

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
MESTRADO EM LETRAS

YURE DE FREITAS PIRES

**SINTONIA ENTRE OS MUNDOS: RETROALIMENTAÇÃO ENTRE
REALIDADE E FICÇÃO CIENTÍFICA EM OBRAS DE H. G.
WELLS, GEORGE ORWELL E RAY BRADBURY**

GOIÂNIA

2017

YURE DE FREITAS PIRES

**SINTONIA ENTRE OS MUNDOS: RETROALIMENTAÇÃO ENTRE
REALIDADE E FICÇÃO CIENTÍFICA EM OBRAS DE H. G.
WELLS, GEORGE ORWELL E RAY BRADBURY**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador Prof. Dr. Rogério Pereira Borges.

GOIÂNIA

2017

P667s Pires, Yure de Freitas
Sintonia entre os mundos[manuscrito]: retroalimentação
entre realidade e ficção científica em obras de H.G.Wells,
George Orwell e Ray Bradbury/ Yure de Freitas Pires.--
2017.
172 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto
Sensu em Letras , Goiânia, 2017
Inclui referências f. 169-172

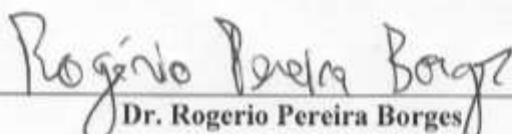
1. Wells, H. G - (Herbert George), 1866-1946 - Ficção
- História e crítica. 2. Literatura inglesa - Ficção
- História e crítica. 3. Orwell, George, 1903-1950
- Crônicas - História e crítica. 4. Imaginário. I.Borges,
Rogério. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás.
III. Título.

CDU: 821.111-31.09(043)

**SINTONIA ENTRE OS MUNDOS: RETROALIMENTAÇÃO ENTRE REALIDADE E
FICÇÃO CIENTÍFICA EM OBRAS DE H.G. WELLS, GEORGE ORWELL E RAY
BRADBURY**

Dissertação aprovada em 15 de fevereiro de 2017, no curso de Mestrado em Letras da
Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em
Letras.

BANCA EXAMINADORA



Dr. Rogério Pereira Borges
PUC Goiás (Presidente)



Dr. Daniel Christino
UFG



Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás

Dr. Éris Antônio Oliveira
PUC Goiás (Suplente)

Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás (Suplente)

Agradecimento

A Deus, pelo dom da perseverança.

Aos meus pais que me deram o apoio necessário à concretização de mais este sonho.
Como também, a toda minha família.

Ao meu orientador Rogério Pereira Borges, que desde o início compartilhou comigo sua erudição o que me permitiu concluir esta dissertação.

Às pessoas que acreditaram em mim, pois nelas tive um porto seguro.

Ao meu irmão farmacêutico, Paulo Henrique de Freitas Pires, que me deu amparo e manutenção da minha saúde e por sua amizade.

Ao meu amigo de infância, médico oftalmologista José Carlos Ribeiro Jr., pela amizade e companheirismo por todos esses anos.

À minha tia, Vânia Alves de Faria, por ser uma grande amiga; uma pessoa que sempre pude contar em momentos críticos.

À minha professora do segundo grau, Aureliza Soares Martins, que fez a parte da correção ortográfica com muito carinho, como também, fez parte da minha formação educacional.

Aos professores do Mestrado em Letras da PUC GOIÁS, por me subsidiarem para estudo de textos de qualidade e aos colegas que me aceitaram e compartilharam comigo suas erudições.

RESUMO

Este trabalho vem colaborar para uma compreensão a mais da ficção científica por leitores a fim de que não confundam a ficção científica com outros estilos, já que essa ficção advém da fantasia, horror, realismo, realismo fantástico, entre diversos outros sedimentos. Traçamos uma linha temporal com três obras de ficção científica para demonstrar, com mais eficiência a regência de sua arte sobre fatos que permeiam a realidade e o imaginário, a ciência e a literatura. São objetos de estudo as A Guerra dos Mundos de H. G. Wells, 1984 de George Orwell e As Crônicas Marcianas de Ray Bradbury. Além de retratar aqui as funções que se diferenciam dos elementos herdados de outros gêneros literários e suas transmutações, cunhamos a questão de um elemento chave para o homem em seu processo evolutivo, a guerra. Usamos a guerra como maior definidor do progresso científico e tecnológico, os quais são amplamente descritos nestas três obras. E por fim, sobre esses requisitos, o que mais é inerente à ficção científica é sua retroalimentação entre o real e imaginativo, imaginativo e real.

Palavras-chave: Ficção científica; literatura; H.G. Wells; George Orwell; Ray Bradbury.

ABSTRACT

This work contributes to the definition and understanding of the science fiction that both lacks clarification and definition for many admirers or not, both scholars and readers, for confusing a science fiction with other styles, those arising from fantasy, horror, realism, realism Fantastic, among many others. We draw a time line with three works of science fiction to more effectively demonstrate a regency of his art about facts that permeate a reality and imaginary, a science and a literature. Such works as *What are The War of the Worlds* by H. G. Wells, 1984 by George Orwell and *The Martian Chronicles* by Ray Bradbury. In addition to the portrayal here as functions that differ from the elements inherited from other literary genres and their transmutations, a question of an element for man throughout his evolutionary process, a war. We use war as the most defining of scientific and technological progress, banks are broadly defined in these three works. And finally, about these requirements, what is more inherent in science fiction is its feedback between the real and imaginative, imaginative and real.

Keywords: Science fiction; Literature; H.G. Wells; George Orwell; Ray Bradbury.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 – TEORIA DOS GÊNEROS.....	13
1.1. Teorias narrativas.....	13
1.2. Literatura de ficção diante da ciência.....	45
1.3. Literatura e ciência.....	56
1.4. O mundo que tudo vê.....	62
2 – DISCURSO E HISTÓRIA DO GÊNERO.....	71
2.1. Trabalhando com a ficção científica.....	71
2.2. Estranhamento e conhecimento da ficção científica.....	75
2.3. Imaginação.....	84
3 – HISTÓRIA E CIÊNCIA.....	100
3.1. Intenções Discursivas.....	101
3.2. Debates de temas para além da ficção.....	109
4 – ANÁLISE DAS OBRAS.....	123
4.1. <i>A Guerra dos Mundos</i> (H.G.Wells).....	123
4.1.1. Observações de aprofundamento.....	128
4.2. <i>1984</i> (George Orwell).....	134
4.2.1. Mecanismos adotados pelo Grande Irmão no controle emocional e comportamental dos membros subordinados.....	140
4.3. <i>As Crônicas Marcianas</i> (Ray Bradbury).....	146
4.3.1 As inspirações	156
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	165
REFERÊNCIAS.....	169

INTRODUÇÃO

Neste estudo, analisamos as obras de George Orwell, de Ray Bradbury e de H. G. Wells, com o objetivo de encontrar parâmetros, simetrias, temáticas que são pertinentes à construção de uma obra de ficção científica fiel, identificando os traços que singularizam gênero que estabelece diálogo direto entre fantasia e elementos científicos comprováveis ou hipotéticos. A hipótese inicial é a de que elas criam mundos que nos fazem viajar pelas fronteiras da imaginação e da realidade, em uma espiral que influencia e alimenta esses dois pólos tão frequentemente concebidos como completamente antagônicos. Para tanto, recorreremos a teóricos que tratam dessa relação ao mesmo tempo profícua e turbulenta entre realidade e ficção, entre imaginários e suas correspondências ou equivalências no mundo tangível.

No primeiro capítulo, inicia-se delimitando o conceito retroalimentação a partir do qual passamos a compreender o universo ficcional das obras selecionadas. Usamos desta forma, as teorias narrativas como função do tecer narrativo nas obras de ficção científica, teorias que fornecem estrutura e didática para o entendimento da própria construção literária, apontando virtudes, aspectos e enfraquecimentos de tais composições literárias. Discorreremos sobre os parâmetros da ficção científica e suas interlocuções com o campo literário de forma mais ampla. No segundo capítulo, apoiamos-nos em teorias que tratam das intenções discursivas presentes nas obras que formam nosso *corpus* de pesquisa. No terceiro capítulo, complementamos a continuação da ideia proposta no segundo capítulo em seu processo de evolução histórica da ciência, a qual se fez necessária à existência da literatura de ficção científica. Por fim, no quarto capítulo, retomamos discussões anteriores para encontrar os aspectos que ligam a ficção científica às referências reais que com ela se comunicam.

Com essas buscas, pretendemos ressaltar traços desse estilo literário que conjugam a realidade e a ficção dentro de um mundo verossímil. Ao destacarmos esses traços, extraímos diversos outros poderosos e ricos fragmentos ou elementos que fortalecem tal estilo, mostrando que é o seu poder imaginativo que nos permite situá-lo entre as grandes obras literárias.

Abordamos questões pertinentes não só às obras tratadas aqui, como também, como seus elementos que por horas são emprestados para a construção do enredo e de como a forma dada à narrativa tem suas peculiaridades que são metaforizadas para a contextualização e a identidade do estilo. Partimos do pressuposto de que esses

elementos são buscados fora do próprio gênero e são de extração da fantasia, do maravilhoso que, locados na ficção científica, assumem mecanismos ativos dentro das teorias literárias para que seja possível o devaneio entre a ficção literária e a científica. Neste caso, explorar a ciência é um fator decisivo, por se tratar de elemento chave que ancora no mundo o devaneio sem perder o seu poder ficcional. A gravitação da criação em torno da ciência assume papel decisivo para que flua o mecanismo de retroalimentação entre os dois mundos. Mesmo sendo totalmente distintos, o amálgama ficção e ciência, possibilita o intercâmbio entre esses dois discursos, que se unem por uma linha tênue.

Outras temáticas literárias são utilizadas na ficção científica sob outra estampa. A ciência também assume papéis fundamentais para levantar questões morais, políticas e de estética, o que reverbera também na produção artística. Para averiguar este movimento no campo literário, sobretudo no que concerne à ficção científica, três obras foram escolhidas para a análise dos textos selecionados.

Se traçarmos uma linha temporal, é o que tentamos fazer neste trabalho, as obras foram cuidadosamente escolhidas para confirmar as hipóteses que formulamos. Assim, abordaremos em todo o decorrer do texto a seguir, passando por questões teóricas do estilo, destacamos os elos criados entre ficção e ciência e que subsidiarão a análise das obras. Colocamos no ponto central um fator decisivo em toda mudança do mundo moderno, para uma metamorfose tecnológica que se avança de forma e rapidez que antes nunca havia acontecido em toda nossa história humana. Se o século XIX foi os cem anos de descobertas científicas, veremos agora que o subsequente século XX adquiri característica peculiar: suas transformações são de mudanças em grande escala, instituindo uma sociedade de liquidez, saturada de vários processos, sejam sociais e científicos de produção, marcados pela globalização, pelo esforço de guerras e rapidez do processo de comunicação. No centro dessas transformações, são locadas as duas grandes Guerras Mundiais no primeiro cinquentenário do século XX. Partindo das necessidades de vitória de ambos os blocos, nota-se que as manipulações da ciência em produção de armas, cada vez mais mortais, fizeram o mundo se reinventar para uma estrutura cada vez mais controlada, vigiada. A ciência passa a ser o grande protagonista como personagem que, por vez, assume uma identidade de vilão e em outras como herói, manipulados segundo as intenções de controle e manipulação governamental ou de grandes conglomerados empresariais que passam a ter características por vezes de sub estados.

As obras classificadas aqui assumem três distinções e vertentes definidas, *A Guerra dos Mundos*, escrito H. G. Wells e publicado em 1898, vem antecipar tudo o que viria acontecer já na Primeira e Segunda Guerra Mundial, não em forma de vidência, mas de que a busca do homem de se armar cada vez mais levaria a um resultado que de fato foi presenciado neste período entre 1914 a 1945. Mesmo que esta obra expresse crítica ao governo imperial britânico sobre suas conquistas opressoras a sobre outras civilizações daquela época, revela também a maquinaria como tanques de guerra, aviões e até mesmo naves espaciais neste processo que se desenrolaria com o tempo. O caráter científico e fantasioso encenados em seu devaneio, colocam no palco desses acontecimentos o vislumbre do emprego no mundo real sobre a carnificina destas Guerras Mundiais. Tais especificidades de aparatos modernos são de emprego para a destruição em massa, utilizados nos pós-guerras que aqui citamos. Abriu-se um leque para uma vertente de vigilância e de aparelhamento cada vez mais avançando, com armas eficazes para um número de mortes maiores e de rapidez mais eficiente do que antes, levando o mundo para uma paz armada, uma paz sobre o peso do medo e insegurança. Entrando neste jogo, nesse palco o que hoje conhecemos como bombas atômicas ou de hidrogênio, há também satélites espões e geolocalização, por exemplo.

Quando chegamos a esse ponto de nossa linha temporal, deparamo-nos com duas obras importantíssimas para a construção e análise desse mundo pós-guerra. Sobre esses elementos, dialogamos com a obra *1984* de Orwell que fora publicada em 1949, desenvolvendo como mostra essas obras de forma mais eficaz e metódica a utilização das tecnologias que controlam todo um povo, como a maneira certa de se fluir a forma de controle social. Aspectos estratégicos de propagandas e engodos são aplicados para o sucesso do controle massivo. Os mesmos, recursos podem ser percebidos no mundo real de hoje: como as guerras são travadas de forma mais elaborável com estratégias infalíveis que, por vezes, chegam a uma precisão de se poder ganhar uma guerra sem disparar um único tiro. Por fim, *As Crônicas Marcianas* publicada em 1950, cumpre um caminho diferente sobre outra perspectiva abordada na obra de *1984*. Bradbury, retrata em suas Crônicas um mundo em que a civilização moderna não conseguiu desencarnar do seu instinto destruidor e busca em seu enlace outro planeta como esperança de sobrevivência da raça humana que destruíra o seu próprio lar. Dentro deste contexto, ele apela e convida a uma reflexão poderosa sobre a moral. O que isso significa para nós humanos dentro de nossa história ou de como encaramos nossos obstáculos para a superação das adversidades. Sem sucesso do homem nesse enredo em

que busca outro *habitat* para sua sobrevivência encontra o planeta Marte, onde os marcianos são uma alegoria dos homens e ao mesmo tempo, são outros seres que refletem a nossa própria imagem atemporal em jogo fantasioso e psicológico.

Sua ênfase em tecnologia não é a primeira conotação empregada. É, na verdade, subjetiva ao seu propósito. Permeia ao mesmo tempo algo maior nas entre linhas, o que rege o esforço da tecnologia partida do espírito humano, de suas intenções e necessidades de sobressair frente a um impasse sobre vida e morte que é agora inseparável do mundo de hoje. Por isso, são nossos pressupostos iniciais: a primeira obra, *A Guerra dos Mundos*, desenha um esboço para o século XX; as outras duas são assim entendidas - uma mostra o mundo não destruído, porém totalmente controlado e manipulado como forma de manter uma falsa necessidade desses mecanismos para a sobrevivência, - a outra revela um mundo que se destrói e mesmo que tenha uma rota de fuga não se constitui alternativa que o salvará de uma destruição inevitável, motivada por mazelas quanto à vida e aquelas situações adjacentes à condição humana criada pela própria criatura humana.

Os regimentos e leis globais do mundo real foram orquestrados por mecanismos advindos da especulação humana que teve como ponto de partida a imaginação, seguida por um processo árduo de estudo, pesquisa, elaboração e aplicação. A engrenagem do sistema mundial, que agora já se mostra ser totalmente diferente, revela novos paradigmas e formas de construção social em uma escala global. Isso permite que flua de forma mais eficiente a reivindicação pelos governantes do mundo sobre uma falsa bandeira da necessidade de controle cada vez maior, abrangente e agressiva. Inventam ou criam situações ou fenômenos para justificarem o emprego de seu controle: ora usam o clima, o terror, armamentos atômicos, escassez de reservas naturais, ora recorrem a outras diversas formas para legitimarem seus processos de imposição e controle.

O primeiro estágio dessa construção, fora um jogo muito árduo para os governantes por colocarem em cheque sua credibilidade em poder de fato proteger seus cidadãos principalmente em um mundo regido pela Guerra Fria, entre capitalistas e socialistas, na segunda metade do século XX. Seus esforços científicos de alcançarem tecnologia de foguetes, em primeira instância, foram exaustivamente falíveis, mas movidos pela obstinação. Sabiam que o controle dessas máquinas poderia levar à soberania e que portar nelas ogivas de um extremo a outro do mundo com o mínimo de energia e logística engendraria confiável, segura e econômica. Perceberam que poderiam usar esses foguetes para lançarem satélites de inúmeras funções, entre as mais

importantes a militar e comercial, engenharia que se construiria a estrutura do mundo moderno.

As façanhas conquistadas pelo o homem têm como motriz o desejo mais voraz do poder militar sobre a necessidade de estar à frente do seu inimigo. A informação e o conhecimento científico privilegiado no mundo moderno é a maior arma que se possa ter em defesa contra ameaças. É nesse sentido que as obras *A guerra dos Mundos* (publicado em 1898), *1984* (em 1949) e *As Crônicas Marcianas* (em 1950), permitem observar elos do mundo real crível com o ficcional.

1 - TEORIAS DOS GÊNEROS

Neste capítulo, trazemos à luz as primeiras características não só da ficção científica, mas também mostramos como esta se localiza no mundo físico e no mundo ficcional. Veremos que essa questão permeia a construção do processo que denominaremos como retroalimentação entre os dois mundos, uma verossimilhança possível, que em certas horas, ioniza fatores externos à imaginação, trazendo para as obras a dimensão do real, não descuidando, porém, do contexto do mundo criado internamente na narrativa dando não só um sentido artístico à estrutura narrativa literária, como um entrelaçamento com a realidade e suas possibilidades. A ficção científica nos traz campos de visão que muitas vezes são ângulos importantes que não conseguem se expressar por seu compromisso rígido com a objetividade. Rubem Alves (1981) descreve tais restrições que os cientistas sofrem, o que faz com que não lhes sobrem tempo ou atenção para ter uma visão periférica, tornando-se sujeitos especializados em um assunto e atrofiados em outros para compreender o que gravita em torno do foco principal de suas pesquisas e descobertas, deixando muitas vezes de lado, questões pertinentes a filosofia ou efeitos colaterais que esses adventos possam trazer ao mundo real. Dentro dessa perspectiva, a ficção científica usa essa visão periférica para levantar inúmeras formas, dilemas e questões que são pertinentes no debate desse buscar manipulador de descobertas científicas, o que gera excelentes motivos literários.

As comprovações de identidade, tanto científica quanto literárias própria desse gênero remetem, em grande medida, aos devaneios criativos, essenciais como mecanismo de arte, provocando no leitor um estranhamento, uma transcendência, um choque. Isso nos instigou o estudo do processo criativo que torna *A Guerra dos Mundos* (Wells), *1984* (Orwell) e *As Crônicas Marcianas* (Bradbury), obras que acionam a imaginação humana.

1.1. Teorias narrativas

Nas transformações na narrativa, Todorov (2003) expõe um dilema quanto à sua proposta na literatura. Primeiro, a construção de uma teoria consistente para elaboração de uma narrativa perfeita e enquadrada dentro da formalidade desta mesma teoria pose

tornar improdutiva. Seu mecanismo fará com que tal história seja pobre por ser formatada, impedindo a liberdade ou a perda da manifestação vívida da obra de arte, ou seja, a obra sai de uma esfera totalmente livre de qualquer compromisso com uma formatação de técnicas para cair em uma fórmula científica de produção. A surpresa de uma nova técnica é uma das maiores propriedades que a literatura tem para nos querer beber mais e mais leituras. Portanto, para Todorov essa construção retém aos fatos e suas descrições de forma formal, onde, o desafio de se construir uma trama bem elaborada em um labirinto imaginativo que vai te levando a cada cena lugares que te prendem até o fim da história, neste caso de formalizar ou teorizar esse processo não se pode obter um desafio nem para o escritor como para o leitor.

Por outro lado, ao renunciar esta metodologia, perde um processo de formalização teórica, que para nós críticos, deixamos de ter uma ferramenta hábil em nos auxiliar, para uma comparação ou entendimento dos mecanismos de que as obras foram surgidas, correndo o risco de perder a formatação de gênero. Impedindo-nos de identificar a que gênero pertence tal obra, por exemplo. Quando se perde tal fator, Todorov deixa transparecer uma problemática quanto à questão. Não se pode comparar ou compartilhar suas propriedades dentro da literatura em diversas e inúmeras formas de combinações de diferentes estilos. Este processo não pode ser efetivamente rico porque não se pode comparar e diferenciar ou mesclar um gênero com outro gênero sem primeiro saber que contornos têm.

Até certo momento, dispúnhamos apenas de comentários, as vezes refinados e sempre caóticos, sobre a organização de tal ou qual narrativa. Então veio Propp: a partir de cem contos de fadas russos, ele postulou a estrutura da narrativa (...). Nos trabalhos posteriores a essa tentativa, foi grande o empenho para aprimorar a coerência interna de sua hipótese; bem menor foi o esforço para preencher o vazio entre sua generalidade e a diversidade nas narrativas particulares. E chegou o momento em que a tarefa mais urgente das análises da narrativa situa-se precisamente nesse terreno médio: na *especificação* da *teoria*, na elaboração de categorias "intermediárias" que descrevam, não mais o geral, mas o genérico; não mais o genérico, mas o específico. (TODOROV, 2003, p. 2095).

A ficção científica é um grande exemplo de como se pode trabalhar, brincar e jogar com todos esses elementos; teorias e junções de gênero para que seja possível esse tecer da imaginação, filosofia, estilo e ciência que são de suas propriedades como vários outros requisitos que a constitui. A ficção científica surgiu graças a esse compartilhar de

estilos e gêneros, pois nela percebemos diversos elementos e gêneros, como fantasia, terror, drama, tragédia entre tantas outras coisas. Se não houvesse essa compreensão e esse estudo formal talvez ela não existisse. Se os tais conflitos são gerados pela impossibilidade de explicar a ausência de um tipo que teria a estrutura rítmica da guerra nestas obras, por exemplo. Portanto, para Todorov (2003), a finalidade de fornecer ou existir uma teoria de gênero é a de explicar a funcionalidade que existe no gênero.

Quando se analisa a obra *As Crônicas Marcianas*, notamos que Bradbury faz este jogo de uma forma mais particular nesta obra. Abre toda a história com o desespero dos humanos em conquistar Marte como sua nova casa e uma rota de fuga para conseguirem fugir do extermínio global. Talvez aqui, poderíamos localizar que é o fim para os humanos, pois ao decorrer das tentativas e missões sucessivas e fracassadas de colonizar Marte, temos a sensação de que está tudo acabado para a Terra. Quando chegamos ao meio da história para o final isso fica muito evidente e quando estabelece um contato íntimo com os marcianos, começa dar a cara de todo enredo, onde, os humanos foram dizimados na Terra e os que conseguiram ficar em Marte perceberam que aqueles marcianos eram na verdade os humanos que haviam evoluído milhões de anos à frente. Neste jogo de começar por um possível fim e passar por cruzamentos de tempos dentro da história, a história continua a mesma, como defende Todorov (2003), em suas reflexões sobre reconciliação dos opostos ao comentar o romance policial.

Para explicar esse paradoxo, e preciso lembrar inicialmente o *status* particular das duas histórias. A primeira, a do crime, e na verdade a história de uma ausência: sua característica mais precisa e a de não poder estar imediatamente presente no livro. (TODOROV, 2003, p. 68).

Em outra correlação com a história de Bradbury, nota-se que há um crime que não é detalhado no romance em todos seus detalhes, ou seja, o planeta Terra foi totalmente morto pela ação do homem com bombas atômicas. Mas, não diz como chegaram a tal ponto, subentendemos que pelos fatos históricos de hoje o porquê desse processo, ou mesmo, na própria época da publicação e criação da obra em período pós-guerra mundial com o possível acontecimento de tal fator.

Abordamos que, como Todorov diz que se deve “considerar a literatura como literatura” (Todorov, 2003, p. 165). Nesse caminho, a ficção científica deve ser encarada como ficção e não ciência. A proposta da ficção científica não é fornecer em suas narrativas um módulo a ser seguido e refutado para fazer ciência. As transformações

ocorridas na literatura com o passar do tempo ou mesmo com o surgimento cada vez mais de novas técnicas de narrativas que sempre tendem a trazer essa força que a própria literatura tem em seu dinamismo sobre o que concerne à sua própria essência. Isso faz com que ela seja sempre forte nesse aspecto, um aspecto de dinamismo, transformações e mutações impedindo que ela se feche como matéria, como um estudo totalmente pragmático estabelecido em uma teoria simples, quadrada e irrefutável: “(...) o apelo por um "retorno a literatura" nos estudos literários mantém sua atualidade; mais ainda, parece estar condenado a ser para sempre apenas uma força, não um estado consolidado”. (TODOROV, 2003, p. 165).

No estudo da *Poética da Prosa* sobre a busca da narrativa como um módulo indiscutível, ela se torna paradoxo dentro desse dilema, dessa contradição de que “literatura é literatura”. Ela volta sem sentido, como descreve Todorov (2003) “a um grau zero de significância”. Como pode limitar a literatura se ela não se fecha como uma teoria sólida sem fronteiras? Os esforços partem de duas questões pertinentes ao dilema. A tentativa de desenhar teoricamente suas essências para partir de um ponto zero de entendimento e compreensão sobre os estudos literários na busca de uma fórmula que oriente, de certo modo, tanto o autor, crítico e o leitor mais erudito em saber por onde flutuam as ideias, tornam-se um delimitador de um processo criativo e de abrangência ao que está ligado à transcendência literária. Segundo ponto, essas questões válidas são ao mesmo tempo inaplicáveis. Em alguns momentos ou em diversas composições literárias pela sua própria propriedade de transgressão, do vir e do surgimento da vida própria da obra, suas exigências como arte ficam a mercê da limitação.

E porque esse imperativo é duplamente paradoxal. Primeiro, frases do tipo "a literatura e a literatura" tem um nome preciso: são tautologias, frases em que a junção do sujeito e do predicado não produz nenhum sentido, na medida em que esse sujeito e esse predicado são idênticos. Em outras palavras, são frases que constituem o grau zero do sentido. (TODOROV, 2003, p. 164).

Dialogamos aqui com o nosso trabalho na tentativa de fornecer um mostruário teórico, que de certo modo, formalize em partes a narrativa da ficção científica. Tentamos também, buscar teóricos que fortaleçam, não só nossa visão sobre esse gênero, como também, dar uma gravitação. Neste momento, com a literatura e seus paradigmas estruturais e em toda essa busca, observamos que, como Todorov traz esses

dilemas e paradoxos estruturais da poética e da prosa, a própria ficção científica em sua formação muito se faz pertinente a essas formatações.

É notável uma complexidade dentro da ficção científica em tentar estabelecer um parâmetro que seja totalmente confiável em defini-la como um gênero bem resolvido. Ela – “*planitis*” (forma do grego antigo que significa vagar e que deu origem ao nome planeta) – em diversas esferas, flertando com diversas especificações e elementos que estão presentes na literatura já estabelecida em outros estudos formais. Ao analisarmos as obras de ficção científica, notaremos uma busca dos conflitos, uma narrativa em diversos níveis, uma questão moral, psicanálise, sem mencionarmos os contos, o maravilhoso, o fantástico entre tantas outras coisas. Esses elementos analisados dentro dessas obras são forjados na simetria aparente do que elas tentam apresentar, mas quando buscamos o seu significado semântico ou o objetivo dentro dela, percebemos que assume uma característica única de sua propriedade. Ela pega emprestado um elemento fantástico e a primeira vista, nota-se que ele seja fantástico, mas quando se aplica em todo contexto, ela assumirá uma significância particular de verossimilhança dentro do mundo da obra que nela está inserida.

Para Todorov, esta verossimilhança quando não uma observação que comprove por um método teórico de suas estruturas, o sentido perde seu significado e nada pode: “resta apenas um meio: escutar o relato dos queixosos. Dessa forma, a posição destes últimos se modifica: não se trata mais de estabelecer uma verdade (o que é impossível), mas de se aproximar dela, de dar uma impressão de verdade; e essa impressão será tanto mais forte quanto mais hábil for o relato” (TODOROV, 2003, p. 113). Quando notamos que é aparente a aproximação da ficção científica com a realidade científica se torna uma questão de “persuasão”. Aqui Todorov evoca Platão para dizer que a verdade não é uma questão de preocupação, da busca de saber o que é verdade e o que não é; o que levará em conta nos relatos literários, os elementos do enredo e da narrativa que evocam o sentido de verossímil, não são mais o que estão ligados com a realidade, ou que seja, da lógica científica da realidade. Porém, já se torna uma questão de persuadir, e para isso, a persuasão é o mecanismo que leva a verossimilhança e sem ela a lógica do possível do credível, não se aplica às narrativas da ficção científica.

Por isso mesmo, na consciência dos que falam o relato, o discurso deixa de ser um reflexo submisso das coisas, e adquire um valor independente. Portanto, as palavras não são simplesmente os nomes transparentes das coisas, formam uma entidade autônoma, regida por suas próprias leis, e

passível de ser julgada em si mesma. Sua importância supera a das coisas que elas supostamente refletiam. (TODOROV, 2003, p. 114)

Na obra *A Guerra dos mundos*, as máquinas de guerra dos marcianos projetam dois tipos de armas que são puramente “fantasia”, as bombas de gás e os raios pulverizadores (de raios-X / raios de calor). Se analisarmos dentro da literatura em si, ou seja, não há um compromisso com a realidade. Naquele determinado momento do ano 1898 quando fora publicado, tais noções jamais estariam ligadas a uma gravidade científica em sua preposição funcional, porém, um fator que difere a ficção científica é uma questão aparentemente natural de alguns elementos maravilhosos e fantásticos de aparente significação científica que são refutados ao longo dos anos pela própria ciência. Como dissemos antes, ela é literatura, não é um módulo científico, mas a própria realidade. O mundo real trará essa especificação, esta identidade que são comprovados ao longo dos anos.

As “teletelas” e as espionagens realizadas pelo Grande Irmão na obra *1984*, hoje são fatos concretos na internet, satélites e tecnologias de comunicação; as sondas expedicionárias e *rovers* que estão explorando nosso sistema solar são também vistos de certa forma dentro da obra *As Crônicas Marcianas*. Não queremos dizer aqui, que os surgimentos das tecnologias que estão presentes no nosso dia a dia, só vieram a existir por causa da literatura de ficção científica, mas é uma característica pessoal do gênero que não é aplicado em teorias literárias formais. As narrativas dentro da ficção científica assumem uma característica própria destes paradoxos, tanto nos estudos de Todorov como no próprio mundo real. Ela não se consolida em uma estrutura narrativa formal. Sua narrativa sem elementos contraditórios dentro desse grande estudo.

(...) escrever sobre um texto e produzir outro texto; desde a primeira frase que o comentador articula, ele falseia a tautologia, que só subsistia ao preço de seu silêncio. E impossível continuar fiel a um texto a partir do instante em que se escreve. E mesmo que o novo texto também diga respeito a literatura, não se trata mais da mesma literatura. Quer queiram, quer não, escrevemos: a literatura *não é* a literatura, esse texto *não é* esse texto... (TODOROV, 2003, p. 165).

A literatura de ficção científica se renova e sempre será uma espiral dentro desta proposta inerente. Como o homem moderno se transforma com as aplicações das tecnologias no seu dia a dia, dinamizando o estilo de vida, a comunicação, a saúde, o transporte outras infinitudes de aplicações, essa literatura vai comportando de maneiras

evolutivas e adequando-se a um contexto mais intrínseco ao seu meio no mesmo processo de exigência, porém de caminhos totalmente paralelos. O real é o real a “literatura é literatura”. As questões que buscam uma reflexão moral, social, política e filosófica são aplicadas dentro dessa metamorfose contextual, vívida e atual.

Outro teórico que conseguiu organizar essas questões dentro de uma epistemologia da narrativa foi Vladimir Propp (1970, 2002). Em seus estudos para classificar de forma sistêmica os contos fantásticos e maravilhosos, ele consegue desenvolver um estudo que mostra as características pertinentes dos contos fantásticos do folclore russo. Segundo ele, as narrativas míticas começaram de maneira sistemática em sua vanguarda. Sua intenção foi adaptar o estudo dos contos ao da morfologia das plantas com objetivo científico, como na botânica, percebendo nas narrativas “a textura de uma planta” (PROPP, 1970, p. 11). Nestes trabalhos, porém, Propp descreve os contos de seu país que narravam magias, eventos maravilhosos, inexplicáveis, que poderiam conter em seus enredos zoomorfias, costumes menos usuais, feitiçaria, fábulas morais, heróis, seres transformados.

Propp compreendeu que poderia fazer inúmeras associações para melhor explicar essas narrativas. Para ele, por exemplo, a figura de dragão poderia sofrer uma transformação morfológica na figura de um ser indesejável, diabo ou feiticeiro. O rapto pode ser substituído por vampirismo ou uma infinidade de ideias ligadas a um fato de desaparecimento. Para o teórico, tais fragmentos são de uma alimentação pré-científica necessária. Ele vira a necessidade de reorganizar e criar toda a estrutura desses contos para mostrar um método que tiraria desses diversos estereótipos uma estruturação, levando em conta seus animais, príncipes, fadas, bruxas, com suas conotações épicas, seus múltiplos personagens, seus inúmeros desafios descritivos.

Neste trabalho, Propp (1970) estabeleceu 31 tipologias e funções dos contos maravilhosos e outras sete para personagens. Por mais que os contos sofram desdobramentos, os números propostos pelo autor mantêm-se em sua classificação. Nesse esforço em classificar os contos, há um olhar sobre procedimentos relacionados para a evolução do gênero e suas ações. Ao invés do personagem fugir, por exemplo, busca-se encontrar a função da fuga; ao se apresentar nele o ato de proibição, deve-se procurar o mesmo em sua função impedimento para tal.

No entanto, apesar desta particularidade, o enredo geralmente se determina da seguinte maneira: toma-se uma parte qualquer do conto (com frequência

uma parte casual, que simplesmente salta aos olhos); acrescenta-se a palavra "sobre" e está pronta a definição. Assim, o conto onde há uma luta com um dragão se chamará "sobre a luta com o dragão"; um conto em que aparece Kochchéi, será um conto "sobre Kochchéi" etc., não havendo, portanto, nenhum princípio na escolha dos elementos determinantes. Se recordarmos agora a lei da permutabilidade, será logicamente difícil evitar uma confusão, ou, explicando melhor, uma divisão cruzada, e esta classificação altera sempre a essência do material estudado. A isto também acrescentamos que o princípio fundamental da divisão não é seguido, isto é, transgrida-se mais uma lei elementaríssima da lógica. Tal situação perdura até nossos dias. (PROPP, 1970, p. 15)

Na ficção científica, essa lógica não se aplica. Ainda que em alguns trabalhos haja correspondência de temáticas com as obras do campo do maravilhoso, do fantástico, do terror, do sobrenatural, as funções proppianas não parecem adequadas quando inseridas em enredos de ficção científica. O equívoco de se misturar gêneros que podem até dialogar, mas que não são iguais; observamos que a ciência muitas vezes é tratada como uma atividade metafísica e não física; não natural e sim sobrenatural, mesmo que ela trabalhe com mecanismos e elementos advindos da ciência. É necessário haver uma transcendência entre esse universo de cálculos e a arte para que a retroalimentação entre realidade e ficção se efetive.

As narrativas permeiam expressões e manifestações artísticas de variáveis formas, estilos e dimensões no que se trata da expressão e comunicação. Trata-se de um elemento vital para qualquer obra. Sem elas, não existe um manifestar da espiritualidade humana, seja ela individual cultural e social em diversos níveis de complexidade. Sua importância se dá desde as primeiras formas de expressão humana dentro do universo pertencente ao espírito do homem a se comunicar por lendas, pinturas rupestres, teatros antigos, mímica, fala e escrita. Sobre esses fatos inerentes, a liga que a narrativa dá aos diversos trabalhos da literatura e que permeia o discurso também pode ser vista nas manifestações artísticas da ficção científica como produto do imaginário. Logo, veremos as formalidades que podem ser aplicadas dentro deste gênero, como o mito, a lógica interna de sua produção, categorias, estética e seus diversos elementos teóricos que possibilitam uma crítica interpretativa do gênero.

É sabido que os avanços sobre as descobertas dos mecanismos de significação que contribuem para a funcionalidade do mito, e tentar facilitar a aplicação e a denotação do mesmo dentro das obras contribui para que se estabeleça uma declaração das fórmulas de suas definições. Em sua complexidade se extrapola o sentido puramente

semântico de sua natural essência, chagando a outras esferas em sua interpretação. A regra primária para Greimas (2008) é a de que as sequências e suas articulações vão se engrenando na narrativa. Podemos pensar aqui como a matéria musical desse processo, o som e sua constituição. São divididas em elementos distintos para a composição de uma sonoridade musical em melodia, harmonia e ritmo. Nesse primeiro requisito poderíamos encaixar a melodia. Os sons combinados sucessivamente formam a essência e o aspecto de determinada composição.

Em uma segunda exemplificação, percebemos a harmonia de diferentes timbres que se unem para dar um conjunto pleno da sonoridade. O autor diz que não se atribui a exclusão dos significados dos mitos de questões externas à obra, pois esses fatores são dados os lastros da significação do mito em questão na narrativa na qual foi inserida. Este recurso literário assume o poder de significação dependendo da cultura ou sociedade que atribui o seu valor, assumindo uma identidade que liga a semântica do mito segundo a manifestação imaginária do autor e sua atmosfera ou identidade cultural ou social de um povo, região ou país. Para Greimas, seria impossível assumir a característica diferencial de uma determinada cultura para outra como propriedade de identidade. Ao mesmo tempo, percebemos na narrativa que o mito tem suas essências fundamentais para que possamos identificá-las dentro do universo de inúmeras narrativas, que trazem os mitos, de formas diversas, porém em aspectos semelhantes, possibilitando a análise e a crítica dentro dessa manifestação, Isso a torna familiar ao nosso entendimento ou bem estranho para o nosso cotidiano.

A terceira questão pertinente a esse processo de identificação pode ser exemplificada com o ritmo musical, que conduz todos os elementos sonoros no compasso da obra. Na teoria de Greimas encontra-se um elemento-chave para que o processo flua: o leitor deve ser inserido para que o fluxo entre o mito e o credível seja completo, pois quando o mito chega ao encontro da imaginação do leitor, o mito poderá assumir seu papel de transcender a lógica vigente nas estruturas do mundo real. Quando se depara com este requisito, assume o seu papel completo na literatura. O leitor vai, conforme seu repertório de vida ou mesmo na pura imaginação, dar o valor mítico da questão sem alterar sua estrutura já atribuída pela imaginação do autor.

Nesse processo de transmissão, o mito flutuará em diversas camadas imaginativas, seja do indivíduo que lê ou da sociedade que vai adaptar a lógica do mito segundo sua identidade. Para Greimas, ele é flutuante na transmissão, assumindo o objeto descritivo de um texto-invariável. Nesse processo não se aplica a recepção (o

leitor variável). Esta temática torna-se inflexível, pois não se dá a transmutação em que pertence. As diferentes características atribuídas do leitor à figura do mito não o fazem alterar mitificação proposta e sim é um elemento rígido em sua estrutura, porém passivo em dialogar com as imaginações dos leitores. “Somos obrigados, por conseguinte, a partir não de uma teoria semântica constituída, mas de um conjunto de fatos descritos e de conceitos elaborados pelo mitólogo.” (GREIMAS, 2008, p. 64)

Por essência, a própria mitologia consegue por si só dar a interpretação mitológica atribuída a ela, alimentando o imaginário cultural. O imaginário do leitor e sua transcendência se dão partindo desse ponto. Não que a recepção altere seu valor atribuído e sim fornece ao leitor e à cultura sua importância na inserção cultural de seu elemento. Percebemos que os mitos em diversas culturas podem até definir um povo não por ele figurar em seu imaginário coletivo e sim por fornecer características e modelos de exemplos que são apossados pelos povos e fazem dele uma exemplificação a ser seguida ou conquistada. Dessas fórmulas os gregos criaram seus heróis e seus anti-heróis e nos forneceram os esportes e o entendimento de sermos humanos e não animais: Uma tradição que vai dos tempos modernos às culturas ocidentais, conferindo ao cientista e à ciência seus “poderes míticos” de desenvolvimento e desgraça humana, por exemplo.

Portanto, o mito em questão é mais um mecanismo de contribuição para a narrativa como diversos outros que serão descritos aqui, buscados em sua teoria estrutural. O mito vem contribuir para que se dê coesão suscetível à narratividade do enredo e dar uma compreensão mais coesa para não só dentro da estrutura de uma obra, mas também na transcendência da mesma, atingindo o imaginário de quem a lê. Na narrativa, o mito assume um papel de reorganizar o tráfego de suas descobertas.

Segundo Lévy-Strauss (apud Greimas, 2008), para a descrição do mito, deve-se levar em conta elementos fundamentais de sua criação que por sua vez indagam como interpretá-los na semântica e onde atribuir esses valores a cada um deles em uma análise de narrativa mítica. São esses os elementos a armadura, o código e a mensagem. O mito se encontra em um estado rígido e imutável, ou seja, invariável dentro de sua estrutura na narrativa - classificada como armadura por Greimas -, porém com seu conjunto de narrativas obedecendo a uma particularidade comum a todos os mitos-narrativas. Este processo revela um modelo pragmático narrativo, conseguindo dentro dessa invariabilidade, fornecer simultaneamente um produto discursivo de vários níveis e

fases (camadas de significação interna), como também, fornecendo dentro desta estrutura uma manifestação de conteúdo dentro na mesma narração.

Esta unidade discursiva se entende como uma sucessão de acontecimentos programados de enunciados que se voltam para o sujeito principal da narrativa, focando sempre suas fraquezas, forças e dúvidas. Fornece-nos diversas personificações e comportamentos adquiridos por ele, que sempre deságuam neste sujeito. Quando os fatos se sucedem, um tempo é atribuído. Este sujeito, dentro da narrativa, apresenta deslocamento temporal de ir e vir ou, nas próprias palavras de Greimas, “mantêm entre eles relações de anterioridade e posteridade”. (GREIMAS, 2008, p. 65.)

Para que exista e flua, a narrativa se enche de sentido dentro de sua significação. Na teoria isso é denominado “estrutura semântica simples”. Ela é subordinada em suas próprias ações e tempo. Quando tais efeitos não se voltam para o sujeito ou a narrativa não se desloca no tempo em função dele, fornece uma estrutura secundária de seu propósito de narração, pois dela são constituídas substâncias hierárquicas sobre sua forma e conteúdo. Sua inflexibilidade na armadura é puramente semântica, fornecendo uma estrutura comum aos seus mitos, transmutados, temporais ou em camadas hierárquicas ou não.

Podemos dar exemplo dentro de uma obra de ficção científica tais argumentos narrativos propostos. No enredo de *As Crônicas Marcianas*, o mito é o próprio tempo que está adjunto aos sujeitos principais (ou grupo de sujeitos como terráqueos e marcianos) da história. Estes personagens se confundem no próprio tempo das narrativas, apresentam seres distintos em tempos diversificados. É evidente na cena onde o Tomas Gomez conversa com o ser marciano chamado de Muhe Ca tentando se entenderem, os dois, apontam para uma cidade marciana que para o terráqueo ela está destruída há tempos e todos os seus habitantes estão mortos.

Em contraposição o marciano contradiz tal afirmação de Tomas e diz que a cidade está vívida e que os marcianos vivem intensamente naquele lugar e que suas construções estão em perfeito estado. Despedindo-se, os dois não conseguem se tocar fisicamente e no final da trama revela a obra revela que aqueles marcianos são na verdade os humanos que evoluíram a milhões e milhões de anos e se tornaram seres que agora são os marcianos. Essa ida e vinda ao tempo tentando costurar toda trama; é pertinente e confusa, até revelar tal entendimento do espaço-tempo, em um lapso do próprio tempo que fez com que ambos se encontrassem em um ponto específico. Para os marcianos, os terráqueos, seres do passado, vieram assombrar sua civilização e

evolução e para os terráqueos os marcianos do futuro que depois de terem confundido muito suas sanidades mostraram no final, seres do futuro que deveriam aprender com eles, ou melhor, seriam eles evoluídos.

O fluxo da narrativa e seu mito “tempo”, sempre volta ao sujeito, subordinado à ideia de que, mesmo sendo uma mitificação marcada pela concepção humana de mensurar o próprio tempo, qualquer forma assume um modelo de desgraça ao sujeito, o “tempo” (mito) ele vai e vem durante toda narrativa da história. Percebemos logo que, também se encaixam nas subclasses de narrativas se separarmos os episódios (cenas) deste enredo. Sempre é focado o mito do tempo. Neste contexto, quando esmiuçados, essas breves histórias dentro do conjunto de toda obra da *As Crônicas Marcianas*, onde se é notado que as sucessíveis tentativas de explorar e conquistar Marte é um fardo para a raça humana. A humanidade se depara com o tempo que se esvaía em um possível e eminente guerra nuclear mundial que irá dizimar todo o planeta deixando-o estéril e o tempo que eles encontram no planeta vermelho quando jogos mentais são usados como armas pelos marcianos na tentativa de intimidar os terráqueos, ora essas manobras temporais são pessoais atribuindo à mente de certos indivíduos na história trazendo entes queridos que a tempos morreram, ou, levando-os à uma cidade de décadas atrás frustrando uma das missões de tentativas de conquista dos humanos.

Além de conseguirmos identificar o mito em questão, percebemos elementos importantes da estrutura literária do enredo, a tragédia aristotélica quando tentamos entender os conflitos dos personagens que a eles são revelados e transmutados os marcianos aos entes queridos desses personagens transitórios em algumas crônicas. Percebemos que a princípio o delírio inicial de rever aquele ente querido que na verdade não existe mais, faz com que eles entrem em um estado de torpor, porém, com o tempo e com certa dificuldade eles conseguem assimilar que aquilo é um engodo marciano, mas já é tarde demais e no final são mortos telepaticamente pelos marcianos. A narrativa dramatizada entre o antes e o depois para os personagens redondos e secundários do enredo.

A este antes vs depois discursivo corresponde ao que se chama uma “reviravolta da situação” que, sobre o plano da estrutura implícita, não é outra coisa que uma inversão dos signos do conteúdo. Uma correlação existe assim entre os dois planos: antes – conteúdo invertido e depois – conteúdo colocado. (GREIMAS, 2008, p. 66)

Em seus estudos, Greimas dialogando com o exemplo acima, há uma restrição atribuída a tal valor de exemplificação da própria temática dentro da narrativa de sub-

locação nomeada como armadura. Comporta-se o mito em referencial, principalmente nos contos russos, uma fórmula de sequência inicial e uma sequência final dos fatos dentro daquela realidade proposta pela sua própria narrativa. Esse entendimento diferenciado sobre o início e o fim da narrativa é locado a uma nova articulação de conteúdo, o qual um está (fixo dentro de sua especificação mitológica narrativa) e a outra invertida ao seu propósito.

Se levamos em consideração a obra citada aqui, *As Crônicas Marcianas*, e deixamos em conta os fragmentos (cenas) dentro do enredo como contos e aplicamos a uma fórmula proposta aqui de início e fim, ainda sim pertence à mesma temática, porém assumem uma função sublocada de narrativa. Fornecem-nos “um elemento de previsibilidade da interpretação não negligenciável”, ou seja, em sua primeira etapa dos procedimentos, sua narrativa é sequencial na descrição do mito, ela é subordinada e hierárquica no desenrolar da narrativa que aqui se completa no entendimento de seu fim, “uma articulação previsível dos conteúdos.” Quando analisamos a obra dessa forma, os espaços temporais onde se encontra o mito vai de fases, em sua criação, a necessidade de ganhar tempo para que um número viável de vidas a serem salvas da Terra que se agoniza em desgraça e futura destruição total e o entendimento da morte, e a vontade de viver e dar continuidade a espécie humana. Estes aspectos vão se fluando dentro da narrativa geral da obra, suas fases de idas e vindas não comprometem o entender do conjunto final, elas apresentam especificidades ao elemento, porém, são somados para que se tenha uma narrativa dinâmica, estrutural dentro da teoria.

Como no escudo, a mensagem, ou seja, a significação particular do mito-ocorrência loca em duas substâncias diferentes de mesmo peso, dando lugar a duas leituras diferentes, uma se dá da discussão e outra em sua estrutura. A mensagem mesmo se divide em leituras distintas ou parciais, guiadas a uma leitura única no processo. A mesma substância se divide em duas formas. Mesmo que ela tenda a voltar-se para uma relação sempre ao homem, fazem com que elas assumem uma metáfora do homem em imagens em animação, agentes ou pacientes, segundo Greimas. Nesta forma de mensagem, loca-se uma categoria de individualismo versus coletivo, permite que o herói seja destacado e percebemos que ele surge como um agente que trará uma solução para o determinado problema em questão. Este fará o conflito ter uma nova dimensão, fazendo com que a situação, assumam um antes e um depois de seu surgimento.

Essa primeira análise quanto à mensagem buscado no mito da narrativa é de propriedade linguística, ou seja, a busca da análise de um significado de sua presença e

sua função na situação da narrativa. Para a escola americana e sua teoria quanto ao estudo do mito na narrativa, dá-se a especificação desse agente que surge na narrativa como um ser morfológico para a ação/situação. Este agente muda o sentido do que era primordialmente proposto no enredo, obrigado a narrativa assumir outra especificação quanto ao que é narrado. Alterando a estrutura seja do tempo, ambiente ou mesmo do enredo. Esta relação deve ser atendida a uma regra para um só significado. Mesmo que este personagem ou agente entre em cena na narrativa e faça mudanças na mesma, o seu significado final permanece o mesmo, imutável na questão proposital.

Para essa mesma temática e de segunda especificação dentro da mensagem, é locado ao contrário da primeira, essa permanece no sistema estrutural do conteúdo proposto no discurso. Suas relações narrativas são de conteúdo recíproco em seu conhecimento, mesmo que seja articulado sequencialmente na narrativa. Suas articulações quando a mensagem permanece dentro de sua estrutura de concepção, analisada aqui, é tratado pelo autor como os traços que são pertencentes ao seu significado geral e seus acontecimentos.

Um dos itens que ele busca entre outras é a definição das unidades de narrativas comparando os dados fornecidos nessas narrativas. Primeiro, as informações do contexto são tomadas duas vertentes distintas. Uma, procura esclarecer a leitura do mito-correspondente fazendo uma comparação a outros mitos, analisa-se uma relação de dependências de outras narrativas, que por sua vez, também são dependentes a outras porções de dependência de narrativas. Narrativas que buscam outras narrativas que por sua vez buscam outras narrativas, que têm uma inter-relação pragmática de correspondência de sua essência.

Os códigos ganham vidas e se impõe segundo sua necessidade. Esta definição vai de confronto ao estudo de Propp e formata ou fornece uma fórmula que seja exatamente aplicável e que nunca fuja de seu propósito. Como trabalhado acima, elas se transmutam e navegam a deriva da força de criação, da imaginação e de sua própria necessidade laboral. Porém, não deixa escapar Greimas, que, podem ser aplicados três métodos a fornecer uma limitação para o reconhecimento destas especificações quanto ao código mito-narrativo. Uma seria “os sintagmas performanciais, que seria a prova; os sintagmas contratuais” estabelecem uma transmutação no contrato que fora empregado. Por sua vez, esta busca da ruptura dado pelo universo em que se aplica à narrativa ou pelo o leitor em que se dá o valor de tal código. Por fim, os sintagmas disjuncionais (deslocamento do ir e vir, do temporal de sua narrativa). Essas estruturas não são

pertinentes a um modelo preestabelecido do contexto a que se aplica o método, mas de uma metodologia de uma formalidade linguística se encaixando dentro do sistema de armadura.

As delimitações e reconversões pertencem a uma unidade narrativa sobre sua descrição em processo. A narrativa primária que fornece um conteúdo, que seria aqui em questão, uma sequência de fatos a serem interpretados. Este processo faz com que, a segunda seja reconhecida como transformada pela natureza de seu processo de deslocação se comparando com a primeira. Desta forma, ela retorna novamente e se diverge em dois caminhos: quando a narrativa primária é colocada ao lado da transformada, se dá uma atribuição de comparação. É necessário que se foque no conjunto da narrativa, ou seja, suas semelhanças e distinções e tal comparação, permite que a sequência dada a cada uma, mostre ou forneça ao analisador suas essências e características que ali estão contidas. Seria por tanto, uma forma de limitação, análise e compreensão das estruturas formais à qual pertence a um estilo primordial. O mesmo no qual se divagou e como se deu o processo e quais foram seus limites.

Dentro desse modelo encontramos o local, onde há a colaboração entre as narrativas. Suas sub-influências, especificações vigentes, fornece um molde temático de análise. O autor chama a atenção para precaução em se tomar cuidado, que tais análises por este processo, podem oferecer em seu estado bruto, um sentido rígido de matéria temática. Suas sequências podem ser confundidas e a junção de suas diferenças se tornem evidentes no processo. Por mais que esta estrutura fornecida da comparação e disjunção das análises de duas narrativas de se divergirem, ao mau analisador, elas poderão fornecer uma identidade única e indivisível.

O autor mostra que neste ponto já se extrapolou o estudo da primeira concepção desta forma de análise. No início, havia somente duas formas de narrativa a serem reconhecidos, o modelo deceptivo e o modelo verídico, entendo aqui, o modelo primário da análise e o derivativo (o de ser versos parecer). Esse próprio jogo de “decepção e da verdade” por se só, volta a cair no esquema de significados sobrepostos uns aos outros na construção narrativa. A hierarquia neste caso é de decepção estilística e vem de forma indefinida a se analisar ou de sua própria construção.

Aparentemente sobre o contexto mitológico, encontra-se no nível dos elementos narrativos que mostram seu discurso sobre sua substância de caráter único. Sua formalidade como sua substancialidade, carece de mais conhecimento e estudo para tal. O agente da ação sejam os quais são detentores de toda temática proposta para a análise,

o foco da ação do mito, como o que circunda a narrativa sobre o mito. Suas propriedades narrativas, tanto de sua análise interna e seus detalhes como do conjunto a ser verificado. Assim os agentes podem assumir ou ser os sujeitos-heróis ou objetos-valores, os que fornecem o destino da narrativa, ou que, são passíveis ao destino da narrativa. Assumem também papéis de oponentes e traidores, mocinhos libertadores do enredo. Neste modelo proposto, o agente, o mito, está inserido no estudo da armadura invariável, em sua essência, sua distribuição na narrativa, faz parte de intrincamento textual e narrativo de uma história.

O enredo é colocado sobre uma narrativa algorítmico, que se faz saber por suas codificações na narrativa. Estas temáticas cumprem o dever de estabelecer um limite, uma separação que seja evidente na análise do mito-narrativo, entre o contexto e o conhecimento. “O contexto apresenta-se sob a forma de conteúdos investidos, independentes da própria narrativa e assumi a posteriori pelo modelo narrativo. Estes conteúdos investidos são, ao mesmo tempo, já conteúdos constituídos” (GREIMAS, 2008, p. 72). Os escritos de romance fazem sua narrativa progressivamente, suas personagens são escolhidas conforme seus desejos, sua construção imaginativa interrompa, formaram os atores da mitologia, que contém em se conceitos para construção dos códigos. Esses raciocínios dialogam com as reflexões teóricas de outro pensador relevante: Mikhail Bakhtin.

Permitirá começar a fazer duas observações às afirmações de Bakhtin. O primeiro ponto diz respeito à exclusividade relativa do uso da polifonia prazo para as obras de Dostoiévski. Embora Bakhtin diga que Dostoiévski é o criador o romance polifônico, ele admite a presença de certos elementos polifônicos em outros gêneros. Particularmente em "diálogos socráticos", em que o método dialógico é considerado um meio para a natureza dialógica da verdade e do pensamento humana que procura que ele define como uma espécie de diálogos socráticos, mas de onde ele aponta que quando comparado ao diálogo socrático é de fato o peso específico do elemento cômico que aumenta.

O segundo ponto, é baseado no uso do termo polifonia de Bakhtin parece usar com cuidado, como vimos anteriormente. Bakhtin usa apenas uma vez em sua análise da poética de Dostoiévski, o termo polifonia do romance: É para a poética histórica para expor este processo de maturação artística do romance polifônico. O estudo da poética de Dostoiévski deu lugar a outros problemas, mais importantes, levantadas pelo seu trabalho. Bakhtin menciona mais a polifonia como tinha feito antes e fala de uma tese

de que seria provável que se aplicam ao romance em geral (e não ao trabalho de Dostoiévski). Ele não especificou mais as diferenças entre o ato de ser pretender a criação do polifonismo e polifonia, mas podemos destacar Bakhtin usado com referência a um processo de "maturidade artística". Nota simplesmente que não é um termo interessante, que por uma vez já não se aplica exclusivamente à música, mas na literatura em geral e particularmente no romance.

O conceito de polifonia parece ser subjacente e vai mesmo tornar-se mais clara em outros escritos bakhtinianos (2002). Não é em qualquer caso, acreditamos que, em *Problemas de Poética de Dostoiévski* (2008) um conceito abrangente (polifonia) em perpétua gestação guia de Bakhtin em torno do qual grande parte da sua investigação. Neste trabalho, vamos retomar a nossa consideração deste termo polifonismo e tentar aplicá-la à pesquisa literária. Muitos pesquisadores têm estudado o termo polifonia e tentou ver os impactos deste conceito em muitas disciplinas. O mais importante nesta questão é tentar saber como a polifonia de Dostoiévski é enfatizada e aplicada à um análise literário pela visão de Bakhtin.

Que fatos sociais se refletiam no polifonismo de Shakespeare? Evidentemente, os mesmos que, em suma, refletiram-se essencialmente em Dostoiévski. Aquele Renascimento colorido e estilhaçado numa multiplicidade de fragmentos cintilantes, que gerou Shakespeare e os dramaturgos a ele contemporâneos, também foi o resultado de uma célere penetração do capitalismo na Inglaterra medieval relativamente tranquila. E aqui começaram de modo igualmente preciso o gigantesco desmoronamento, os gigantescos avanços e os inesperados choques entre formações sociais, entre sistemas de consciência que antes não mantinham qualquer contato entre si. (BAKHTIN, 2008, p. 38).

Bakhtin entende que o segredo da literatura não reside apenas em um corpo estrutural literária de quatro faces, mas a comunicação dentro de três combinados. Herdeiro tanto do histórico e poético do formalismo russo, Bakhtin tentando sair de um esquematismo literário, antecipando o debate que a crítica literária contemporânea nas últimas décadas com, por sua vez, a teoria a morte do autor e o estruturalismo.

É essencial observar que de acordo com Bakhtin, Dostoiévski não é apenas o criador do romance polifônico, mas também é o criador de "um novo tipo de pensamento artístico". Não é só questão de uma estrutura polifônica Dostoiévski, mas o surgimento de uma nova concepção de literatura: Seria absurdo pensar que a consciência de que o autor não é expressa em romances de Dostoiévski. No romance

polifônico, essa consciência é generalizada e permanente, participa muito ativamente. Mas ela se manifesta de forma diferente no romance monológico. É claro que a consciência do autor não está ausente dos romances de Dostoiévski, mas adota uma posição radicalmente diferente da que foi adotado no romance monólogo. A origem desta polifonia intencional no caso específico Dostoiévski cujas teses foram repetidas por Bakhtin, que, as causas históricas e sociais de Dostoiévski que tornou o maior interesse de múltiplas vozes dentro dos romances. Ou seja, as influências do ambiente externo influenciaram tal criação deste estilo de romance, para Bakhtin é pertinente a divisão da personalidade do autor dentro desse conjunto em assumir específicas intenções e objetivos dentro de toda história ficcional.

Para o escritor Dostoiévski, o homem interno é muito interessante e fundamental para a nossa análise. Há nessas observações uma concepção psicológica óbvia do processo criativo. Como navegar nesta complexidade desconcertante? O escritor é o mínimo questionável. Ai, antes de o problema do escritor, se depara uma questão de psicanálise dentro dessa voz quanto à proposta do escrito em personalizar a importância do personagem enquanto aos seus dilemas psicológicos. Bakhtin leva em conta no seu estudo da polifônica complexidade da personalidade do próprio criador que vai influenciar a sua concepção da literatura. Não há dúvida de Dostoiévski para afirmar sua verdade e fazer seus personagens que encarnam as consciências ideologia autoral:

Desta forma, a estratificação da linguagem literária, seu caráter plurilíngüe, é um postulado indispensável ao estilo humorístico, cujos elementos devem projetar-se sobre diferentes planos lingüísticos; além disso, as intenções do autor, ao sofrerem refração através de todos esses planos, podem não encontrar eco em nenhum deles. É como se o autor não possuísse linguagem própria, mas com seu estilo, com sua regra orgânica e única de um jogo com as linguagens e de uma refração nelas das suas autênticas intenções semânticas e expressivas. Esse jogo com as linguagens e freqüentemente a ausência completa de um discurso direto, inteiramente seu, não diminui nem um pouco, é claro, a intencionalidade geral e profunda, ou seja, o significado ideológico, de toda a obra. (BAKHTIN, 2002, p. 116)

O romance de Dostoiévski não é um romance de tese porque o próprio autor não é o representante de uma tese. Como o diálogo socrático, o romance polifônico visa desvendar a natureza sempre dialógica da verdade, fazendo uso à vontade de diferentes visões do mundo ou de doutrinas filosóficas distintas e/ou de atitude ou fato que não estão de acordo com sua época, sem chegar a uma solução final para o autor e nem para

o herói. Tudo o que disse Bakhtin sobre a independência da consciência do herói em toda sua face, portanto, o autor com base nesta afirmação da condição de projeto básico, ou seja, polifônicos e do ato criativo. Há também outro elemento deste projeto e polifônica "psicológica interna" do ato criativo no fenômeno dos desdobramentos de um olhar externo.

(...) o romance - não são formas da criação poética, mas sim composições puramente retóricas; ao que parece, logo que isto ocorre, surge um obstáculo dificilmente superável, a opinião pública, no âmbito do reconhecimento geral, que vê certa significação estética por trás do romance” (BAKHTIN, 2008, p. 79)

A relação entre o autor e o herói, portanto, exige uma descoberta do outro, mas também um retorno a "casa" (origem). Bakhtin define um fenômeno essencial da criação artística não se restringe a Dostoiévski e que pode ser aplicado a toda literatura, seja monólogo ou polifônica. Então, observe aqui que de acordo com Bakhtin, toda a literatura, uma vez que é baseado em um ato de fundação da criação que resulta em uma percepção externa, é inicialmente dialógica uma vez de frente para o que é distinto, de uma relação de contraposição.

A polifonia intencional no projeto Bakhtin é, portanto um movendo em duas direções: primeiro eixo da visão externa e gerais que se aplica a toda a literatura que o "eu" do autor que abre o "outro" para tornar-se a "outro independente" que interfere e fluência na dimensão interna, e de volta para "casa" (de seu lugar de origem). Então, Bakhtin descreve um processo complexo da dupla identificação da integração do processo criativo. A segunda linha é mais específica para cada autor individualmente. No caso de intenção artística de Dostoiévski ou planejamento criativo é realmente polifônico, o autor não busca a qualquer momento para posicionar-se como consciência de imposição. É este segundo aspecto polifônico da intenção criativa que depende da Independência dos heróis.

A polifonia estrutural, depois desta apresentação criativa polifônica, é neste sentido uma prática significativa. O romance de Dostoiévski com base em uma concepção dialógica da verdade, como os de diálogo socrático. Bakhtin destaca outro ponto fundamental neste projeto genérico do romance Dostoiévski, a noção de conjunto da obra. O tema do romance de aventura não pode ser usado como o elo final no mundo fictício de Dostoiévski; mas como intrigado com, oferece um material adequado para a realização de seu embolso artístico.

Achamos incorreta também a afirmação de Grossman segundo a qual todo esse material sumamente heterogêneo de Dostoiévski assume a “marca profunda do seu estilo e tem”. Se assim o fosse, então o que distinguiria o romance de Dostoiévski do tipo habitual de romance, da mesma “epopeia à maneira flaubertiana, que parece esculpida de um fragmento, lapidada e monolítica”? Romance como *Bouvard et Pécuchet*, por exemplo, reúne material extremamente heterogêneo em termos de conteúdo, mas essa heterogeneidade na própria construção do romance não aparece nem pode aparecer acentuadamente por estar subordinada à unidade do estilo e tom pessoal que a penetra inteiramente, à unidade de um mundo e de uma consciência. Já a unidade do romance de Dostoiévski está acima do estilo pessoal e acima do tom pessoal nos termos em que estes são entendidos pelo romance anterior a Dostoiévski. (BAKHTIN, 2008, p. 15)

A trama, muitas vezes presente no romance de Dostoiévski aparece assim como o ponto de conexão entre a concepção do autor e a forma de romance. Esta ideia da parcela (ou melhor, o mistério) já estava presente na análise que Grossman tinha feito o trabalho de Dostoiévski:

É mais substancial a afirmação de Grossman segundo a qual os romances de Dostoiévski do último período são mistérios. O mistério é realmente multiplanar e até certo ponto polifônico. Mas essa multiplanaridade e polifonicidade do mistério é puramente formal, e a própria construção do mistério não permite que a multiplicidade de consciências com seus mundos se desenvolvam em termos de conteúdo. Aqui, desde o início, está tudo predeterminado, fechado e concluído, embora, diga-se a bem da verdade, não concluído em um plano. (BAKHTIN, 2008, p. 18)

Esta ideia do enredo (ou mistério) tão claramente refletido na escolha da forma genérica que intenção do autor não pode expressar diretamente. O personagem de Dostoiévski, por sua vez, é considerado por Bakhtin como uma consciência relativamente independente, a independência está enraizada no planejamento criativo. Este projeto é baseado em um princípio básico essencial: o personagem não é apenas um objeto em uma função, mas é mostrado como um ser de consciência humana sobre ter um ser independente em oposição ao romance monólogo em que só existe através de uma série de relações familiares ou sociais.

Puxamos um exemplo de uma obra que trabalhamos nessa dissertação, onde, o personagem Goldstein nunca aparece como uma pessoa na obra como também na narrativa de *1984*, por sua vez ele assume as duas funções propostas neste estudo. Uma, representa ou assume uma característica particular de assumir e defender os ideais do

Grande Irmão na primeira fase de sua vida no enredo, ou seja, ele assume uma personalidade própria, uma ideologia proposta dentro da obra e ao mesmo tempo reflete um pensamento em conjunto, de todos que participam na elaboração do mesmo ideal dentro do sistema governamental de 1984. Este personagem então assume uma consciência individual (uma voz) como também uma ideologia, ele funde “a palavra sobre o mundo com a palavra confidencial sobre si mesmo”. Na narrativa ele assume uma consciência criativa e responsável sobre o discurso sobre si mesmo caracterizando a consciência do “eu”, e em segundo, é a forma de como ele percebe o mundo e como ele defende tal mundo, caracterizando assim um personagem ideológico.

Pouco depois um guincho pavoroso, estridente, (...) escapou da vasta teletela posicionada no fundo da sala. Era um barulho que mexia com os nervos da pessoa (...). O Ódio havia começado. Como de costume, o rosto de Emmanuel Goldstein, o Inimigo do Povo, surgira na tela. Ouviram-se assobios em vários pontos da plateia. (...) Goldstein era o renegado e apóstata que um dia, muito tempo antes (quanto tempo, exatamente, era coisa de que ninguém se lembrava), fora uma das figuras destacadas do Partido, quase tão importante quanto o próprio Grande Irmão, e que depois se entregara a atividades contrarrevolucionárias, fora condenado à morte e em seguida fugira misteriosamente e sumira do mapa. A programação de Dois Minutos de Ódio variava todos os dias, mas o principal personagem era sempre Goldstein. (ORWELL, 2013, p. 22)

Aqui, novamente, a forma une o fundo. Paradoxalmente, a artística harmonia Dostoiévski está enraizada na intenção do autor e se reflete no discurso do herói, mas que a harmonia não é "monovocal" é polifônico. Como é conferido e dialogando com no trabalho de Bakhtin.

Mas o mais perigoso é uma reacentuação vulgarizante, simplificadora, situada em todas as relações abaixo da compreensão do autor (e do seu tempo), que transforma uma representação bivocal numa representação plana e monovocal: heróico-empolada, sentimental-patética ou, ao contrário, cômico-primária. (BAKHTIN, 2002, p. 209)

Mas se a análise da poética de Dostoiévski, Bakhtin concentra-se em fenômenos polifônicos individuais, tais como a auto expressão monológico, a narrativa (o narrador da história ou a história do autor) ou o diálogo entre herói não devemos esquecer que o efeito polifônico também está no mesmo nível de termos de linguagem introduzida como vocalidade, plurilinguismo ou multilinguismo). O polilinguismo serve para esconder a intenção do autor por trás do uso pelo caráter de vários registros de

linguagem (o da oração, cantando, o diálogo de todos os dias, a "burocracia", etc.). Multiplicidade de língua, enquanto isso está perto do plurilinguismo. Mas, mais particularmente de maneira pessoal que tem o caráter de falar, é por isso que Bakhtin, muitas vezes segue um adjetivo social. A linguagem, neste caso, é uma manifestação de uma posição social e não um contexto particular em que a distância pode intervir entre a linguagem do autor e seus personagens.

Quanto à bivocalidade da voz, ele expressa o fato de que, dentro do caráter de palavra ainda ressoa assim mantendo uma intenção como palavra do autor. A bivocalidade é neste sentido um princípio básico do processo polifônico; porque por trás da palavra o personagem ainda está escondendo mais ou menos explicitamente a palavra do autor. Esta noção de bivocalidade, também está presente várias vezes na poética Dostoiévski; encontrasse em um único contextos dois centros de vozes distintas “declaração do autor e a declaração do herói.

Mas estudando Dostoiévski, Bakhtin revela um fenômeno que é muito mais do que uma característica de um autor isolado. Ele destaca um princípio essencial da compreensão literária, um novo modelo de pesquisa hermenêutica. Por isso, podemos dizer que este modelo de pesquisa é aplicável a qualquer obra literária? Dois princípios básicos que devem ser utilizados para o polifonismo literário ter sua funcionalidade como um modelo de pesquisa. O primeiro princípio é um princípio que inclui ele é baseado em uma concepção dialógica da linguagem: todo discurso é orientada para o outro. Literatura como um ato de comunicação é um ato dialógico, seja qual for a forma que assuma. O segundo princípio define, entretanto, o uso de qualificação literatura polifônica. Cada trabalho vem de uma consciência de que é caracterizada por um desenho artístico mais ou menos a outra polifonia de consciência que é caracterizada por uma capacidade mais ou menos desenvolvida de compreensão responsiva ativa. Este segundo princípio nos permite afirmar que o modelo de pesquisa que nós chamado polifonismo pode ser mais ou menos relevante no caso de uma obra literária, e situar o debate Bakhtin começou.

Nos romances de Dostoiévski, por exemplo, traz um diálogo com esse código mostrando que possa atribuir aos mitos ou personagens da narrativa, uma diversidade de voz que ele denomina polifonia. Neste processo as obras não acabam em um delimitar específico de característica de uma personagem ou mito. Ele extrapola os limites externos que os possam subjugar em dimensões que circundam a história sejam fatores históricos, de vivência do autor ou de qualquer característica advinda do próprio escritor

na tentativa de manuseá-lo. A voz do mito/personagem na narrativa tem vida própria e exige suas próprias identidades e desejos em toda estrutura da obra.

Segue-se daí que são insuficientes as habituais conexões do enredo e da pragmática de ordem material ou psicológica no mundo de Dostoiévski, pois essas conexões pressupõem a objetificação dos heróis no plano do autor, relacionam e combinam as imagens acabadas de pessoas na unidade do mundo percebido e interpretado em termos de monólogo, e não a multiplicidade de consciências iguais, com os seus mundos. (BAKHTIN, 2008, p. 5)

A essa criação, a obra em si que nos fornecem toda temática e parâmetros a serem analisadas, não são do cunho do analista ou crítico que cria ou atribui essas especificações de conceitos, à obra e seus elementos internos como o mito sobre o contexto e o conhecimento. Dentro da ficção científica, há elementos inteiros que já fazem sentido para ela própria e a história que conta. Sobre essas formas temáticas de significação do mito, o autor mostra-nos, que, dentro dessas narrativas podem ser considerados os contextos, conjuntos na redução de uma forma de dicionário mitológico, fornecendo-nos exemplificações desse sistema a serem sabidos, compreendidos e analisados.

Se colocarmos esta noção na ficção científica poderia dizer que em seu plano de qualificação, seus aparatos tecnológicos, ou fórmulas químicas e físicas advindos do conhecimento e dominação do próprio. Sua funcionalidade seria o domínio do conhecimento, a compreensão dos sistemas naturais e o empregar desses aparatos no mundo real, criando vacinas, refutando teorias, por exemplo. Esse modelo proposto aqui sobre a funcionalidade da ficção científica e da ciência que nela permeia é de âmbito literário ficcional, ou seja, não serve de modelo pragmático aos estudos científicos do mundo real. Todas essas questões são propriedades internas das narrativas de ficção científica, é ficção e como tal, tem seu compromisso maior consigo mesmo e não uma cartilha de ensaio para cientistas assim fazerem como tal descrito nessas obras.

Quando transportamos a ideia ou o estudo teóricos do contexto e dicionário das estruturas narrativas de Greimas, podemos atribuir valores desses elementos distribuindo funções de animais. Por exemplo, dentro de um processo científico interno da obra, onde, os papéis podem ser invertidos em um contexto geral da história. Se pegarmos uma história onde a narrativa em desenrolada dentro de um universo onde máquinas assumem o controle seja pela função de pessoas por trás dessas vontades ou

mesmo as próprias máquinas assumirem uma consciência e assumir o controle das questões pertinentes à vida dentro da obra, são trocados os papéis e valores dessa função animalesca, onde o humano passa a ser uma figura animada e não vivencial no fluxo da história e as máquinas assumem o papel inverso. Seria uma transformação de elementos narrativos que se situa não entre os mitos, mas no interior da ocorrência do mito.

Neste caso, para um universo da história, a verossimilhança assumiria um papel diferente quando visto por uma atmosfera de um mundo, onde, tudo que é real é animado e o humano em questão, assumiria um papel animalesco. “A transformação linguística resume-se em uma substituição paradigmática no interior da categoria, cuja justificação deve ser procurada no nível das exigências estruturais do modelo narrativo” (GREIMAS, 2008, p. 75). Em outra obra que trabalhamos nesse estudo, *1984* de George Orwell, essa função pode ser atribuída ao Grande Irmão, um ser animalesco criado para persuadir e manter em controle todos os seres humanos sobre um rígido controle psicológico, comportamental e emocional dos personagens daquele mundo. A máquina aqui assume um papel de entidade majoritária e totalmente vívida e que os humanos são resumidos a simples organismos projetados para obedecerem e serem totalmente manipuláveis segundo essa grande máquina que é o Grande Irmão.

Como foi dado o exemplo acima de um diálogo com a temática da música e seus componentes para a elaboração de uma obra, onde, se faz necessário o intercalar dos timbres de vários instrumentos, o compasso para o andamento rítmico e por fim a melodia que dá a característica da obra sonora, nas obras e estudos que fornecem Dostoiévski um parâmetro quase idêntico ao processo quando se trata as narrativas e o mito que nelas são introduzidos por fornecer a nós essas multiplicidades de característica que se atribui a polifonia, ou seja, as diversas vozes que compõe a obra literária. Tais mitos são processos de diversas falas, manifestações de caráter ou psicológico dentro da obra, assumindo assim, uma personalidade em hora como monólogo, porém de oscilantes vozes dentro do mesmo personagem ou de vários personagens que circundam o enredo dentro da narrativa. Na música, que é a indicação da maneira composição na qual as várias vozes a ser tratado, no todo ou em parte de forma independente. Na literatura, o conceito introduzido por Mikhail Bakhtin para chegar a denotar a arte do romance específico de Dostoiévski.

Os romances do autor russo, Bakhtin vê como "romance polifônico", como um diálogo entre uma pluralidade de vozes independentes, muitas vezes conflitantes, sem ser levado à unidade pelo autor: cada personagem continua a ser o único assunto de suas

próprias palavras. Dialogismo é colocado em oposição ao monologismo, ao romance tradicional. Tal característica é percebida na obra de Orwel, *1984*. Os personagens Winston e a sua amante Júlia assumem vozes dentro da narrativa que se intercalam por desejar a mesma coisa, a liberdade. Desejam sair daquela esfera ditatorial do Grande Irmão, onde não podem se amar, falar ou fazer qualquer coisa que fuja dos pré-requisitos das ordens do estado soberano daquela obra.

Mesmo se intercalando no sentido do desejo em comum, dentro de toda narrativa, eles ao mesmo tempo, têm finalidades e desejos diferentes um do outro. Winston quer lutar contra o sistema assumindo uma postura de rebelião na tentativa de fazer cair tal sistema e depois poder viver em liberdade. Por sua vez, Júlia deseja ser livre também, mas faz de forma diferente. Não assume uma postura de protesto ou rebelião ao sistema como Winston. Para ela, a luta contra o Grande Irmão é uma luta sem sucesso, pois ele é invencível. Portanto, ela consegue se libertar dentro de si, ela procura a liberdade em seu espírito, e no decorrer da narrativa tem diversos amantes. Por fim, encontra Winston e quer viver um romance às escondidas. Por extensão, o conceito de polifonia também se aplica a outras formas de heterofonia retórica em que várias vozes para desempenham diferentes papéis, como a ironia e qualquer tipo de relatório de texto (ver discurso indireto livre) e de diálogo em que os diversos "vozes" estão juntos derivada e/ou trocados uns com os outros.

Para Grossman, a peculiaridade fundamental da poética de Dostoiévski reside na violação da unidade orgânica do material, que requer um cânon especial, na unificação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade da construção do romance, na violação do tecido uno e integral da narrativa. “E esse” - diz ele - “o princípio fundamental da composição do seu romance: subordinar os elementos diametralmente opostos da narrativa à unidade do plano filosófico e ao movimento em turbilhão dos acontecimentos”. (BAKHTIN, 2008, p. 14)

Em última análise, cada palavra, na verdade, um reservatório de significados que por horas são complexos e cheios de semânticas dentro da proposta narrativa do enredo e por horas, são momentâneos e de passagens breves, porém carregados em significados dentro dessa voz narrativa, ou seja, mesmo que seja breve sua passagem a sua função é de importância no ritmo da narrativa. Tais essências das vozes que fora estudado por Bakhtin sobre a forma dada à narrativa e o mito nas obras de Dostoiévski fornecem-nos uma forma diferente de construção do que antes era de praxe nas técnicas de escritas

nos romances ocidentais e que suas acomodações encontradas, a fim de ser ali, possivelmente, atualizado com cada enunciado, diríamos também que possa existir uma intertextualidade neste processo do costurar das palavras no texto a sumido suas diversas vozes.

No fim da história entre os dois amantes, Winston e Júlia, revela algo importante que podemos dialogar com o que Dostoiévski escreve na obra *O Grande Inquisidor* do que se diz a voz do casal amante. Estabelece a questão de saber se eles queriam tal liberdade de fato. Quando Winston e Júlia são descobertos por sua traição por quererem viver um romance proibido e logo submetidos à tortura psicológica do grande sistema eles se deparam com a dura realidade de que tudo havia mudado para sempre, pois já não eram os mesmos e se renderam ao sistema por que sentiram se incapazes e o melhor então era viver conforme aquelas leis. Para Dostoiévski, a carga da liberdade é tão pesada que não se possa sustenta-la por ser algo que esteja fora do próprio querer. A liberdade, talvez seja um limite imposto por algo externo e dentro desse limite, existe liberdade e fora dele, só a opressão. A liberdade é uma ilusão para os fracos. Para ser verdadeiramente livre, você deve acreditar em algo que não exista, uma ilusão criada para te manter esperançoso e saber se conter com a autoridade imposta. Mas isso leva ao medo, incerteza e culpa e é o que demonstra nas vozes (heterogenias e homólogas do casal na obra *1984*). A liberdade tem um preço elevado. Percebemos que as vozes indiretamente fazem a pergunta mais inquietante na obra, “Queremos liberdade? Podemos ter liberdade?”.

Mais uma vez se dialogarmos com as questões impostas por Dostoiévski e casando nesta obra, percebermos que mesmo que estes termos de liberdade que em 1950, quando o planeta estava em Guerra Fria ou mesmo hoje por querermos liberdade como uma essência da vida, Dostoiévski deixa essas questões sem responder. A decisão é dada a cargo do leitor como reflexão, ele deixa a decisão para o leitor. Esse exemplo é casado com a obra de *1984*, como mostra Orwell em sua obra. Esse foco na liberdade requer muito debate filosófico. Esta questão é pertinente e de efeitos colaterais advindos com o que desejamos ou lutamos para ter, ou seja, nada é na verdade de graça.

Esta abordagem significa que todos os heróis que figuram nos romances de Dostoiévski iriam agir em nome do autor como seu auterego, vestido com suas ideias e alcançar seus casos que carregam este só voz. Mas, de acordo com Bakhtin, e, conseqüentemente, de acordo com a opinião de Dostoiévski, foi sim a questão de heróis com mentes independentes que usavam as suas próprias ideias. A forma de romance

polifônico significa que um lote de consciência se encontra no diálogo livre de discussões. O que é então a “polifônica escrever o romance”? Aqui Bakhtin diz que:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes é imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes' e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2008, p. 4-5).

Tais questões apresentadas por Dostoiévski, não pertencentes a uma atmosfera única de consciência, suas vozes, seus personagens revelam se parciais no processo de interação, porém são dialogadas intenções diferentes com características diferentes para a amplitude do questionamento filosófico em debater as ideias usando as vozes desses personagens se fechar a questão principal do foco e ao mesmo tempo permitindo o reflexionar entre o leitor, a obra e os personagens. E novos heróis de Dostoiévski são apenas "pessoas com ideias", e como tais mentes independentes além do controle do autor, governança ou autoridade.

O método utilizado e derivado precisamente do que os romances de Dostoiévski realizam consistentemente ideias que essas mentes livres são pessoas com ideias e onde ambiental e fundo e tal contexto era subordinado e onde estas mentes livres confrontado em diálogo. Nos romances de Dostoiévski lidar com as grandes questões da vida nos diálogos eternas. O objetivo desta tecnologia e poética é alcançar uma nova consciência por meio do diálogo, mas nunca uma "resposta final" em questão a fada da liberdade que é trazida pelo Grande Irmão sobre um engodo de que o adversário quer subjugar seus habitantes em uma ditadura externa. Dostoiévski revela neste processo o que em si era uma ilusão de acordo com. Isso pode ser resumido pelas ideias que não são criadas e surge a partir de um único cérebro, mas entre as múltiplas consciências de confronto e de diálogo com a outra. No romance polifônico ilustrado isso com vários movimentos de consciência livre, exceto a transparência das opressões do autor.

Entende-se sobre o que Dostoiévski deixa em seu legado que, é através do diálogo que a consciência no momento preciso acentua-se e avança mais fluentemente nestas discursões. É no encontro entre as ideias e confronto das pessoas com as ideias em suas mentes que a maior verdade é alcançada. Há uma ideia de continuar e de

retardamento de uma verdade que é chamado o desejo lógico, reservado para possuir uma aparência de antidemocrático. Este monologismo incompatível dá a ideia de que o verdadeiro conhecimento e verdade é o melhor caminho para sair das discussões e confrontos entre as mentes livres que buscam a reflexão.

De acordo com Bakhtin e Dostoiévski também sentiram que as grandes questões da vida nunca poderiam manter o discurso acumulado. A verdade final, a fixação significaria desastre constituído para Dostoiévski, porque em tal caso, o homem não tinha mais nada por que lutar. Em seguida, todos os nossos esforços eternos na mortalidade ter acabado. Bakhtin considera que o debate em torno de Dostoiévski via como impossível terminar. O autor não completar este diálogo, ele não resolve a agentes literários. Ele expõe a mente humana em suas contraditórias e incompletas criações. Dostoiévski não aceita nenhuma conclusão.

Quando buscamos tais argumentos dialogando com outra obra trabalhada na dissertação, *As Crônicas Marcianas* revela um episódio curioso sobre essa discursão. Quando os expedicionários terráqueos tentam compreender o que rege a essência dos marcianos em não quererem guerrear com os humanos, contra a invasão dos mesmos. Os astronautas da Terra descobrem que o cerne dessa forma de vida marciana não utiliza da força bruta de bombas, caças e armas poderosas, porque eles deixaram essa noção em tempos remotos da sua evolução como seres. Descobrem que em um tempo arcaico dos marcianos, eles quase destruíram o planeta com guerras. Em seu clímax de destruição, depararam com um dilema, ou eles mudariam a forma de viver sem mais armas e mortes, ou aconteceria o mesmo que estava para acontecer na Terra, o extermínio total do quarto planeta do sistema solar.

A chave do discurso se encarga nesta questão, que, os marcianos observaram os animais e a natureza e descobriram que o propósito da vida era viver e respeitá-la. Logo, pensamos na construção da narrativa e na psicologia dos personagens terráqueos. Isso valeria a pena para levar tal ideia à Terra e aplicar para que não acontecesse a Terceira Guerra Nuclear? Porém, deparamos como leitores, que, os requisitos impostos à questão foram insuficientes e que era inevitável o fechamento dessa ideia e a resolução dos problemas de vez. Em fim, o homem continua tentando oprimir os nativos do planeta vermelho ao mesmo tempo em que destruíra a Terra. Vemos que não se finda as questões. Ao mesmo tempo em que o autor ou a obra tenta resolver o impasse, a questão filosófica deixa aberto à reflexão, porém conduz a narrativa para o caos trazendo novas

questões que se subdividem na destruição inevitável. O homem é um ser incorrigível e seus atos trazem consequências altamente destrutivas.

Esta é uma excelente ilustração e clarificação do que se entende por o necessário diálogo do romance polifônico, as vozes, os pensamentos das personagens dão sua cara e sua característica, porém não se exaure a ideia central da obra. Bakhtin diz que o principal rigor da maestria de Dostoiévski é ter um profundo estudo de sua poética ideológica e que isso é suficiente para que o trabalho artístico permaneça. Bakhtin apresenta a Poética de Dostoiévski como inovadora na sua forma polifônica, traz uma nova dimensão para os leitores que nunca tenham sido previamente em contato com esta análise. Torna-se relevante uma vez ou é talvez correto recordar que, em conformidade com própria opinião de Dostoiévski nunca está terminado. O diálogo continua. E pode-se dizer que, com base na visão de Dostoiévski de uma verdade estável e duradoura não pode ser alcançada e que toda a sua obra está aberta e inacabada em sua discussão de ideias.

Bakhtin lança o estudo da estética do romance fornecendo a nós um estudo pragmático dos detalhes que compõe todos os romances em uma fórmula que, seja aplicável como teoria. A poética defendida por Bakhtin assume um sentido negativo a sua excelência quanta essência, o fato dela deixar de ser pertinente a cada cultura e sua singularidade ou mesmo do individualismo do autor quanto à obra. Para Bakhtin, as teorias literárias são necessárias para o entendimento das manifestações artísticas e culturais de uma civilização, porém o ato de existir esse estudo teórico e forma, deixa resíduos em sua forma. Esse processo de formatação das manifestações criam barreiras naturais vinda de uma necessidade de se compreender os mecanismos que a regem. São essas pragmáticas formalidades que deixam efeitos colaterais e o processo de arte pela arte perde sua vitalidade por não ser livre em seu úbere. Dentro de um estudo teórico científico e seu próprio mecanismo ativa essa barreira que vem totalmente contra mão do sistema natural da arte em seu manifestar do espírito com o propósito de fugir do lugar comum.

Semelhante pretensão, com efeito, é totalmente inexecutável: sem uma concepção sistemática do campo estético, tanto no que o diferencia do campo do cognoscível e do ético, como no que o liga a eles na unidade da cultura, não se pode separar o objeto submetido a um estudo de poética – a obra de arte literária – da massa de obras escritas com palavras, mas de um outro gênero; certamente, é claro, essa concepção sistemática é introduzida

todas as vezes pelo pesquisador, mas de forma nem um pouco crítica. (BAKHTIN, 2002, p. 15).

Ele loca esses estudos de temáticas quanto à arte, para um lugar previsível e restrito em formas científicas aplicáveis, deixando de lado a liberdade espontânea de seus criadores. Tais atos geram consequências na própria obra de arte, pois dela muito se carrega o manifestar cultural e de identidade de um povo, como tal, as nações, regiões e identidades culturais, são de fato diferentes entre si. Essas diferenças são influenciadas dentro desse manifestar e não pode ser aplicada uma fórmula igualitária para todas, cada uma surge, nasce conforme o mundo de quem as trouxeram. Um manifestar cultural imaginativo africano é diferente de um europeu ou americano. Mesmo que tais manifestações venham, por acidente, a se aproximarem, tais acontecimentos são acidentes de percurso, assim podemos dizer. Quando buscamos a manifestação artística dentro dos enredos de ficção científica, muito se nota uma identidade que liga esse manifestar com identidades de quem as melhores manipulam em sua criação. Os maiores autores, as pessoas que mais leem ficção científica são povos que estão ligados a ele em diversas camadas de identificação. Nesses podemos pontuar os anglo-saxões, germânicos e os franceses. Esses povos e sua cultura estão, de certa forma, ligados ao assunto quanto se trata de ser pertencentes a esse cultura, desse manifestar pela sedução do poder da ciência, de um poder mítico da ciência. Não poderíamos aplicar o mesmo método pregado por Bakhtin dentro desse esquema, elementos que talvez poderiam chegar ao par, à semelhança dessa manifestação vinda de povos africanos ou latinos, por exemplo. Logo se nota que não se encaixa no seu processo natural.

Este mecanismo de persuasão da estética é notável quando buscamos comparações de obras produzidas por latinos e obras produzidas por anglo-saxões. É perceptível que os anglo-saxões sempre parecem estar a um passo a frente do que está na última moda destas manifestações. Bakhtin deixar claro na citação que exemplificaremos que a manifestação da ficção científica, traduzida aqui ao nosso objeto de pesquisa, não pode e nunca veio advinda do simples ato da manifestação:

Nenhum valor cultural, nenhum ponto de vista criador pode e deve permanecer ao nível da simples manifestação, do fato puro de ordem psicológica e histórica; somente uma definição sistemática na unidade semântica da cultura superará o caráter fático do valor cultural. A autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura,

tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também indispensável e insubstituível; caso contrário essa autonomia seria simplesmente arbitrária. (BAKHTIN, 2002, p. 16).

Para Bakhtin, dialogando com a ficção científica, entendemos que a manifestação de Júlio Verne, H. G. Wells, que estão na van guarda da criação desse estilo, não foram surgimento autênticos pelo simples fato de não haver uma manifestação amparada por teoria forte de sustentação para as análises aplicáveis de seus processos e mecanismos de criação imaginativa. Talvez aqui esteja um dos fatores que fazem com que muitos eruditos da literatura locam a ficção científica como um subgênero ou um gênero não definido e totalmente entendido. E esses confiscos são tanto no surgimento como até os nossos dias. A falta de uma teoria que seja totalmente aplicável a esse tipo de literatura como uma teoria completa e universal que seja capaz de suprir todas as carências que até hoje persiste em existir fazem dela uma espiral onde não fecha como literatura forte baseada em uma ciência da arte, por este fator decisivo que Bakhtin defende a ficção científica então não se encaixa aos moldes aceitáveis das *Questões de Literatura e Estética*. Para ele, o simples ato de extrair elementos analíticos de um requerimento crítico dessas obras, não são pertinentes e nem válidos, pois tais elementos, não podem fornecer dados concisos e aplicáveis a uma teoria e esse processo rebaixa tais obras um nível de subliteratura ou para-literatura.

O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana. (BAKHTIN, 2002, p. 16).

Ao analisarmos a fundo as obras de Júlio Verne, percebemos que muito se existe dentro desta proposta bakhitiniana por estar ligado muito à fantasia, porém muito se distancia do que hoje notamos na ficção científica já moldada nos dias atuais, advinda da técnica primária de Wells em seus trabalhos. Quando estudamos as obras de Wells percebemos que há em seus trabalhos, elementos que ligam à ciência mesmo que sejam meras especificações livres do comprometimento com o requerimento formal das ciências do mundo real. Neste ponto crucial de rompimento, ou seja, quando a fantasia (por exemplo) deixa de ter sua completa especificação literária dentro da ficção científica para assumir uma forma de leitura de contrato, uma transmutação de

identidade e finalidade o rompimento é um exemplo de fuga que Bakhtin repudia nos processos teóricos de criação literária.

Como a fantasia e outras técnicas literárias pertinentes ao grande estudo, há outras formas que romperam com os paradigmas que pudessem sustentar essa literatura, como uma obra completa e plena dentro da formalidade teórica proposta por Bakhtin. Tais são essas questões complexas ligadas a ciência de hoje, seja ela, psicológica, social, política, avanços tecnológico, à moral e entre tantas coisas. Quando voltamos nossas atenções para a obra de Wells, por exemplo, percebemos que existe um salto que separa tais definições. Ele traz para a ficção, ideias que jamais foram abordadas com tal requinte de oxadia quanto à forma de transcendência de fator preestabelecido. Vemos que *A Máquina do Tempo*, e principalmente *A Guerra dos mundos*, vêm com uma temática totalmente nova e inexplicável dentro das formalidades de Bakhtin.

Wells foge totalmente a regra, quando traz alienígenas para criticar uma nação que está no topo da cadeia alimentar, da soberania opressora de todo o planeta Terra – sabemos que aqui se encaixa dentro de uma alegoria, porém nos estudos bakhtinianos essa forma foge à regra. Ele consegue trazer tais críticas em camadas em aprofundamento, onde a alegoria do alienígena já não mais se faz a uma simples fantasia. Fantasia em sua proposta original como forma de estilo e técnica que foge do compromisso com elementos que ligam a fatores reais. Os marcianos encarnam na verdade os britânicos, as armas que utilizam, até então as mais modernas, são vencidas por outras, no caso das marcianas, essa criatividade de Wells jamais concebida por outro ser humano em uma obra literária em sua concepção de existência.

Não o bastante, Wells consegue introduzir outra camada nesta narrativa, refuta que nem as armas britânicas que oprimia todo o planeta Terra e nem as armas advindas de seres de outro planeta detinham a mais letal das armas que um simples organismo e imperceptível ao olho nu que é o vírus, que fora por milênios o grande e maior adversário humano que agora assume o papel de herói de todos. Você percebe que foge a regra de Bakhtin em trazer uma temática estética ao romance, pois *A Guerra dos Mundos*, por exemplo, foge dessa necessidade de imitar as simples manifestações em requerimento pragmático para que ela não seja simples ou ingênua. Wells consegue com maestria, não só extrapolar tais requerimentos inaplicáveis a essa abordagem, como ao mesmo tempo, ele consegue dar um consistência transcendental à obra e com grande propriedade artística, filosófica, moral e política em uma obra fictícia.

Voltando para as manifestações que se identificam com o que concebe a cultura. Neste ponto percebemos um elo que seja significativo nas análises de nossas obras quanto a temática de Bakhtin. Como dissemos antes, a ficção científica são manifestações oriundas dos povos germânicos e anglo-saxões, os mesmos, são povos que foram forjados pela guerra. Queremos dizer que, dois fatores são muito presentes na ficção científica no seu estado de van guarda, entendemos aqui, de Wells até o fim da Guerra Fria, ou melhor, abordaremos Wells até pós Segunda Guerra Mundial com a obra *1984* e *As Crônicas Marcianas*.

O que percebemos em comum são dois elementos chaves para essa atmosfera de manifestação artística. A guerra em si e os adventos científicos são utilizados para mostrar superioridade em frente ao inimigo. Vemos isso nas três obras, ou seja, o que liga nos primórdios do surgimento desse estilo são esses elementos. Lógico que dentro deles, questões importantíssimas como moral, política entre outras, mas esses dois elementos se fundem para que toda narrativa permeie esses elementos chaves. Esse dois elementos ainda são presentes em nossos dias, porém não em um número expressivo de manifestações artísticas. A ficção científica evoluiu como todos os gêneros ou estilos que assim também o fizera, mas quando buscamos aplicar a temática da estética bakhtiniana, esses dois elementos corroboram para a exemplificação, e outros elementos da estilística de Bakhtin já não são aplicáveis.

1.2. Literatura de ficção diante da ciência

O estudo sobre o gênero ficção científica é, à primeira vista, paradoxal e nos leva a interrogar: Como podemos reclamar, desenhar uma trapaça apontando para alguma verdade? Como podemos reivindicar, aplicar métodos científicos para o que parece ser ficção? O objetivo é, na verdade, cultivar a inteligência científica em progresso para que o leitor seja preparado para futuras descobertas, por haver sempre novas fórmulas da ciência em explicar o mundo ou de reinventá-lo, colabora para que essa retroalimentação da ficção científica também atinja seu público alvo de forma efetiva. Cria-se, portanto, uma investigação simulada ou preliminar do leitor, ele busca absorver ciência em livros de ficção. Reconstruir a aventura de uma ciência impulsiona-nos a perguntar ou nos maravilhar com a própria ciência, aquela que usa processos

lógicos e experimentais, ao mesmo tempo, sugere uma analogia entre método científico e processos científicos, ambos movidos pela curiosidade humana.

Pode-se observar que um traço em comum permeia todo o imaginário das culturas europeias ocidentais como a anglo-saxã, a germânica e a francesa desses últimos três séculos, sobretudo, a partir da primeira Revolução Industrial ocorrida no Império Britânico. Pode-se acreditar que esse acontecimento foi um divisor de águas para a construção da nossa vida moderna, tanto para o consumismo, como na reivindicação e formação do estilo de literatura do gênero ficção científica engendrado nesse processo de transformação social e imaginativo da vida como um todo. Enfatiza, de certo modo, o futuro e suas descobertas científicas e as implicações ou consequências da manipulação do conhecimento científico, tanto para o bem como para o mal, o que provoca em seu leitor, o despertar consciente de pontos que são peculiares a esse tema.

A ficção científica não parece susceptível de encorajar exegeses estritamente estilísticas. A construção dos enredos desse gênero, como em todos os outros, se faz por livre trabalho artístico do autor, talvez recorrendo à necessidade do empréstimo de outros estilos para a composição total da obra. Pode-se observar que, na ficção científica, são tomados emprestados fragmentos estilísticos da fantasia, pois nas entrelinhas de determinados clássicos como *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells, um dos livros analisados neste trabalho, busca-se apoio na pura imaginação do leitor para completar certas lacunas que a descrição de engrenagens tecnológicas não suprem. Há sempre um pedido de auxílio ao público para que ele, com suas vivências, informações e capacidade de criar por si próprio, dê mais sustentação à história nos pontos em que ela não dá todas as informações.

A ficção científica, nesses fragmentos, mostra algumas de suas características mais destacadas. Ainda falando de *A Guerra dos Mundos*, de Wells, percebemos que o autor foge do lugar comum da propriedade da ficção científica sobre a exigência da gravitação científica ao adotar descrições explícitas ou mesmo implícitas de determinados fenômenos para buscar refúgio na fantasia em suas descrições. É bom lembrar que o livro foi lançado em 1898, e a análise aqui proposta precisa levar em conta os contextos científicos de então, seja para estabelecer seus limites, seja para enfatizar suas previsões. Muitos apetrechos e desenvolvimentos tecnológicos mencionados ou aludidos por Wells só vieram a ser concretizados quase cem anos depois. Naquele tempo, esses elementos pertenciam exclusivamente ao campo da

fantasia, livre de qualquer compromisso com a lógica científica, mesmo que tais máquinas avançadas estivessem sob o domínio de seres de outro mundo. Mesmo os estudiosos não tinham a concepção mínima de conhecimento de tais avanços sendo mais um exemplo grandioso de maestria de Wells em usar a imaginação, pois, constrói um mundo tão incrível (e crível, ao mesmo tempo), ameaçador, perigoso, arrebatador, estranho. As fronteiras entre o incrível e o crível foram fundamentais para a contribuição do mundo criado por Wells; e o mesmo se dá nas outras duas obras dissertadas aqui, *As Crônicas Marcianas*, de Bradbury, e *1984*, de Orwell.

Esses lastros da ciência não deturpam e, sim especificam a ficção científica como um gênero singular que tem seu campo próprio de identidade literária, com seus pontos fracos, seus conflitos internos e externos. Isso torna as obras em análise, discursos que transcendem a realidade rígida da ciência, equilibrando-se entre uma realidade que fornece matéria-prima a uma imaginação que flui do rígido para o devaneio e vice versa. Contudo, ela não se afasta do ato da criação literária, de teorias temáticas com suas dimensões estéticas e do imaginário, respeita os dogmas da literatura. Porém, com características próprias às suas exigências. A ficção científica tem, a seu modo, um teor científico, mas que é trabalhado como uma ficção que nasce, sobretudo, na imaginação, ganhando, porém, novas concepções nos tempos modernos.

A ficção científica é um dos gêneros mais populares do mundo, disseminado em todas as tradições literárias, mostrando-se ora como alegoria no sentido de crítica a determinados contextos, ora como uma força imaginativa que supera os simbolismos mais superficiais e aprofunda-se no tratamento de temas candentes da sociedade por meio de uma produção estética. No campo da História, esse mesmo fenômeno também pode ser constatado, com a abordagem de situações, elementos e imagens que dialogam não só com temas reais, mas também, fornecem outras visões de fatos ocorridos, personagens de vulto, ideias e mentalidades que se colocam em debate, ainda que retrospectivamente ou em um esforço de pensamento voltado para o futuro.

O livro, *As Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury, é um volume de contos interconectados que narram várias tentativas de cientistas da Terra em ocupar Marte. O clássico *1984*, de George Orwell, ficou conhecido pela construção da figura do Big Brother, o Grande Irmão, aquele que tudo vê e a todos vigia. O escritor britânico cria, assim, uma sociedade em que a privacidade é suspensa e uma espécie de entidade ganha poderes absolutos. *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, traz no final do século XIX, a noção de uma invasão alienígena (marcianos) ao planeta Terra; onde a quase

exterminação de todos os homens da Terra se fazia presente no enredo. Porém, seu trabalho em camadas mais profundas, Wells procurou fazer uma crítica velada ao sistema imperialista britânico daquela época.

Essas obras, em que a tecnologia é também um personagem importante, diferem de *status* entre si, ainda que transitem por terrenos próximos. *1984* transformou-se, com o tempo, em uma obra consagrada, levando a reflexões sociológicas. Isso acarretou seu distanciamento do gênero da ficção científica, cujo estereótipo está ligado a uma produção mais “rasa”, sem maiores ambições. Já *As Crônicas Marcianas* consolidou-se como um livro emblemático do gênero, fazendo com que seu criador fosse considerado um dos grandes mestres da área. Essa diferenciação, entretanto, nos parece um tanto injusta e baseada em preconceitos. E *A Guerra dos Mundos* pode ser considerada como a primeira obra de ficção científica que alcançou todos os conceitos necessários para a criação definitiva, do surgimento do que conhecemos hoje como ficção científica.

Há, sim, a percepção de que ambos os títulos inserem-se em contextos históricos interessantes, e uma grande capacidade de criação em que os avanços tecnológicos são absorvidos literariamente de maneiras distintas, com propostas diferentes, mas de acordo com visões atentas e perspicazes do mundo que se tinha à época em que foram escritas e do contexto social que se anunciava. Isso nos permite fazer apontamentos históricos dentro desses livros em que a ficção científica serve de meio condutor para aproximações e interpretações de cenários políticos e sociais amplos, trazendo contribuições interessantes – ainda que por meios oblíquos – na compreensão dessas situações. A História desses períodos ganha, assim, um complemento interessante na tarefa de entender questões sempre tão complexas.

Em *As Crônicas Marcianas*, publicado em 1950, as tecnologias aeroespaciais e os conhecimentos de astronomia estão presentes de forma incontestada, elementos fundamentais no entendimento da geopolítica mundial de meados do século XX em diante, sob a chamada Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética. Já na obra *1984*, lançado em 1949, há a preocupação com desdobramentos políticos que tecnologias de segurança poderiam trazer à sociedade, além de anunciar que esta seria uma das principais temáticas dali em diante. A espionagem não era uma novidade, mas as formas de fazê-la estavam se aprimorando e o controle social fora inserido nessa equação. Tomando conceitos da literatura e apontando questões históricas pertinentes, este argumento, ainda que brevemente, salienta o quanto a ficção científica pode e deve ser levada em consideração no estudo, retrospectivo ou prospectivo, de aspectos

nevrálgicos da sociedade. Por alegorias, por metáforas, por meios artísticos e estéticos, a literatura também dá seu aporte a uma série de reflexões atreladas à realidade.

É possível, com efeito, que o enunciado metafórico seja precisamente aquele que mostra com clareza a relação entre referência suspensa e referência desvelada. Do mesmo modo que o enunciado metafórico é aquele que conquista seu sentido como metafórico sobre as ruínas do que se pode chamar, por simetria, sua referência literal. Se é verdade que é em uma interpretação que sentido literal e sentido metafórico se distinguem e se articulam, é também em uma interpretação que, graças à suspensão da denotação de primeira ordem, é liberada uma denotação de segunda ordem, propriamente a denotação metafórica. (RICOEUR, 2005: 338-339)

Em razão de Ray Bradbury e George Orwell fazerem uso constante das metáforas na elaboração de seus livros de ficção científica, é importante que este ponto fique claro. Não há nas obras do autor, a pretensão de adivinhar o futuro e muito do que ele escreve insere-se nesta segunda ordem de significação de que fala Ricoeur e não deve ser apreendido ao pé da letra, como a descrição literal de fatos ou avanços tecnológicos. A literatura de ficção científica não é um catálogo do futuro. Há, sim, uma simbolização, a partir de realidades presentes, de possibilidades para o futuro, sem deixar de recorrer, até com bastante vigor, ao passado. Ao metaforizar, Bradbury e Orwell colocam-se como críticos de um presente que aponta para um futuro até certo ponto sombrio, o que não suprime seu estilo e os espantosos acertos que apresenta.

Quando Ray Bradbury escreveu *As Crônicas Marcianas*, ele explorou um filão literário há muito conhecido, incluindo a temática de se imaginar como seria a vida em outras partes do universo. Marte sempre esteve no centro das atenções de quem olhava para o espaço e se perguntava, a sério ou não, se haveria vida fora da Terra. Basta lembrar que autores como Júlio Verne, no século XIX com *Viagem à Lua*, e H. G. Wells, com *A Guerra dos Mundos*, já na transição para o século XX, publicaram histórias com esse mote. Bradbury. Porém, mudou o registro da ficção científica ao traçar outro tipo de paralelo, mais dramático e de crítica política mais evidente, com a situação que se vivia naquele pós-Segunda Guerra Mundial, em que armas de destruição em massa passaram a ser uma ameaça real para a sobrevivência de todos.

Nesse contexto, Bradbury, ainda que seguindo os passos de Wells, que também tinha nos confrontos entre culturas e povos uma medida importante para sua literatura de ficção científica, fez algo revolucionário. *As Crônicas Marcianas* ilustram esse movimento ousado. A partir de contos que dialogam entre si, ele descreve como foi a

chegada de várias missões de reconhecimento de terráqueos a Marte, com percalços que incluíram assassinatos, mal-entendidos, embates e extermínios, até o domínio do novo terreno e sua posterior destruição, em uma clara alusão ao que a raça humana fazia na Terra. Em outros contos, Bradbury desenvolve seu argumento levando-o para searas ainda mais sombrias, como vigilâncias violentas, discriminações absurdas e a reprodução em Marte dos problemas que inviabilizaram a vida na Terra.

Todas essas questões, que passam fortemente pelo campo ético, estão envolvidas no avanço tecnológico que, ao mesmo tempo proporcionam viagens espaciais e novas chances de vida para a civilização que conhecemos, também motivam ações e dão os insumos para toda sorte de selvageria. Um paradoxo que se vive de maneira mais evidente com o desenvolvimento de armamentos que podem simplesmente destruir um planeta. Na literatura de Bradbury é mostrado, ironicamente, que tais distorções da tecnologia podem aniquilar não um, mas vários planetas, usando-se os mesmos *modus operandi*, cometendo-se os mesmos erros. Os marcianos e os terráqueos tornam-se, assim, diferentes na aparência, em suas constituições biológicas, mas próximos no fim que os espera, na incapacidade de se evitar o pior.

Esse gênero de literatura, porém, só pode funcionar, transmitir sua essência, sua crítica, sua mensagem se puder criar uma verossimilhança que interesse, que seduza, que crie uma lógica interna que esteja em diálogo com o vivenciado na realidade. Como já ensinava Aristóteles, “a duração deve permitir aos fatos suceder-se dentro da verossimilhança” (1997, p. 27). Ainda de acordo com os preceitos do convencimento por meio da obra ditadas pelo autor canônico, “é mistério, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos” (ARISTÓTELES, 1997: 33).

De forma ambivalente, a ficção científica talvez seja um dos tipos de literatura que mais se sustentam fora da imaginação, já que só assim ela consegue convencer com suas viagens espaciais, seus robôs inteligentes, suas máquinas maravilhosas. Isso exige uma correspondência estreita com o mundo e seus inventos. “O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (LIMA, 2006: 286). Esse “embricamento” vai muito além de um formalismo literário passageiro.

A ficção é sempre uma ferramenta subjetiva ou um 'andaime do pensamento' (...) havendo de se separar aquelas que não de ser desmontadas, quando já não se mostrem necessárias, das que não de ser mantidas por que, de sua

contradição, dependem instituições que queremos manter. (LIMA, 2006: 275)

Nesse mesmo ritmo, a ficção científica insere-se em imaginários que são surpreendentes para a grande maioria das pessoas. Imaginários que mantêm laços igualmente próximos com contextos e elementos históricos. “Romance e História tiveram relações muito estreitas no próprio século que viu seu maior desenvolvimento. (...) A Narrativa como forma extensiva ao mesmo tempo do Romance e da História permanece, pois, em geral, como a escolha ou a expressão de um momento histórico” (BARTHES, 2000: 27-28). Esse raciocínio não exclui as obras de ficção científica, que atuam em um registro específico da literatura, como prova Ray Bradbury.

As pessoas se debruçavam nas varandas gotejantes e observavam o céu avermelhado.

O foguete estava no campo de lançamento, e emitia nuvens quentes de fumaça cor-de-rosa. O foguete ficou lá, naquela manhã fria de inverno, criando verão com cada descarga de seus poderosos propulsores. O foguete trouxe tempo bom, e o verão se instalou por sobre os campos por um breve momento... (BRADBURY, 2013: 20)

Notamos como o autor norte-americano abre seu romance formado de narrativas curtas descreve, em sua primeira crônica, chamada *O verão do foguete*, desenhando o cenário e a sensação das pessoas que vislumbravam os grandiosos lançamentos de máquinas fabulosas. Esse efeito só é possível porque o escritor esmiúça a propulsão daqueles grandes engenhos inventados pelos homens. A nuvem de fumaça que produzia, seu calor intenso e repentino, conseguia mudar todo ambiente ao seu redor. O inverno transmutado em verão apagava qualquer lembrança do frio, mudando a cor do céu, como se o lançamento desenhasse um quadro de arte sobre um apocalipse vindouro.

Historicamente falando, não seria difícil imaginar algo parecido a partir dos anos 1950. As bombas de Hiroshima e Nagasaki e as constantes hostilidades entre soviéticos e norte-americanos, levantavam essa possibilidade. Os foguetes com ogivas eram um fantasma planetário, com o céu em chamas, grandes cogumelos de fumaça provocados pela detonação dos artefatos bélicos, o mundo transformando-se em um deserto. A ficção científica de Bradbury, assim, situa-se em um temor da humanidade, no medo do desaparecimento que, por outro lado, também exercia certo fascínio. Daí vem também o sentimento suscitado pelas viagens espaciais, tão sonhadas e que passaram a ser, mais que um desejo de aventura, uma peça relevante da detenção do poderio mundial.

Percebe-se a maestria do autor em nos passar como aqueles cidadãos sentiam tal mudança, salientando o poder hipnótico causado pelos foguetes, com seus poderosos motores expelindo fogo, prontos para alcançar o espaço. Ao lado daquele momento histórico específico, algo mais motivava o interesse pela área. A vontade de saber-se que não estamos sós no universo, faz com que busquemos respostas para a própria existência, como também, o propósito de estarmos aqui. Procuram-se contatos extraterrestres não apenas para ter-se companhia no infinito, mas porque se quer conhecer mais, obter respostas. É nossa ambição pelo saber, algo que pode-se encontrar em sociedades mais evoluídas.

Na literatura percebemos que essas imagens alienígenas, muitas vezes são metáforas do que realmente somos ou mesmo o que poderíamos ou deveríamos ser. Com uma questão filosófica e de autocrítica, a literatura de ficção científica é um escape em mundo em processo de esgotamento. Essa situação também é histórica, já que a humanidade passou a ter consciência de que exaure os recursos naturais apenas no século passado. É com base nesses conhecimentos adquiridos com o tempo, com as novas localizações do homem no mundo em que vive, que a ficção científica se reconfigura, elege novas prioridades, imagina outras questões ligadas ao tempo histórico em que é realizada. Em *As Crônicas Marcianas*, Bradbury utiliza os marcianos como uma referência de nós mesmo espelhados como uma civilização extraterrestre em uma crítica não só do nosso desespero por encontrar outro lar como alternativa de sobrevivência caso destruamos o nosso planeta, revelando, ainda, como o nossos sistemas sociais podem ser ditatoriais e cruéis para com nós mesmos.

Na sétima crônica da obra, intitulada *E a Lua Continuava Brilhando*, Bradbury revela que a tentativa de contato com os marcianos, enfim, obteve sucesso. Sabe-se que os motivos de tanto empenho nessa comunicação são diversos, mas um deles é predominante: explorar e conquistar o espaço. A partir do momento em que o homem, em nossa realidade histórica, também voltou seus olhos para o espaço, as motivações são as mesmas. O escritor apoia-se em fatos reais para erigir, convincentemente, sua obra de ficção científica. Os cientistas de carne e osso, que aparecem nos noticiários, levam diversas cargas valiosas, como laboratórios, satélites e sondas para estudar nosso sistema solar, como também levam astronautas para a Estação Espacial Internacional. Em cada missão essas pessoas não estão levando apenas equipamentos avançados de pesquisa. Nesses lançamentos estão indo, principalmente, os nossos sonhos, a

oportunidade e o desejo de tantos de nós, pelo conhecimento do universo, e quem sabe, a esperança de dias melhores para toda a raça humana.

Nos textos de Bradbury e de outros autores do gênero há o mesmo sentimento. Os personagens de suas crônicas, de seus contos, de seus romances espelham-se naqueles que cumprem as missões reais, que lidam com o desconhecido em seu cotidiano. As ações, os problemas, os desafios apresentados na ficção do escritor encontram eco nos homens e mulheres que cumprem tais tarefas, com variações de diferentes níveis. Temos, dessa forma, uma retroalimentação entre o real e o ficcional, o tangível e o imaginado, uma espiral em que a criação literária pode influenciar o mundo real que, por sua vez, age em prol da concretização daquilo que a ficção científica prevê, imagina, sonha. Isso tem o incrível poder de, em muitas circunstâncias, moldar nossos hábitos, inaugurando novos paradigmas de vivência e dependência da tecnologia, como também de diversos campos de estudos sociais e sobre o indivíduo.

Desde a criação dos foguetes e satélites, cujo desenvolvimento foi motivado em larga medida pela exploração espacial, tudo mudou. O mundo que vivemos hoje não é o mesmo mundo de nossos avós. Houve mudanças históricas sensíveis nesse sentido no século XX, algo acompanhado pelos escritores de ficção científica, como Bradbury. Hoje vivemos sob a influência das máquinas em uma relação global de trocas de informação e interação. O tempo e a distância nunca foram tão relativos, como Einstein previra em suas teorias científicas revolucionárias e muitos autores em seus textos cheios de imaginação criadora. Participamos de uma realidade que foi, em muitos aspectos, gerada de um sonho, de um desejo e da necessidade histórica de remodelar todo o sistema global de relacionamento. O mundo tal como o conhecemos hoje, não seria possível sem a presença das tecnologias de ponta, eficientes e necessárias para todo o funcionamento global. É a História se realizando na nossa frente.

Todo o processo para a chegada dos satélites modernos atuais são resultados de uma sequência de eventos e sonhos em que se agregaram diversos conhecimentos e campos de estudos para que muito da ficção científica tornasse realidade. Um visionário escritor britânico de ficção científica, um desenhista e engenheiro de foguetes alemão que trabalhou para a máquina nazista durante a Segunda Guerra Mundial e uma corrida tecnológica sem igual entre as superpotências. Todos esses atores contribuíram para abrir caminho para o cenário mundial que se desenhou nas décadas seguintes.

Muito dos fatos históricos e também dos episódios que movem a ficção científica de Ray Bradbury começam no campo da guerra e na necessidade de

abordagens e estratégias mais eficazes e baratas de combate do inimigo. Deixa para que voltemos ao cenário da Segunda Guerra Mundial e a subsequente Guerra Fria, eventos que estimularam o homem a imaginar novas formas de um combate. O resultado dessa interação entre imaginação e necessidade mudou o mundo em que vivemos. É difícil imaginar um mundo sem satélites, por exemplo, uma invenção que se estabeleceu desde meados dos anos 60. Apenas há 50 anos, os satélites eram simplesmente uma ideia na cabeça de um cientista britânico famoso por seus livros de ficção científica, Arthur Charles Clarke. Ele foi o primeiro homem a imaginar as várias aplicações modernas dos satélites, além de ter escrito a consagrada obra literária *2001 – Uma odisseia no espaço*. Em 1945, 12 anos antes do lançamento do famoso satélite russo Sputnik, ele escreveu um artigo na revista científica *Wireless World – Radio and Electronics* descrevendo como os satélites poderiam ser postos em órbitas geoestacionárias e usados para transmitir sinais. Hoje, a maioria dos satélites de comunicação, operam nessa órbita.

É praticamente impossível não traçar uma simetria entre esses fatos históricos da evolução das tecnologias criadas para a exploração do espaço e uma obra como *As Crônicas Marcianas*, em que tantos desses processos são descritos com um nível de detalhamento espantoso. Nos anos 1950, os Estados Unidos viviam sob intensa e vertiginosa economia consumista, buscando incessantemente avanços tecnológicos para suas muitas demandas. Como país mais poderoso do mundo, grandes vencedores da Segunda Guerra Mundial e detentores de armamento poderosamente destrutivo, eles viviam um êxtase social; só perturbado por uma nação que lhe fazia frente. O bloco soviético era temido por ter uma força de guerra forte e, principalmente, por também dominar a tecnologia nuclear. A corrida armamentista e a exploração do espaço para fins militar eram arenas dessa batalha real e simbólica. Muitos elementos da ficção científica se concretizavam naquele momento histórico. Era um não tão admirável mundo novo que se descortinava.

Voltando à temática explorada por Bradbury no trecho acima citado, é preciso salientar que tais máquinas eram uma realidade desde a Segunda Guerra Mundial, quando houve uma verdadeira corrida armamentista para eliminar o inimigo. Um dos artefatos que mais se fixaram no imaginário coletivo foram, os temidos foguetes V2 da Alemanha nazista, que em determinado período do conflito choveram sobre Londres, aterrorizando os Aliados e levando os ingleses a pensar que não resistiriam. Essas armas foram inventadas e aperfeiçoadas em um tabuleiro geopolítico intrincado, em que os mais diversos lados do conflito (Estados Unidos, União Soviética, Alemanha) tinham

interesses próprios e quase sempre antagônicos. Quando o 3º Reich ruiu, os norte-americanos se apressaram a recrutar a nata dos cientistas alemães para seus próprios centros de pesquisa, dando largada a uma nova corrida, a espacial.

Um dos protagonistas de toda essa movimentação pós-guerra foi o cientista alemão Wernher Von Braun, que chefiava os avanços tecnológicos aeroespaciais nazistas e que acabou se tornando um dos pais do programa espacial norte-americano, desenvolvendo as tecnologias ligadas à propulsão de foguetes. Após montar sua estrutura de pesquisa no que depois seria conhecida como a Agência Espacial dos EUA (Nasa), Braun viu, em 1958, o lançamento do primeiro satélite americano, o Explorer 1, quase quatro meses depois do Sputnik russo. Em 1961, os soviéticos surpreenderam o mundo ao lançar um satélite com um astronauta, Yuri Alekseevitch Gagarin, que se tornou o primeiro homem no espaço e a primeira pessoa a orbitar a Terra. Dez meses depois, John Herschel Glenn Jr. tornou-se o primeiro norte-americano a entrar em órbita. Este fato levou os cidadãos americanos a se perguntarem se o país conseguiria vencer o desafio proposto pelo presidente John F. Kennedy, de levar o homem à Lua e trazê-lo em segurança. Isso explica uma atitude audaciosa de concretizar essa viagem à Lua, que seria realizada em 1969.

Como não se recordar de tantas histórias de ficção científica que sonharam com esse feito, ainda que tudo não passasse, então, de onirismo? Júlio Verne previra e sonhara com esta viagem. No caso de Bradbury, que escreveu *As Crônicas Marcianas* antes de os humanos fincarem uma bandeira no solo lunar, a meta era Marte.

– Desceu do céu; quanto absurdo! — Ele chegou em uma coisa de metal que brilhava ao sol — ela se lembrou. Fechou os olhos para evocá-lo mais uma vez. — Sonhei que havia alguma coisa no céu que brilhava como uma moeda atirada ao ar, que de repente ficou grande e desceu com suavidade: uma nave prateada e comprida, arredondada e estranha. Uma porta se abriu na lateral do objeto prateado e aquele homem alto saiu. (BRADBURY, 2013: 23-24).

É indubitável que a chegada à Lua e a conquista do espaço marcam uma fase histórica das mais importantes para a trajetória da humanidade. O mais interessante é perceber, porém, que a ficção científica anda no mesmo passo, antecipando, imaginando e se sustentando em tais acontecimentos singulares. Uma realidade que se expande nos enredos de *As Crônicas Marcianas*, por exemplo, já que neste livro a humanidade busca uma rota de fuga da Terra, ameaçada pela falta de recursos naturais, apoiando-se em outros eventos já vividos pelo planeta em sua longa história.

Para um escritor de ficção científica esses dados são primordiais na condução de histórias alternativas, revelando contradições, conflitos, possibilidades de debate com a moral – social e religiosa –, com a ética, com os limites que podemos alcançar ou que devemos transpor. Nesse contexto, a literatura de ficção científica pode funcionar, também, como uma espécie de “despertador” para possíveis cenários, para que a utilização do conhecimento adquirido seja aplicada da melhor forma possível.

Passaram por seis cidades em vinte minutos. O pai não disse nada mais a respeito das explosões; (...) Michael gostou da primeira cidade por que passaram, mas foi vetada porque todos duvidavam de primeiros julgamentos apressados. Da segunda cidade, ninguém gostou. Era um assentamento de homens da Terra, construído em madeira e já apodrecendo, transformando-se em serragem. Timothy gostou da terceira cidade porque era grande. A quarta e a quinta eram pequenas demais, e a sexta fez todo mundo exclamar, inclusive a mãe, que se juntou ao coro de Vivas, Carambas e Olhe-só-aquilo! Havia cinquenta ou sessenta estruturas enormes ainda em pé, as ruas estavam e o sol do fim da tarde. (BRADBURY, 2013: 284-285).

As Crônicas Marcianas levantam questões fundamentais para o planeta em que vivemos e a sociedade em que estamos, ainda que no âmbito da ficção científica. Seu diálogo com a História chega a ser surpreendente dada às correspondências encontradas. Fenômeno que se repete com o livro *1984*, de George Orwell.

1.3. Literatura e ciência

Quando os estudos das ciências exatas chegam ao resultado final após uma exaustiva verificação e comprovação dos dados obtidos, eles parecem permanecer padronizados. Rotulam-se tais descobertas como “comprovações científicas”, dados pertencentes ao campo da ciência exata pura. Mas, veremos que mesmo nesses dados considerados inflexíveis, isso não é tão infalível assim. As ciências exatas ainda não podem ser testadas completamente, como se prega usualmente. Um exemplo é a física quântica, ainda cheia de hipóteses não verificadas à exaustão. Não seria exagero dizer que esse campo está flutuando ainda no âmbito imaginativo, não da forma apresentada por Bachelard (1996) em sua descrição do devaneio, mas no esforço de primeiro imaginar para depois materializar tais pensamentos. A matéria rígida já desvendada pelos cientistas ou as teorias a serem refutadas, todas são pertinentes a um diálogo com o gênero de ficção científica como criação de suas obras, argumentos de seus enredos.

Esses dados concretos de exatidão matemática são usados como inspirações para novos enredos ficcionais. A literatura usa desses conhecimentos comprovados e manipuláveis das ciências exatas como mecanismos de criação imaginativa. Eles também são necessários para a costura da trama intrínseca de um enredo de ficção científica. O mundo real é usado, assim, como trampolim para o advento de devaneio. Podemos usar como exemplo, os modelos da estrutura atômica dos elementos da tabela periódica. Essa classificação é fornecida por suposição, uma vez que, tais estruturas nunca foram vistas, mesmo com equipamentos microscópicos avançados existentes. Não obstante essa impossibilidade, conhece-se o comportamento das partículas e dos átomos. Embora não se tenham registros físicos sobre tal estrutura e seu funcionamento, suas ligações e transformações sabem que são reais. Podemos aplicar um esquema correspondente de estudo das observações e compreensões das funções existentes sobre o mundo no ato de escrever e de se criar uma estrutura narrativa com suas temáticas.

Percebemos que, para ser possível o surgimento da ficção científica se tornar uma identidade de criação literária, alguns processos de séculos atrás foram de extrema importância. Fez-se necessária a criação de bases científicas para a explicação dos fenômenos que antes só eram advindos da teologia. Na era renascimento tais ideias eram totalmente revolucionárias. Personagens/cientistas como Galileu Galilei, Nicolau Copérnico e outros, por exemplo, assumiram a responsabilidade de compreender que a ciência é o método mais lógico para uma base sólida do conhecimento e manipulação desses fenômenos. Esses cientistas retiraram a Terra do centro do Universo. Usando um método mais parecido com a ciência moderna, refutando cientificamente que, não só o nosso planeta estava locado em um âmbito religioso, como também, toda a ideia que se explicava tudo por questões ligadas a Deus. Os avanços científicos passaram a uma crescente evolução com os séculos, favorecidos pela liberdade, não só de pensamento, mas de se estudar e compreender os fatos que regem os elementos da vida, da natureza e do espaço que nos cercam. Sem esse ponto de partida, da separação da lei dogmática da Igreja sobre as explicações dos acontecimentos da natureza, sem que se negasse que tudo o que não era compreendido era fruto de Deus, seria impossível dar verossimilhança aos enredos de ficção científica. As explicações científicas e não dogmaticamente religiosas oportunizaram a criação de obras de autores como Júlio Verne e H.G. Wells.

Nas obras que trabalhamos aqui – *A Guerra dos Mundos*, *As Crônicas Marcianas* e *1984* – há exemplos de processos temáticos formados em sucessivas

retroalimentações entre imaginação e realidade que apontam para um uso da ciência que extrapola sua forma habitual. Isso também explica, em grande medida, o fato de, constantemente, essas obras transporem suas ambições ligadas somente à imaginação de seus autores, invadindo, prevendo, correspondendo (às vezes de forma impressionante) ao mundo da ciência real. Essa característica tão pronunciada da ficção científica sugere um olhar sobre como as obras do gênero vêm sendo encaradas ao longo do tempo. O futuro é parte de sua matéria-prima. Seu trecho narrativo necessita desse debate para funcionar, não sendo tal discussão um acessório facultativo. Ele é essencial.

No livro *1984*, a necessidade de dominação faz com que a liberdade de todos, sem exceção, seja suprimida, substituída por uma prisão física e psicológica, feita com suas próprias perversidades e sob vigilância exaustiva, aonde vão perdendo a lógica da vivência. Na obra *As Crônicas Marcianas*, o enredo adverte para a crueldade da dominação voraz e as mazelas existentes no mundo, com seres prontos, a qualquer instante, subjuguem outros seres ou mesmo levar à extinção por meio de pandemias de doenças incuráveis. A dominação e a destruição, física e simbólica, agrupam-se nas engrenagens dessas histórias, em que a vida humana – ainda que alegorizada na existência de alienígenas que possuem equivalências com nossa civilização – é desvalorizada sem qualquer compaixão ou sentimento de solidariedade.

Na presença desses “demônios e monstros” que surgem no caminho da raça humana e são encontrados nos enredos da ficção científica, podemos dizer que o gênero suscita possibilidades, hipóteses levantadas pela tecnologia que avança. As propriedades que circundam o autor são verificáveis, constituindo um ponto central, em que referências ao sistema de coordenadas ou no controle das experiências abordadas no enredo fornecem uma série de informações sobre a condição humana e o contexto da sua realidade no desenvolvimento científico, além da manipulação para diversos fins, apresentando uma forma de refletir sobre algo que vai além da criação literária em si, uma possível representação da própria realidade. O autor ou obra que abordam tais enredos estão trabalhando com a reflexão não de um futuro puramente hipotético, mas, em certa medida, também com uma realidade presente que, por sua vez, abre caminhos para aspectos eminentemente ficcionais.

Em termos de ficção realista, a regra básica é que o destino do homem é sua relação com outros homens, com instituições humanas e com dilemas que nos dão o sentido (como dizia Nietzsche) de quão demasiadamente humanos somos. Se por um lado esse modelo resulta em obras maiúsculas, que inquietam e que provocam reflexão

sobre temas importantes e comuns a todos nós, por outro também incentiva saídas fáceis, resumindo debates morais a clichês cinematográficos ou contos com finais felizes. Se avaliarmos as obras analisadas de Orwell, Wells e Bradbury, chegamos a uma dimensão trágica que supera meras classificações e preconceitos genéricos, em que se estabelece um diálogo constante e ininterrupto entre a mais libertária imaginação e a mais conscienciosa realidade. Nas três obras estudadas neste trabalho, há a coexistência de uma genuína ficção científica e uma realidade que a abastece e a inspira, refletindo sobre a sociedade e convidando o homem a refletir sobre si mesmo, revelando sua genialidade criadora e sua maldade assustadora, enfatizando perversidades e sonhos.

Podemos, com mais clareza, mostrar o que foi discutido até aqui uma esquematização representativa pela utilização binária dos dois parâmetros entre a ficção e a realidade. Portanto, realidade é o conhecimento vigente sobre o estático na visão que trabalhamos aqui sobre os aspectos da ficção científica, e seu estranhamento, fica subentendido em seu enredo em forma da transcendência dos conhecimentos pré-estabelecidos e calcados da realidade física do mundo. Sobre esse estranhamento que se engloba a metafísica como mito, observamos influências de contos populares (folclore) e o fantástico que saboreia seu enredo, que fomenta a elaboração do gênero de ficção científica como literatura, principalmente para conectar o rígido modelo gravitacional da ciência com o imaginativo, de sua criação ou descrição do mundo empírico em um recorte fundamental do devaneio transcendental artístico da própria arte viva. Poderíamos descrever como a realidade relativa ao processo mental de percepção, memória, juízo e/ou raciocínio.

Essas divisões é outra maneira que nos revelam o sacramento que é conclusivo de uma maneira de apresentar que a ficção científica é uma literatura de alienação sensorial, permeando o fato existente e comprovado cientificamente sobre um entrelace ficcional oriundo das influências literárias citadas acima, sobre um processo evolutivo no desenrolar das descobertas científicas do homem moderno que volta sua atenção na maioria das vezes para dados verificáveis e comprovados estabelecendo uma forma concreta de conhecimento. Em contrapartida, a literatura de ficção científica questiona esses dados estabelecidos, trabalha muitas vezes com a precaução desses mesmos dados refutados e estabelecidos para questioná-los por meio de um processo de reflexão e adverti-los na forma de como eles são aplicados e manipulados no nosso mundo físico e seus subsequentes efeitos colaterais em nossa sociedade e estilo de vida.

Ela pode incidir sobre o presente, passado e o futuro como defendido por Proust, Faulkner, Victor Hugo, por exemplo. Mas, difere-se sobre um aspecto crucial de abordagem pertinente à ficção científica, que é a própria ciência como método adotado nos tempos modernos para construção do mundo físico e social na transigência moral e religiosa da nossa liberdade de sermos o que de fato somos, impondo às leis das ciências exatas uma barreira do que é lógico e comprovado. Ela aborda o espírito aventureiro e criativo da necessidade da alma humana de transgredir a própria realidade, impondo a nós, seu modelo de falsa liberdade quando nos forneceu tecnologias avançadas para ligar pessoas distintas e a longas distâncias ao mesmo tempo que monitora e nos pune por pensarmos diferentemente do sistema que criou esses adventos sociais de falsa liberdade. Nessa reflexão, são adotados tais paradigmas nos enredos de *1984*, onde tudo é controlado por um sistema ditatorial maior, descrito por um mundo de falsa liberdade, suprimindo a criatividade humana, o direito de ir e vir, a liberdade de expressão, onde tais fatores também são perceptíveis em fragmentos da obra de Bradbury, em *As Crônicas Marcianas*.

A ficção científica tem o mesmo horizonte de tempo que a literatura realista, abrangendo todos os momentos possíveis. Notamos a presença das intenções sobre o passado, presente e futuro de suas narrativas, embora ela esteja mais interessada, muitas vezes, no futuro intelectual. Ela pode olhar para o passado e o presente como vemos na obra *A Máquina do Tempo*, de Wells (1981), na qual percebemos que em seu cerne, na verdade, não se trata da viagem no tempo em si. Esse artifício – ou sonho científico – é usado nessa obra para debater ideias socialistas, a maneira como imaginava a sociedade no futuro, caso elas fossem postas em prática, deixando um sentido implícito que tais projetos ideológicos não seriam tão aplicáveis ao mundo real, mesmo que elas sejam ótimas em sua concepção e suas intenções.

Ele trabalha problematizações complexas por meio dessa alegoria da ficção científica, enfatizando que uma sociedade planejada para ser igualitária dificilmente cumpre esse projeto, uma vez que, há sempre pontos fracos, fissuras que comprometem todo o sistema, como, por exemplo, indivíduos que não aceitam determinadas regras ou outros que querem postos de controle. Como todo sistema, sempre há uma hierarquia presente, em que os fortes controlam os mais fracos e desfavorecidos. O mesmo esquema é perceptível também em outra grande obra de Orwell: *A Revolução dos Bichos* (2000) que satirizam o sistema stalinista que pregava a igualdade social. Porém, privando a maioria ou enaltecendo a minoria em seu sistema quando posto em prática

na Rússia, sob a frase célebre da obra: “todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais do que outros” (p. 135). É uma demonstração alegórica do vigor do desprezo do Estado sobre a maioria dos cidadãos em um projeto fracassado.

Percebemos como o escritor pincela temáticas nesta obra que voltarão aplicadas no livro *A Guerra dos Mundos*, mas dessa vez com um enredo diferente. E se conclua que na obra *A Máquina do Tempo* não acata o trabalho de falar sobre um mecanismo científico que possibilita a viagem do homem no deslocamento temporal como um processo de estudos sobre relativismo quântico da ciência física do estudo heurístico apropriado a esse fim. Nessa obra, por exemplo, não se imputa o fator tecnológico científico da viagem do tempo e sim uma construção crítica social de diferentes momentos sociais do homem futuro e presente e suas fraquezas como virtudes que pertencem ou pertencerão, que acompanha ou acompanharam o homem em todos os seus estágios evolutivos como raça. Essa seria a leitura definitiva e lógica da obra.

Contextualizando as obras de Wells, é importante salientar que o autor vivia em uma Inglaterra da Era Vitoriana em seu ápice de exploração e expansão imperial, empreendida de forma rígida e cruel, subjugando povos indefesos ou com poderio militar modesto. Um cenário que suscitou atos cujas consequências são sentidas ainda hoje, com ressentimentos advindos de explorações e crimes, sedimentando um mundo cheio de desigualdades, pautado pela dominação, alimentando ódios seculares. Wells nos transmite, em *A Guerra dos Mundos*, uma ideia bastante particular do futuro que se descortinava então, com muitas críticas a esse imperialismo. Eis um fator fundamental de sua narrativa, ideia que é perceptível ao longo de todo texto sob uma roupagem historiográfica que Wells salienta em suas descrições, erigindo a trama de *A Guerra dos Mundos* em um jogo de inversão, em que a Inglaterra passa a ser dominada, algo que só faz sentido desejado e obtém o efeito correto se levarmos em conta o ambiente geopolítico real. Mais uma demonstração de como a ficção científica e a realidade, até mesmo a histórica, conversam entre si.

E nós, homens, os habitantes da Terra, devemos ser para eles no mínimo tão exóticos e inferiores como macacos e lêmures o são para nós. O intelecto humano já admite que a vida é uma incessante luta pela existência, e parece ser esta também a crença das mentes marcianas. (...) (WELLS, 2013, p. 33)

A versatilidade intelectual é um contrapeso da mudança proposto em suas obras, forjado pelos perigos e pelas preocupações geradas sobre as observações do caos do

tempo presente daquele final da Era Vitoriana, como também, o que de fato está na natureza humana de ser perverso em suas conquistas, sobre a necessidade da sua sobrevivência como potência dominadora, arrogância ou mesmo a vaidade. A natureza em si, não busca a inteligência até que a sua tradição e os instintos se tornem inúteis. Um animal terrestre, ou todos os animais da Terra, excluindo os humanos, vivem em perfeita harmonia com seu meio, sendo um mecanismo perfeito. Mas para o homem não existe inteligência comprovada, se no mesmo também não há mudança, ou mesmo, quando não há a vontade e a necessidade de mudança. Em contraposição, só os homens ditos inteligentes veem a necessidade de mudança, reconhecendo o perigo eminente, mesmo que eles estejam presentes só no campo de sua imaginação e medo.

A trama das duas obras nos traz personagens que tratam a questão do tempo, cada qual de forma específica. Em *A Máquina do Tempo* há uma costura interna sobre essa especificação. Quanto a *A Guerra dos Mundos*, o tempo vem diluído de forma a não se entrelaçar, mas trazendo um conflito interno ao leitor pelo fato da narrativa ter sido escrita há mais de um século e, ao mesmo tempo, na própria narrativa interna. Esse tempo é projeto de forma futurista, ou seja, a natureza humana será a mesma por diversas vezes retroalimentando o instinto de guerra e destruição, mesmo que seja subentendida ou pelo menos, nos dá essa sensação de um futuro que nos intriga. O tempo, dentro da ficção científica, exerce uma função mais complexa ou particularmente distinta sobre essas observações. Tudo se torna relativo quando o tempo é trabalhado no gênero.

1.4. O mundo que tudo vê

Entre as obras que antecederam tais eventos da Guerra Fria, podemos citar *1984*, de Orwell, em que o autor abre o discurso da observação do Estado sobre os cidadãos como forma de controle absoluto sobre todos, em uma correspondência com que ocorre hoje, em nossa realidade cotidiana, com câmeras espalhadas em lugares públicos e privados, em lojas, em esquinas e avenidas. Para mais além, há a tecnologia espacial, com satélites militares que monitoram todo o planeta o tempo todo.

As demandas militares e os avanços tecnológicos nesta área também têm repercussão na vida civil. Com uma estrutura formidável de vigilância – e que cresce a cada momento –, hábitos e comportamentos se transformam em razão dessas novas

condições de vida, o que ecoa em fatos e acontecimentos históricos. Ressalte-se que uma das formas mais instigantes de se acompanhar e entender esses processos passa pela arte, incluindo aí a literatura, com destaque para o gênero da ficção científica. Um marco nesse sentido foi a criação de órgãos especializados na área, com métodos que aperfeiçoam e tornam mais eficazes os mecanismos de espionagem e observação, resultando em controle e influência em todos os seguimentos da vida moderna. Há ainda variáveis políticas submetidas a tais lógicas, algo que Orwell, com *1984*, soube captar.

Somente a Polícia das ideias lia o que ele havia escrito, antes de suprimirem tudo da existência e da memória. Como era possível fazer um apelo ao futuro, quando nem um rastro seu, nem mesmo uma palavra anônima rabiscada num pedaço de papel, tinha condições de sobreviver fisicamente? (ORWELL, 2013: 39).

O Grande Irmão só é possível com avanços tecnológicos, que vão da prosaica produção de imagens a requintados aparelhos de espionagem por satélites e outras traquitanas criativas. Nos anos 1960 e 1970, tecnologias de espionagem já forneciam resultados eficientes em termos de vigilância.

No interior do apartamento, uma voz agradável lia alto uma relação de cifras que de alguma forma dizia a respeito à produção de ferro-gusa. A voz saía de uma placa oblonga de metal semelhante a um espelho fosco, integrada à superfície da parede da direita. Winston girou um interruptor e a voz diminuiu um pouco, embora as palavras continuassem inteligíveis. O volume do instrumento (chamava-se teletela) podia ser regulado, mas não havia como desliga-lo completamente. (ORWELL, 2013:12)

Essa mudança de apreensão da realidade, com a possibilidade de se estar em lugares antes impossíveis, ouvir conversar insondáveis, registrar imagens até pouco tempo impossíveis, com a obtenção de informações valiosas, foi determinante nos desdobramentos de eventos históricos maiúsculos. Orwell previra essa necessidade com seu livro, publicado em 1949, mostrando que o controle social por meio de tecnologias de observação e vigilância seria fundamental para a conquista e a manutenção do poder.

Por trás de Winston, a voz da teletela continuava sua lenga-lenga infinita sobre o ferro-gusa e o total comprimento – com folga – das metas do Nono Plano Trienal. A teletela recebia e transmitia simultaneamente. Todo som produzido por Winston que ultrapassasse o nível de um sussurro muito discreto seria captado por ela; mais: enquanto Winston permanecesse no campo de visão enquadrado pela placa de metal, além de ouvido também poderia ser visto. Claro, não havia como saber se você estava sendo observado num momento específico. (ORWELL, 2013: 13)

Nessa sociedade que suprime direitos e cobra comportamentos padronizados de imaginada por Orwell, o "Big Brother está olhando-o" com a teletela, aparelho instalado em todos os lugares públicos e privados. Por meio dela, o poder central sabe quem você é, o que está fazendo, o que pensa. Não há mais lugar privado. No livro, o único refúgio do herói Winston Smith – aquele que ousa contrariar essa regra – é o recanto de seu apartamento. Tudo é percebido pelo Big Brother por sensores, não muito diferente do que ocorre hoje, em que a esfera privada perde espaço para o olhar público. A liberdade vai se dirimindo no desejo ou necessidade de suprimi-la.

Naturalmente, não havia jeito de determinar se, num dado momento, o cidadão estava sendo vigiado ou não. Impossível saber com que frequência, ou que periodicidade, a Polícia do Pensamento ligava para a casa deste ou daquele indivíduo. Era concebível, mesmo, que observasse todo mundo ao mesmo tempo. A realidade é que podia ligar determinada linha no momento em que desejasse. Tinha-se que viver – e viva-se por hábito transformado em instinto – na suposição de que cada som era ouvido e cada movimento examinado, salvo quando feito no escuro (ORWELL, 2007: 6-7).

O romance de Orwell enfatiza a organização rigorosa do espaço pelo partido do Big Brother. É semelhante a outra estrutura descrita por Foucault:

(...) na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. (FOUCAULT, 1999: 223-224).

Em outra obra, Foucault estabelece a ligação entre esse domínio absoluto e o nascimento de instâncias de controle que atuam nos mais diferentes campos, em que a política está presente em diferentes vertentes, em inúmeros espaços, simbolicamente forte nos mais diversos aspectos da vida social. É a gênese do Estado moderno e dos procedimentos instaurados no Ocidente para proteger “a regra dos homens”. É o que ele chama de “governamentalidade”, que atua sobre mentalidades, moldando-as e buscando eliminar discordâncias. “A pastoral, a nova técnica diplomático-militar e, enfim, a polícia - creio que foram esses os três grandes pontos de apoio a partir dos quais pode se produzir esse fenômeno fundamental na história do ocidente, a govenamentaliza, ao do Estado.” (FOUCAULT, 2008: 146). Eis o diálogo com o imaginário de Orwell.

Dois eixos podem ser identificados no romance do autor inglês. Em primeiro lugar, a visibilidade total e simultânea observada e incomunicabilidade observada entre

as mesmas. Em seguida, a visibilidade permanente do dispositivo e a ignorância de sua ativação devido à invisibilidade dos observadores. Neste segundo eixo, percebemos observação, mas não o observador. É caracterizada por ser visto sem ver, sabendo que um é visível, o outro não. O que é importante aqui é a dimensão automática. O sujeito acaba controlando a si mesmo ao internalizar o olhar de monitoramento. Todos tornam-se, assim, nos próprios fiscalizadores por natureza. Os dois princípios mais importantes são feitos para que a pessoa veja a si mesma através dos olhos do poder, já sem capacidade de negociação, sem autonomia. Este fenômeno é chamado de sincronização, uma sociedade centralizada que destrói toda a interação e, por conseguinte, qualquer construção de identidade pessoal de uns aos outros.

Em *1984*, o controle social é principalmente técnico. No caso, baseia-se no uso de uma ferramenta de arquitetura bastante elaborado. Existem outras técnicas, mais rudimentares, que podem ser caracterizadas as técnicas de Inteligência Artificial. Na obra *1984*, o elemento humano permanece forte, fazendo uso de instrumentos técnicos para ampliar e aperfeiçoar seus mecanismos de controle, empregando todas as vias possíveis em uma organização totalitária. Essas questões permeiam muitas criações literárias e não são prerrogativa da ficção científica. Mas, neste gênero tal debate ganha outros contornos, uma vez que, pode ostentar previsões criativas e convidar à reflexão sobre o futuro. Não deixa de ser impressionante, porém, seu nível de acerto.

Orwell, em suma, imaginou o futuro ao invocar, modificar e recombina-
r imagens que seus leitores, de modo consciente ou inconsciente, já
conheciam. De certa forma, é sempre assim. (...) Nesse como em outros
aspectos, a técnica de Orwell é idêntica à do escritor de romances realistas
tradicionais, ainda que seu objetivo fosse outro: não refletir a realidade
social contemporânea, mas pintar o retrato apavorante de um futuro possível.
(LODGE, 2009: 144-145)

Atualmente, há um monitoramento ampliado e extenso, que pode ser feito por meios tecnológicos, independentemente das gerações de aperfeiçoamento de tais métodos. Todos querem ver tudo, as redes sociais são instrumentos de acompanhamento da vida alheia, as autoridades estabelecidas recorrem às mais diversificadas maneiras de manter a vigilância. Em tempos de terrorismo, de crimes cibernéticos, de ataques de hackers, essa postura tornou-se verdadeira obsessão. No livro de Orwell este cenário é de alguma forma previsto. O autor faz de seu livro um alerta para a exacerbação de tais cuidados.

Trabalho físico pesado, cuidados com a casa e os filhos, disputas menores com os vizinhos, filmes, futebol, cerveja e, antes de mais nada, jogos de

azar, preenchiam o horizonte de suas mentes. Não era difícil mantê-los sob controle. Alguns representantes da Polícia das Ideias circulavam entre eles, espalhando boatos falsos e identificando e eliminando os raros indivíduos considerados capazes de vir a ser perigosos. (ORWELL, 2013: 90-91)

Hoje, temos à mão, a capacidade de exercer uma supervisão quase absoluta: *spyware* em computadores, monitoramento de telefones, vigilância por vídeo, *softwares* de reconhecimento facial, mecanismos que remetem ao Big Brother de Orwell. Nas entrelinhas de *1984*, o Grande Irmão traz o sentido fundamental dessa analogia. Aquele mundo fictício tornou-se, em alguma medida, real. A ficção científica mostra-se, mais uma vez neste livro, um campo competente em suas interações com a História, ainda que seja para levantar hipóteses, trabalhar debates e colocar questionamentos.

Ao comentar os dois livros de ficção científica escritos por Ray Bradbury e George Orwell, objetos deste breve artigo, observamos três elementos claros que nos auxiliam na compreensão dos possíveis pontos de ligação entre o gênero literário e debates históricos calcados na realidade. Os avanços tecnológicos em prol da corrida espacial, estão próximos das criações de Bradbury e sua imaginada invasão terráquea de Marte; as novidades no campo das comunicações, da vigilância, da leitura de dados não estão tão longínquas assim do mundo imaginado por Orwell em *1984*. Transformações sensíveis que só puderam ocorrer no contexto de conflitos.

Sob esse ângulo, poderíamos dizer que a literatura segue traços primários que embasam nossa imaginação no dia a dia, na evolução cotidiana em que vivemos. As circunstâncias que a guerra impôs, com esforços que levaram a uma evolução impressionante em muitos campos. Sem esses elementos não seria possível alimentar a espiral criativa que leva da imaginação à realidade. Logo após o término desses conflitos que abalaram, no século XX, nossa própria noção de humanidade, Orwell e Bradbury mostraram mundos diferentes, revelando tendências. Tais relações ajudam a construir a História, tão vinculada a novidades e criações, artísticas ou industriais. Bradbury e Orwell integram o grupo de autores que fazem esses concatenamentos, dão vazão a uma criatividade que se expande para muitas áreas.

No limiar entre a realidade e a ficção científicas podemos citar exemplos vividos entre os anos de 1945 a 1991, quando tempos de Guerra Fria, em que se tinha a sensação que todo planeta estava em um jogo que, quem comandava era quem detinha a informação privilegiada. Uma parte em que o sentido de verossimilhança marcante nesse gênero, coloca em foco a manipulação do conhecimento. Os dois grandes blocos em que se dividira o mundo, guerrearam diretamente em campos de batalha das ideias e

na corrida pelo desenvolvimento tecnológico. Armas geradas pelo conhecimento científico, com o desenvolvimento de tecnologias voltadas para a dominação e a destruição em massa, são exemplos desse movimento, assim como, o domínio do conhecimento da energia nuclear e desenvolvimento de satélites de espionagem.

Esses elementos da vida real fortalecem obras anteriores sobre o imaginário de conhecimento científico como também abre um leque para novos títulos que foram produzidos. A ficção científica apresenta, assim, uma espécie de duplicidade, não deixando de ser literatura em sua condição de fruto da imaginação criativa, da arte da narrativa e da construção de tramas, tensões e personagens. Mas, ancorando-se em sua busca pela verossimilhança artística e na conformação de seu gênero discursivo, em uma realidade tangível ou possível, sendo isso ainda mais intenso porque tal diálogo se estabelece com uma área que prima pela verificável e pelo rigor teórico, que é o caso da ciência.

Para Paul Ricoeur (2005), a transformação do discurso possível da ciência é a fonte do que pode ser chamado de um "estilo modal". Vale ressaltar que o autor não parte do princípio cartesiano de valorizar um discurso em detrimento do outro por um deles ser mais afeito à realidade ou ao imaginário. As ideias de Ricoeur, em especial no campo da linguagem, voltam-se para o sentido contrário, em que as "verdades" podem ser ditas de muitas formas, nos mais variados contextos, não como meras substituições de termos, mas como avanços de significados, como ampliação do poder de transmitir mensagens e se inserirem em níveis mais profundos de comunicação e atribuição. Tendo tais parâmetros em perspectiva e levando em conta que tratamos de uma análise entre dois tipos de discurso que se unem em um gênero literário. Que sentidos damos ao falar de "ciência"? As referências à ciência que trazem a ficção científica no âmbito da ficção fornecem muitos caminhos possíveis.

A referência a uma ciência cujas leis são verificadas no presente mundo (representação da ficção científica é fictícia, verificado como verdadeiro, e um objeto); referência a uma ciência que não existe neste mundo de hoje e que poderiam mostrar que conduz a resultados falsos (representação da ficção científica é fictícia, verificada como falsa e não tem nenhum objeto); referência a uma ciência que não se pode negar, e que não existe no mundo de hoje (metafísica em um sentido de especulação sobre as leis naturais em todos os mundos possíveis). Estas distinções simples são pouco relevantes estilisticamente. (RENARD, 1990, p. 1.205)

Os critérios experimentais de natureza científica comum são suspensos no regime da ficção científica em sua essência, algumas vezes aparentemente em sua

totalidade, mas os laços nunca se rompem totalmente. No mundo rígido das ciências exatas, a física quântica, por exemplo, ainda que se estabeleça na obrigação da comprovação de seus resultados e no ceticismo de seus métodos, também permanece no campo da imaginação – não no do devaneio tal qual conceituou Bachelard (1996). Suas hipóteses, comprovadas ou não, atestam isso. O que vem a diferenciar uma tese física provável (por mais que pareça mero fruto da imaginação) e uma criação puramente ficcional (por mais que pareça verdadeira e comprovável) é uma linha tênue, fronteira maleável que a ficção científica explora.

Podemos citar aqui uma das teorias mais recentes dos ganhadores do Prêmio Nobel de Física de 2013, o belga François Englert e o britânico Peter Higgs. Eles desenvolveram uma teoria formulada nos anos 1960 que explica como as partículas adquirem massa. Em trabalhos independentes, eles propuseram a descrição desse processo que pode ser explicado pela existência do bóson de Higgs. Apelidada “partícula de Deus”, o bóson de Higgs era a peça que faltava para legitimar o Modelo-Padrão da Física. Segundo esta teoria, o universo é composto de 32 elementos fundamentais. O bóson de Higgs era o único desses elementos cuja existência fora inferida, mas nunca comprovada. Tal comprovação só foi efetivada muito tempo depois, no Centro Europeu de Pesquisas Nucleares (CERN) nesta década. Trata-se de um complexo onde fica o Grande Colisor de Hádrões (LHC, na sigla em inglês), provavelmente o maior e mais complexo equipamento já construído na História. Dois grupos de pesquisa, o CMS e o Atlas, analisam a colisão de 40 milhões de partículas por segundo em um túnel circular de 27 quilômetros de comprimento.

Toda a pesquisa realizada nesses quilométricos túneis subterrâneos que têm a pretensão de reconstituir as condições nas quais o cosmos nasceu, muitos bilhões de anos atrás, foi, primeiramente, imaginada por uma dupla de cientistas. Homens que, ao exporem suas hipóteses, certamente pareceram a muitos de seus contemporâneos dos anos 1960, como sujeitos muito criativos. Tão criativos que talvez não devessem estar atuando em um laboratório, e sim escrevendo histórias de ficção científica. A imaginação daqueles homens impulsionou o desenvolvimento científico, refutando ou comprovando possibilidades durante 50 anos. Em meio século, o bóson de Higgs permaneceu no campo da imaginação antes de se tornar uma legítima teoria das ciências exata. A tese se concretizou com a aplicação da criação sintética da partícula de Deus, cuja existência foi confirmada na Suíça.

Como se pode perceber, as espirais ou retroalimentações da literatura do gênero de ficção científica e a realidade ocorrem ininterruptamente em mão dupla. Tais obras trabalham em intersecção e até simbiose com realidades palpáveis, possíveis ou prováveis em sua maior parte. A concretização do poder imaginativo e criador do espírito humano aplica-se em inovar, em conceber novas existências, sejam elas científicas ou ficcionais. Ora se retroalimentam no âmbito interno da obra, ora se abastece de fatores externos, mesmo que esses acontecimentos possam flertar com o estudo rígido do conhecimento. O campo científico físico volta-se, em muitas oportunidades, para uma cadeia de infundáveis procedimentos. O estudioso das leis físicas gravitacionais da ciência exata está tão comprometido com as descobertas e as manipulações do conhecimento como escritores de obras clássicas de ficção científica como as de Wells, Bradbury e Orwell. Todos, cada qual à sua forma, olham para os mesmos horizontes e propõem interpretações e possibilidades distintas ou não.

Acaso os biólogos se opõem a vida, os astrônomos as estrelas, os imunologistas aos anticorpos? Além disso, eu lecionara durante vinte anos em escolas científicas, escrevera regularmente para periódicos científicos e, juntamente com meus colegas, tinha contratos de pesquisa junto a diversos grupos de cientistas da indústria e da universidade. Não era eu parte da instituição científica francesa? Senti-me um pouco vexado por ter sido excluído tão levemente. Sem dúvida, não passo de um filósofo, mas que diriam meus amigos dos estudos científicos? Muitos deles foram adestrados em ciência e não poucos se orgulham de *estender* a visão científica para a própria ciência. Podiam ser rotulados de membros de outra disciplina e outro subcampo, mas certamente não de "anticientistas" que avançam ao encontro dos cientistas, como se os dois grupos fossem exércitos adversários conferenciando sob uma bandeira de trégua antes de regressar ao campo de batalha! (LATOURE, 2001: 14)

Pode-se, certamente, prever a referência à ciência, de acordo com os critérios de probabilidade e que Wolfgang Iser (1999) chama de "diretório", permanece extrínseca e histórica. Ela remete para a competência de cada jogador e a adequação variável da história e padrões da ciência contemporânea. Ao nosso modo de ver, as teoria de Ricoeur (2005) e Iser têm um ponto em comum que contribui para estabelecermos a ficção científica como um estilo literário que também se apoia em um discurso possível de descrição da realidade, ainda que a seu modo. Obras que suspendem seu valor de verdade porque não fazem ciência e sim, são literatura de ficção, mas que contextualiza metáforas disponíveis sobre o que não é, mas adora fingir que é. A ficção científica em sua diegese estrutura um processo de metaforização que testa o significado como uma

possibilidade vigente e, nesse processo, as metáforas estáticas ganham vida em sua contextualização ficcional. E, seu texto pode utilizar de suas irreverências quanto à lógica real dos fatos e do mundo.

Não espanta que os filósofos tenham falhado em compreender o problema do realismo e do relativismo: eles tomaram as duas extremidades provisórias pela cadeia inteira, como se procurassem entender de que modo uma lâmpada e um comutador poderiam "corresponder-se" depois de se cortar o fio e fazer a lâmpada "contemplar" o comutador "externo". (LATOURE, 2001: 90-91)

2 - DISCURSO E HISTÓRIA DO GÊNERO

Como foi apontada no capítulo anterior, a ficção científica marca um ponto de encontro entre a criação literária e a realidade e com provações da teoria. Um intercâmbio que se dá em mão dupla, de forma simultânea, poderíamos dizer inintemta. A raiz é a maior influência como ponto de partida, o seu ponto de ignição está ligado mesmo antes de a ciência existir como aspecto definidor ou passivo de estudos como vimos antes. Os filósofos gregos que nos forneceram ou mesmo criaram o que seria futuramente a sociedade ocidental moderna forneceram as primeiras concepções de diversos seguimentos científicos, aperfeiçoados nos séculos seguintes, realocando-se em diversas classes de pesquisa.

Defendemos que por mais que a concepção de ciência moderna seja complexa e aparentemente esteja distante de suas origens, existem ainda elos, cordões que ligam o que imaginamos e produzimos de mais moderno dos tempos atuais aos devaneios do passado. A ficção científica como processo imaginário literário também se insere nessa cúpula de conhecimento herdado. Quando procuramos ao pé da letra, tais elos que existem entre os extremos desses mundos, ficamos frustrados em não ver a conexão apropriada, mas quando assistimos atenciosamente os detalhes que transmutaram as concepções primárias resultando no que dispomos hoje, vemos que o mais essencial ainda está presente, que é o espírito humano e sua necessidade de se manifestar diante de um dilema, uma tragédia ou um sonho.

2.1. Trabalhando com a ficção científica

A ficção científica apresenta uma literatura moderna e bem recente, mas nem por isso deixa de ter elementos significativos do espírito clássico do que posteriormente viemos chamar de literatura, no exercício de criação de mundos imaginativos pertinentes a qualquer gênero literário. Na introdução de uma das edições brasileiras da *Poética*, Brandão pondera:

Os nossos dias já se fizeram de seu texto ou por sua inspiração, os conceitos ali emitidos ora são vistos globalmente como problemas a serem resolvidos e esclarecidos, daí o permanente trabalho exegético a que tem sido submetido, com que se procura chegar ao sentido “exato” de suas palavras, Ora tais

conceitos são encarados isoladamente e aprofundados como formulações definidoras do específico literário enquanto postura teórica preocupada em explicar o funcionamento da literatura, independente do contexto aristotélico original, ora são considerados, no extremo oposto, como soluções práticas que devem orientar tanto a criação quanto a crítica de obras concretas. (BRANDÃO, 2014:1)

No decorrer das criações e definições de novos gêneros literários locados em sua linha do tempo como manifestações de determinadas classes, grupos fazem da arte um meio para se alcançar a livre expressão dos anseios da alma. A ficção científica tem hoje uma identidade definida, já estabelecida, mas percebemos que existem espaços para serem trabalhados e preenchidos no entendimento de toda sua complexidade análoga. É necessário, porém, voltar a algumas fontes oriundas do passado para estabelecermos correspondências e equivalências em determinados aspectos.

Lembramos que Aristóteles, Horácio, Longino são de outra era, quando não se compreendia ou dominava as ciências exatas como no mundo moderno. Sua grandeza em nomear e ordenar os sentimentos que regem o ato da criação ainda persiste nas escritas modernas ou de cunho científico de hoje (dados os dilemas éticos, morais, religiosos, filosóficos que os avanços tecnológicos suscitam constantemente). Daí vem sua relevância e a razão porque é tratada aqui como contribuição da alma humana da imaginação criativa para fortalecer o gênero do nosso trabalho. Mesmo que as ideias e argumentações da *Poética Clássica* sejam datadas de antes de Cristo, seus estudos são ainda aplicáveis aos nossos dias porque fazem parte da nossa essência como seres humanos e toda produção imaginativa de nossa espécie passa por processos que estão ligados ao espírito criador da humanidade; sobretudo, quando tratamos de uma produção que ilustra essa característica, como a arte.

Aristóteles correspondia (...) a um trabalho de reflexão a partir de uma realidade histórico-artístico cultural pode dar lugar, (...), a um critério estratificado que se aplicava às formas artísticas, (...), um estímulo para reproduzir os atos de observação e de reflexão capazes de encontrar no novo a dinâmica interna que permanece. (BRANDÃO, 2014:1)

Talvez o conceito daqueles escritos clássicos que mais importância tem para nosso estudo seja o de verossimilhança. Como já foi exposto anteriormente, focamos na retroalimentação entre realidade e imaginação no gênero ficção científica o que, em linhas gerais, compreende o que Aristóteles entendia por verossímil, numa relação que se empresta credibilidade, poder de convencimento ao texto criativo, uma vez que, ele

se corresponde, ao seu modo, ao seu mundo referencial. A ficção científica faz exigências peculiares nesse sentido. Para além de temas relacionados à moralidade, religiosidade e sociedade, como crítica ou relato dos fatos que se sucedem, há também uma proximidade criativa com a própria ciência, seus avanços e potenciais. As obras aqui analisadas atestam esse registro.

H.G. Wells, por exemplo, era um homem muito atento ao mundo à sua volta, escrevendo sobre as questões mais vibrantes de seu tempo, seja na imprensa, seja em suas obras, muitas delas de claro teor político. Mesmo quando publica clássicos da ficção científica, o autor inglês demonstra essa sua postura. Criando livros como *A Guerra dos Mundos* no final do século XIX e início do XX, a produção de Wells assistiu temas que o escritor abordou sendo exaustivamente discutidos nas décadas seguintes, com a eclosão da Primeira e Segunda Guerra Mundial que aconteceram no mundo real e que influenciaram o surgimento de outras obras sobre esses aspectos moralistas, religiosos e sociais desenhado pelo escritor britânico. O mesmo ocorre, em diferentes medidas e quanto a variados temas, com *As Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury, e *1984*, de George Orwell, ambas as literaturas do pós-Segunda Guerra Mundial.

Dois elementos desse gênero são marcas profundas em seu discurso. O primeiro deles é a retroalimentação do ficcional e o real em forma de uma espiral, sucedendo fatos e imaginação de forma infundável na elaboração, criação e conquistas dos dois mundos, o da imaginação e o da realidade. O segundo é a ênfase numa certa moralidade que está diluída nas entrelinhas de seu discurso, de sua narrativa. O poder da ciência, com seus avanços, é o molde para criação desse estilo e é a essência de tais obras. Em nossos dias, os seres humanos são inteiramente dependentes dessas descobertas, manipulações e fabricações industriais. Computação, energia, medicina, engenharia e tudo o que nos toca ou necessitamos são essenciais para a manutenção da vida humana nesse planeta. Não há mais como o mundo moderno, a sociedade deixarem as questões científicas de fora do seu contexto habitual. Sua importância é tão relevante como nossa presença no mundo.

A ficção científica levanta questões sobre o que fazemos com o conhecimento e para onde iremos e quais decisões podemos tomar no futuro. Nunca, porém, o gênero literário prevê o futuro como uma missão a ser cumprida. *A Guerra dos Mundos* é uma das primeiras obras genuínas da ficção científica, não só por apontar ou levantar a questão de alienígenas, como também por revelar que no processo de criação científica do mundo material produzida pela mente humana, materializa-se os seus piores

projetos, arquitetando a morte e o sofrimento de outros. Vemos que os marcianos nessa obra vêm em maquinários altamente tecnológicos, soltando lazeres e produtos químicos na atmosfera e sufocando os humanos. Em 1898 não havia, ainda, a utilização em guerras de tais equipamentos. Algo parecido só foi visto em 1914 (na Primeira Guerra Mundial), quando os primeiros tanques e aviões foram projetados e entramos na era da guerra química.

Wells teve um vislumbre dos acontecimentos que viriam? Difícil dizer. A grande genialidade desse gênero é a espiral que é construída em sua atmosfera de imaginação, migrando para a realidade e depois voltando à imaginação, em um movimento que se repete. Nesse gênero literário, primeiro se imagina, depois no mundo real os cientistas procuram refutar ou criar sobre tais hipóteses até então fantasiosas. É verdade que alguma coisa ou outra se torna realidade e esses razoáveis progressos científicos voltam de novo como combustível para que outros artistas sejam influenciados a imaginar novamente e criar outros mundos alternativos, retomando a espiral.

Ora, qualquer criação do mundo real primeiro parte do mundo imaginativo. Os cientistas, astronautas, engenheiros de hoje, trabalham com o estudo exato sobre um raciocínio lógico, detalhado e exaustivamente testado para que seu padrão de comportamento seja o mais próximo possível do erro zero. É o que conhecemos como comprovado cientificamente. Einstein, em sua Teoria da Relatividade, fala de espaço curvo e desdobramento da luz sobre um corpo no espaço, subvertendo a compreensão das leis da física e levantando questões que, na época, não poderia comprovar. Várias dessas teorias foram confirmadas posteriormente depois do surgimento de uma engenharia capaz de checar o que ele elaborou e fundamentou na teoria. Em 1915, Einstein apresentava a Teoria do Espaço Curvo. Cinco anos depois, uma equipe de cientistas ingleses e brasileiros conseguiram comprovar, num eclipse solar em Sobral, no Ceará, que o físico alemão estava certo.

Outro exemplo que podemos citar é a comprovação sobre a relatividade do tempo e espaço, na Teoria da Gravidade de Einstein. Nela, prega-se que o tempo passa mais lentamente em um campo gravitacional maior; em outras palavras, os relógios na Terra marcam seu tempo mais lentamente do que os relógios no espaço. A comprovação desse fato veio por meio da sonda espacial americana *Gravity Probe-A* em 1976, quando foi lançada a dez mil quilômetros de altitude por aproximadamente duas horas antes de cair na Terra. Esse tempo foi o suficiente para mostrar dados precisos e relevantes para os cientistas. As transmissões mostraram que o relógio de alta precisão

que estava na sonda havia acelerado em relação ao da Terra. Atualmente, esses relógios são frequentemente corrigidos para neutralizar tais efeitos sobre o tempo. Eles corrigem essa diferença por alguns décimos de microssegundo a cada vinte quatro horas. Caso contrário, os modernos satélites de localização global, os famosos GPS, teriam um erro de cálculo em sua precisão de dez quilômetros a cada dia, ficando inutilizáveis.

Einstein propôs, ainda, que se o homem viajar a velocidade da luz, ele estaria ao mesmo tempo se deslocando não só no espaço como também no tempo. H.G. Wells havia aventado isso em sua imaginação, mas buscando em seu enredo uma crítica sobre as relações sociais, ironizando a presença do ser humano em diferentes épocas, com seus distintos modos de interações sociais e naturais. Um na ciência, outro na literatura, Einstein e Wells caminharam numa mesma direção.

2.2. Estranhamento e conhecimento da ficção científica

Os primeiros contadores de histórias narram viagens extraordinárias para este ou aquele lugar, onde há pessoas com cabeça de animais, por exemplo. Suas histórias são registros sincréticos de viagens ao imaginário, devaneios, relatórios fantasiosos, buscando atingir algo inovador com novos paradigmas. Isso implica uma curiosidade sobre o desconhecido que começa além da cadeia de montanhas mais próximas, buscando novos horizontes interrompidos por essas paredes da convenção. Mas a vontade de enxergar o que está depois dessa cadeia de montanhas faz o autor buscar o que se possa encontrar mais distante. Narrações voltadas para um infinito escuro, para além do conhecido, onde existiria algo fascinante, tanto por sua maravilha quanto por sua desgraça. A sede de conhecimento se une à fome de aventura e chega-se às grandes obras de ficção científica.

Exemplos desse movimento criativo são os enredos protagonizados pelos personagens Capitão Nemo e Dr. Moreau, imaginados por Júlio Verne e H.G. Wells, respectivamente. Eles habitam ilhas e oceanos e estes lugares podem ser vistos como planetas na vastidão do universo nos enredos mais atuais do gênero de ficção científica, em que planetas são novas ideologias, culturas e civilizações, afrontando, por sua vez, um novo confronto de paradigmas e perturbações reflexivas pertinentes à nossa própria realidade. Talvez podemos encontrar no outro lado dessa montagem moderna um plano de fundo igualmente significativo e a explicação dessas abordagens clássicas que

utilizamos hoje com nova linguagem, amparadas e inspiradas por tecnologias mais avançadas.

Observamos que Wells usa o arquétipo de conquista e exploração de outros povos, possibilitadas pelos avanços tecnológicos e manipulação do conhecimento científico bélico, adquirido por países mais avançados, no caso em questão, a Inglaterra. Dá a imaginação sobre o cunho da tecnologia e ciência para orquestrar o exercício de domínio de um império mais preparado e detentor de conhecimento e desenvolvimento de armas mais destrutivas, com o intuito de subjugar os menos preparados. Quando é escrito *A Guerra dos Mundos*, o Império Britânico dominava o mundo e nenhum outro país detinha condições para afrontá-lo, para subjugá-lo como faria aos outros. Entendemos que o autor usa da metáfora dos marcianos para dizer que sempre poderá haver uma nação mais avançada do que a outra e que tais consequências seriam terríveis para os arrogantes britânicos daquela época caso viesse outra civilização ou forma de vida que tomasse as mesmas atitudes contra eles. Uma provocação sobre o que eles faziam com os povos a quem conquistavam.

A ficção científica, assim, vai de uma hipotética ficção de ordem literária ao desenvolvimento rigorosamente referencial. Uma relação profícua e surpreendente que podemos comparar com a diferença específica entre o conquistador espanhol e descobridor da América, Cristóvão Colombo – sobretudo, quando lemos a representação deste navegador feita no livro de Augusto Roa Bastos, *Vigília do Almirante*, e os textos de Jonathan Swift, o inventor de mundos em suas famosas *Viagens de Gulliver*, que terminou a vida como um louco: “Abandonei a praia e subi a um outeiro para me sentar e deliberar sobre o caminho que tinha a tomar. Quando me senti um pouco descansado, avancei por esses terrenos, resolvido a aproveitar-me do primeiro meio de salvação que se me oferecesse e resgatar a minha vida, se pudesse, (...)” (SWIFT, 2004: 281). Essa parte sucede quando um motim é instaurado pelos tripulantes de seu navio os quais foram formados por antigos piratas que tomaram o navio de seu capitão e o deixaram em uma terra desconhecida. O personagem continua a narrar tal acontecimento:

Descortinei grandes árvores, vastas campinas e campos, onde a aveia crescia por todos os lados. caminhava com precaução, receando ser surpreendido ou receber alguma flechada. (...) Vi, ao mesmo tempo, grande número de animais no campo e um ou dois da mesma espécie empoleirados numa árvore. A sua figura surpreendeu-me e, tendo-se aproximado alguns, ocultei-me por detrás de um mato para melhor os examinar. Cabelos compridos

lhes caíam para a cara, o peito, as costas e as patas dianteiras eram cobertas de um espesso pelo; tinham barba no queixo como os bodes, mas o resto do corpo era pelado e deixava ver uma pele muito cinzenta. (...) Depois de os haver examinado suficientemente, segui pela estrada, na esperança de que me conduziria a alguma choupana de índios. (SWIFT, 2004, p. 282 – 283).

O mesmo espírito de descobertas e desbravamentos de novas terras e as fantasias que as sucedem é marcado de formas fantásticas também na obra de Roa Bastos e notamos que os mesmos desbravamentos de novos enredos, terras fantásticas e espécies exóticas ou pessoas de culturas desconhecidas se interligam nas obras aqui citadas quanto nas que trabalhamos, como *A Guerra dos Mundos* e *As Crônicas Marcianas*. É possível perceber essas relações com esse exemplo de Roa Bastos:

Los ratos en que el ligur está ocioso, que son los más del año, ya en posadas malolientes de puertos o en las largas rutas marítimas, se atraca día y noche con la lectura de los libros de navegadores y exploradores, los Amadisés, Esplandianes, Palmerines y Doce Pares del Mar, sin olvidar a Florismarte de Hircania, ni al joven marinero Tifís, el primero que hizo navío y que guió a los argonautas hasta la Cólquide y los puso bajo las barbas del propio Vellochino.

Éstos son para él los Caballeros Navegantes. Sin sus salidas al mundo de la aventura, el mundo real no habría sido conocido y él no estaría navegando por el Mar Tenebroso. Su preferido es Marco Polo, el de las tierras de Asia, el gigante veneciano a quien el Gran Khan le obsequiara un yelmo de oro por sus servicios. Podía cortar por la mitad de un solo golpe con el filo de su espada al enemigo más corpulento. Podía escribir con la punta pequeños poemas chinos en un pétalo de loto. Ha leído el ligur más de cien veces su Libro de las cosas maravillosas, y se lo tiene aprendido de memoria. (ROA BASTOS, 1993, p. 107, parte XXII).

Neles há os efeitos de uma exposição factual de elementos imaginários e o confronto com um sistema de normas. O personagem histórico e os gigantes se alinham em narrativas igualmente fantásticas, ocorridas ou não, mas que se sustentam mutuamente no imaginário de quem as lê, mesmo com as diferenças obrigatórias de recepção. É nesse registro que atua a ficção científica quando se aplica a buscar no mundo real os elementos que a constituirão, ainda que tal matéria-prima seja retrabalhada à exaustão dentro dos parâmetros, princípios e propostas do gênero. É o clássico flerte entre realidade e ficção.

A ficção científica usa desses oportunos registros do conhecimento adquirido pela exaustiva busca da comprovação do método científico um enlace com uma fantasia

registrada em outras formas de escritas, em obras pertencentes a outros gêneros, como exemplificamos acima. O espírito fantástico desses enredos são casados e fundidos com uma gravidade científica na elaboração das histórias de ficção científica. Podemos dizer que esse é o tempero do gênero, caso contrário, tal produção ficaria exposta a um formulário técnico sobre um estudo rígido da ciência exata ou mesmo, por outro lado, trabalhada só com a ficcional, ela perderia sua identidade como gênero literário, transportando sua temática e sua estética para outros gêneros já estabelecidos, como o conto de fadas ou mesmo o fantástico. Esses dois extremos, ciências exatas e o ficcional, são pertinentes na construção de uma obra de ficção científica.

O ficcional, uma produção simbólica humana que vem de tempos ancestrais, já estabeleceu-se como matéria do âmbito artístico literária. A outra parte necessária para a possibilidade do surgimento da ficção científica veio de tempos mais recentes, quando o homem se preocupa em solucionar suas dúvidas e compreender o mundo em que está, ao ponto de dominar alguns fatores desconhecidos. São avanços que foram responsáveis por trazer à luz possíveis explicações que antes pertenciam apenas a uma esfera imaginativa sem a presença da ciência exata como elemento pertencente ao mundo. Entre esses cientistas da vanguarda que quiseram desvendar o mundo com explicação dos acontecimentos se destacam Galileu Galilei, Copérnico, Isaac Newton e outros.

Poder-se-ia mesmo escrever, hoje em dia, uma estética das ciências exatas. Galileu já falava da elegância de certas fórmulas e do humor das experiências; Einstein atribuiu ao sentido da beleza uma função de descoberta; e o físico atômico R. Oppenheimer enaltece a atitude científica afirmando que ela “tem uma beleza própria e se revela perfeitamente adequada à posição do homem na Terra. (BRECHT, 1978: 99)

Este processo de construção do factual, da ciência exata por meio de comprovações científicas, permitiu criar uma estética a esse estudo partindo dos primeiros projetos e noções do homem para compreender os mecanismos e funcionamentos naturais ou não. Estudos, a fim de solucionar enigmas que antes de Galileu, Isaac Newton e outros, não contavam com a distinção entre ciência explicável e ficção. Tudo se fazia no âmbito da esfera da imaginação para tentar explicar a funcionalidade de determinados fenômenos naturais. Buscavam a compreensão na magia, na religião para que suas dúvidas e perguntas fossem saciadas na medida de suas curiosidades.

O processo de estudo, verificação e refutação dos fenômenos foi e é essencial para o surgimento da ficção científica nos séculos seguintes dos primeiros cientistas, porque permitiram que o devaneio da ficção científica tivesse seu lastro, suas fundações imaginativas dentro de uma proposta existencial e comprovada no entendimento dos mesmos mecanismos de conhecimento. Mesmo que a ciência seja exata ela pertence como inspiração e combustível para a criação dos enredos desse gênero.

Galileu — Meu caro, eu preciso de sossego. Eu preciso de provas. Eu quero comer carne. Lá me dispensam de enfiar Ptolomeu na cabeça de alunos particulares, e terei tempo, tempo, tempo, tempo, tempo! Para elaborar as minhas provas, porque o que tenho agora não basta. Isto aqui não é nada. É um mísero fragmento de trabalho. Não é coisa com que eu possa me apresentar ao mundo. Ainda não há prova alguma de que algum corpo celeste gire em torno do Sol. Mas eu vou arranjar as provas, vou provar a todos, de Dona Sarti ao Papa. Meu único medo é que não me queiram na corte. (BRECHT, 1999: 83-84)

Nota-se em um texto puramente ficcional sua literatura preocupada com a ciência, mesmo que timidamente, porém, revela uma necessidade de conhecer e entender um mecanismo natural para uma reflexão científica. A vida de Galileu foi permeada por dúvidas e questões que não são apenas do seu cotidiano, acrescentando a necessidade do descobrir, do entender os mecanismos científicos. Há um estranhamento sob esse prisma, que reflete a necessidade do homem não só do sonho em si, mas do sonhar baseando-se em um mundo estabelecido, fundados em conceitos e teorias lógicas e experimentadas em estudos metódicos.

Um conceito semelhante foi introduzido pela primeira vez com a ajuda de textos irrealistas por formalistas russos sobre o “estranhamento”. Nesses estudos destacamos aqui Victor Shklovsky, em seu trabalho *A Arte Como Procedimento*. Victor diferencia a imagem como poética e a imagem em sua forma prática de pensar.

(...) existem dois tipos de imagens: a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão. Explico-me: vou pela rua e vejo o homem de chapéu que caminha na minha frente deixar cair um pacote. Chamo-o: "Ei, você, chapéu, você perdeu um pacote". É um exemplo de imagem ou tropo puramente prosaico. Um outro exemplo. Muitos soldados estão em fila. O sargento da seção vendo que um deles está mal, lhe diz: "Ei, velho molengão, como você se comporta!" Esta imagem é um tropo poético. (In: EIKHENBAUM et. al., 1970, p. 42)

Descobre-se assim, que as imagens sobre o entendimento em buscar uma resposta poética e literária de algo que vem do real; da necessidade de devanear em cima daquilo que é puramente estático e encrustado na realidade, torna-se inquietante pelo fato de o estático dar a ideia de que não se transcende pela realidade. Seria impossível transcender de um ponto específico da realidade que não seja da imaginação para a imaginação, da ficção para a ficção. Seu desejo em sonhar não está simplesmente reorganizado na maneira do sonho, porém em seu estranhamento, o sonhar pode advir daquilo que possamos tocar, que possamos calcular, que possamos entender seu mecanismo puramente racional para que o sentido de devaneio sobre essa matéria ganhe conotação artística e transcendental.

Na citação de Eikhenbaum, percebemos que o primeiro exemplo se trata de uma transnomação e o segundo de uma metáfora. Tais confirmações apresentada por Eikhenbaum é presente na construção do gênero que trabalhamos aqui. Na primeira camada de apresentação, percebemos que as apresentações dos elementos literários em sua obra partem de uma significação objetiva de seu status. Nas camadas mais aprofundadas de seus enredos e intenções é visível a metáfora literária. Essas dimensões somadas, nota-se a grandeza desse gênero em trabalhar por mundos opostos; porém, diluídos em suas entrelinhas em jogo de criatividade, realidade e sonho.

Essa costura entre as imagens dentro da ficção científica é consistente em alguns pontos. Ao tentar chegar ao clímax das ideias das obras desse gênero percebemos a utilização da metáfora para um exercício de comparação simples, negativo, dando a simetria desejada para abordar questões mais complexas do enredo. É notado na figura do alienígena invasor do planeta Terra em *A Guerra dos Mundos*, como também no invasor terráqueo em *As Crônicas Marcianas*. Pode-se dizer que uma possível metáfora é encontrada em *1984* quando se defende o ato da vigilância e seus mecanismos tecnológicos para a proteção da população.

(...) como sugere a junção entre ficção e redescrição, o sentimento poético, também ele, desenvolve uma experiência de realidade em que inventar e descobrir deixam de opor-se e na qual criar e revelar coincidem. (RICOEUR, 2005, p. 376)

No caso de *1984*, essa metáfora é trabalhada buscando a sátira da combinação de duas temáticas que não se aplicam à sua finalidade, ou seja, não se consegue alcançar uma liberdade plena tendo como justificativa uma vigilância constante pelo Estado, ou

por um representante governamental. Percebemos que a falsa sensação de liberdade funda dois propósitos: um ilusório, para quem é passivo, e um possessivo, para quem a controla. A perspectiva mudará de sentido quando observada pelo ângulo do controlado e do controlador. Isso remete-nos por outra vez, à questão do duelo moral proposto nos enredos da ficção científica e, em específico em *1984*, no tempo do exercício do poder.

Compreendemos que um possível procedimento da linguagem poética dessas obras está o âmbito da subjetividade do próprio enredo em dizer que os terráqueos devem invadir Marte por serem não só uma opção de fuga, mas também pela crença de que seus habitantes sejam seres não tão refinados quantos os humanos como acreditam os astronautas da Terra, na obra de Ray Bradbury. A mesma dinâmica de pensamento está no lado dos alienígenas marcianos buscarem alimento, sangue na Terra por nos comparar com microrganismos desprovidos de sentimento, inteligências inferiores vivendo em uma gota d'água na vastidão do espaço. Seríamos presas fáceis.

E nós, homens, os habitantes da Terra, devemos ser para eles no mínimo tão exóticos e inferiores como macacos e lêmures o são para nós. (...) Enquanto o planeta deles se resfria, o nosso ainda está repleto de vida, mas povoado apenas por seres que eles consideram animais inferiores. (WELLS, 2007, p 33)

Por último, o grande irmão na obra *1984* é o governo que se faz acreditar na arrogância de que tudo esta manipulado, pré-estabelecido, do controle total da população. O sistema acredita que não há chance ou possibilidade de que a população consiga sair de tal controle e fazer frente a um sistema tecnológico tão eficiente e moderno como o criado no mundo de Orwell.

No exemplo proposto por Shklovsky em descrever uma imagem prosaica, acreditamos na ligação a um fator mais externo da obra quanto interno. Esse dualismo sobre a arte do procedimento artístico se faz presente também nas narrativas que abordamos aqui, como paralelismo intencional do próprio poder artístico dessas obras de arte. “(...) a imagem poética tem apenas uma semelhança exterior com a imagem-fábula, a imagem-pensamento, (...) A imagem poética é um dos meios da língua poética. A imagem prosaica é um meio de abstração.” (In: EIKHENBAUM et. al. 1970, p 42). A figura dos alienígenas proposta em Wells e Bradbury é puramente abstração do contexto de seu enredo, transmutado sobre a analogia da figura humana, principalmente em *As Crônicas Marcianas*, de Bradbury. Já em *A Guerra dos Mundos*, tal essência também é

verificável, mas neste caso, como dizemos antes, os alienígenas que vêm em missão de extermínio do homem fazem uma referência velada ao império ditador, manipulador e exploratório a Inglaterra no século XIX.

Logo, compreendemos que o teórico, sobre nossa busca da temática para o gênero de ficção científica, se adequa ao debate em uma abordagem antropológica e histórica.

Repito contudo aqui que o importante no paralelismo é a sensação de não-coincidência de uma semelhança. O objetivo do paralelismo, como em geral o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção; há portanto uma mudança semântica específica.

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e cheque ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente (...) (In: EIKHENBAUM et. al. 1970, p. 54).

Jakobson (1992), em sua classificação, com relação às funções da linguagem, já apontara para tais diferenciações e aproximações quando estabelece ligações e afastamentos nas funções referenciais e poéticas, por exemplo. Seguindo esse enlace, um tanto dúbio de imagem e linguagem, acreditamos ser pertinente também na construção dessa formulação, o conceito de contrato de leitura, aplicado à literatura e, em particular, na ficção científica. Leva-nos a um juízo de tal jogo simplificações, propriedade desses contratos de leitura que possibilitam criar a atmosfera quanto na estrutura literária deste gênero, resultado não em uma sólida ponte da produção imaginativa da obra com a ciência, mesmo que no campo ficcional. Há assim, uma identificação no processo de construção de conexões entre emissor e receptor.

A busca dessa conexão com o objetivo de fornecer uma estrutura confiável que se exige na ficção científica para quem lê, é de extrema significação, tanto na recepção do leitor quanto do enredo, que envia trazer inconsistências que prejudiquem a verossimilhança, mesmo em um devaneio da própria imaginação. Esta, por sua vez, adere à ciência proposta nas obras; principalmente, as canônicas do gênero. Portanto, a reflexão estrutural se dá em apresentar a noção de contrato de leitura em um diálogo com a noção de leitor ideal, ou leitura ideal da ficção científica, pensando nesta conexão

entre a emissão das ideias e na recepção ou aceitação por parte do leitor sobre os fatos narrados. Verón (2004) formaliza o seu conceito sobre o tema, desenvolvendo um modo elaborado de contrato de leitura que aqui dialogamos com a literatura como forma crítica na estrutura midiática fomentador de ideologias.

Quando contratos de leitura não são observados, a compreensão fica comprometida. Isso aconteceu com a própria obra de H.G. Wells, quando esta foi retirada de seu contexto correto. No dia 30 de outubro de 1938, Orson Welles adaptou o romance de Wells para o rádio e o transmitiu pela emissora CBS, em Nova York, que interrompeu sua programação musical para noticiar uma suposta invasão de marcianos à Terra, principalmente nos Estados Unidos; diferentemente da obra literária, que descrevia a guerra em solo inglês. Nesta adaptação, o contrato de leitura foi rompido, levando o imaginário de uma obra de ficção científica para o veículo de comunicação em massa mais proeminente e de maior confiabilidade, que era o rádio. Orson Welles coloca ao ar e ao vivo, a narrativa em forma dramática, fazendo dela um grande espetáculo. Os ouvintes assíduos daquele programa começaram a se indagar se o que estava sendo descrito nos boletins informativos com requintes de entradas extraordinárias de repórteres que estariam no local fazendo a cobertura da invasão alienígena com entrevistas de testemunhas oculares eram verdade ou não: Muitos acreditaram que sim. Um enredo fictício tornara-se uma realidade incontestável para os ouvintes, que sentiram extrapolar da imaginação para uma realidade incontestável um medo ancestral. Instaura-se, assim, em todo o país um pânico coletivo. Documentos oficiais e registros policiais da época, mostram que ligações aos departamentos de polícia congestionaram as linhas, pessoas com seus rifles saíram de casa dando tiros nas caixas de água da cidade e fazendas, acreditando que aqueles objetos seriam as tais naves dos alienígenas marcianos que chegaram ao planeta para dizimá-los. Orson Welles foi obrigado a se apresentar perante o Senado dos Estados Unidos para prestar esclarecimentos. Precisou explicar que aquela história era de um livro e que ele estava sendo simplesmente narrando pelas ondas do rádio, que nada era real e sim puramente ficção científica.

Em outros países tentaram reconstruir essa mesma façanha de Welles e os resultados foram trágicos. No Chile, na década de 1950, uma emissora de rádio colocou uma cidade como epicentro de toda narrativa e quando os moradores ficaram sabendo que tudo era ficção, depois de um grande frenesi de medo, colocaram fogo na rádio, matando 17 pessoas carbonizadas. Como se vê, um mesmo texto, dito ou lido em

lugares distintos, com propostas não coincidentes, ganha diferentes recepções e compreensões, de acordo com os contratos estabelecidos entre autor/emissor e público/receptor.

Um discurso é um espaço habitado, cheio de atores, de cenários e de objetos, e ler 'é movimentar' esse universo, aceitando ou rejeitando, indo de preferência para a direita ou para a esquerda, investindo maior ou menor esforço, escutando com um ouvido ou com os dois. Ler é fazer: é preciso, pois, terminar um procedimento tradicional que se limita a caracterizar o leitor 'objetivamente', isto é, passivamente (...). (VERÓN, 2004, p. 236).

2.3. Imaginação

O ciclo de imaginação e realidade em que o homem gasta sua energia em desenvolver novas possibilidades para a humanidade e um futuro promissor ou devastador, é a matriz da ficção científica. Bachelard (1979) acredita que as imagens são as primeiras instâncias do pensamento. A imaginação é o processo nos quais imagens são criadas, animadas, distorcidas.

De acordo com Bachelard (1979), há dois lados opostos da psique humana: de um lado, a conceituação empírica que culmina na ciência; outro, o sonho, que encontra o seu cumprimento na poesia. Bachelard, assim, estuda o desenvolvimento da racionalidade objetiva e científica. Compromete-se igualmente com uma análise do processo de pensamento criativo através do simbolismo.

Mesmo nas obras dedicadas à epistemologia Gaston Bachelard frequentemente alude ao vício de "ocularidade" que caracteriza a cultura ocidental, tendente a privilegiar a causa formal em detrimento da causa material, na explicação dos fenômenos. O próprio vocabulário científico e filosófico ("evidência", "intuição", "visão de mundo", etc.) revelaria esse preconceito que faz do conhecimento uma extensão da visão, um desdobramento da imaginação formal. No terreno da poesia, do devaneio, do onirismo é que se manifestaria a *imaginação material*, desenrolada a partir das sugestões dos elementos que já Empédocles de Agrigento (séc. V a.C.) considerava as "raízes" da realidade (água, ar, terra e fogo). Esses quatro elementos, alimentando o imaginário poético, permitiam classificá-lo em quatro tipos fundamentais, decorrentes de "temperamentos" artísticos (aquático, aéreo, terrestre e ígneo) que se desdobram em múltiplos "complexos (de Ofélia, de Atlas, de Prometeu, etc)". (BACHELARD, 1979: 12)

A terra na obra *As Crônicas Marcianas* perdeu sua fertilidade pelo efeito das guerras que a esterilizaram; a água foi poluída ou secou totalmente, não sustentando mais a vida. A famosa frase de Lavoisier “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” não faz mais sentido na obra de Bradbury. No mundo criado pelo autor tudo fica estático na morte sem nenhuma transformação ou ressurreição entre os mortos.

Em outros exemplos, essas figuras, esses ícones são amplamente encontrados nas obras de ficção científica. Em *20 Mil Léguas Submarinas*, de Júlio Verne (1869), um novo mundo é apresentado no fundo do mar, onde uma máquina criada pelo intelecto científico do homem, proporciona uma aventura com novos paradigmas. Ressalte-se que, quando Verne escreveu essa obra não existia a possibilidade de o homem submergir nas profundezas dos oceanos.

Se os sentidos se lembram, não vão encontrar, numa arqueologia do sensível, esses "sonhais minerais", esses sonhos dos "elementos", que nos ligam ao mundo, numa "infância eterna"? "A montante de mim mesmo", diz o poeta, "a montante do montante", diz o devaneio que tenta remontar às fontes do ser, eis as provas da antecedência de ser. Essa antecedência de ser, os poetas a procuram, logo ela existe. Semelhante certeza constitui um dos axiomas de uma filosofia do onirismo. (BACHELARD, 1996: 104)

Quando o homem chega em sua fase adulta, muito foi perdido no seu processo de amadurecimento e de adaptação ao contexto social; primeiramente locado pela família, com os pais como primeiros educadores para o mundo e, subsequente a sociedade completa essa formação do indivíduo para ser aceito na própria sociedade. São adquiridos nesse processo, formulações de ideias e sonhos para a sua adaptação, inserindo-as no contexto que envolve todos os outros indivíduos que participam desse contexto. Nessa formação de identidade, a pessoa perde o que de essência seria a originalidade de seus ideais e sonhos de infância, de como o via, de sua própria maneira. Bachelard trabalha com essa metamorfose de sonhos e ideais de identidade imaginativa sendo transformada conforme o indivíduo cresce e começa se inserir em diversas camadas ou grupos sociais que impõem suas marcas. Isso também, faz com que o próprio indivíduo perca sua identidade original àquela oriunda de sua infância e suas primeiras noções sobre o mundo e a vida. Para Bachelard seria uma forma de romper com uma “solidão” adulta rasa, e não sadia, para uma solidão profunda de pensamento, de uma imaginação tão profunda que não deveria ser perdida ou transformada, porque

dela, a forma da imaginação do sonho é a mais poderosa. Essa seria aquela forma mais essencial da vida como para o devaneio de maior qualidade.

O trabalho de criação da ficção imaginativa tenta voltar, muitas vezes, a essas qualidades por meio de um processo criativo e de invenção de um mundo que tenta ou possa trazer tal indivíduo para essa originalidade do sonhar, um aprofundamento do devaneio. Várias vezes esses mecanismos ficcionais despertam indagações para a revisão do contexto que fora imposto por este mundo a que o indivíduo foi obrigado a se adaptar, na tentativa de que as transformações ideológicas possam ser revistas na esperança, não de um retrocesso em si, mas na busca da esperança dos primeiros sonhos. É a originalidade, que seria pura e mais qualitativa para um contexto em geral. Tais percepções são também tomadas ou emprestadas à ficção científica para a construção de seus enredos levando o seu leitor para um mundo ideal favorecido pelos avanços tecnológicos ou mesmo dando suporte em reflexões para o caminho que se toma. Talvez não seja a melhor rota de fuga para um mundo saturado de limitações e imposições sociais e ideológicas.

Sobre tal perda da solidão descrita por Bachelard, Lima (2009) trabalha de forma mais pontuada sobre as influências dessas externas imposições, locada na formação do indivíduo durante suas etapas evolutivas de vida. Para ele, todo o imaginário sofre um controle, um limite imposto principalmente pela sociedade regida pelo capitalismo, o maior delimitador de criação e imaginação; não só pelo ângulo de visão do leitor, mas talvez, principalmente, pelo criador que se sente obrigado a se adaptar ou mesmo se autocensurar pelo mercado que confere a distribuição do produto final de uma obra de ficção qualquer. Nesse processo de veto a um devaneio livre, o escritor se depara com um mercado capitalista, com a empresa que lucra e que diz o que é vendável e o que não trará sucesso. Nele podemos perceber a posição do grupo, classe ou setor dominante com os seus valores. A primeira vista ele não vai dizer que tal devaneio, seja qual for, não será permitido criando uma falsa liberdade de expressão.

Para Lima (2009), vivemos hoje o auge da sociedade do controle capitalista, privatizando a imaginação em prol de um sistema puramente regido e orquestrado pelo dinheiro e não pela grandeza do sonhar. Porém, tais influências de determinação em conduzir os sonhos, os tais devaneios, já sofreram diversas interrupções desde a primeira obra literária dedicada à estrutura do romance, cujo emblema pode ser identificado na ruptura de paradigmas que constitui a obra *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Neste processo, de barreiras e contraposições externas, se configurou com o

passar dos tempos até os atuais uma forma de reestruturação da construção imaginativa do devaneio criador de obras literárias, assim podemos dizer.

Talvez esse jogo de criatividade em poder dizer aquilo que se quer dizer e que, de certa forma foi censurado, foi benéfico na estruturação do que conhecemos hoje no romance, nos enredos e narrativas de devaneios. Esses processos criativos explicam, em grande parte, a relação ao mesmo tempo profícua e turbulenta entre realidade e ficção. A literatura, como criação e expressão humanas, tem o poder de subverter regras sem perdê-las de vista. Essa capacidade é fundamental quando se observa a interface entre o existente e o que se inventa, entre o sólido e o etéreo. Lima (2009) trabalha com dois elementos importantes e muitas vezes facetado da Fantasia e a De Anima:

Enquanto as operações fundamentais se articulam ao que existe pela conexão causal, a phantasia introduz o desvio – o que não significa que seja sempre falsa: “[...] As percepções sensíveis são sempre verdadeiras e a maioria das imaginações é falsa” (428a 11) Note-se que a divisão não é feita em termos unívocos: se a percepção sensível e a apreensão conceitual são sempre verdadeiras, da fantasia apenas se diz que sua maioria é falsa. Em diversas ocasiões, em De anima, assim como em De memoria, a articulação da phantasia com as operações de base é convergente (...). (LIMA, 2009: 122)

Notamos um entrelaçamento de jogo nas construções desses elementos ou mecanismo de manutenção da estrutura temáticas da formação literária entre o que é de fato a semântica desses artefatos, como são encarados ou mesmo quando são absorvidos, ou interpretados conforme a sua locação e finalidade proposta, tanto daquele a quem a utiliza para escrever quanto aquele a quem lê tal literatura.

O capaz de pensar pensa as formas, portanto, em imagens, e como nestas está definido para ele o que deve ser perseguido e o que deve ser evitado, então mesmo à parte da percepção sensível, ele se move quando está diante das imagens. Por exemplo, quando percebe a tocha em que está o fogo, ele reconhece vendo-a mover-se pela percepção comum – que é um inimigo. Mas, em outro momento, com as imagens e pensamentos na alma, ele raciocina como se as estivesse vendo e delibera sobre coisas vindouras à luz das presentes. (LIMA, 2009: 122)

Tais percepções imaginativas são trabalhadas nesse gênero em uma forma de retroalimentar a realidade e a imaginação dentro da ficção científica. Nela, traça-se no imaginário uma meta científica para o homem se alimentar de sonhos, para então avançar ao próximo nível, que é o processo científico de pesquisa, de testes e comprovação e, por fim, aplicação no mundo real e, quando concretizadas, tais

descobertas ou partes delas, voltem a servir para novos enredos deste gênero. Obras que alimentam a fantasia de crianças que sonham, um dia, em construir máquinas para suas aventuras, como ir ao espaço. Essa paixão os acompanha em toda a vida. Muitos engenheiros, geneticistas e astronautas escolheram o ramo da ciência exata porque, em sua educação, foram encorajados a imaginar. Todo esse simbolismo trabalha em uma forma cíclica de realidade e imaginação dentro da ficção científica.

Esse processo não é inconsistente ou livre: ele obedece a uma gramática da imaginação. Imaginar ou devanear é sonhar acordado, mesmo com princípios organizadores, respeitando as regras da ciência por mais que elas sejam utilizadas para dimensões da ficção. No gênero de ficção científica observa-se o respeito que se dá a regras da ciência, trazendo elementos que podem ser futuristas ou inexistentes, mas tentando explicar o propósito e as possibilidades “lógicas” desse processo inventivo. São formas de gravitar em torno de uma determinada lógica entre a ciência do mundo real em composição ou contraposição à ciência criada pela imaginação, pelo ficcional.

Bachelard (1979) debate ciência e ficção falando da energia que obedece à gramática da imaginação que é a moral. Isso é bem marcante em obras que tratam de temas como genética e sua manipulação, por exemplo. Elas vêm carregadas de infinitas possibilidades, como cura de doenças, manipulação do código genético para modificar estruturas fisiológicas do homem e animais. Antes da clonagem da ovelha Dolly, esses atos eram tidos como improváveis. Hoje, a ciência já consegue mapear todo o código genético de um ser vivo e, as pesquisas apontam para a identificação e função de pontos específicos que explicam doenças, ampliando possibilidades para tratamentos ou aperfeiçoando habilidades. Sem esquecer da dimensão moral implicada, manipulações científicas como clonagem, geram polêmicas sociais, culturais, religiosas e legais. A ficção científica também aponta esses aspectos quando contempla esses dilemas em suas histórias, apontando possíveis mudanças radicais no modo de vida humano.

Quando as inversões, de uma língua para outra, dizem respeito a seres de um onirismo que nos é congênito, sentimos que nossas aspirações poéticas sofrem uma grande divisão. Gostaríamos de sonhar duas vezes um grande objeto de devaneios que se oferece sob um "gênero" novo. (BACHELARD, 1996: 32)

Essas imagens cheias de fantasia, imaginação e possibilidades da ficção não podem trazer de imediato, os significados ao leitor. As revelações e tendências são refutadas ao longo de décadas ou mesmo séculos para que se tornem realidades no

campo científico, quando isso vem a acontecer. A retroalimentação entre realidade e ficção, porém, não se interrompe, não se intimida, não deixa de acontecer.

Esses paradigmas ecoam em ressonância íntima que se faz sentir aos poucos, permanecendo um resquício de misterioso: Sobre a palavra falada, a palavra escrita tem a imensa vantagem de evocar ecos abstratos, onde os pensamentos e os sonhos se repercutem (...). Ha imagens da literatura que nos arrastam a reflexões indefinidas, silenciosas. (BACHELARD, 1996, p. 285).

Em sua forma mais genérica, devaneio é o estado intelectual da pessoa em divagar, quando o indivíduo se deixa levar pela imaginação, por lembranças e sonhos da fantasia ou mesmo se joga em um estado temporário de ausência da razão. A divagação e a imaginação na produção textual advêm de dois estímulos instigadores: o primeiro é o universo criado pela narrativa que a ocasiona; na segunda, combinam-se sonhos que tentam, por algum motivo ou circunstância, nunca se tornarem uma realidade desumanizadora. No primeiro caso, o escritor constrói seus sonhos a partir da novidade que lhe oferece o paradigma da ficção científica. Vocabulário desconhecido, de natureza exótica, de corpo modificado e exótico. No segundo caso, um desenvolvimento que pode buscar âncoras em caracteres afeitos à fantasia, em um afastamento de riscos reais de concretização de realidades abomináveis. Se analisarmos o livro *As Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury, sob a ótica da poética do devaneio bachelariana, podemos dizer que a obra busca em sua imaginação interna, retratar uma alucinação de que o homem consegue ter contatos com marcianos. Algo que vai mais além, uma vez que esses contatos são conflituosos, já que diferenças e semelhanças entre as duas espécies parecem conviver ao mesmo tempo.

Peculiarmente, há instintos nas duas raças que levam a essa interação, sendo, porém, da parte dos humanos o objetivo maior: a conquista de Marte. Trata-se de um plano de fuga dos humanos que destruíram seu próprio lar e cometem os mesmos erros com o Planeta Vermelho, onde ocorrem acontecimentos de interação estranhos, porém tão familiares aos humanos, que resultam em tragédias, extinções e conflitos. Percebe-se no livro, que o sonho ali desenvolvido é forjado pela imaginação criativa do autor, que trabalha, a partir dela, o contexto social ao propor uma crítica sobre o espírito corrompido pela vaidade e pela ambição. A obra é um devaneio que fala de uma fuga do homem de sua própria iniquidade, mas que, neste movimento de evasão, encontra mais

de si mesmo em um ambiente controverso e estranho dos marcianos, que também participam e compartilham de fraquezas espirituais semelhantes às dos humanos.

Tal como apresentado por Bachelard (1996), textos literários – inseridos aí a ficção científica – não são pura imaginação e o escritor deve encontrar elementos de referência familiares para começar seu devaneio, um ponto que estabeleça uma comunicação entre quem escreve e quem lê. Para Touponce (1998), devaneio não é um ato passivo e sim o resultado da leitura ativa e dos processos envolvidos nesta ação, que são aqueles que detectam a estranheza, distinguem o real e mantêm sob controle de quem sonha, a consciência de que está acordado, em vigília, mas impulsionado a obedecer normas que parecem ditadas por uma imaginação autônoma, por um ritmo intrínseco da obra. São necessidades e caminhos que vão ganhando forma no trabalho conjunto com a imaginação do autor e com as demandas internas da história, do enredo.

No caso de *As Crônicas Marcianas*, de Bradbury, e de *A Guerra dos Mundos*, de Wells, há uma associação dessas obras a uma tradição de curiosidade em relação a Marte, ao sistema solar e ao universo como um todo que se intensifica e se transforma no decorrer do tempo. Antes de Galileu Galilei, só se observava os astros a olho nu. A revolução da astronomia com a invenção do telescópio conseguiu aproximar as estrelas no céu à nossa percepção. Uma simples mancha avermelhada e borrada na lente começou a ganhar mais atenção e contornos nítidos. Há milênios, outras civilizações já eram fascinadas por essa estrela vermelha. Os romanos deram-lhe o nome Marte, imaginando uma estrela de morte ligada à cor vermelha, que representava sangue derramado em guerras, no fio da espada.

Com o passar dos tempos, Galileu mostrou que era possível o homem aproximar mais de seus olhos os astros como Marte, uma aproximação física, e tais aparatos foram se aperfeiçoando com o desenvolvimento tecnológico. Com os novos processos de observação, Marte ganhou ainda mais espaço em nossa imaginação. O devaneio humano sobre o planeta foi estimulado vorazmente. Primeiro, voltado para a estrela de tom avermelhado, depois para o astro mais detalhadamente descrito com as observações de astrônomos amadores ou profissionais. Mais recentemente, esse planeta passou a ser visitado por máquinas inteligentes que voam até lá para estudá-lo da forma mais íntima. Nesse processo de transformação de nossos sonhos, com o crescimento do domínio sobre a ciência, Marte ficou tão perto que sonhamos acordados sobre suas possibilidades, reais ou imaginárias. Quem sabe, um dia, poderemos pisar em seu solo, estudar *in loco* seus mistérios, criarmos colônias em suas planícies, talvez povoá-lo.

Bradbury, a seu modo, utilizou desse devaneio para, a partir de sua obra de ficção científica passada em Marte, levantar questões sobre os nossos processos de manipulação de conhecimento, de descobertas, de dominação inveterada.

Sobre esse trançar entre devaneio e a ciência concreta quanto aos avanços tecnológicos, o conhecimento aumentou e a imaginação aflorou, tendo um de seus ápices na última metade do século XIX. Quando o astrônomo amador Percival Lowell observava em seu evoluído e enorme telescópio as linhas dos famosos canais de Marte, ele imaginou que seriam canais artificiais criados por uma inteligência extraterrena; melhor dizendo, marciana. Essas possibilidades povoaram as mentes de criadores como Wells, que tomou dessa hipótese, mesmo refutável, para construir um enredo alegórico e metafórico sobre as dinâmicas de poder na Terra. Tomando as observações de Bachelard sobre o devaneio, podemos explicar porque as afirmações de que haveria esses canais criados por uma raça inteligente em Marte, segundo as observações de Percival, alcançaram, rapidamente, um frenesi em todo o mundo, provocando a imaginação. Muito tempo depois, esse mesmo estímulo permanecia aceso com a exploração espacial mais intensa a partir dos anos 1960 e o envio de sondas espaciais a Marte, já em meados dos anos 1970. Todos os dias, agências espaciais recebem fotos e outros dados enviados por sinais de rádio sobre o Planeta Vermelho.

O que faz de Marte interessante por natureza é a geografia do planeta, tão semelhante à da Terra e tão diferente ao mesmo tempo. O clima em ambos os planetas é regido por variações nos parâmetros de órbita. Marte e Terra têm também igual a pré-história geológica. A Terra, porém, tem um clima ameno e úmido, com uma atmosfera espessa. Marte é frio e extremamente seco, com uma atmosfera muito fina. A Terra possui placas tectônicas que expelle lavas eventualmente para fora da superfície. Em Marte são grandes as partes da superfície de vários bilhões de anos que permanecem inertes aos movimentos pelo esfriamento de seu núcleo. As localidades de gelo na Terra fazem com que os polos e seus lugares de alta altitude tenham clima mais frio por períodos maiores de tempo. As localidades de gelo em Marte fazem com que o polo e outras áreas sejam extremamente frias, mas os pontos mais baixos e de média altitude são também frios e congelados permanentemente. Terra e Marte possuem geleiras de rocha, vulcões, planícies e zonas de montanha. A diferença é que Marte tem pouca erosão, enquanto a Terra, muitas. Mas a semelhança mais importante é que ambos os planetas são geologicamente ativos.

Esses são os aspectos factuais da semelhança e diferenças entre os dois planetas, mas que geram na imaginação, fantasias e delírios. É tentador transportar para produções literárias toda essa gama de dados com o intuito de conceber, na obra de ficção científica, mundos mais complexos, narrando acontecimentos fabulosos e trazendo discursos de reflexão da própria existência, o que destruímos e o que construímos. Percebemos isso nas obras *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, e *As Crônicas Marcianas*. Elas abarcam mundos cheios de fascinação e delírio; mas, sem se divorciar dos temas que nos são próximos, imaginando realidades alternativas.

A fundação de um texto de ficção científica apresenta consequências do advento de um tipo estranho de mundo, com novas constituições sociais e técnico-científicas, podendo ser mudanças positivas (melhorias da qualidade de vida, benefícios que a tecnologia tem o poder de trazer) ou negativas (destruição ambiental, guerras). Sobre esse aspecto, o discurso de Bradbury é oportuno, revelando um sonho onde Marte é uma alternativa de fuga para os terráqueos assolados por uma guerra nuclear. Mas o Planeta Vermelho deteria, no enredo do autor, uma sociedade, uma cultura, uma vida própria, levando assim, aos leitores, o delírio de um mundo complexo que é conhecido na Terra até o momento.

Para que tal engrenagem funcione, o leitor precisa estar ativamente envolvido no processo de incorporação de uma imaginação da ficção científica. Ele usa sua experiência e seus conhecimentos para melhor representar as inovações que os textos lhe apresentaram. Trata-se de sonhar com mundos possíveis no campo da ficção científica, fornecendo um espaço que é permitido divagar sem ser incomodado. Quem sabe atrevido um futuro em que aqueles elementos sejam possíveis de existir. As ferramentas essenciais para a criação de um ambiente propício ao imaginário sonhado fixam o discurso. Enquanto os aspectos estranhos, o espaço, a descoberta de planetas, o curso do espaço-tempo, os robôs e as máquinas fornecem um ambiente propício para sonhar acordado, eles seriam ineficazes se não fossem suportados pela estrutura e por elementos de texto apropriados.

Há uma necessidade da lógica para que haja um encaixe entre realidade e fantasia, fazendo com que os aspectos imaginativos desse gênero devam obedecer a um limite de sonho estabelecido por dados precisos da ciência exata. O leitor é muito exigente quanto a esse aspecto, ele tenta encontrar, de alguma forma, uma possível realidade nesses sonhos para que o próprio discurso, enredo ou devaneio não caiam no ridículo. O devaneio na ficção científica é o resultado de um processo cognitivo que

começa a partir da compreensão do texto em códigos, levando à construção do mundo fictício para sua adequada percepção. A apresentação de teorias para o enquadramento de uma estranheza é fator que também define a narrativa de ficção científica.

O universo de ficção científica deve ter uma consistência semelhante ao real, com implicações de apoio para o que é novo. O lugar imaginário é apresentado como uma realidade alternativa e pede a mesma seriedade sobre os problemas que são desenvolvidos lá. É o “efeito do real”, nos termos de Barthes (1977). Para ele, é necessário que um mundo representado tenha coerência e coesão dos mundos miméticos que se distanciam, mas que continuam a cercá-lo. Os efeitos de real também servem para apoiar o novo, os elementos que sustentam uma novidade que se quer enfatizada. É necessário que o estranhamento banhe-se em um ambiente onde o leitor pode ainda encontrar um ponto de referência. Estes elementos familiares vão enfatizar e ajudar a identificar melhor, elementos que surpreendam, mesmo que sejam desconcertantes. Os significados implicados pela presença desses novos elementos, tornam-os, por conseguinte, mais compreensíveis.

(...) do ponto de vista da linguagem, que é o nosso aqui, essa oposição é pertinente: o que ela põe frente a frente não é, aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares diferentes de fala. Segundo o discurso da ciência — ou segundo certo discurso da ciência — o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da lingüística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (BARTHES, 1977: 18 – 19)

Para defender seu conceito, Barthes recorre à Antiguidade, onde a ideia de lastro com a realidade tenha sido melhor explorada por Aristóteles (1997) quando estabelece a importância da verossimilhança para a obra.

Desde a Antiguidade, o “real” estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, à própria ordem do discurso narrativo (da imitação ou poesia). Toda a cultura clássica viveu durante séculos debaixo da ideia de que o real em nada podia contaminar o verossímil; primeiramente porque o verossímil nada mais é que o opinável; (...) (BARTHES, 1972: 42)

Auerbach (2001) também enfatiza essa necessidade de aliar à criação literária a credibilidade dada por referências mais sólidas à realidade. “A necessidade de construir textos autênticos se faz sentir quando um povo de alta civilização toma consciência dessa civilização e deseja preservar dos estragos do tempo as obras que lhe constituem o patrimônio espiritual. (p. 12). A ficção científica sublinha essa necessidade de ligar-se às probabilidades factíveis dos elementos com que lida, sem fugir do devaneio próprio da imaginação, como prega Bachelard (1996), mas retrabalhando esse encontro na construção de mundos e personagens que podem até primar pela estranheza, mas que geralmente não prescindem da lógica científica.

A particularidade do texto de ficção científica está no devaneio que gera. Uma vez que, o escritor tenha recriado um mundo ficcional, que ele se esforça para que todos sintam-se à vontade para chegar e permanecer nele, para observar, admirar ou temer suas novidades.

Em seu trabalho sobre Ray Bradbury, William F. Touponce (1998) examina a experiência do devaneio, do seu ponto de surgimento no texto à sua expressão no leitor. Segundo ele, a ação a imaginar um universo diferente do real é a base de um texto de ficção científica (ou fantasia) e a abordagem fenomenológica, a melhor maneira de identificar essa ação. Já para Iser (1999) e Kayser (1963), a fenomenologia é a filosofia de mundos da vida e é preciso cuidado para não se criar, para a análise de obras como as de ficção científica, modelos muito técnicos de abordagem.

Em princípio, têm razão as correntes metodológicas modernas que vêem alguma coisa de perigoso e suspeito na maneira como, na obra de arte, se procura descobrir por toda a parte afinidades biográficas e simples cópias de modelos. Por tal processo mais se prejudica do que se favorece a interpretação adequada da obra de arte. (KAYSER, 1963: 43)

Assim, o estudo do efeito estético teorizado por Iser (1999) faz observar a construção de um mundo de ficção científica a partir dos dados pré-estruturadas pelo texto, um universo que é, em última análise, um campo propício para o surgimento de um devaneio, como pensava Bachelard.

No devaneio poético de Bachelard, tudo acontece em um imaginário, na sensação de um poeta, um escritor preparando-se para escrever. Sua mente divaga com o objeto que inspira. Das imagens cria-se o mundo que ele projeta, convertendo estas

imagens em palavras, textos, poemas, tornando-se imagens poéticas. Em sua reunião, o leitor também será inspirado. A imagem subliminar é enviada à imaginação do sonhador nascido de um universo. Seu espírito vai andar nos mundos estranhos construídos a partir de imagens poéticas. O escritor vai experimentar o sonho, não um devaneio passivo. Isso fará com que a experiência de devaneio poético se torne um devaneio que coloca em poesia a inclinação certa. Tal como concebido Bachelard (1996), é um estado criativo em que a consciência estética permanece ativa.

Dentro dessa lógica, a ficção científica também pode contribuir fornecendo previsões de possíveis acontecimentos científicos vindouros. Essas contribuições não são intencionais ou inquestionáveis, mas estabelecem-se em um afunilamento de probabilidades que poderiam chegar a tal termo. As explorações em Marte são um exemplo. Fragmentos e elementos abordados na literatura de ficção científica são capazes de prenunciar eventos contraditórios e até espantosos. Obras formadas por dados fantasiosos, metafísicos e transcendentais que, a seu tempo, deixarem de sê-lo, incorporando-se a avanços e criações que, por serem agora realidades, remeterão aos debates éticos, existenciais, às reflexões profundas que também foram prenunciadas pelas mesmas obras de ficção científica. A cultura da vigilância em *1984*, de Orwell, é outra boa ilustração deste fenômeno retroativo.

Esses elementos narrativos e criativos, por mais que sejam fugas da realidade no interior de uma obra literária, podem auxiliar na elucidação de questões pertinentes ao nosso cotidiano, baseadas em discussões filosóficas que remetem a outras ciências. Em grande medida, a literatura de ficção científica como ato imaginário apresenta diversas opções de ideias que poderiam ocorrer no futuro, levando assim, o leitor a consciências das vertentes que o processo científico acarreta, desde projetos iniciais como em sua aplicação no mundo. As explorações espaciais são ótimos exemplos disso.

Diferentemente do discurso bachelardiano, onde parte do real ao racional, nos estudos de ficção científica se utiliza dos fragmentos do real e fantasioso para ir de encontro à racionalidade. No livro *Contato*, de Carl Sagan (2008), ele aborda tal procedimento. O real são as antenas (rádios telescópios) que existem aos milhares espalhados pela Terra na expectativa de se ouvir uma transmissão alienígena; o irreal (fantasioso) é que na obra essa interação, essa comunicação é estabelecida, permitindo o ser humano conhecer uma raça mais evoluída. A racionalidade desses sistemas é dado em dilemas possíveis: o que poderíamos fazer desse contato? Seria para o bem ou para o mal? Esses alienígenas são amigáveis ou dominadores? Sagan prepara-nos, em sua

literatura, para um entendimento de que, quando houver o contato com outros seres nas profundezas do espaço, deveremos pensar com a razão e a ciência como uma linguagem universal e não sermos movidos pelo medo e a irracionalidade.

A cada dia, os estudos científicos descobrem Luas e planetas possíveis de desenvolverem vida. Se são possíveis, então poderão ser prováveis. Sendo prováveis, poderemos lidar com diferentes níveis de evolução dessa vida, como encontramos na Terra. Recentemente, descobriu-se água em estado líquido em Marte e talvez possíveis bactérias. A questão agora é dispor de tempo e tecnologia que permitam a comprovação do que antes estava só na ficção científica e na imaginação de seus autores. Agora, o encontro de vidas de diversas evoluções parecem ser mais possíveis do que jamais o homem havia pensado. A ciência, e não apenas a ficção científica, se esforça na busca por vida extraterrestre. Não é mais só uma fantasia literária. Isso dá outro status à ficção científica. Seu lugar deve ser revisto. Talvez esteja entre os gêneros literários mais modernos da contemporaneidade.

A ficção científica rompe com essa submissão, ainda que também trate do mito. Mito, entretanto, que ganha novas funções que ajudam a responder ou a trabalhar narrativamente as respostas a perguntas como: O que é o homem? Que tipo de mundo ele habita? E, por que tal homem num mundo assim? Como um gênero literário, a ficção científica vai de encontro a um estranhamento que pende para o maravilhoso sobrenatural. Ficção científica é um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação de estranhamento e percepção sensorial, cujo principal processo formal de sua construção apóia-se num quadro imaginário definido que leva em conta também o lugar físico, o meio ambiente, o autor empírico.

A preocupação sensorial que marca a ficção científica não só a diferencia da abordagem mais usual do mito na literatura, mas também a distancia do conto de terror ou dos enredos com seres mágicos e da fantasia. O conto de duendes, por exemplo, coloca também o questionamento das leis do mundo empírico, mas escapa deste caminho para construir um mundo fechado, indiferente às condições de uma possível cognição. Ele não usa a imaginação como um meio para entender as tendências do mundo real, mas como o fim suficiente em si mesmo, cortando as contingências da realidade. O acessório padrão do conto fantástico com duendes e fadas, do gênio da lâmpada mágica, do tapete voador, por exemplo, ignoram a lei da gravidade. Essa atitude traz o sentido, também, de desconsiderar a gravidade como lei universal de atração, que vincularia suas questões na realidade, mesmo que essas não sejam

realmente encontradas na nossa realidade. Na ficção científica, por mais que o homem nunca tenha estado em Marte ou que a Terra ainda não tenha sucumbido em uma Terceira Guerra Nuclear, ou mesmo que não tenhamos visto nenhum alienígena, essas possibilidades pertencem a uma lógica, a uma evolução científica passível de acontecer. Tudo é possível em um conto de fantasia e magia porque são narrativas em que tudo pode ser imaginado, sem preocupação alguma em imaginar o que é claramente impossível, sem o compromisso de questionar lógicas plausíveis.

É muito comum a crítica situar o fantástico na mesma categoria da ficção científica, o que não tem pertinência, como explicado acima. Entendemos que essa falta de discernimento faz com que a ficção científica não seja reconhecida como uma produção autônoma, com seus contornos próprios. Esse equívoco revela uma confusão quanto à definição do gênero ficção científica, estimulando o leitor a buscar uma extrapolação para ele completamente dissociada da ciência, recorrendo a estruturas e parâmetros mais ligados à fantasia, deturpando e erodindo as bases sobre as quais está erguida sua essência literária.

Esses limites podem marcar algumas nuances. Isso envolve uma atividade inventiva tendendo para a transformação dinâmica e dialética e não para a reprodução mecânica estática. A atitude típica da ficção científica é de uma crítica sistemática, muitas vezes satírica. É a fé combinando as potencialidades da razão com uma dúvida metódica, isto nos casos mais representativos. A relação desta opção com os princípios filosóficos da ciência moderna é evidente. E quando trabalhamos essas distinções entre fé, religião ou até mesmo o campo da magia que prescindem de uma gravidade científica. Espera-se que literatura de ficção científica rompa com paradigmas. Domínio do conhecido, dos descobrimentos e manipulação da ciência, seja benéfica ou maléfica, para a construção do nosso tempo e de nossa sociedade.

Tentamos deixar claro na argumentação anterior que a ficção científica não é uma literatura dita baixa ou simplista, desprovida de valor. Pelo contrário, ela é uma produção literária de grande poder persuasivo, tratando de forma singular elementos da imaginação, geralmente sendo mais trabalhoso o caminho que precisa tomar, uma vez que há, para além da intenção de convencer e se fazer verossímil, uma espécie de vigilância científica sobre seus enredos que ultrapassa questões estéticas. Nela, a criação busca uma atmosfera de inspiração diferente. Podemos notar na leitura de obras canônicas da ficção científica a existência de possíveis camadas que se sucedem ou que vão se aprofundando dentro do próprio sentido do mundo criado na obra. Palavras,

ações, cenários e personagens tendem a ter significados mais profundos e detalhes implícitos que demandam uma compreensão mais aguçada de seu sentido na obra. Na ficção científica existem as mesmas preocupações e nível equivalente de detalhamento.

Como exemplos, podemos entender que os sentidos que levam Wells a metaforizar a figura de um alienígena como um ser humano bizarro, o homem que não tolera o diferente, em querer escravizar e beber do sangue do conquistado na forma de explorá-lo e que uma simples gripe ou um vírus que nos assola há milênios pode ser a maior e mais simples arma que os subjugados tiveram ao seu favor em aniquilar o opressor e sua conquista definitiva da vitória para a liberdade. Bradbury aprofunda nessas camadas ao criticar o racismo emaranhado em nossas almas e instinto em diversas passagens como os humanos ao chegarem a Marte; vê a raça marciana como criaturas de características físicas e culturas bizarras e estranhas. No mesmo jogo de ideia assim também faz os marcianos diante dos humanos, e no mesmo livro, novamente vemos esse racismo quando descreve a fuga massiva dos negros terráqueos quando vão para os foguetes que eles juntaram dinheiro secretamente para construir, e poderem fugir daquele sufocante imperialismo escravagista dos brancos.

E por fim, na obra de Orwell, também notamos esses apontamentos nas entrelinhas (camadas) quando a defesa na vigilância ostensiva e controle total da população é a única forma do povo alcançar a segurança e liberdade. E, nessa ideia percebemos a retroalimentação e camadas que perceptível até os nossos dias. Não se lê uma obra de ficção científica já com um conceito formado de que o mundo que ali está inserido seja desprovido de lógica e arbitrário. Não faz parte do que Verón (2004) chamaria de “contrato de leitura” do gênero. A obra torna-se viva quando a própria lógica da verossimilhança contida nela exige uma espécie de jogo matemático como probabilidades dos problemas que não de vir em resposta à forma como vivemos no presente, das decisões que tomamos hoje.

Notamos que, mesmo que a totalidade da obra não se torne real, vários fragmentos correspondem ao mundo tal como fora previsto no seio da criação, fruto da inspiração do autor. Ler o futuro é impossível, porém pontuar uma alternativa mais lógica baseada em nosso presente se torna uma evidência mais clara para prognosticá-lo com mais precisão, levando o cerne da atenção para questões pertinentes à vida e toda sua existência. Mesmo que este gênero tende à preferência de buscar seus enredos em possíveis eventos futurísticos e uma possível decorrência de fatores previsíveis ou mesmo na concretização dos fatos, quando tais elementos se tornam reais, mesmo sendo

em fragmentos, pontuamos aqui que a ficção científica é uma criação literária sem compromisso algum com a função de prevenir tragédias ou dar avisos precisos sobre o futuro, sua abordagem é estritamente estética quanto literatura. Tais concretizações posteriores são consequência secundária e não o propósito primário dessas obras e seus autores.

Comprendemos também que a crescente inteligência humana de manipular e compreender os conhecimentos oriundos da vida, acarreta sobre si responsabilidade na utilização desse conhecimento manipulável como forma de efeitos colaterais passíveis de acontecer. Nesse âmbito, notamos que uma das essências introduzidas nas obras de ficção científica em estudo, permite levantar apontamentos para reflexão; pois, podem ser aplicadas em seguimentos diversos como social, religioso, político e moral.

3 – HISTÓRIA E CIÊNCIA

A própria história remete ao presente, como tal, o que é atual tenta buscar inspirações do que está registrado na história. Como um processo de reciclagem de paradigmas, esses episódios locados no tempo, seja passado, presente ou futuro, buscam uma forma de se reinventar, de juntar o que foi fragmentado para montar um novo modelo de vida. Esses momentos de nossa história planetária e de raça humana, são vetores em terminar com um episódio para que entre uma nova cena neste grande palco da vida. Estes mecanismos são em grande parte, se não for a todos os episódios, ligados à uma forma de catástrofe; a um momento onde a sensação que se deixa no intelecto humano, foi e é, de destruição total. Percebemos como na Peste Bubônica, que dizimara um quarto dos europeus, foi uma forma de vetor que findou a era das trevas para o “renascimento”, quando o progresso científico, as artes floresceram de forma vertiginosa. Os humanos aprenderam com a desgraça que a vida é bela e deve ser apreciada com muita vitalidade, naquela época. Partiram de um episódio de caos e destruição total para uma nova forma de construção do mundo.

Como tal, a guerra tem seu papel fundamental na formação de tudo o que é pertinente a vida humana. Sua formação cultural, etnia, países, língua e religião, foram diretamente influenciados pela guerra. Os combates dividem a humanidade e nesse processo há os perdedores como vencedores. Os vencedores, sempre impõem seu estilo de vida aos derrotados, e assim, a humanidade com o passar dos milênios, foi forjada para o que conhecemos hoje. Neste capítulo e em todo o ambiente da dissertação, veremos que estes mecanismos de combate é um importante elemento, não só da vida real, como também, pertinente na ficção científica e nas três obras que trabalhamos aqui. Como as doenças pandêmicas, que por vez ou outra, vêm assustar a humanidade com o extermínio. Como fora não só no episódio da peste Bubônica, como também, na Gripe Espanhola, Ebola; a guerra sustenta a mesma atmosfera de medo, terror e eminência de dizimação da vida humana no planeta Terra.

A ciência desempenha o papel fundamental amparando este mecanismo de destruição, reformulação e novamente destruição. Ela fornece aparatos tecnológicos que possibilita uma logística eficaz, armas poderosas e altamente letais, observação do inimigo para uma estratégia fugaz de ataque, contra ataque e de escudo; e principalmente, a atualidade determina os dominadores do mundo pelos seus avançados conhecimentos e manipulação dessa ciência voltada para a guerra.

É neste momento que surge o personagem do cientista, o seja, o sonhador, criador, desenvolvedor para que tais mecanismos entrem em ação. Como na ficção científica, as inspirações são elementos fundamentais para que o espírito inventivo se mantenha vívido para a imaginação e criação física. Mesmo para escritores que voltam à ficção para um modelamento científico, quanto ao cientista das ciências exatas que fabricam seus aparatos, o espírito deve se manter renovado a cada episódio, a cada momento de caos e a cada intenção de destruição ou preservação. Os jogos mentais dentro dessa atmosfera aqui descrita sustentam essa forma de retroalimentação também do mundo criativo imaginário quanto ao físico. Pois, sem ele, a forma não se completa a cada ciclo.

Os cientistas buscam influências ao beber do que foi originalmente construído nos primórdios do conhecer, do entender do funcionamento dos mecanismos que operam entre a própria realidade. O imaginativo ficcional, opera na manutenção de se manter vívida e de grande fôlego as construções literárias da imaginação; como as inspirações dos primeiros espíritos que impulsionaram os antigos cientistas a dar forma à ciência. São neles, que de certa forma, os atuais cientistas, têm em comum quando se trata desses espíritos que remontam ao primórdio do nascimento científico. Buscam novos renascimentos a cada descoberta, a cada vontade de conhecer, entender e dominar. A tal atribuição, alimenta não só o espírito inventivo dos dados rígidos do conhecimento, como também, realimenta a imaginação a um novo “retroalimento” da ficção científica, que necessita desse espírito inovador da própria ciência exata em se reinventar, com isso, forneça-nos novas especificações e visões de reflexão sobre as mesmas.

A tragédia moderna e clássica é pertinente nas três obras, mostrando o conflito que se faz necessário para que haja o rompimento, para que então reviva de uma forma evoluída e de intenção libertadora novas concepções de construção do mundo. A cada destruição, cria-se um novo mundo e tal mundo novo, se resolveram problemas antigos e construíram novos dilemas.

3.1. Intenções discursivas

Talvez Galileu já soubesse que depois de seus estudos e de outros que buscavam explicações lógicas e distantes da religião ou da magia, outros como ele, veriam esses

pensamentos tão atacados com punições por entidades governamentais e religiosa, seriam o avanço de uma nova perspectiva sobre a compreensão do mundo. Pelo viés desses paradigmas se mantém a essência, de certa forma, da arte como provocadora de nossos espíritos acomodados. Podemos dizer que desde os primórdios da vanguarda do processo de estudos científicos até os nossos dias, retroalimentaram-se em um novo processo de se absorver do que antes era novo e que agora, torna-se um círculo de querer buscar uma explicação lógica; só que por, meio de dados verificáveis, de equações e números concretos matematicamente. Neste novo contexto moderno, a humanidade volta para a essência de antes de Galileu em lutar por novos paradigmas estruturais da lógica da vida. Portanto, o casamento entre a ciência e a ficção provoca-nos o desejo de sair do lugar de conforto, do senso comum do nosso dia a dia para buscar novas perspectivas e entendimentos sobre as coisas.

A arte, como a ciência, busca dominar a nossa vida no sentido da reflexão, na busca do estranhamento das formas estáticas, das ideias recalçadas que a todo instante circundam nosso estilo de vida como ditadores e moldadores pré-formatados para que sejamos seres de produção em massa criados e forjados em uma grande estrutura estatal-industrial e privada. Elas tentam permear o nosso dia a dia com liberdades e independência, alimentando anseios que a nossa alma almeja. Podemos notar tal espírito e vontade de liberdade nas três obras analisadas aqui: *A Guerra dos Mundos, 1984* e *As Crônicas Marcianas*. Percebemos que as coisas pré-estabelecidas e ditatoriais do sistema governamental são mecanismos que sufocam a própria vida. Nelas buscam alcançar a visão ou mesmo revelar aos leitores que novos horizontes podem e devem ser alcançados para o rompimento de uma vida estagnada como a que vivera nos tempos de Galileu. Uma nova era de entendimento já se faz necessário para a vida do homem. Ficamos no entrelugar da ficção e a realidade neste processo, o que nos deixa inquietos e indagando se é a ficção imitando a vida, ou a vida imitando a ficção, mostrando que seu poder de retroalimentação tem tanta ênfase e poder neste gênero, que, muitos se confundem, se as obras são transcendentem na essência artísticas ou um relato complexo do que circunda nossa realidade e a ficção científica.

O pré-requisito da ficção científica como gênero é a presença de um contexto narrativo. O estranhamento – atitude subjacente e processo formal dominante – também está presente no mito. No entanto, a ficção científica considera os padrões de qualquer época, inclusive e especialmente a sua, como um de um tipo conversível, e, portanto,

suscetível à apreensão. O mito é diametralmente oposto, deixando a racionalidade em segundo plano.

Quanto mais irrefutável a percepção de que o totemismo constitui uma fase regular de todas as culturas, mais premente a necessidade de chegar a uma compreensão dele, de esclarecer o enigma de sua natureza. Tudo é enigmático no totemismo; as questões decisivas são as que concernem à origem da [ideia de] descendência do totem, dos motivos da exogamia (ou seja, do tabu de incesto que ela representa) e da relação entre as duas, a organização totêmica e a proibição do incesto. A compreensão deve ser, ao mesmo tempo, histórica e psicológica; deve informar em que condições desenvolveu-se essa instituição peculiar e a que necessidades psíquicas do ser humano ela dá expressão. (FREUD, 2013, p. 167)

Esse mito também está ligado ao elemento trágico que a ficção científica tanto preza em suas histórias: arquétipos e mitos trágicos, que falam de perto à nossa humanidade tão sedenta de destruição e que avança tecnologicamente para, tantas vezes, recuar em sua humanidade. Além de Wells, Orwell e Bradbury captam essa atmosfera em seus enredos. Além de delimitarem possíveis consequências dos atos humanos sobre sua própria espécie, também trabalham entrelaçando a imaginação criativa com a realidade imposta tanto no contexto temporal da época em que foram criadas tais obras como também aproveitam prognósticos desses paradigmas trágicos. Podemos dizer que nessa retroalimentação da realidade e imaginação e imaginação e realidade, a tragédia está presente em nossos dias, prenunciada por essas obras. Vivemos hoje sob constante vigilância dos governantes e instituições corporativistas mundiais; vivemos sob intenso medo de uma pandemia descontrolada de doenças virais ou infectocontagiosas. Assistimos governos gastarem suas energias intelectuais e financeiras para criarem máquinas exploratórias do universo à procura de vida ou possíveis lugares para estabelecerem colônias fora da Terra para que sejam possíveis rotas de fugas caso haja uma catástrofe eminente no nosso planeta.

Nesses enredos, política, geografia, biologia e outros elementos são trazidos para o campo da tragédia para nos fornecer um mundo alternativo sobre a destruição deste em que vivemos, buscando criar uma atmosfera central de reflexão à moral social ou criando diversas alternativas possíveis para a condução que fazemos de nossas vidas a caminho do futuro, articulando a manipulação do conhecimento para que este não se volte contra os próprios humanos. Podemos ser ousados em buscar nesse lado da ficção científica, uma advertência ou mesmo a construção de um caminho diferente tanto para

evitar como para remediar tais tragédias que podem nos assolar ao ponto de chegar à extinção em massa.

É interessante observar que, na obra *1984*, vemos uma tragédia tanto em uma concepção grega quanto na moderna, tais como descritas por Nietzsche (2006). Na obra de Sófocles, vê-se a proeminência de uma catástrofe pessoal que simboliza a alma humana, em uma espécie de sinédoque da parte que simboliza o todo. Em outra mão, no mundo concebido por Orwell há uma divisão em grades continentais que viviam sob uma guerra e os cidadãos se unem no ódio e na permissão de serem observados pelo Grande Irmão, até mesmo colaboram para que o sistema flua. Quando partimos para uma observação clássica da tragédia, o personagem Winston ganha conformação dentro dessa abordagem. Winston, no princípio da história, está também afogado nessa lavagem cerebral imposta pelo sistema, mas ao passar por certos acontecimentos torna-se um personagem que se defronta com um conflito interno, um sofrimento em perceber que o mundo no qual está inserido e subjugado, não é adequado.

No decorrer do enredo, isso se torna cada vez mais evidente ao ponto de ele burlar diversas normas e ir contra todo o sistema. O autor cria uma sociedade unida por uma tragédia que, ao mesmo tempo, mostra um conflito interno na personalização de Winston e uma aprovação errônea da maioria, da sociedade. Neste trecho, tal conflito se passa dentro de um auditório reservado para os dois minutos de ódio, quando as pessoas gritavam: “Porco, Porco, Porco...”. Sem perceber, Winston em um momento de reflexão misturado com o ódio que se instaura na atmosfera daquele lugar, sente o quão as pessoas estavam desprovidas de racionalidade:

Isso não o impedia de, no instante seguinte, irmanar-se àqueles que o cercavam; quando isso acontecia, tudo o que era dito a respeito de Goldstein lhe parecia verdadeiro. Nesses momentos, sua repulsa secreta pelo grande Irmão se transformava em veneração, e o Grande Irmão adquiria uma estatura monumental, (...) firme feito rocha para enfrentar as hordas da Ásia, e Goldstein, (...) virava um mago sinistro, capaz de destruir a estrutura civilização com o mero poder de sua voz. (...) graças a um esforço violento como aquele a que recorreremos para erguer a cabeça do travesseiro durante um pesadelo, Winston conseguia transferir seu ódio ao rosto que aparecia na tela para a garota de cabelo escuro sentada logo atrás. Alucinações vívidas, belas, passavam-lhe pela mente. Haveria de golpeá-la até a morte com um cassetete de borracha. Haveria de amarrá-la nua a uma estaca e depois alvejá-la com flechas, (...) Agora, percebia mais claramente por que a odiava. Odiava-a porque (...) queria ir para a cama com ela e nunca o faria, porque

em torno de sua adorável cintura flexível (...) havia apenas a odiosa faixa escarlate, símbolo agressivo de castidade. (ORWELL, 2013, p. 25-26).

Sob o mesmo aspecto, porém com elementos dispostos diferentemente, Wells mostra em *A Guerra dos Mundos* insere um elemento tragicamente letal. No momento da invasão alienígena, o homem vê, em seu momento de maior desgraça, um vírus que compartilhavam em equilíbrio biológico na Terra, foram mais eficientes e mortíferos para os marcianos do que as poderosas armas que o Império Britânico tivera em seu arsenal, com as quais subjugaram diversos países. A vitória só foi possível pelas bactérias, doenças compartilhadas por todos os humanos.

Acontecera o que eu e muitos poderiam ter previsto, se o medo e a catástrofe não tivessem cegado nossa inteligência. As bactérias portadoras de doenças haviam castigado a humanidade e nossos ancestrais pré-humanos desde o começo dos tempos, desde que a vida começou no planeta. Mas, por virtude da seleção natural, nossa espécie desenvolveu resistência contra elas; a nenhum micróbio sucumbimos sem nos defender, e a muitos – àqueles que putrefazem a matéria morta, por exemplo – nosso organismo vivo é totalmente imune. Mas não há bactérias em Marte e, assim que os invasores chegaram, assim que começaram a beber e a comer, nossos microscópicos aliados começaram a preparar sua queda. Enquanto eu os observava, eles já estavam irremediavelmente condenados, morrendo e apodrecendo mesmo enquanto se moviam de um lugar para outro. Era inevitável. Pelo preço de um bilhão de vidas, o homem comprar seu lugar de direito na Terra, que lhe pertence em detrimento de todos os invasores e que continuaria a pertencer-lhe ainda que os marcianos fossem dez vezes mais fortes do que eram. Pois o homem não vive nem morre em vão. (WELLS, 2005, p. 222-223)

Em *As Crônicas Marcianas*, observamos uma forma mais complexa em análise dessa temática. Na obra de Bradbury, envereda-se para uma desunião de todo o planeta Terra, forçando a desigualdade em um ato de desconfiança gerado pelo motivo instintivo de o homem persistir em suas diferenças. Essa equação resultou em algo catastrófico, de caos e do completo fim para a existência humana. Quando não consegue vencer ou evoluir como raça, modificando seu instinto para a desgraça independente de quem possa tragar, o homem perece, como pereciam os heróis malditamente predestinados dos gregos antigos. O alto preço será cobrado de todos, levando a cabo a destruição por completo do planeta.

A casa estremeceu, viga por viga de carvalho, seu esqueleto nu foi-se entregando ao calor, suas fiações, seus nervos revelados como se um

cirurgião tivesse lhe arrancado a pele para que as veias e os capilares vermelhos se agitassem no ar escaldante. Socorro, socorro! Fogo! Corram, corram! O calor estilhaçava espelhos como gelo quebradiço do inverno. E as vozes gritavam “Fogo, fogo, corram, corram”, como uma rima infantil trágica, uma dúzia de vozes, altas, baixas, como crianças morrendo em uma floresta, sozinhas, sozinhas. E as vozes iam desaparecendo conforme a fiação saltava de seu invólucro, como castanhas quentes. Um, dois, três, quatro, cinco vozes morreram. (BRADBURY, 2013, p. 275)

Nota-se que nesses enredos são postas questões e cenários que remetem à tragédia, destruição ou mesmo a desconstrução do sistema ao qual nós estamos acostumados. Quando abordamos a tragédia nos tempos clássicos, falamos de um sentimento ou de um fato ligado ao ser individual, da pura essência de sua significação quanto ao cerne de seu espírito, quanto ao indivíduo e seus dilemas pessoais que tornam-se representações das desgraças humanas como um todo. No passar dos milênios, essa abordagem transborda para o âmbito coletivo. Nietzsche (2006) traz em seus estudos uma nova perspectiva sobre a tragédia dos tempos modernos analisando os textos de Sófocles. Nos tempos modernos, essa tragédia se dá em uma dimensão maior, mais complexa que atinge não só um indivíduo e seu espírito interior, mas outras dimensões e camadas sociais.

Na tragédia antiga, a referência é apolínea, o indivíduo que alcança um *status* de sublimação e dignidade específico e único. Na tragédia moderna, a referência é a arte dionisíaca, da fruição coletiva, concretizando-se na massa em um cunho de violência descontrolada, de afloramento dos instintos mais primitivos e animais da raça humana. Está aí a marca da tragédia que permanece no gênero de ficção científica. Uma violência, um caos sem precedentes que liga os humanos como uma identidade planetária, uma raça que é destruída por outra (Wells), que se destrói a si mesma (Bradbury) ou que perde seu sentido de humanidade (Orwell).

Esquecimento da individualidade, aparentado da auto-renúncia ascética através da dor e do pavor. A natureza em sua força prodigiosa ata os indivíduos firmemente e os faz sentir-se como um, de tal modo que o princípio de individuação aparece, ao mesmo tempo, como um permanente estado de fraqueza da natureza. Quanto mais arruinada a natureza, mais tudo se esfacela em indivíduos isolados: quanto mais egoística e arbitrariamente o indivíduo se desenvolve, mais frágil é a natureza do povo. O estado extático nos festins dionisíacos primaveris é a cidade natal da música dionisíaca e dos ditirambos (a tragédia): na música, a natureza exuberante festeja suas

saturnálias, na tragédia, ela almeja, através da dor e do pavor, o auto-esquecimento e o êxtase. (NIETZSCHE, 2006, p. 46)

Percebemos essas aproximações nas três obras trabalhadas aqui. Quando analisamos em uma camada mais profunda os três enredos, percebemos uma tragédia que extrapola o âmbito literário. Constatamos que a real tragédia em suas entrelinhas são as guerras que geram e desencadeiam toda uma gama de eventos trágicos subsequentes. A tragédia, assim, não está só presente no enredo, mas na possibilidade de se efetivar na vida real por meio das tecnologias que descrevem e que dão mote às narrativas.

A culpa e o destino são apenas tais, meios, tais máquinas: o grego queria fugir completamente deste mundo de culpa e do mundo do destino; sua tragédia não consolava com um mundo após a morte. Porém, momentaneamente, abre-se aos gregos a contemplação de uma ordem das coisas totalmente transfigurada: a mesma sensação que temos diante de uma tragédia (esquiliano-) shakespeariana. Só que nunca devemos desejar que o próprio poeta diga o que é em nós o efeito trágico. Mas os atenienses o fizeram abertamente, quando não coroaram Édipo rei: Eles ouviam simplesmente os golpes orgiásticos dos tímбалos, o selvagem guinchar das Ménades, todavia queriam também que Sófocles lhes dissessem que vira Dioniso. (...) Eurípides, como uma espécie de retratação, (...) deixou esquartejar como Penteu, o sensato racionalista, opositor do culto a Dioniso. (NIETZSCHE, 2006, p. 49-50)

O elemento trágico pode aproximar as obras de ficção científica das fábulas, com seus conteúdos moralizantes, suas advertências, sua forma de escapar da realidade mas, ao mesmo tempo, manter-se nela. Umberto Eco (2015) descreve uma cultura de massa movida por um contexto midiático desencadeado sobre o desastre ou mesmo a superação da tragédia. Seja ficcional ou pregada por mídias de imagem, áudio, visual ou a escrita, dos desastres ou mesmo dos males que afligem a humanidade, passando aos consumistas tais influências que os males podem ser contornados ou mesmo evitados por um estereótipo de um “superman”. Transportando para nossa abordagem temática dissertativa, falamos sobre a utilização do conhecimento científico como um super-herói que é o antídoto das desgraças humanas ou a superação de tais eventos cataclísmicos. Tais manipuladores passam a ideia de que o conhecimento da ciência é a única forma de superação dos possíveis eventos exterminadores da vida terrena. O nosso superman mítico, o poder sobre-humano adquirido pelo controle do desconhecido:

O Superman só se sustenta como mito se o leitor perder o controle das relações temporais e renunciar a raciocinar com base nelas, abandonando-se, assim, ao fluxo incontrolável das histórias que lhe são contadas e mantendo-se na ilusão de um contínuo presente. Uma vez que o mito não é isolado exemplarmente numa dimensão de eternidade, mas, para ser compartilhável, tem que estar inserido no fluxo da história em ação, essa história em ação é negado como fluxo e vista como presente imóvel. (...) consciência do fato que, o que acontece deve desenvolver-se (...). Perdendo consciência delas, esquece os problemas que nelas se baseiam: isto é, a existência de uma liberdade, da liberdade de fazer projetos, do dever de fazê-los, da dor que esse projetar comporta, da responsabilidade que dele provém, (...). (ECO, 2015: 259-260)

Manipulando a massa com o sentimento de que vivemos na eminência dos desastres e do extermínio e a única salvação seria o conhecimento humano científico, é mais cômodo exercer enorme grau de poderio. Esta dinâmica é mostrada nos enredos de ficção científica aqui analisados. Controlam o indivíduo não só fisicamente, como também espiritualmente; é a imaginação regada a medo que os consomem por dentro, submetidos e encabrestados a pensarem e viverem conforme os dominadores desejam. O que a filosofia de Umberto Eco propõe a esse respeito casa-se com as questões levantadas pela literatura de ficção científica.

Com efeito, desenvolve sua polêmica antibelicista clara e pontual, e manifesta com autenticidade sua visão anárquica e absurda da vida contemporânea, do exército, das relações de propriedade, da intolerância política. Para tanto, lança mão de todos os expedientes de uma narrativa de vanguarda, do flash back à circularidade temporal, do monólogo interior à amplificação grotesca, típica (o do capítulo do Ciclope, em *Ulisses*), (...). aqui, à transposição para nível de consumo de estilemas já adquiridas pela sensibilidade e pela cultura corrente, e, no entanto, motivados pelas exigências de certo discurso. Surge a dúvida de que os estilemas se encontrem aqui depauperados e traídos. (...) Dúvida paradoxal, bem entendido, mas que serve para demonstrar como neste caso as passagens e transfusões entre vários níveis parecem legítimos e produtivos; e como se pode fazer narrativa de consumo, realizando valores artísticos originais; como através de exemplos cultura de massa (...) (ECO, 2015: 63)

Aparentemente e diferentemente de outros estilos e gêneros de obras literárias, a ficção científica tem um possível poder, ou modestamente, pressupõe subjetivamente a direção que o mundo da ciência tende a tomar, prevenindo e advertindo o imaginário na produção científica nas áreas da ciência exata por um lado, como por outro, as questões sociais, religiosas, morais, filosóficas e de leis vigentes também pertencem à construção

desse gênero. Seu enredo e sua rítmica são marcados com elementos singulares de sucessivas construções do mundo onde a catástrofe e a superação pelo conhecimento caminha lado a lado em um fino e complexo limite de realidade e imaginário. “Percebemos que, à medida que vamos estudar e reler a obra de ficção tendemos não a reconstruir o enredo, mas a tornarmo-nos mais conscientes do tema e vemos todos os incidentes como manifestações dele.” (FRYE, 1999: 30)

3.2. Debates de temas para além da ficção

Em *A Guerra dos Mundos*, Wells fornece sinais de que não acredita na capacidade humana de mudar. Ele entende que na metáfora dos alienígenas, eles são construídos não sob a roupagem de marcianos convencionais que, posteriormente, seriam sedimentados em filmes ou séries de TV, e sim como uma forma de dizer que, ainda que em futuras gerações, com um nível maior de evolução tecnológica, haverá a mesma essência de destruição e dominação.

Mas, antes de os julgarmos com muita severidade, lembremos a destruição cruel e completa que nossa própria espécie impôs não só a animais, como os extintos bisões e dodôs, mas a suas próprias raças menores. Os tasmanianos, apesar da aparência humana, foram inteiramente dizimados numa guerra de extermínio promovida por imigrantes europeus no espaço de cinquenta anos. Será que somos realmente esses apóstolos da tolerância, para nos queixarmos agora de que os marcianos nos combatera com a mesma mentalidade? (WELLS, 2005: p 33)

Essa mesma sensação do imutável instinto de destruição dos humanos pode ser visto em *As Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury. Em *A Guerra dos Mundos*, em que surgem máquinas alienígenas quase impossíveis de serem vencidas, há uma analogia entre o império britânico subjugando outros povos e civilizações tecnologicamente mais primitivas. Naquela transição entre os séculos XIX e XX, não havia uma nação mais poderosa belicamente que o Império Britânico. No livro, o autor metaforiza os alienígenas como seres que expressam sua potência dominadora, que podem aparecer do nada, atacar, subjugar quem quer que fosse. Essa crítica e advertência de Wells à arrogância de seu país nos trazem nas entrelinhas, essa metaforização de extraterrestre como civilização mais avançada. Na obra, ele observa que o planeta Marte era mais

antigo e sua civilização estava em um declínio vertiginoso por ter exauridos todas suas reservas naturais. A solução para os ETs era, então, vir buscar na Terra uma via de sobrevivência, buscando alimentos. Essa abordagem proposta por Wells em *A Guerra dos Mundos* é atemporal e até cíclica quando comparada aos acontecimentos da geopolítica global. Os britânicos caíram de seu patamar de maior potência no decorrer da Segunda Guerra Mundial. Mesmo estando do lado dos vencedores, foram obrigados a ceder o posto de líderes planetários para os norte-americanos, concedendo pontos estratégicos e bases terrestres espalhados em todos os continentes, como também segredos e conhecimento de suas tecnologias bélicas.

A Guerra dos Mundos traz um entrelaçamento de tempo, em que o passado fala de um futuro possível que, ainda que alegoricamente, se confirmou em relação aos seus compatriotas. É mais uma prova da retroalimentação existente entre ficção e realidade quando falamos de ficção científica, ainda que por meio de representações fantasiosas. Impérios e suas atitudes arrogantes de dominação são descritos no livro de Wells como princípios de fracasso. Parece haver, porém, uma tendência de se associar a capacidade de dominação com uma imagem mítica, de invencibilidade, em que ao poderoso tudo é permitido. Isso resulta em certa idealização e os alienígenas de Wells observam essa regra. Talvez os colonizadores da América, África, Ásia, Oceania também se investissem de tal papel. Assim, a assimilação do outro torna-se mais fácil e inquestionável.

Como um deus é quase por definição imortal, é um traço regular de todos esses mitos que o deus mortal renasça como o mesmo ser. Por isso o princípio estrutural mítico ou abstrato do ciclo é que a continuação da identidade da vida individual seja estendida da morte ao renascimento. A este padrão de idêntica recorrência, o da morte e renascimento do mesmo indivíduo, todos os outros padrões cíclicos são em regra assimilados. A assimilação pode naturalmente ser muito mais estreita na cultura oriental, onde a doutrina da reencarnação é geralmente aceita, do que no Ocidente. (FRYE, 1973: p 159)

Talvez as inspirações para o gênero de ficção científica estejam mais baseadas em culturas voltadas para o embate e cunhadas no seu processo histórico sob o desenvolvimento traçado por guerras, derrotas, vitórias, mortes e sobrevivência. Na história dos povos, não importa o lugar ou a época, a guerra é um elemento fundamental na organização de seus papéis. A evolução necessária para a sobrevivência torna-se um método eficiente de retroalimentação entre história verificável e criação simbólica,

dinâmica que veio fortalecer a verossimilhança nos enredos de obras de ficção científica, incluindo aquelas, como *A Guerra dos Mundos* e *As Crônicas Marcianas*, que têm tramas com combates armamentistas. A ficção científica olha para o tempo como uma possível sequência histórica, mesmo considerando seus momentos de estranhamento. Cada ponto dessas linhas pode ser considerado como uma realização entre as possibilidades virtuais infinitas. Ela lança olhares atentos sobre cada uma dessas possibilidades, tendo-as como matéria-prima para seus enredos, suas criações, seus mundos possíveis.

É interessante notar que isso só pode ocorrer se houver um passe livre para a circulação no tempo e espaço, em todas as direções possíveis, à vontade do devaneio de seu criador. As temáticas que abastecem essa lógica podem ser, a um só tempo, obstáculos ou oportunidades para a realização de uma obra de arte. Os estudos heurísticos da História, por exemplo, fornecem uma estrutura limitadora quando abordam-se ou questionam-se fatos ocorridos no passado. Nesse processo, a literatura liberta o autor de questionar livremente tais acontecimentos. Ele bebe da fonte que extrapola tais rigores, questionando pontos muitas vezes impossíveis de ser comprovados, permitindo que algumas indagações, por mais que sejam improváveis, possam existir mesmo que seja no mundo imaginário, mas pertinentes na construção do nosso mundo real.

Esse processo não é exclusivo da ficção científica, mas as noções propostas pelos autores nos enredos desse gênero fornecem uma noção sobre o futuro, não como premonição dos fatos. Para tanto, faz-se necessário uma construção lógica e sucessível para abordar as possíveis cadeias suscetíveis que vêm ou poderiam vir com determinadas manipulações da ciência. Muitas vezes, essas noções não são explícitas nas obras de ficção científica. O próprio silêncio na construção do enredo faz com que busquemos o preenchimento dessas variáveis. Percebemos que não se respeita os limites impostos pelos dados e fatos da História comprovada para se criar um enredo artístico. Neste caso, a ficção científica, como outros gêneros, cada um a seu modo, busca entrelaçar seu enredo a um dado histórico.

Autores como Marx, Hegel e Agostinho diziam que tempo significa história. O crítico terá de construir o seu próprio mundo conceitual, instalar-se definitivamente o que de fato está na rigidez histórica de seus próprios acontecimentos ou que gera a história como tempo a ser trabalhado.

A História começou como crônica; mas a diferença entre o velho cronista e o moderno historiador é que, para o cronista, os acontecimentos que ele registrava eram também a estrutura de sua história, enquanto o historiador vê tais acontecimentos como fenômenos históricos, a serem relacionados dentro de uma estrutura conceptual não apenas mais ampla, mas diferente na forma. (FRYE, 1973: p 23)

Na ficção científica, os dados históricos necessitam de novas explicações. Questões do imaginário carecem de um tratamento de possível reconhecimento, não do que aconteceu ou poderia ter acontecido, mas o que provavelmente aconteceria caso determinadas condições fossem dadas.

Enquanto os astrônomos consideraram os movimentos dos corpos celestes como a estrutura da Astronomia, naturalmente consideraram fixados seus próprios pontos de vista. Uma vez que conceberam o movimento como explicável, uma teoria matemática do movimento se tornou a estrutura conceptual, e assim o caminho ficou livre para o sistema solar heliocêntrico e a lei da gravitação. Enquanto a Biologia tomou as formas de vida animais e vegetais como constituintes de seu estudo, os diferentes ramos da Biologia foram largamente esforços de catalogação. Tão logo foi a existência das próprias formas de vida que teve de ser explicada, a teoria da evolução e as concepções do protoplasma e da célula ingressaram na Biologia e revitalizaram-na completamente. (FRYE, 1973: p 23)

Mesmo estudos pressupostos bem analisados e fundamentados, os fenômenos naturais podem sofrer alterações na sua estrutura. No caso do nosso sistema solar, por exemplo, já está estabelecido que o Sol está no centro e os planetas em suas órbitas definidas, mas não é totalmente impossível que um fenômeno até agora desconhecido venha desequilibrar tal estrutura. Isso pode ocorrer mesmo com fatos cientificamente previstos, como o fato de que o Sol morrerá ao se transformar em uma supernova, levando com ele todo o seu sistema planetário. Tais fenômenos possíveis, por mais improváveis que sejam, são de grande valor para enredos de ficção científica. Quando os astronautas terráqueos no enredo de Bradbury chegam a Marte, motivados por uma eminente e inevitável morte do nosso planeta, eles nos revelam que a natureza e seus conhecimentos estabelecidos caíram por terra. Todo o domínio humano sobre seu sistema de lógicas já não são mais necessários, não é mais aplicável porque todos os avanços conquistados para a vida foram extintos juntamente com o planeta, mostrando que o que está estabelecido continua passível de ser modificado radicalmente. Em *As Crônicas Marcianas*, os humanos buscam a única alternativa para manter tal

conhecimento, refugiando-se em Marte. O resultado, porém, não é a preservação dos conhecimentos e sim a repetição dos erros cometidos.

Vê-se, aqui, mais um exemplo da retroalimentação entre real e imaginação, em que a verossimilhança desempenha papel relevante. Desse mundo estruturado no que é explicável e imutável retorna-se, necessariamente, para o universo do imaginado, pronto a promover reformulações. Nesse exercício, nota-se que nem tudo é como aparenta ser. A literatura – e muitas vezes até as descrições do que pareceria ser verdade – transitam no terreno da simulação do real, tal como proposto por Baudrillard (1991). Podemos, no momento de hoje, estar em um mundo que aparenta ser já saturado e muito bem conhecido. Mas, a todo tempo, teorias ou descobertas vêm desmontar esse mundo que aprendemos a aceitar. Esse mundo que vemos e a nossa percepção da lógica mudam porque na verdade, mesmo a estritamente científica, é mutável. Nenhuma verdade é permanente e eterna. Esse processo transforma a realidade e também as representações que fazemos dela nos mais diversos níveis. A imaginação e o factual se apóiam em muitos sentidos e se codificam com enorme versatilidade. Induzimos a verdade, nos escoramos na verossimilhança, criamos a ficção para responder à necessidade de responder, de outras formas, à realidade.

O primeiro postulado desse salto indutivo é o mesmo de qualquer ciência: a presunção de total coerência. Simples como parece essa presunção, leva bastante tempo para uma ciência descobrir que é de fato um corpo de conhecimentos totalmente inteligível. Enquanto não faz essa descoberta, não nasceu ainda como ciência individual, mas permanece como um embrião dentro do corpo de alguma outra matéria. O nascimento da Física, que saiu da "Filosofia da Natureza", e da Sociologia, que veio da "Filosofia Moral", ilustrará o processo. É mais ou menos verdade, também, que as ciências modernas se desenvolveram na ordem de sua relação com a Matemática. Assim, a Física e a Astronomia começaram a adquirir sua feição moderna no Renascimento, a Química no século XVIII, a Biologia no XIX, e as ciências sociais no XX. Se a crítica é ciência, é claramente ciência social, e se está se desenvolvendo apenas em nossos dias, o fato não constitui pelo menos um anacronismo. (FRYE, 1973: p 23)

Sabemos que o conhecimento do mundo é um mosaico de diferentes estudos, de aspectos variados. A literatura totalmente imaginativa pode colaborar para criação de uma matéria totalmente científica de dados rígidos. A biologia colabora com a robótica e cibernética, a farmácia ampara a medicina, a engenharia é influenciada pela arquitetura. As fronteiras no mundo real deixam de existir conforme a necessidade da

aplicação. Da mesma forma, um enredo de ficção científica ignora qualquer fronteira ou limite para mostrar uma necessidade de expressão.

Entrementes, a miopia da especialização continua parte inseparável da indução ingênua. Sob tal perspectiva, é humanamente impossível ocupar-se dos assuntos "gerais", porque implicam a "cobertura" de um campo assustadoramente grande. O crítico está na posição de um matemático que tenha de utilizar números tão grandes que isso o manterá garatujando os dígitos até a próxima idade do gelo, mesmo para escrevê-los por extenso em sua forma convencional como inteiros. Os críticos e igualmente os matemáticos terão de inventar, como quer que seja, uma notação menos embaraçosa. (FRYE, 1973: p 24)

Voltando para a relação da ficção científica com a literatura realista, sobretudo naquela que explora aventuras em suas temáticas, observamos um distanciamento. A primeira aborda fatos mais reais em sua concepção como característica própria de seu gênero. Ressaltamos que há certo deslocamento quando se fala de realismo fantástico na aproximação da ficção científica. Os tratamentos dados entre um e outro diferem na importância de sua construção quanto ao caminho que se toma na intenção dos seus respectivos objetivos. Nesse processo, a produção do campo fantástico escapa de uma característica inerente da ficção científica, mais próxima a preceitos verificáveis da ciência. Os elementos dispostos podem apresentar um sabor bem aproximado em seu enredo, mas suas finalidades se divergem. Na ficção científica, quando traz algum elemento de terror, é um mero detalhe ou um tempero adicional.

A realidade sobre algum material utilizado na ficção científica pode pertencer às ciências exatas como mote e engrenagem primordial da narrativa, servindo para tensionar a trama e, eventualmente, advertir sobre os rumos do futuro. A literatura fantástica, quando trabalha com monstros modificados geneticamente, por exemplo, geralmente é para causar o puro estranhamento na intenção de prender o leitor ao seu clima de terror. A ficção científica também poderá trabalhar com a mesma temática ou discurso, porém buscando fazer uma crítica a respeito daquilo que pode se tornar possível. A ficção científica não desempenha o papel de previsão, mas de um possível acontecimento desencadeado por uma probabilidade de fatores de escolhas e buscas. Caso venha a ocorrer esses elementos na vida real, isso se deve a um processo natural de retroalimentação da própria estrutura do gênero de ficção científica.

Nesse processo entendemos que as obras de Júlio Verne sejam mais ligadas por uma realidade fantástica do que a uma produção genuína de ficção científica. Seus

livros não priorizam a metaforização de uma crítica social, moral, política ou religiosa. Damos um lugar de destaque, importância e grandeza a Verne, porém acreditamos que talvez ele construa muito mais um mundo de realismo fantástico, algo distinto em muitos aspectos com o que se pode encontrar em Wells, por exemplo. Obviamente que sem Verne talvez não existisse ficção científica tal qual a conhecemos, mas as tecnologias que propõe em suas obras não são os únicos requisitos para qualificar seus livros no gênero. Seria mais indicado colocar Verne como um protótipo da ficção científica. Quando contextualizamos Júlio Verne em seu tempo, as guerras já começavam a utilizar alguns elementos que depois o autor iria expandir em suas criações literárias. Verne descreveria essas tecnologias utilizadas, como os submarinos rudimentares na Guerra da Independência dos Estados Unidos contra a Inglaterra em 1776. Napoleão Bonaparte também usou balões a ar quente para invadir a Inglaterra. Verne pega emprestado adventos tecnológicos para criar uma fantasia. O escritor se aproxima mais do gênero e chega a exercitá-lo em obras como *Viagem à Lua* (1865) e em títulos que surgem o personagem do Capitão Nemo, como *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870) e *A Ilha Misteriosa* (1874).

Os enredos e maravilhosas viagens interestelares da ficção científica descritas em livros como *Tropas Estelares* (1998), de Robert A. Heinlein, e *250 Séculos Após* (1972) de James Blish, levantam muitas outras questões para além da própria história contada. Verne manejava tais elementos com maestria, mas não consegue alcançar definitivamente a proposta que se criou posteriormente para o gênero. Wells, por sua vez, conseguia descrever maravilhas tecnológicas com uma crítica social de extrema significação. Muitos criticam tais obras por supostos exageros ou fugas absurdas da realidade. O tempo costuma mostrar que nem sempre tais opiniões são corretas. Os pareceres negativo dos editores, como os que Wells recebeu várias vezes em relação aos seus textos, não fizeram justiça ao valor do que apresentava, e hoje podem ser vistos como exemplos de erros de avaliação e crítica equivocada.

Vimos como alguns dos antigos paradigmas ligados às viagens maravilhosas, a atração por ciências mais populares e próximas do cotidiano do indivíduo e uma sublitteratura individualista de apreensão mais fácil e rápida, interferiram com a formação de um modelo autônomo de ficção científica. Infelizmente, a maioria do que é publicado sob o rótulo de ficção voltada para a ciência, está ainda em fase de pouco amadurecimento ou vítima de incompreensão quanto aos seus reais estatutos. Geralmente, fatores comerciais ou meros estereótipos consolidados quanto ao gênero

escondem um tipo de produção literária de pouca qualidade que é associada à ficção científica, atrapalhando sua avaliação. Esses enredos vêm com arquétipos e aparatos tecnológicos como foguetes, armas radioativas, monstros. Quando nos deparamos com tais vazios de enredo, podemos notar a diferença em obras como *A Guerra dos Mundos*, *As Crônicas Marcianas* e *1984* que fogem de tais equívocos, aprofundando debates, construindo tramas complexas e usando com inteligência os avanços tecnológicos como elementos narrativos.

Elas não se misturam com filões em que cabe de tudo, de livros despreziosos a produções industriais e muito lucrativas de histórias em quadrinhos. Notamos que esses produtos mais comerciais ficam estagnados em um campo muito deficiente em se tratando de literatura, sem merecerem a designação de ficção científica. Além disso, notamos que a construção desses enredos e seus possíveis mitos, heróis e anti-heróis são forjados ao longo de décadas desde seu nascimento, mas atendendo a demandas que muitas vezes se afastam da criação em si. Percebemos que são construídos conforme a necessidade do mercado ou a cultura de entretenimento contemporânea exige.

Nas obras clássicas do gênero, percebemos fragmentos de outros discursos literários agindo em suas engrenagens narrativas, o que é natural, já que, como diz Staiger (1997), as obras não são “puras” em seu fator genérico. Sempre há elementos, por mais sutis que sejam, de um gênero no outro, em uma profícua comunicação interna, dando total liberdade aos autores para fazer empréstimos, composições, enriquecimentos. Na ficção científica não é diferente. Podemos notar que além de vestígios de gênero, como realismo fantástico, temos em seu interior lógicas comuns de contos de fadas, da fantasia, do terror. Esses gêneros foram importantes na elaboração dos primórdios da ficção científica. Elas não alteram os alicerces da estrutura do gênero trabalhado aqui. O problema é quando outros gêneros são mais utilizados do que deveriam na criação de uma obra de ficção científica. Há, assim, um processo que talvez seja invertido, fazendo com que o gênero saia do estilo próprio para entrar em outra gama.

Há, porém, marcas diferenciadoras que separam tais estilos literários, que distinguem enredos fantásticos daqueles que podemos chamar de ficção científica. Quando a ciência insere-se na literatura, é fácil que isso se realize por processos estereotipados em que comparecem estudiosos nobres, de intelectos voltados para o foco puramente ao conhecimento científico ou figuras exóticas, quando não meio malucas mesmo. Percebemos nos três livros que trabalhamos aqui que no enredo de

cada um se encontra tais distinções. Em *1984*, as teletelas que observam a população com o olhar permanente do Grande Irmão. O livro, porém, não nos revela como isso é feito, não detalha esse processo mecânico/científico com vozes e imagens que saem da sala ou da casa de Winston, por exemplo. Tais dados chegam à central dos observadores e sabemos que hoje tais mecanismos científicos são explicados, desenvolvidos a partir de experiências feitas durante a exploração espacial e os maquinários que desempenham esse papel como os satélites, por exemplo. No enredo de *1984*, porém, essa ideia quase nos engana como se fosse uma fábula (uma fantasia ou magia). Essa construção narrativa, entretanto, não pertence à estrutura clássica dos contos de fadas.

Quando Orwell, Wells e Bradbury construíram suas obras clássicas, o mundo já vivia uma relativa expansão do conhecimento. Seja na transição entre os séculos XIX e XX (no caso de Wells), seja no período pós-Segunda Guerra Mundial (nos casos de Orwell e Bradbury), já se atribuía à ciência e a seus avanços um poderio crescente de manipulação de vidas e uma tendência visível de aprimoramento de tecnologias nem sempre pacíficas. No século XIX, muitas foram as descobertas nos campos da mecânica e dos estudos da natureza, abrindo possibilidades quase infinitas para sua aplicação. Inventos que passam pela utilização da energia elétrica, de máquinas inovadoras de comunicação (rádio, telégrafo), para ficar em alguns exemplos. Inventos que inicialmente foram concebidos, pode-se até dizer, de forma ingênua. Os maiores interessados eram homens que queriam ficar ricos ou ganhar lugar de destaque nos livros de história. Porém, com a chegada da chamada modernidade, essas intenções mudaram sensivelmente e a prioridade passou a ser outra.

A eclosão de conflitos planetários como as duas grandes guerras (a Primeira, entre 1914 e 1918, e a Segunda, entre 1939 e 1945) atestam essa transformação. Guerras que só foram possíveis graças a corridas tecnológicas que forneceram condições para que esses combates fossem os mais devastadores da história da humanidade. Um contexto em que o mundo e a ciência deram um salto para uma realidade perversa e cruel como nunca antes puderam fazer, ao ponto de se depararem com o perigo imediato de exterminar a própria espécie humana. Os autores aqui estudados, mas sobretudo George Orwell e Ray Bradbury, que escreveram as obras analisadas após esse período insano de nossa história e já conhecedores do grau a que chegamos em nosso potencial de destruição, denunciam essa lógica louca em seus livros.

Haveria uma guerra na Terra. (...) – Não acredito disso o proprietário. (...) –

Ouvíamos falar de guerras na China. Mas nunca acreditávamos. Era longe demais. E havia gente demais morrendo. Era impossível. Não acreditávamos nem quando assistíamos aos filmes. Bom, é assim que as coisas são agora. A Terra é a China. (...) Dois bilhões de pessoas morando naquela luz? Inacreditável! Guerra? Não escutamos as explosões. – Vamos escutar – disse o proprietário. (BRADBURY, 2013, p. 215 – 216).

(...) Eu sei, viemos para cá para fugir das coisas... Política, bomba atômica, guerra, grupos de pressão, preconceito, leis... Eu sei. Mas lá continua sendo o nosso lar. Espere só para ver. Quando a primeira bomba cair, os americanos aqui vão começar a pensar. Não faz tanto tempo assim que estão aqui. Um par de anos, nada mais. Se estivessem aqui há quarenta anos, seria diferente, mas todos têm parentes lá, e também as cidades onde nasceram. Eu já não consigo mais acreditar na Terra; não tenho muita imaginação. (BRADBURY, 2013, p. 216).

O mesmo pode ser dito em relação a outros temas, como os relacionados à segurança global. É fácil fazer a associação entre a sociedade de extrema e eterna vigilância de 1984, de Orwell, e a realidade que vivemos hoje, em que a espionagem é global e as câmeras estão espalhadas em todos os lugares. Os debates em torno dos dados divulgados no escândalo do Wikileaks remetem à obra de Orwell escrita há mais de 60 anos, em que são relatados jogos políticos e as intenções e os desejos do domínio global.

Comentava-se que o Ministério da Verdade continha três mil salas acima do nível do solo e ramificações equivalentes abaixo. Em Londres havia somente três outros edifícios de aparência e dimensões equivalentes. Eles tinham o efeito de reduzir tão drasticamente a arquitetura circundante que do telhado das Mansões victory era possível avistar os quatro ao mesmo tempo. Eram as sedes dos quatro ministérios entre os quais se dividia a totalidade do aparato governamental. O Ministério da Verdade, responsável por notícias, entretenimento, educação e belas-artes. O Ministério da paz, responsável pela guerra. O Ministério do Amor, ao qual cabia manter a lei e a ordem. E o Ministério da Pujança, responsável pelas questões econômicas. Seus nomes, em Novafala: Miniver, Minipaz, Minamor e Minipuja. (ORWELL, 2013, p. 14 – 15).

Notamos que a obra de Orwell pode ter influenciado a concretização de projetos que tão relacionados estão com o livro. Especulações à parte, é indiscutível que realidade e ficção, seja ou não em políticas de Estado, se avizinham mais uma vez neste exemplo. Observamos os mesmos sentimentos relatados nos anos 1950 de pós-guerra mundial, quando a maioria da população terrestre vivia sob um intenso temor de que haveria uma terceira guerra mundial e que poucos sobreviveriam a ela. Porém, hoje

notamos nesses enredos não só as bombas atômicas; vemos também dados concretos de doenças epidêmicas que podem ser propulsoras de pandemias; ataques biológicos e outras formas de extermínio. Vemos os medos de que a cada década que passa a automação robótica/militar ganha mais autonomia a serviço de estados para fins de guerra e controle civil, com suas tecnologias adjacentes como câmeras e rastreamento via satélites ou *drones*. Vivemos sob constante medo quando paramos para pensar que de fato em um mundo concreto, talvez sejamos alvos de alguém que esteja do outro lado do controle, como em *1984*, e nosso possível extermínio seja uma questão de interesse e precisão. Em outras palavras, cada vez mais vivemos vulneráveis diante das tecnologias e da ciência que avançam de tal modo, que é impossível acompanhá-la ou dela nos defender.

Fatores que estão presentes no enredo de *A Guerra dos Mundos*, ainda que em detalhes subentendidos. Escrito há mais de 120 anos, o livro já prenuncia a força mortífera dos vírus como fator de destruição em massa. Uma advertência também do potencial mortífero de possíveis guerras químicas ou biológicas, metaforizadas no clássico de ficção científica como uma batalha entre terráqueos e alienígenas. Quando Wells levanta a questão de uma raça mais antiga e evoluída oriunda de outro planeta vem a Terra para subjugar os terráqueos a fim de explorar e se alimentar de seu sangue, podemos contextualizar metaforicamente não só no tempo de sua publicação, como também em nossos dias. Atualmente, forças estrangeiras (aliens) utilizam de sua tecnologia avançada para invadir outras ilhas, dominar outros povos com maquinaria inteligente e de poder bélico dizimador. Nas guerras travadas na modernidade, a utilização de drones são cada vez mais inteligente e autocontroláveis. Podemos enxergar aqui os alienígenas mecânicos que invadem, bombardeiam e matam nativos desses territórios sob uma bandeira de combate ao terrorismo, mas cuja intenção é, sobretudo, de controle territorial.

Certamente, a ficção científica, construída sobre o princípio de que a natureza não é nem uma madrasta malvada infantilmente tratada nem um mistério impenetrável para o homem, mantém sua atualidade. Pesquisas genéticas, com transgênicos na alimentação, no campo bélico demonstram isso, dando amplo campo para a criação literária que tenha a ciência como lastro. Outro exemplo está em *As Crônicas Marcianas*, de Bradbury. As explorações espaciais e a necessidade de encontrar um planeta sustentável já não são mais apenas da atmosfera da ficção científica; ela é real. Nesse ponto, depois de mais de 50 anos de sua publicação, o enredo que imaginou a

fuga pela morte do planeta, o livro passa a ser uma advertência factível, passa a fazer sentido na realidade.

Tais fenômenos também tornam-se cada vez mais rápidos em seus ciclos de retroalimentação por conta do esforço de um número cada vez maior de cientistas e equipamento eletrônicos computadorizados que auxiliam os estudos, promovendo avanços ainda mais significativos, com efetivas consequências na vida real. A ciência veio para melhorar nossas vidas; porém, seus efeitos colaterais se sobressaem de seus propósitos iniciais. A literatura de ficção científica aborda isso com muita frequência, sendo essa questão um de seus diferenciais principais. Quando falamos de retroalimentação nos processos de literatura e realidade na ficção científica, é preciso notar que diversos aspectos extrapolam lógicas de probabilidades e assume diversas facetas como um coringa em jogo de baralho. Seus fragmentos se infiltram em um raciocínio fortalecido pela manutenção do intento de nomear esses paradigmas, como demonstram alguns exemplos citados aqui.

No século XIX, o protótipo desse gênero se iniciou a partir de pressupostos e teorias cognitivas sugeridas a um cenário fictício sob um foco “fabuloso”. Este modelo, a partir dos trabalhos de Wells, nos fornece um viés sociológico. Isso pode ser visto também em *As Crônicas Marcianas* e *1984*. O gênero que trabalhamos aqui possui inúmeras combinações possíveis, aliando sociedade, cultura, tecnologia, ciência. Qualquer que seja a sua localização aparente sobre um futuro incerto ou prenunciado, com universos paralelos, interações extraterrestres, dá-se uma narrativa que extrapola sua mera temática. A precisão da ficção científica pode ser usada a serviço de uma precisão futurológica da própria tecnologia em diversos aspectos da retroalimentação da vida que nos cerca, alcançando campos como a ecologia, a robótica, a medicina. A arte tem o poder de nos levar à transcendência, nos permite fugir do lugar comum, por suas próprias habilidades de ser o rompimento do real e do que nos fadiga no dia a dia. A ficção científica, de forma específica, cumpre com um estilo diferente de transcender o real. Sua transmutação entre a pura arte ou literatura, porém, espana em sua temática. Diferentemente da arte pela arte, ela sai do real para arte e da arte para o real, um diálogo ou uma ponte que liga os dois mundos sem alterar espírito artístico que nela se constata, mesmo que essa transcendência parta de um objeto rígido ancorado na ciência.

Nessa busca de se fazer arte por meio de um mecanismo real e de estreita significação do cotidiano que é a ciência em questão, revela ser uma habilidade de modular um mecanismo de interferência ente o que é arte e o que não é arte. Os estudos

canônicos deste processo literário ou de arte tendem à fuga do real, sublimando qualquer tentativa das manifestações do espírito e da alma em ter qualquer elo entre os dois mundos. Geralmente se escolhe eliminá-lo para a manutenção da arte. A arte em si não se exige função. Ela foi criada para nos elevarmos a uma esfera mais espiritual do ser e do viver; ela elimina tais mecanismos que possam ligar ao mundo rígido por definição. Porém, deve-se analisar que a ficção científica, por mais que esteja ligada a essa gravitação da ciência, consegue desligar-se também desse mecanismo do real, transitando pelo ato de devanear, principalmente em seus modelos de aperfeiçoamento científico e seus fenômenos não explicados por estudos presentes na atualidade. Não trata-se aqui de prever o futuro ou tal ambição. O debate é outro. Se pudéssemos voltar a mais de trezentos anos e se perguntássemos ou lêssemos alguma história que falasse de uma tragédia em que o vilão seria a própria gravidade, mesmo para Galileu, Kepler ou Copérnico tal normativa provocaria uma sensação de devaneio e não de um formulário científico. Hoje, essa possibilidade existe na criação literária ou em uma experiência científica.

Podemos elucidar um exemplo simples desta forma de transcendência para se tornar arte e não ciência. A literatura de ficção científica busca romper com o real adotado pelos acadêmicos da ciência rígida; mas, muitas vezes, tais métodos aplicados nesse contexto das exatas serão também averiguados aqui. Seu extrapolar o real se faz por intermédio da averiguação de que propõe parte desse real. – Nossa vida, do homem moderno com todos os inventos e praticidades advindas da ciência, mudou nossa existência. Vivemos tão bem a ponto de não precisarmos mais recorrer ao sonho? Não precisamos mais estar ligados com a alma ou sermos humanos espirituais? Percebemos que a carência da fuga ainda é real e se faz necessária e, talvez em nossos dias modernos essa fuga do estabelecido mundo real científico ainda seja mais necessário para podermos, em momentos esporádicos, buscarmos essas fugas em livros ou qualquer manifestação artística que utiliza a ciência para fugir dela mesma. Os cientistas tentam com muita inspiração e devoção, criarem robôs para nos substituírem em determinadas áreas ou várias delas. Querem fazer dessas máquinas seres alteridade, bestas que pensem por si só. Porém, tais máquinas, por mais que estejam se aproximando de um ser vivo em seus processamentos de dados, são carentes de um espírito humano, de uma alma. A arte não será também uma manifestação do espírito e da alma?

Em contrapartida existe uma tendência mais radical à proposta deste extrapolar, principalmente em livros mais ortodoxos de ficção científica. Os mais antigos,

comparando-se com os mais recentes, tendem a apresentar uma utopia mais proeminente na busca de uma tragédia, ou catástrofe, com mais ênfase nessa busca em seus enredos. Essas utopias sobre tragédias e catástrofes ainda se fazem presentes nos enredos atuais, até com a mesma força. Porém, notamos que não se força tanto como antes em fazer com que esses aspectos sejam prioritários. Podemos dizer que foi uma passagem breve dessas exigências de um estilo muito novo que é a ficção científica em se comparar com outros gêneros mais antigos e bem mais formalizados.

4. ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIAS

Este capítulo dedica-se a pontuar, de maneira mais específica e a partir das discussões precedentes, as formas pelas quais as obras aqui em análise – *A Guerra dos Mundos*, *As Crônicas Marcianas* e *1984* – promovem a interação entre imaginação e realidade. No caso de obras como essas, laços são estreitados mediante instituição de verossimilhança na construção dos enredos para que estes mantenham não só relações lógicas internas de episódios, como também com o mundo tangível, criando dimensão crível às histórias que primam por criações de mundos. Vamos empreender esta análise levando em consideração a linha cronológica dos títulos, começando, assim, pelo livro de Wells, lançado no final do século XIX, continuando com o trabalho de Orwell, que apresentou *1984* logo após a Segunda Guerra Mundial, e terminando com Bradbury, que apresentou ao público seu conjunto de histórias sobre Marte nos anos 1950.

4.1. *A Guerra dos Mundos* (H.G.Wells)

Falar desta obra e encontrar a verossimilhança em seu enredo é buscar o cerne principal dos pensamentos de Wells não só para criar um novo gênero literário definitivo, como também para apresentar, em seus enlaces, a crítica social de um império arrogante, dominador e cruel no qual vivia. Em suas viagens para a Austrália, ele observara que o império britânico invadira aquele lugar com toda sua supremacia bélica para quase dizimar os nativos aborígenes. Conversando sobre isso com seu irmão mais velho Frank, ele ouvira dele a seguinte ideia: “E se viessem seres de outros mundos e fizessem com o ser humano o que fazemos a outros povos?” Essa então era a ideia principal que foi a semente para que Wells lançasse da pena e do papel para criar a história de *A Guerra dos Mundos*.

Wells extrapola qualquer limite que o homem já vira sobre o poder imaginativo na criação de sua ficção científica. Suas indagações extrapolam o devaneio gerador e constrói metáforas mais elaboradas, pois expressa a busca da intenção de provocar o leitor que se depara com uma questão fundamental no gênero; a crítica moral, religiosa, e social. O que permeia esses elementos fundamentais do gênero se torna uma necessidade para o devaneio desse estilo. Não se cria uma ficção científica só com

aparatos tecnológicos, de outros mundos ou mesmo do futuro. Wells revela de forma profunda que esses elementos oriundos da ciência e tecnologia são canais de devaneio ou aprimoramento dos enredos a colaborar para o gênero como definição e não o único fator decisivo de identidade. O gênero que trabalhamos aqui se faz por intermédio de elementos mais profundos e buscam neles o requerimento da sugestão, crítica e questões de reflexão da manipulação do poder que a ciência exata fornece ao homem. Ao ler hoje *A Guerra dos Mundos*, o livro pode ter perdido um pouco da fascinação pelas tecnologias utilizadas na época de sua publicação em se comparar com os dias modernos. Mas, sua essência ainda é válida no contexto atual; tanto da obra em si como para o próprio gênero.

Em um ensaio antes da criação de *A Guerra dos Mundos*, Wells levou a um editor seu estudo sobre a Quarta Dimensão, que é o primórdio da notória Teoria da Relatividade, de Einstein. O editor não entendeu o alcance daquele raciocínio e recusou os escritos. Decepcionado, Wells percebeu que a única saída para difundir suas ideias era na produção literária como ficção científica. Isso, porém, não o afastou de seu gosto pela ciência. Ele permaneceu sendo, ainda que muitas vezes diletantemente, apaixonado pela pesquisa. Na ficção científica, o autor se atenta às lógicas da ciência; porém, não de uma maneira crua, transportando-a para a literatura. Isso permite que seu criador coloque ingredientes que enriquecem, que acaloram a frigidez da ciência exata, circundando sua narrativa com questões que ultrapassam fórmulas e equações, humanizando os debates colocados, projetando possibilidades para o futuro.

Em *A Guerra dos Mundos*, Wells estabelece correlação do mundo microscópico, dos micro-organismos, com o macroscópico, visível por telescópios que devassam a amplidão do universo. É um enredo em que está a realidade de ciências, como as biológicas e as astronômicas, que surgem como matéria de estudo aprofundado na intenção de dissertar suas ideias, só que em forma de texto literário. Dessa forma, ele flexiona o mundo rígido da ciência nos debates sociais sobre dominação e extermínio, analisando um fato concreto do mundo real que era a maneira como o Império Britânico cometia tais barbáries. Além disso, ele mostrou que um simples vírus ou bactéria pode comprometer um organismo complexo, como os humanos. A história mostrava que um terço da população mundial na Idade Média, por exemplo, sucumbiu à febre bubônica, e depois milhões morreram pelo vírus da gripe espanhola.

Nesse jornal, meu irmão leu o catastrófico despacho do comandante-em-chefe: “Os marcianos são capazes de emitir enormes nuvens de um vapor preto e venenoso através de foguetes. Eles esmagaram nossas baterias, destruíram Richmond, Kingston e Wimbledon, e estão avançando lentamente na direção de Londres, destruindo tudo no caminho. É impossível detê-los. A única proteção contra a Fumaça Negra é a fuga imediata”. (WELLS, 2005, p. 123).

O marciano que estava em Ripley disparou nada menos que cinco de uma vez. Essas latas, em vez de explodir, rompiam-se ao atingir o chão, liberando imediatamente uma enorme quantidade de um gás pesado e escuro que subia formando uma imensa nuvem negra, uma montanha gasosa que baixava e se espalhava lentamente pela região ao redor. E o toque daquele vapor, a inalação de suas pungentes emanções, era a morte para todos os alentos. (WELLS, 2005, p. 130).

Ao desenvolver o enredo, Wells relaciona a salvação do planeta Terra da invasão alienígena a vírus em meios com os quais o homem tem que conviver há milhares de anos em sua evolução genética. O ser humano estava preparado para superar tal teste biológico, tendo defesa contra esses microrganismos, uma sorte que os aliens invasores não tiveram. Em sua prepotência e arrogância, os ETs acreditavam que não existiam tais fatores de risco e, caso houvesse, estariam preparados por sua superioridade tecnológica e intelectual. Wells, para além dos argumentos baseados na biologia e explicando o desfecho da história com uma aula de imunidade contra doenças, recorre a mais elementos que refletem na própria existência dos humanos e seu comportamento impetuoso quanto a dominar outros povos. A crítica refere-se ao Império Britânico que cometiam as mesmas crueldades que os alienígenas, é também pontuada pela advertência de que todos, até os mais fortes, têm suas fraquezas. Como espécies biológicas e mortais, existem ameaças que são impossíveis de se combater por serem indecifráveis a determinados olhares. Na história de Wells, os humanos são beneficiados pela morte dos opressores por micro-organismos da Terra. Sorte nossa, mas há como, numa história de ficção científica como esta, delimitar com absoluta clareza as fronteiras da imaginação e da realidade? Do que falamos em *A Guerra dos Mundos*: de literatura ou de ciência?

O último aspecto notável em que o organismo dessas criaturas diferia do nosso poderia ser considerado trivial. Os microorganismos que causam tantas doenças e sofrimentos na Terra nunca existiram em Marte, ou a ciência sanitária dos marcianos os eliminou há muito tempo. As centenas de doenças – febres e males contagiosos, tuberculoses, cânceres, tumores – que atormentam a humanidade nunca fizeram parte da vida marciana. E, falando das diferenças entre a vida em Marte e na Terra, posso aludir às curiosas

implicações da erva vermelha. (WELLS, 2005, p. 175).

Encontrar a verossimilhança na exegese desta obra é um modo de analisar os acontecimentos que se sucedem e voltar às previsões sobre guerra, extermínio, morte e a ambição de alguns em dominar e impor seus estilos de vida, muitas vezes impulsionados por ganância. A história de Wells é da última década do século XIX. Depois disso, o mundo viu verdadeiras guerras entre mundos. A primeira eclodiu 17 anos após a publicação do livro, com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Em seguida, em 1939, 41 anos depois de a obra ter sido lançada, desencadeou-se a maior guerra já vista, com o maior número de pessoas mortas que no mundo presenciara em toda sua história. Podemos imaginar que se a Segunda Guerra Mundial continuasse, a vida humana no planeta poderia ter sido exterminada.

Wells, em sua imaginação, apresenta máquinas que lançavam projéteis que vaporizavam humanos, gases que sufocavam multidões. *A Guerra dos Mundos* transportava, assim, esse cenário de inferno para a realidade? Pelo menos, previu vários de seus aspectos. Tanques, torpedos e os primeiros mísseis a serem lançados em altas velocidades e que matavam dezenas de pessoas em um instante foram algumas das novidades que as grandes guerras do século XX trouxeram. Frentes de batalha invadiam cidades exterminando dezenas de milhares de pessoas com armas altamente letais, no livro e na vida real. Se os alienígenas usavam gases venenosos para eliminar seus inimigos, não tanto tempo depois a tecnologia das câmaras de gás já sufocava milhões de pessoas nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial e nos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra Mundial. Como o poder da imaginação literária de uma mente brilhante como a de Wells conseguiu se transladar para um fato macabro e real que vimos na Segunda Guerra Mundial? Naquela época sombria da história humana, o sentimento era a de que a possibilidade do extermínio total era eminente.

Voltando para *A Guerra dos Mundos*, na época de seu lançamento, o Império Britânico era a maior potência mundial, um reino onde seus cidadãos não eram acostumados a ser invadidos por um ataque externo. Era um país que exercia supremacia e nunca a sofria. A Rainha Vitória mandava seus exércitos para a Índia, para o continente africano e para a Austrália com toda voracidade para manter a hegemonia do império, não levando em conta se pessoas iriam sofrer, morrer, sem qualquer sentimento de compaixão ou moralidade. Isso é transposto metaforicamente por Wells em seu mais famoso enredo, em que os alienígenas não expressaram nenhuma forma de

sentimento, seja ódio, raiva ou culpa. Só se percebe nos marcianos uma frieza congelante para exterminar e se alimentarem do sangue humano. Será que o Império Britânico não faria o mesmo para manter seu domínio, o estilo de vida de seus cidadãos, a lógica nefasta que lhe fornecia riquezas e influência política? Os ingleses viviam bem também à custa do suor e do “sangue” de outros povos.

E isso totalizava os órgãos marcianos. Por mais estranho que pareça aos seres humanos, todo o complexo aparato digestivo, que constitui boa parte de nosso organismo, não existia nos marcianos. Eles eram cabeças – meramente cabeças. Não possuíam entranhas. Não comiam, e muito menos digeriam. Em vez disso, extraíam o sangue fresco de outras criaturas e injetavam-no suas próprias veias. Eu mesmo os vi fazendo isso, como mencionarei no momento oportuno. Mas, ao risco de parecer melindroso, não consigo forçar-me a descrever o que não suportava sequer assistir. Digamos apenas que o sangue obtido de um animal ainda vivo, na maioria dos casos um ser humano, era transferido diretamente, por meio de uma pequena pipeta, no canal do receptor...

Por mais que essa idéia seja terrivelmente repulsiva para nós, devemos ter em mente como nossos hábitos carnívoros pareceriam repugnantes a um coelho inteligente. (WELLS, 2005, p. 173).

Percebemos nesses fragmentos, outro aspecto de verossimilhança. Wells usa do poder da ficção científica para fazer uma crítica clara à moral de seus compatriotas ingleses. Ele deixa no ar uma pergunta inconsciente a quem lê a obra: e se outros povos invadissem nosso lar e destruíssem tudo o que construímos, tudo o que conhecemos, qual seria nossa reflexão e reação sobre esse fato? Na época, certa ala de britânicos ficou histérica por achar que o império não era tão protegido assim. Para muitos que viram primeira vez um enredo de terror alicerçado nos moldes da ciência, o impacto foi tremendo. Numa época em que aviões, raio laser e viagens espaciais eram só promessas de cientistas sonhadores, os leitores ficaram arrepiados com a possibilidade de seres de outros mundos estarem mesmo de olho na Terra. A humanidade preparava-se para a virada do século, (período em que costumam aparecer profetas do apocalipse). Embora não fosse essa a intenção de Wells, a destruição de *A Guerra dos Mundos* foi interpretada pelas pessoas mais assustadas como um relato perfeito do Juízo Final.

Impressiona a capacidade visionária do autor. Os raios *lazer* que os alienígenas lançam contra os humanos só foi inventado na década de 1960 do século XX, quase 70 anos depois do livro. Os aviões, os caças com alto poder de destruição, que viajam em altíssima velocidade por longas distâncias, foram desenvolvidos há poucas décadas, mas seus desenhos já podem ser encontrados na obra de Wells do fim do século XIX. As viagens espaciais também integram a ultrapassagem dos limites da imaginação para a

realidade. Os extraterrestres viajaram pelo espaço para chegar à Terra e só agora, poucas décadas atrás, conseguimos, efetivamente, cumprir esse itinerário no cosmos. Fomos à Lua, e máquinas modernas conseguem “invadir” um planeta vizinho, como Marte, não para escravizar ou exterminar seus habitantes (sabemos que eles não existem), mas sim, para estudá-los.

Fatos como esses mostram que a ciência também nasce da imaginação, se materializa na realidade. O sonho parece ser a primeira centelha para as coisas se tornarem concretas em nosso mundo de realidade. Depois de todos esses eventos, vemos hoje que a imaginação do homem volta em seu ciclo primordial e começa tudo de novo na criação de novos enredos imagéticos. São inúmeras obras de ficção científica que em seu processo de criação partem dessas realidades existentes. Agora outras questões são levantadas e analisadas a partir do real. Um exemplo é a obra *Perdido em Marte* (WEIR, 2014), em que o astronauta é deixado para trás no Planeta Vermelho durante uma missão; situação ocasionada por problemas técnicos motivados por tempestades. Tendo essa situação hipotética, o autor cria uma nova narrativa e um novo enredo, imaginando o que deve ser feito caso isso venha a acontecer, o que deve estar preparado na ciência real para que um humano não perca sua vida lá fora? Afinal, já se planejam missões tripuladas ao planeta vizinho.

Fizemos aqui uma mixagem não só dos episódios da obra *A Guerra dos Mundos* em sua verossimilhança, mas também, como é caracterizado esse estilo de escrita, que muitos rotulam meramente como uma produção literária voltada a um público excêntrico.

4.1.1. Observações de aprofundamento

Outros fatores científicos forneceram credibilidade ainda maior para a criação de *A Guerra dos Mundos*, contribuindo de forma concreta e definitiva para o surgimento da ficção científica com uma identidade própria e resolvida. Falamos anteriormente sobre o trabalho do astrônomo amador Percival Lowell, que observava linhas em Marte. Outros personagens, porém, foram decisivos para a elaboração de obras ficcionais do gênero na época. O astrônomo italiano Giovanni Schiaparelli também via canais na superfície do planeta e contribuiu com suas observações telescópicas do Planeta Vermelho. Em suas observações iniciais, ele nomeou os “mares” e “continentes” de Marte. Observou uma

densa rede de estruturas lineares sobre a superfície do astro, que ele chamava de "canali", em italiano "canais". Esta palavra tornou-se uma expressão traduzida erroneamente para o inglês. O observador usara a palavra para designar formas lineares no planeta enquanto a tradução sugeriu formações manipuladas por alguma forma de ser inteligente que teria feito tais dutos para transportar água por longas distâncias no planeta.

Logo, surgiram teorias frenéticas de cientistas e observadores amadores, que detinham aparatos rudimentares, que defendiam a existência dos tais canais artificiais, gerando a sério, a possibilidade de que os marcianos não fossem apenas seres imaginários. Isso fez aflorar ainda mais, as manifestações fantasiosas por todo o mundo de que realmente existiam seres no quarto planeta e que, estes seriam inteligentes capazes de construir dutos em meio a desertos, enfrentando as drásticas mudanças climáticas de um ambiente inóspito. Entre os mais fervorosos apoiadores da hipótese dos canais artificiais estava justamente o célebre astrônomo amador e magnata americano Percival Lowell. Por quase toda sua vida, ele esteve arduamente na busca de comprovações mais concretas de vestígios que comprovassem que esses seres marcianos eram reais. Quando H.G. Wells escreveu seu renomado livro, essa discussão estava em voga e os conhecimentos atuais não estavam disponíveis sobre Marte, suscitando tais fantasias. Mais tarde, porém, graças às observações do astrônomo italiano Vicenzo Cerulli, foi possível determinar que os famosos canais não passavam de ilusões ópticas.

Outro personagem que também pode ser identificado, de alguma forma, no enredo de Wells é o astrônomo Javelle, que trabalhava em um observatório na cidade de Nice, na França. Um dos observadores de *A Guerra dos Mundos* afirma no livro, ter visto uma luz estranha em Marte, o que estimulou ainda mais, a especulação sobre a vida que residia lá. Wells baseou-se no nome do cientista para criar o astrônomo Lavelle Java, que aparece na segunda parte do capítulo 1 do romance, estando entre os cientistas que observam com interesse e preocupação, os primórdios da invasão da Terra por parte dos alienígenas. Wells usou dessa tática de Javelle em Lavelle de Java, unindo ao nome da principal ilha do arquipélago indonésio, onde, poucos anos antes da publicação do livro, havia ocorrido uma grande catástrofe natural que matou mais de 50 mil pessoas. Foi a explosão vulcânica do Monte Krakatoa, em 1883, uma das maiores já registradas na história moderna da humanidade. A fúria da natureza por lá, segundo relatos do final do século XIX, teria influenciado todo o clima da Terra no ano seguinte. Esse mote não

foi desperdiçado por Wells, atestando que a retroalimentação entre realidade e ficção científica se dá tanto antes quanto depois da realização da obra. É uma via de mão dupla, movimentada e abastecida por muita criatividade.

Há seis anos a tempestade se abateu sobre nós. Quando Marte entrava em oposição, Lavelle de Java causou palpitações à Central Astronômica com o incrível relato de uma enorme erupção de gás incandescente sobre o planeta. (...) e o espectroscópio, ao qual ele imediatamente recorreu, indicou uma massa de gás flamejante composta principalmente de hidrogênio e avançando com imensa velocidade em direção à Terra. O jato de fogo tornou-se invisível por volta da meia-noite e quinze. Ele o comparou a uma colossal nuvem de chamas súbita e violentamente expelida do planeta, “como gases flamejantes disparados por um canhão”. (WELLS, 2005, p. 33)

Não só esses aspectos ligados à ciência contribuíram para o fortalecimento do gênero da ficção científica ou mesmo de uma das obras mais famosas de Wells. Os famosos Raios de Calor marcianos foram, provavelmente, inspirados pela então recente descoberta dos raios X por parte de Wilhelm Röntgen, em 1895.

– Afinal, talvez não seja preciso aprender muito antes de... Imagine uma situação: quatro ou cinco máquinas de guerra marcianas de repente atacam, lançando raios de Calor para todos os lados, mas sem marcianos dentro delas. (WELLS, 2005, p. 210)

Finalmente e não mesmo importante, em 1859 foi apresentada uma teoria que abalou muitas crenças – científicas e religiosas –, remodelando toda estrutura fisiobiológica do mundo. Tratava-se da influente Teoria da Evolução Humana, concebida pelo naturalista britânico Charles Darwin. Nela, foi pontuado que os processos de adaptação e modificação genéticas possibilitaram não só a manutenção da vida, como também de toda a diversidade presente conforme o seu meio ambiente, seu *habitat*, que forneciam as condições que forçaram os seres vivos da Terra a terem suas características peculiares em um esforço de adaptação e sobrevivência de acordo com as circunstâncias encontradas e que transformaram diferentes seres com suas respectivas habilidade. A teoria revolucionária de Darwin colaborou para que Wells formasse, poucas décadas depois, um molde da forma científica que a ficção literária poderia adotar, levando em consideração as verossimilhanças necessárias para se fazer crer diante de temas, tramas e personagens de campos de conhecimento rigorosos. Isso inclui imaginar o que poderiam ser e quais suas característica de supostos seres de outro

planeta, vindos de ambientes diferentes dos da Terra. Isso chegaria a explicar como tais seres se comportariam mediante o conhecimento das condições ambientais em que foram gerados e que encontrariam em uma eventual invasão à Terra.

Sua atmosfera é muito mais rarefeita do que a nossa, seus oceanos encolheram até cobrir não mais que um terço de sua superfície e, quando suas lentas estações mudam, imensas calotas de neve se formam e derretem em cada pólo, inundando periodicamente as zonas temperadas. Esse último estágio de exaustão, que para nós ainda é extremamente remoto, tornou-se um problema urgente para os habitantes de Marte. A pressão imediata da necessidade aguçou o intelecto, alargou os poderes e endureceu o coração dessas criaturas. (WELLS, 2005, p. 32)

O autor aproveita desse grande legado apresentado por Darwin para criar a identidade desses seres marcianos, usando do elemento literário do devaneio e da verossimilhança para dizer que o Planeta Vermelho sofrera uma transformação durante muitos anos bem antes do surgimento dos humanos na Terra. Marte esfriara, forçando suas formas de vida a buscarem um habitat que lhes fossem mais adequados. Essas condições também deram o ensejo a Wells para explicar o porquê de o cérebro marciano ser superdesenvolvido em relação ao dos seres humanos, colocando-os em uma posição superior quanto à inteligência. Somando todos esses requisitos científicos com a oportunidade oferecida a todos os observados terráqueos do quarto planeta. Com a invenção de telescópios mais e mais potentes, Marte encontrava-se particularmente perto da Terra. Por uma questão de credibilidade meticulosamente observada por Wells em *A Guerra dos Mundos*, inúmeros parâmetros científicos serviram de ferramentas de pesquisa a alicerçar o devaneio e a verossimilhança na elaboração desta ficção, usando desses artefatos científicos como elementos pertinentes no gênero como um todo.

No final, a ideia de que o poder militar marciano poderia ser derrotado por meras bactérias é extremamente inteligente, porque é surpreendente e credível em carregar uma mensagem política. Depois do ineficaz ataque dos homens contra os marciano com as armas tradicionais, a história parecia desenvolver para uma vitória conclusiva de Marte. O enredo torna-se mais consistente porque, na verdade, de um ponto de vista puramente científico – o que o contexto do livro, assim como de boa parte da ficção científica, valoriza – poder-se-ia imaginar a princípio, que a vantagem dos alienígenas seria incontestável; afinal, eles teriam milhares de anos de evolução a mais do que os humanos. Uma estrutura simples e primitiva como um vírus parecia ser inofensiva diante da arrogância dos marcianos, alegorizando também um comportamento dos

humanos, tão senhores de si, confiantes em suas conquistas, seus conhecimentos e sua ânsia por dominar outros povos. É isso que deixa entrever Wells ao situar os marcianos em tal armadilha, fazendo-os subestimarem tal possibilidade. No romance, o autor justifica tal negligência ao explicar que os seres microscópios haviam sido extintos em Marte há muito tempo – novamente aqui surge a Teoria da Evolução, de Darwin. Tais patógenos, em Marte, eram componentes de uma vida arcaica, tão primitiva quanto aquela que os ETs consideram ter encontrado na Terra. E foi justamente por esta fresta evolutiva que acabam exterminados pelo que sequer conseguiam ver.

-mortos! -, mortos pelas bactérias nefastas contra as quais seus organismos não estavam preparados; mortos como a erva vermelha estava sendo morta; mortos, depois do fracasso de todos os recursos humanos, pelos mais humildes seres que Deus, em sua sabedoria, havia posto sobre a Terra. (WELLS, 2005, p. 222)

Os alienígenas são vítimas de uma epidemia, lidando com uma doença que não conseguem entender, quanto mais prevenir ou curar. Ameaça que, cientificamente, continua muito presente diante da humanidade, a toda hora desafiada por novas cepas de vírus, novos tipos de bactérias que põem em risco a vida de milhares, de milhões de pessoas. O livro de Wells, nesse aspecto, também é portador de uma mensagem política em dois níveis: é uma referência direta às doenças trazidas pelos colonizadores europeus para o Novo Mundo. Suas colônias, onde a maior parte das mortes registradas dos nativos não foi causada por armas e sim, por doenças, como varíola, Códice Florentino ou mesmo o simples vírus da gripe, entre tantas. Podemos lembrar ainda que uma das primeiras guerras biológicas do mundo, ocorram na colônia genovesa de Caffa, na Criméia, na Idade Média. Antes de abandonar a cidade, os tártaros arremessaram cadáveres infectados pela peste bubônica por cima de suas muralhas como arma biológica. Já na colonização da América do Norte, os europeus presentearam os índios com cobertores infestados do vírus da varíola.

A segunda mensagem, de certa forma já citada anteriormente, é a de que o progresso tecnológico daqueles que invadem ou escravizam outros povos tende a ser superiores em todos os níveis. Isso faz com que esses dominadores permaneçam em marcha, usando a inteligência, diversas estratégias de guerra e toda sorte de artefatos científicos. Simbolicamente, o conquistador precisa alcançar a vitória, o sucesso inquestionável diante do oponente ou terá que pagar o alto preço da humilhação de uma consequente vulnerabilidade em sua credibilidade e seu predomínio. Isso aconteceu, por

exemplo, com as derrotas da Alemanha nas duas grandes guerras mundiais do século XX com o Japão, após a rendição incondicional depois das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki e mesmo com os EUA e seu fracasso no Vietnã. A corrida armamentista da Guerra Fria, ocorrida meio século depois da publicação de *A Guerra dos Mundos*, denota a importância dada a essa mútua intimidação bélica. A grande diferença é que Wells, obviamente, não tratou das hostilidades vindouras entre Estados Unidos e a extinta União Soviética e sim, entre dois planetas: Terra e Marte.

Se o livro foi competente em prever temas e situações, por outro lado baseou-se em eventos históricos passados para construir sua narrativa. *A Guerra dos Mundos* foi escrito em moldes de conflitos ocorridos poucos anos antes de sua publicação, alguns deles tendo como palco a Europa na segunda metade do século XIX. Em 1871, a Batalha de Dorking, cujo relato foi realizado por George Chesney na forma semidocumental, deu um mote para uma narrativa que viera ser a característica da obra aqui analisada. Essa essência de escrita que percebemos no enredo é de um extrato quase jornalístico, conduzida com certa frieza como um típico correspondente de guerra, descrevendo sobre o que vira e como acontecia tal embate.

Ele ficara escondido debaixo do cavalo morto durante muito tempo, espiando o campo furtivamente. Os soldados do regimento Cardigan haviam tentando uma arremetida ao fosso em formação de escaramuça apenas para serem varridos da face da Terra. (WELLS, 2005, p. 92)

Todas as casas vizinhas haviam sido destruídas, mas nenhuma queimada; as paredes permaneciam, às vezes subindo até o segundo andar, com portas quebradas e janelas estilhaçadas. (WELLS, 2005, p. 193)

Em vários escritos, Wells previu tanques, bombardeios aéreos, guerra nuclear e – neste romance – guerra com gás, armas a laser e robôs industriais. Das tragédias saíram suas previsões mais bem-sucedidas, como as tecnologias destrutivas, e que viveu para experimentar a abertura da era atômica em Hiroshima e Nagasaki (Wells morreu em 1946, um ano depois dos bombardeios nucleares sobre o Japão). O escritor tornou-se famoso como um socialista e um utópico, mas seus romances de ficção científica são quase uniformemente pessimistas sobre a natureza humana e o futuro. O autor relata em uma camada mais subjetiva a ineficácia do Estado em manter a proteção de sua população. Talvez por Wells ter vivido de certa forma algumas guerras, ele testemunhou a ineficácia dos exércitos, principalmente o do Reino Unido, por muito tempo considerado o mais avançado de sua época. Mas, que deu sinais de fragilidade, por

exemplo, em conflitos coloniais e também na Segunda Guerra Mundial, quando precisou ser socorrido por nações aliadas. Ao morrer, Wells já não se dedicava à ficção científica, gênero que lhe ocupou em um período bastante delimitado de sua vida. Ele, porém, deve ter pensado várias vezes: eu avisei. Previsões que não se dão mediante golpes de sorte ou poderes de vidência e sim, porque muitos autores – e Wells é um exemplo claro disso – interessam-se pela ciência e acompanham com atenção seus desenvolvimentos quando compõem uma obra de ficção. É a realidade e a imaginação trabalhando juntas, em mundos dados e criados.

4.2. 1984 (George Orwell)

O escritor inglês George Orwell pertence a uma geração nascida no início do século XX que cresceu sob uma atmosfera em que a retórica mais predominante era a da guerra. Mais tarde, torna-se uma pessoa frustrada por não participar da Primeira Guerra Mundial. Em seus discursos literários, apresenta que a guerra é uma jornada longa, suja e dolorosa para se viver ou participar ativamente nela. Mostra o erro não só a devassidão provocada por combates, mas que também é um engano em se desejar a guerra. Ele utiliza desses elementos como ferramenta e finalidade diversa de seus escritos.

Nos ensaios e romances, a guerra é apresentada a partir de todos os pontos de vista, de todos os ângulos, desde os mais crus da realidade, do sofrimento e destruição física para efeitos psicológicos mais sutis. Sua obra é uma representação impressionista, uma guerra com todo vislumbre, análise realista racional, representações alegóricas, momentos de curta duração de uma memória simbólica, passando a sensação de uma busca incessante conseguintes da elocução em seus pensamentos.

Como seu trabalho em geral, assim como a sua obra-prima que é *1984*, é de fato, em termos de linguagem narrativa, uma autobiografia em terceira pessoa, narração que mistura realidade com um ensaio político como também um sonho alegórico e dramático. O livro transformou-se no foco de certa irritação quanto ao mundo criado por Orwell no contexto da época, o período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial. A cultura ocidental foi e é forjada sobre os princípios de se armar para a

guerra, de se preparar para o conflito. Orwell tenta levantar essas questões em registrar sua imaginação sobre o mundo de *1984*.

Naquilo que é profetizado pela obra *1984*, o artista coloca variantes em seus relatos que em uma equação quase exata, quase matemática, por assim dizer, as probabilidades apresentadas pelo autor poderiam, na época, ter soado como absolutamente fictícias. O tempo mostrou, porém, que os resultados apontaram o fato concreto nesses dados propostos por ele: guerra televisivas como show, ataque premeditados motivados pelo medo, mentiras conspiratórias, controle e observação incessante dos cidadãos, mantendo-os sob controle total. Situações que se consumaram após a publicação da obra e que ainda estão se desenrolando.

Jornalistas e especialistas em várias áreas destacaram a importância da mídia na construção dessa simulação que era produzir e alimentar a guerra ou guerras, nomeadamente como estágios de um conflito contínuo. Orwell apresenta a simulação de guerra como o caminho novo. A guerra simulada não é menos real. Por mais que seja dissimulada ou propriamente simulada, ela interfere diretamente no mundo real e seus efeitos, incontestavelmente, são de influência para a engrenagem do sistema mundial. Baudrillard (1991), quase meio século mais tarde, observa a posição que Orwell surpreendentemente tem nesse debate. No ensaio *La guerre du Golfe avait pas eu lieu. – A Guerra do Golfo Não Aconteceu*, Baudrillard não nega que no Golfo Pérsico havia desgraça e tristeza, mas defende, de forma até espantosa, que os conflitos recentes ocorridos na região não nos foram noticiados: nunca aconteceu na realidade. O fato de que a simulação de guerra tomou o lugar da verdadeira guerra nos meios de comunicação, não deixa de remeter a um imaginário orwelliano.

Toda a questão do filósofo francês sobre a guerra virtual baseia-se em simulação, como já discorrera no seu conhecido *Simulacro e Simulações* (1991). Se levarmos esse debate para o livro *1984*, o continente Oceânia do universo orwelliano revela pretensões de poder que incluem, se preciso, inventar inimigos, simular conflitos, erigir alvos. É a negação da realidade, a realidade dá o controle da realidade. Pode-se construir a realidade sobre o controle da função que dela precisa. *1984* representa veementemente uma antecipação ilustrada desses acontecimentos pós-modernos de conflitos armados por simulação hiper-real. Podemos reparar que a construção da atmosfera de guerra, observada pela visão do personagem Winston, permeia a vida das pessoas todos os dias, no romance e na geopolítica real vivida no mundo.

Na obra de ficção, a seção da personagem Júlia havia suspenso a produção de romances e estava lançando uma marca de livretos com atrocidades. Eventos, reuniões, paradas militares, conferências, performances, exposições, mostras de cinema, programas de televisão – foi tudo arranjado, compondo retratos, contando seus lemas, escrevendo músicas, transmitindo notícias, adaptando e editando fotografias. Winston se ocupava de falsear, enganar, manipular as notícias que saíam para grande massa como forma de manipulação dos fatos reais, conduzindo a massa à direção que lhe era de interesse para o controle da mesma. Na semana do ódio, a canção temática já estava pronta para ser toada não só pelas vozes e sim, por um sentimento profundo e enraizado pelo trabalho de manipulação e direcionamento das comunicações manipuladas para gerar tal efeito. Essas canções eram ricas com todo o furor de selvageria e ódio com barulhos de gritos enraivecidos alimentados pela simulação do ódio.

“Como um homem pode afirmar seu poder sobre outro, Winston?”. Winston pensou. “Fazendo-o sofrer”, respondeu. “Exatamente. Fazendo-o sofrer. Obediência não basta. Se ele não sofrer, como você pode ter certeza de que obedecerá à sua vontade e não à dele próprio? Poder é infligir dor e humilhação. Poder é esfaquear a mente humana e depois juntar outra vez os pedaços, dando-lhes a forma que você quiser. E então? Está começando a ver que tipo de mundo estamos criando? (...) um mundo de medo e traição e tormento, um mundo em que um pisoteia o outro, um mundo que se torna mais não menos cruel à medida que evolui. O progresso, no nosso mundo, será o progresso da dor. As velhas civilizações diziam basear-se no amor ou na justiça. A nossa se baseia no ódio. No nosso mundo as únicas emoções serão o medo, a ira, o triunfo e a autocomiseração. Tudo o mais será destruído – tudo. (ORWELL, 2013, p. 311 – 312).

Um novo cartaz havia aparecido, de repente, por toda a cidade. Ele tinha escrito e foi simplesmente a alta figura do soldado da Eurásia, um monstruoso ser, com face de ar tenebroso, sua expressão e botas enormes, e do lado a arma apontada. Sobre a arma que parecia sempre estar apontada para você independentemente do ângulo que se olha talvez como um ato de bravura; mais precisamente, como intimidação. O cartaz foi colado em todas as aberturas em todas as paredes trazendo à atmosfera do irmão mais velho para aonde se andava ou pudesse olhar, o Big Brother estava presente. Pertencentes a essa esfera de intimidação que constituía toda a harmonia imposta aos cidadãos, as bombas-foguete compunham esse cenário com a ideia de que poderia se matar mais pessoas do que o habitual. Em um surto periódico de frenesi patriótico, mostrara que uma bomba caíra no cinema em Stepney, enterrando centenas de vítimas

nos escombros, criando um funeral longo que duraram horas, e foi realmente um protesto massivo.

(...) a impressão que se tinha era de que não havia cor em coisa alguma a não ser nos pôsteres colados por toda parte. Não havia lugar de destaque que não ostentasse aquele rosto de bigode negro a olhar para baixo. Na fachada da casa logo do outro lado da rua, via-se um deles. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ, dizia o letreiro, enquanto os olhos escuros pareciam perfurar os de Winston. Embaixo, no nível da rua, outro pôster, (...) (ORWELL, 2013, p. 12).

Outra bomba caíra numa clareira usada geralmente como playground e várias dezenas de crianças foram feitas em pedaços. Havia outros protestos indignados queimando o retrato de Godstein, assim como outras centenas de retratos e pôsteres rasgados e queimados de soldados da Eurásia. Lojas foram saqueadas durante os tumultos. Uma descrição que parece particularmente intencional, é a retração das luzes que parecera de foguetes dirigidos remotamente onde o casal eurasiense pensara ter vindo do estrangeiro que, por sua vez, queimara a casa e morreram asfixiados. (1949, pp. 149-151, Orwell). Partindo dessa ideia, a construção da imagem do inimigo, que deverá aumentar o medo e o ódio, mas se esvazia a atenção de quem a absorve com ela o simulacro do medo, as bombas, e os mortos. A principal característica da guerra virtual, diz Baudrillard (1991), consiste na falta de um verdadeiro inimigo, que deve ser construída de vez em quando, porque pode se tomar o lugar a representação. Por exemplo, a guerra do Golfo sem nenhum inimigo real apenas afirma que nenhum poder que se procede, o desempenho do sistema de persuasão. Não se torna totalmente eficaz levantando dúvidas, pontos fracos onde o crescimento da perda de credibilidade torna-se uma semente que tende a germinar e ganhar seus ramos com consequência de seu próprio fracasso como tática de uma guerra pós-moderna. Compreende-se que os opositores e a resistência são sempre identificados a contramão dos países dominadores; os ricos.

Como nas comunicações modernas há mais um interlocutor, na visão de Baudrillard (1991), na guerra moderna que não é mais o inimigo – “o que não existe mais é a adversidade dos adversários, a realidade do compromisso de guerra em antagonismo, são as razões ideológicas” (BAUDRILLARD, 1991, p. 90) –, mas apenas outro inacessível elemento que deve ser neutralizado e ter consensualidade.

As atuais guerras já não são feitas com confrontos diretos no campo de batalha com guerrilheiros. Ela é gerada e tende-se para outra forma de dominação. A maior

potência faz um trabalho de introduzir suas ideologias primeiramente ao inimigo, tentando civilizá-los aos moldes de sua vontade, evitando um combate direto. Esse trabalho geralmente é feito por poderes midiáticos e outros sistemas de supressão do inimigo. Geralmente, o confronto frente a frente com o inimigo é talvez o último recurso, última medida a ser tomada. Nesse quadro, percebemos que na atualidade, o império norte-americano tenta controlar os islâmicos em sua totalidade, policiando-os com tecnologia avançada de satélites de observação e interceptação, como também, *drones* que marcam alvos definidos como casa ou carros que estão presentes os chefes controladores dos rebeldes e extermina-os a longa distância. Mas, não é só, o Islã que está na mira, outras etnias selvagens a eles, de línguas minoritárias que estão, de certa forma, no caminho tendem a ser eliminados. Esta é a lei da atual democracia em analogia ou um retrato da realidade, é a nova ordem mundial.

Esse tipo de organização simbólica também move o enredo de *1984*. Orwell pontua essas inquietações em uma grande alegoria literária, estimulado por um período de grande tensão em meados dos anos 1940 e uma luta incessante entre potências por povos e mentes; algo que se arrasta desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Os avanços tecnológicos, que sempre foram elementos fundamentais no destino dos conflitos, passaram a ter outro papel. As novas formas de comunicação, tais como as previstas no romance de Orwell, servem a interesses muito claros no sentido de se fazer um amplo convencimento de quem quer que seja, de aliados e de oponentes.

Notamos que na obra, esses mecanismos que aparentam ser fantasiosos explicam, na verdade, uma ideologia maior, principalmente na época em que Orwell escreveu o livro num pós-guerra à beira da conflagração. Naquele momento, o mundo ainda não tinha a concepção real da ciência que faria tais links entre as teletelas e os pontos de observação. Porém, de certa forma, desenhou-se um modelo e uma lógica, um estudo que, quando aplicado corretamente, poderia tornar possível tal processo factual cientificamente, retirando-o do campo da fantasia, da magia, mudando a interpretação com que fora recebido por tantos. Na obra *A Guerra dos Mundos*, percebemos algumas influências semelhantes quando observamos esses pontos. O fato de os marcianos atravessarem o grande vazio espacial entre os dois planetas, Terra e Marte, em máquinas mágicas – estamos observando esse feito pelo ângulo de que em 1897 a ideia de naves espaciais estava fora da lógica científica da época – é algo interessante visto hoje. Podemos dizer que, para o devaneio de Wells, os primeiros protótipos de aviões podem ter dado um vislumbre de onde a ciência poderia alcançar com suas manipulações

científicas neste campo. As naves espaciais, porém, não existiam ainda e, tais máquinas mágicas que atravessariam a grande vastidão do vazio entre dois planetas, podem ter sido emprestadas de elementos fantásticos utilizados pelo autor. Mas havia uma corroboração lógica para que o enredo fosse compreensivo ao leitor; para que o leitor, principalmente daquela época, pudesse obter um devaneio com o perdão do paradoxo, lógico. Essa estratégia deu credibilidade a essa fantasia, utilizando recursos como o da fábula, da alegoria, da metáfora.

Por mais que saibamos hoje sobre a capacidade científica do homem, é preciso reconhecer que Wells pode não ter utilizado com propriedade de disciplina as suas intenções em escrever. Mas, que recorrer a esses pontos de verossimilhança na ciência tornou-se necessário para a melhor leitura de seu trabalho. Por fim, o livro *As Crônicas Marcianas* trabalha e explora mais esse limite. Ray Bradbury consegue impor com maestria uma fabulação mascarada no enredo dessa obra. Notamos que os parâmetros que lhe dão base, permanecem vigentes até os dias de hoje. Em seu livro, Bradbury explora as viagens e as conquistas como o processo de degradação da nossa sociedade, renunciando-a há décadas. Ele advertiu em seu livro, sobre a exploração desenfreada dos recursos de nosso planeta, prevendo que buscaríamos, a todo instante, rotas para possíveis fugas, investigando planetas potencialmente habitáveis, desenvolvendo naves, foguetes e motores velozes para que um dia possamos dar continuidade à nossa existência em outro lugar.

Há várias décadas que a história crítica da obra de *1984* vem se destacando. *1984* ainda é objeto em estudos sociológicos no discurso político e na compreensão do próprio advento da internet. O Big Brother incontestavelmente, torna-se uma matéria real que partiu de um produto imaginativo concebido há mais de 60 anos. Orwell se projeta como espécie de profeta de um mundo totalmente vigiado, manipulado e ditado pelo Estado ou por um interesse de grupos poderosos que maquinam na surdina para manter os humanos sob controle e vigilância constantes. Com esse trabalho imagético, naturalmente se cria expressões que se fixam em nosso cotidiano como a figura do Big Brother, O Grande Irmão. Ele projeta um mundo com um novo tipo de guerra. Sobre esse tema, Orwell entrelaça uma longa e complexa relação de pensamento entre o que passava no instante da criação de sua obra sobre o pensamento futuro, da projeção que se daria o mundo pós Segunda Guerra Mundial. Talvez como nenhum outro escritor, Orwell apresenta os fatos como são, particularmente, descrito em *1984*.

4.2.1. Mecanismos adotados pelo Grande Irmão no controle emocional e comportamental dos membros subordinados

Fazendo uma conexão do mundo real com o mundo fictício, é possível estabelecer um diálogo entre a obra de Orwell, os conceitos e as teorias de Baudrillard. Em seu ensaio em que aborda a Guerra do Golfo, o teórico francês toma o conflito como exemplo de simulação de fatos que não ocorreram, manuseando, para isso, artifícios estratégicos da modernidade que já existiam no início dos anos 1990. A intenção é pontuar ideias e informações típicas de estados totalitários que buscam difundir justificativas para seus atos, mentiras que venham legitimar suas vontades e seus objetivos. Esses mesmos elementos são prenunciados por Orwell em *1984*, como se o livro fornecesse uma cartilha de elaborados sistemas para os conflitos que viriam depois da catastrófica Segunda Guerra Mundial. O autor inglês escreveu após uma conflagração global que levou a humanidade à beira de sua extinção, o que ficou patente nos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki. Naquele momento, viu-se a necessidade de uma modernização e melhor eficiência nas guerras que seriam travadas a partir dali. O mundo se reestruturara; e essas mudanças obrigaram que as guerras tomassem formas totalmente diferentes. A estratégia passou a valer muito mais, algo que se confirmou nas décadas seguintes e que havia sido previsto por Orwell.

Notamos que a obra de Orwell coloca esses sistemas em evidência sobre o mundo ficcional construído em *1984* e fornece indícios desses artefatos estratégicos sociais e de manipulação do pensamento. Tanto na ficção proposta pelo autor como na vida real, alguns pontos são verificáveis, aplicáveis de certa forma, para que o mecanismo de manutenção do conflito se torne possível, principalmente nos dias de hoje. Podemos elencar cinco pontos levantados por Orwell que têm algum tipo de ligação com o mundo que viria após o período em que escreveu o romance futurista. Sabemos que alguns deles não são vistos com clareza no mundo real, porém, de certa forma, são traduzidas ou adaptadas para um contexto verossímil e pertinente ao que observamos.

O primeiro desses pontos é o fato de o partido do Grande Irmão descrito em *1984*, encoraja o pensamento de guerra em produzir o conflito; sobretudo e principalmente, no recrutamento dos membros do partido. Mesmo que tais partidários tenham a noção ou saibam que as notícias da guerra são forjadas no alicerce da mentira, ou mesmo que tal justificativa do confronto não se encontra no âmbito da verdade, eles

percebem através do duplipensamento, que a guerra nunca chegará ao fim; em suma, ela não existe. Isso subtrai a perspectiva do fim do ambiente bélico, mantendo o domínio sobre seus cidadãos na certeza do controle eterno sob tal bandeira. Nesse período de “amor à guerra” existe a Semana do Ódio. As canções de ódio contra o inimigo são entoada e os cartazes bem destacados de soldados inimigos são empunhados, mantendo vívido o pensamento e a paixão voltados à atmosfera do combate a um rival que não existe na realidade. Porém, presente nos pensamentos que alimentam a guerra a um inimigo fictício. Durante as Semanas de Ódio, os habitantes da Oceânia estão aguardando ansiosamente, os desfiles da parada militar, onde os prisioneiros de guerra são expostos para um furor de humilhação e desejo de vingança, em um frenesi coletivo de morte. Há também, nesse processo, Dois Minutos de Ódio em que são exibidos regularmente filmes de propaganda para um público que se reúne para o ensejo macabro em determinados momentos do dia.

O mais horrível dos Dois Minutos de Ódio não era o fato de a pessoa ser obrigada a desempenhar um papel, mas de ser impossível manter-se à margem. Depois de trinta segundos, já não era preciso fingir. Um êxtase horrendo de medo e sentimento de vingança, um desejo de matar, de torturar, de afundar rostos com uma marreta, parecia circular pela plateia inteira como uma corrente elétrica, transformando as pessoas, mesmo contra sua vontade, em malucos a berrar, rostos deformados pela fúria. Mesmo assim, a raiva que as pessoas sentiam era uma emoção abstrata, sem direção, que podia ser transferida de um objeto para outro como a chama de um maçarico. (ORWELL, 2013, p. 25)

O amor à guerra desenvolve o ódio contra o inimigo e o amor ao partido, assim como a alegria em ver o triunfo da instituição. Neste ponto percebemos que a busca de trazer pessoas para a causa, que o convencimento dos partidários a se submeterem a tal controle, exige gerar um ódio ao suposto inimigo. Nota-se essa essência na vida humana não só nos tempos modernos como também em antigos povos e civilizações que imperaram na Terra como os romanos; para quem as outras culturas eram de bárbaros ou vândalos. Esse tipo de discriminação permaneceu sendo o mote para invasões e destruições de países e civilizações, em moldes muito parecidos com aqueles descritos por Orwell em seu livro.

Um segundo ponto que pode ser destacado é que, além da vigilância constante, o partido dominante em *1984* está trabalhando para tornar crime o ato de pensar. Para isso, o Estado totalitário cria a Novafala. Novafala é a língua oficial da Oceânia, que

deve substituir o idioma inglês até 2050. Novafala, ou nova linguagem, tem três vocabulários. Nessa estrutura, ao adicionar prefixos e sufixos altera-se a palavra. A gramática deste vocabulário é formada de maneira que uma palavra pode ser usada como um substantivo, verbo, adjetivo ou advérbio. Este vocabulário inclui as palavras para atividades cotidianas, como correr, comer e beber, por exemplo. Seus verbos são reduzidos a um significado primitivo, a um substantivo simples, por exemplo, sal, casa, árvore. A segunda linguagem é para fim político com motivos de promover a ideia do Grande Irmão, e neste processo tudo o que difere de tal ordem é abolido, assim como, palavras que trazem noção de democracia, religião e direito. Ao fugirem desse controle, essas palavras – e aqueles que as usam – caem em um processo de crime contra o estado, o crime do pensamento. Por fim, o vocabulário localiza-se também no campo científico e na tecnologia sem acarretar de forma alguma, a ideologia. Isso subtende a limitação dos cientistas conforme suas especialidades de trabalho em favor do Estado. O conhecimento é classificado no limite de permissão delimitada sem extrapolação ou de uso indevido de um discurso contra o poder dominador.

Você não vê que a verdadeira finalidade da Novafala é estreitar o âmbito do pensamento? No fim teremos tornado o pensamento-crime literalmente impossível, já que não haverá palavras para expressá-lo. Todo conceito de que pudermos necessitar será expresso por apenas uma palavra, com significado rigidamente definido, e todos os seus significados subsidiários serão eliminados e esquecidos. Na Décima Primeira Edição já estamos quase atingindo esse objetivo. Só que o processo continuará avançando até muito depois que você e eu estivermos mortos. Menos e menos palavras a cada ano que passa, e a consciência com um alcance cada vez menor. (ORWELL, 2013, p. 68-69)

O processo desse item de manipulação e controle tem por finalidade restringir o pensamento, não permitindo, por fim, que o indivíduo construa textos elaborados o formulem ideias, que enriqueçam vocabulários, que venham a formar opiniões contrárias às do Estado. Isso também previne protestos ou possíveis declarações de independência. Essa Novafala é um mecanismo que busca a impossibilidade de uma tradução ou mesmo de criação, porque caso contrário, seria um crime de pensamento. A velha forma de falar ou de escrever com o tempo entram, assim, em um campo de esquecimento. Sem tanto radicalismo, mas com intuitos bem parecidos, as vigilâncias culturais e simbólicas instruem suas atitudes por um caminho próximo a este. *1984* é, assim, uma espécie de alegoria de soterramento de culturas mais frágeis, além do

emblema de uma dominação que tenta, a todo custo, formatar o pensamento alheio, padronizar as ideias, uniformizar mentalidades.

Em terceiro lugar, podemos sublinhar que esta parte do processo de manter controle sobre todos é fundamental para que os outros mecanismos se mantenham estável e de boa produção conforme os interesses do Grande Irmão. Poderíamos dizer que é uma teoria de Revisionismo (atitude daqueles que tendem a rever antigos valores artísticos ou literários em prol de objetivos específicos). Figura do herói da trama, Winston é o responsável por destruir documentos antigos, registros reais da civilização para criar novas provas a fim de se construir uma falsa identidade. Dessa forma, os cidadãos ou partidários acreditam que tudo o que o Grande Irmão prega está documentado na linha de tempo da construção daquela civilização. Esse processo é muito importante porque qualquer foco de resistência ou pensamento de rebelião é logo cortado pela raiz, caso alguém queira saber a verdade e deseje investigar, encontrando apenas documentos forjados e farsa. Todos os dias, pessoas como Winston estão ocupadas destruindo documentos antigos e criando novos para o passado. Além disso, tudo o que foi impresso antes de 1960 é destruído pelo Partido.

Um bom exemplo de alteração do passado é o trabalho que Winston teve um dia. A ordem havia sido dada pela Novafala em destruir um documento que não mais satisfazia o interesse do Grande Irmão. Tal documento seria de grande relevância e deveria ser reescrito. Na velha língua ou fala, a ata da agenda do Grande Irmão na edição do jornal *Times* de três de dezembro de 1963 é extremamente insatisfatória e refere-se a pessoas não existentes. O texto falava de um ex-herói do partido que desapareceu misteriosamente, provavelmente vaporizado pela polícia do pensamento. Torna-se então, um não ser e deve ser removido de todos os registros. Tal técnica de alteração não ficou à mercê apenas dos jornais para construir um simulacro da realidade. Seu alcance estendeu-se a cartazes, filmes, canções, revistas, fotografias, livros, tudo o que se referia à política ou ideologia passou por esse processo de reinvenção dos fatos, segundo o interesse do Grande Irmão.

Dessa forma, o controle do partido seria de grande eficiência para a credibilidade de seus subordinados. Pois, sua precisão com os fatos era de extrema coerência com as ideias impostas ou mentiras contadas com o apoio desses documentos. Outra missão do departamento de registros é recolher todos os exemplares de livros, jornais ou qualquer outro documento que deva ser atualizado. Este "ajuste" do passado é explicado pela necessidade de preservar a infalibilidade do partido. Todos os discursos, as estatísticas,

os registros de todos os tipos devem ser constantemente retrabalhados e alterados para mostrar que as previsões do partido estavam corretas em todos os casos. Sem referência ao passado para comparar, todo mundo é o convencido deste sistema. O partido é construído sobre a irrealidade ou controlado pela loucura. Os loucos não fazem perguntas perigosas. Isso, então, explica o mais recente slogan do partido: "A ignorância é a força".

Controlando o passado, o Grande Irmão orienta as mentes dos seus subordinados, como verdade absoluta a reescrita dos fatos. Isso mudaria a concepção da própria verdade, esquecendo o que a humanidade havia construído antes no velho mundo e aceitando um novo mundo, um duplipensar. O que Orwell descreve é uma forma de dominação que submerge a história nas mentiras, que distorce realidades, que usa de um poderio desmesurado para criar planos sociais que têm a função de manter o domínio sobre grandes contingentes. O emprego do discurso e de um certo grau de publicidade no convencimento e na condução de posturas e atitudes não é exatamente uma novidade e já existia quando Orwell escreveu *1984*. A experiência do nazismo, tão recente e debatida, possivelmente inspirou o escritor inglês a criar tais situações nesses quesitos específicos, uma vez que, a máquina simbólica de Hitler mostrou-se eficiente. O fato de que essas estratégias continuariam a ser muito utilizadas no decorrer do tempo e nas formas possíveis de se manter o poder nas mãos. Orwell faz essa transição de épocas, com rupturas relevantes, mas também com permanências significativas. São as expressões de um controle da informação que se presta a intuits políticos. O enredo de ficção científica do autor inglês demonstra, mais uma vez, forte conexão com a vida real, por mais improváveis que pareçam à primeira vista.

Outro ponto que deve ser destacado é o Partido ter desenvolvido outros métodos além da Novafala para limitar o espírito humano e fazer com que a visão do Grande Irmão fosse onipotente e infalível, sendo o povo da Oceânia sempre fiel às suas exigências e ideologia. Dois significados contraditórios são aplicados a um inimigo pelas palavras negrobranco e crimideter. A primeira delas expressa que o preto é branco quando necessário para contradizer os fatos. Tal mecanismo carrega a ideia para a submissão e lealdade dos membros ao partido. Se o partido diz que aquela coisa é preta mesmo sendo branca, os fiéis verão a cor preta e não a branca, e essa crença ficará na gama da consciência de que isso realmente seja assim, sem questionamentos ou dúvidas. A outra palavra, crimideter, significa a capacidade de parar pensamentos perigosos. Ela inclui o poder de não entender analogias, de não detectar erros lógicos,

não analisar certas ideias se forem contrários ao Grande Irmão; crimedeter significa, em resumo, "estupidez de proteção".

Com a mesma relevância das palavras anteriores, o duplipensar é a capacidade de ter duas crenças contraditórias ao mesmo tempo em mente, capacidade de dizer coisas que são reconhecidamente falsas, mas que, ao mesmo tempo, fazem com que as pessoas se esqueçam completamente disso, desestimulando contradições quanto ao que o partido exige. Resumidamente, o objetivo é fazer com que todos ignorem a realidade.

Para quem, ocorreu-lhe perguntar-se de repente, estava escrevendo aquele diário? Para o futuro, para os não nascidos. Sua mente deu voltas por um momento em torno da data duvidosa na página, depois, com um solavanco, colidiu com um termo em Novafala: duplipensamento. Pela primeira vez deu-se conta da dimensão de seu projeto. Como fazer para comunicar-se com o futuro? Era algo impossível por natureza. Ou bem o futuro seria semelhante ao presente e não daria ouvidos ao que ele queria lhe dizer, ou bem seria diferente e sua iniciativa não faria sentido. (ORWELL, 2013, p. 18)

Sua mente deslizou para o labiríntico mundo do duplipensamento. Saber e não saber, estar consciente de mostrar-se cem por cento confiável ao contar mentiras construídas laboriosamente, defender ao mesmo tempo duas opiniões que se anulam uma à outras, sabendo que são contraditórias e acreditando nas duas opiniões que se anulam uma a outra, sabendo que são contraditórias e acreditando nas duas; (ORWELL, 2013, p. 48).

Por fim, outro método de controle do Partido para manter o total controle é remover todo o prazer do ato sexual. Existe até organizações que aplicam a esse objetivo, como a "liga júnior anti-sexo", que lutam pelo celibato completo para ambos os sexos. O partido está tentando matar o instinto sexual, sob pena de manchar a sociedade e seus membros. Além disso, todos os casamentos entre membros do partido precisam ser aprovados por uma comissão, autorizações que são sistematicamente negadas quando os casais demonstram sentir uma atração física um pelo outro. O propósito oficial único do casamento deve ser gerar filhos dedicados ao partido. Aqui, o objetivo não é simplesmente proibir homens e mulheres para serem fiéis um ao outro, é algo que não podia controlar. Seu verdadeiro interesse é remover todo o prazer do ato sexual. O Partido declara que o instinto sexual produzido em um mundo sem controle, e deve, portanto, ser destruído. Isso reflete o que disse a heroína, Julia.

Quando você faz amor, está consumindo energia; depois se sente feliz e não dá a mínima para coisa nenhuma. E eles não toleram que você se sinta assim. Querem que você esteja estourando de energia o tempo todo. Toda essa

história de marchar para cima e para baixo e ficar aclamando e agitando bandeiras não passa de sexo que azedou. Se você está feliz na própria pele, por que se excitar com esse negócio de Grande Irmão, Planos Trienais, Dois Minutos de Ódio e todo o resto da besteirada?” (ORWELL, 2013, p. 161)

Na sociedade real não se chega a tais impeditivos – pelo menos na maioria dos países, com exceções que não devem ser desprezadas –, mas é disseminada a cultura do controle sexual e dos comportamentos a ela ligados. Em diferentes épocas, diferentes estatutos morais normatizaram esse campo, transformando, muitas vezes, um tema privado em algo público. Com as novas tecnologias, muitas delas previstas na obra de Orwell, essa questão ganhou outros contornos, em que as discussões referentes a tais problemáticas tornam-se objeto de vigilância mais acirrada, da qual é mais difícil escapar. A criminalização do prazer sexual, em diferentes vertentes e modalidades, é também abordada na ficção científica orwelliana como se estivesse traçando um perfil sociológico de nossos tempos, em que preconceitos e patrulhas variados estão constantemente em vigor, padronizando comportamentos e atitudes, gostos e preferências, orientações e formas de amar. De alguma forma, o Grande Irmão também está presente fora do livro de Orwell. Esses são alguns exemplos utilizados no devaneio do escritor para criar seu mundo fictício de *1984*, em que o Grande Irmão consegue impor por diversos mecanismos sua forma de governar o medo; pela retaliação do espírito humano para que não exista qualquer forma de manifestações de sentimento que possam atrapalhar a orquestra ditatorial do sistema do Grande Irmão.

4.3. As Crônicas Marcianas (Ray Bradbury)

As sugestões que Bradbury conseguem criar com as suas ideias, com o seu estilo, com sua narrativa, são pérolas raras capazes de despertar a intimidade humana em todas as suas imperfeições e medos. A reflexão proposta pela sua imaginação revela facetas pouco visíveis da humanidade. Por um lado, o autor explora a hipotética conquista humana de outros planetas ancestrais – e a maldade inerente nesse processo. Ele mostra a incapacidade do homem de aprender com seus próprios erros, enfatizando o instinto humano devotado à conquista pela barbárie. Por outro lado, Bradbury oferece uma visão abrangente de sua época. Os habitantes que vivem neste romance são emblemas do americano médio dos anos 1940 e 1950.

Em contraste com a Terra, existem os marcianos, seres diferentes – eles têm três cabeças e vários braços –, propriedades atribuídas na evolução fisiológica dos seres marcianos. Mesmo sendo diferentes fisicamente do homem, os alienígenas compartilham certos aspectos parecidos com os humanos, sobretudo em sua organização social e em suas fragilidades.

— Mas não deu certo — disse o capitão. - Não. Depois do quinto assassinato no café da manhã, descobri que eu não era completamente novo, completamente marciano, afinal de contas. Eu não podia desperdiçar tudo o que aprendera na Terra com tanta facilidade. Mas agora estou me sentindo seguro de novo. Vou matar todos vocês. Isso retardará a próxima viagem de foguete por uns bons cinco anos. (...) As pessoas da Terra vão esperar um ano, dois anos, e, quando não tiverem notícias nossas, terão muito medo de construir uma nova nave. Vão demorar o dobro do tempo e fazer cem modelos experimentais para assegurar-se de que não falharão outra vez. (...) — Você tem razão. — Por outro lado, um bom relato da sua parte, se voltassem, apressaria toda a invasão de Marte. (...) Não haverá mais do que uma nave chegando de cada vez, talvez uma por ano (...). Depois de eu fazer amizade com eles e explicar que o nosso foguete explodiu um dia... minha intenção é estourá-lo depois que terminar meu serviço nesta semana... vou matá-los, um por um. Marte permanecerá intocado durante o próximo meio século. Depois de um tempo, quem sabe o povo da Terra desista de tentar. (...) — Você planejou tudo (...) — Exato. (BRADBURY, 2013, p. 113 - 114)

O autor trabalha com a hipótese da emigração de toda a população negra para o planeta Marte. Oportunidade que Bradbury usa para tratar, na Terra, do ódio, do racismo, da cultura do trabalho escravo dos negros nos EUA e, ao mesmo tempo, o desprezo dos brancos em relação a eles. Percebemos esses elementos na crônica *Junho de 2003 – Flutuando no Espaço*, contextualizados nos anos 1950 nos Estados Unidos, onde ainda estavam em vigor leis de segregação dos negros, uma herança deplorável da escravidão. Pode-se notar a necessidades dos brancos em ter os negros para serviços que eles não queriam fazer e a vontade dos negros de procurar um novo lar para recomeçarem. Ele descreve esse mover massivo dos negros passando pelas ruas indo para o lugar marcado como base de lançamento dos foguetes que os levariam ao outro planeta. O escritor descreve esse movimento como uma enxurrada de gente, salientando conflitos e transportando para outro corpo celeste, feridas abertas neste que habitamos.

— Eles vão embora, estão partindo, você não soube?
 — Como assim, indo embora? Como podem fazer isso?
 — Podem fazer, vão fazer, estão fazendo.
 — Só alguns?
 — Todos os que moram aqui no Sul!
 — Não.

- Sim.
- Preciso ver isso. Não acredito. Para onde estão indo...? Para a África?
- Silêncio.
- Marte.
- Você quer dizer o planeta Marte?
- Isso mesmo. (BRADBURY, 2013, 153)

A fuga dos negros para Marte representa a imagem do Planeta Vermelho como um refúgio, um oásis, sinônimo de perfeição. É a metáfora da Terra antes do advento da raça humana. Ao chegar lá, os terráqueos lançam uma sombra de poder, estupidez, arrogância, corrupção. Se no princípio os colonos ficaram animados com um novo modo de vida, com o tempo vão esquecendo as coisas boas para dar lugar a essas características ruins da alma e do instinto do homem. No começo dessa colonização, acreditava-se que a nova terra poderia ser o lugar para a implantação de um novo paradigma para a civilização, instalando-se em Marte com a pureza há milênios perdida na Terra.

O homem parte para Marte com o desejo de fazer algo diferente no novo lar a imagem e semelhança do planeta exaurido que deixaram para trás. O homem se lança em novas terras na esperança de fazer tudo diferente, melhor, mas volta a cometer os mesmos erros e crimes. No fim, entretanto, as mesmas atitudes são tomadas, os mesmos crimes e perversidades cometidos. Por meio da ficção científica, a obra fala do instinto destrutivo do homem.

É uma besteira achar que outros foguetes virão. A não ser um, talvez, se o Edwards e a mulher conseguirem chegar com a nave deles. (...) - Afinal, terminou – disse à mãe. – O rádio acabou de sair do feixe atômico. Todas as outras estações do mundo se foram. Nos últimos anos, só tinham sobrado uma poucas. Agora, as ondas sonoras estão completamente silenciosas (...). - Durante quanto tempo? (...) - Quem sabe... Os seus bisnetos vão voltar a ouvi-las – respondeu o pai. (...) e as crianças ficaram presas no meio de seu torpor, derrota, resignação e aceitação. (...) e uma série de cidades mortas se estendia à frente deles. Passaram por seis cidades em vinte minutos. O pai não disse nada mais a respeito das explosões; (...) Michael gostou da primeira cidade por que passaram, mas foi vetada porque todos duvidavam de primeiros julgamentos apressados. Da segunda cidade, ninguém gostou. Era um assentamento de homens da Terra, construído em madeira e já apodrecendo, (...). Timothy gostou da terceira cidade porque era grande. A quarta e a quinta eram pequenas demais, e a sexta fez todo mundo exclamar, inclusive a mãe, que se juntou ao coro de Vivas, Caramba e Olhe-só-aquilo! Havia cinquenta ou sessenta estruturas enormes ainda em pé, (...). (BRADBURY, 2013, 283 – 284 - 285).

Ao chegar a Marte, os conquistadores esperavam festas e recepções maravilhadas dos marcianos. A perspectiva dos astronautas enviados desde a Terra não

diferem substancialmente na ficção de *As Crônicas Marcianas* do mundo real. Isso fica patente nos registros históricos que relatam como os conquistadores europeus foram recebidos como deuses e amigos pelos nativos, os índios do Novo Mundo. No enredo de Bradbury, isso não ocorre. Ele nos mostra um mundo alternativo dessa relação com os colonizadores. Dessa vez, os nativos marcianos deflagram emoções e atitudes totalmente diferentes para com os visitantes terráqueos. Pelo contrário, na ficção os humanos são recebidos com indiferença, chegando a ser igualados a pessoas lunáticas ou desequilibradas. Um médico marciano, com seu discurso de autoridade, reforça esse olhar pejorativo sobre os terráqueos.

O senhor Xxx chegou depois de quase quatro horas. Suspeitavam que ele tivesse ficado esperando do outro lado, espiando-os durante pelo menos três horas antes de entrar, chamá-los e levá-los até seu pequeno escritório. (...) Por trás dela, sua voz era a voz de um psicólogo não tão sorridente assim.
 — Qual é o problema? — O senhor acha que somos loucos, mas não somos — disse o capitão. — Muito pelo contrário, não acho que todos vocês sejam loucos. (...) Não. Só o senhor. Os outros são alucinações secundárias. (...) — O psicólogo riu com sua boca sorridente esculpida na máscara. — Uma bela piada. (BRADBURY, 2013, p. 59)

Eles mostram um sentimento inesperado. Os marcianos tratam os humanos como tolos ou loucos, não mostram entusiasmo com a chegada dos visitantes. O autor consegue, já de princípio, dar um choque em nosso raciocínio. Os humanos, que acreditam ser superiores física e intelectualmente, esperam ser sempre bem acolhidos pelos diferentes ou por quem consideram menos dotados. Podemos fazer uma analogia sobre esse mesmo aspecto com os colonizadores europeus quando chegaram ao continente americano. A obra revela, assim, alto grau de identidade com a realidade e até com o discurso histórico, mesmo sendo uma narrativa que fala de seres que não conhecemos, criando mundos que não existem, com situações totalmente imaginárias.

Bradbury introduz sentimentos que afloram quando começamos a introspecção entre o jogo da realidade e o jogo da fantasia na obra *As Crônicas Marcianas*. Começamos a perder a noção e o limite da fantasia e da realidade que vão se mesclando, levantando questões sociais e culturais entre os dois mundos – o conhecido por todos nós e o construído em Marte pelo livro –, havendo uma comunhão mais intensa do que se poderia esperar entre a realidade descrita nos livros acadêmicos e um trabalho ficcional. Nesse momento de sublimação e encontro entre os dois mundos, a realidade e a fantasia, os terráqueos e os marcianos tornam evidentes, as semelhanças que são

tentadas a relativizar essas diferenças. No final, as duas instâncias se confundem em entrelaçamento de ideologias e instintos.

Na obra são realizadas quatro expedições de missões da Terra a Marte até chegar à extinção dos alienígenas. Esse massacre serve para sublinhar a incerteza sobre o futuro. Isso é feito a partir de uma narrativa pródiga em detalhes, que fornecem descrições minuciosas que se prestam a um convencimento mais efetivo da história, salientando seus aspectos fantasiosos e referenciais. Esses esplêndidos detalhes fazem com que o leitor fuja do lugar comum, da zona de conforto para uma reflexão sobre um mundo utópico, trazendo a sua realidade fatos que são imperceptíveis no dia a dia. De forma serena, o autor de *As Crônicas Marcianas* revela nesse trecho, que os verdadeiros valores e a importância da vida está presente em coisas simples e que, quando valorizadas, agem a favor da vida como um todo.

— Fale mais a respeito da sua civilização aqui — disse, apontando com a mão para as cidadezinhas na montanha. (...) Tentamos afastar Darwin, Huxley e Freud, mas, como não deu muito certo, tentamos destruir a religião. (...). Perdemos nossa fé e ficamos nos perguntando de que servia a vida. Se a arte não passava de uma expressão frustrada de desejo, se a religião não passava de ilusão, para que servia a vida? A fé sempre nos deu respostas para tudo. Mas tudo se perdeu com Freud e Darwin. Éramos e ainda somos um povo perdido. (...) — E os marcianos são um povo que se encontrou? (...) — Sim. Eles sabiam combinar ciência e religião, de modo que as duas funcionassem lado a lado, sem que uma negasse a outra, (...) Havia frisos maravilhosos com lindos animais, feras felinas brancas, símbolos solares amarelos, estátuas de criaturas parecidas com touros, de homens e mulheres e enormes cães bem trabalhados. — Aqui está sua resposta, capitão. (...) — Os marcianos descobriram o segredo da vida entre os animais. O animal não questiona a vida. Simplesmente a vive. Sua única razão para viver é a vida; aproveita e saboreia a vida. (...) O homem tinha se tornado homem de mais e animal de menos em Marte, (...) para sobreviver, precisariam parar de se perguntar: Por que viver? (...) A vida era a propagação de mais vida e o viver era aproveitar o máximo possível. Os marcianos perceberam que se perguntavam “Por que viver?” no auge de um período de guerra e desespero, quando não havia resposta. Mas uma vez que a civilização se acalmou, se aquietou, quando as guerras cessaram, a questão perdeu seu sentido. (BRADBURY, 2013, p. 114-116)

Os marcianos descobriram o segredo da vida entre os animais. O animal não tenta compreender a vida, sua própria razão de viver é a vida, ele gosta e aprecia a vida. Vê-se nas esculturas marcianas esses símbolos animais repetidos indefinidamente, possivelmente em uma cultura pagã. Esse comportamento guarda uma crítica à maneira pela qual lidamos com essas questões, uma vez que, essa prática de interação com o ecossistema não é comum entre os humanos. Para a maioria de nós, é inconcebível

aprender com animais inferiores ou de inteligência limitada. Buscamos incessantemente avançar em nossos próprios estudos e conhecimentos e isolamos e ignoramos a natureza que consegue se equilibrar depois de milhões de anos e de diversos fatores e processos. Parar para refletir e aprender com a vida e os animais nos parece ser algo, literalmente, de outro mundo.

Em *As Crônicas Marcianas*, os elementos da natureza de Marte são símbolos divinos para os alienígenas, enquanto que aqui constituem apenas fonte de exploração à exaustão de seus recursos. Bradbury, já na década de 1950, mostrava que o planeta Terra estava em um processo de autoextermínio. Nos dias atuais, vemos as consequências desses fatores de destruição nas mudanças do clima, no aquecimento global, nas espécies animais e vegetais em extinção por terem perdido seu *habitat*. Na obra ficcional de Bradbury, o homem, também em Marte, revela os mesmos hábitos inconsequentes praticados na Terra. Ele carrega em si a mesma arrogância de não evoluir interiormente, na busca de novas formas de se organizar socialmente e ambientalmente. Na ficção percebemos esses aspectos abordados pelo autor em revelar que mesmo na busca de um novo lar e na eminência da extinção completa, a humanidade mantém o mesmo pensamento de antes.

Para os marcianos, a vida era a propagação de mais vida e uma existência melhor possível. O autor nos apresenta uma forma diferente de perceber essa analogia de uma vida viável para nós e de uma vida da qual tentamos destruir. Revela-nos que, o caminho é entender que não existem classes de inteligência diferentes e sim, cada espécime, por mais inferior que pareça ser. Bradbury coloca essa metáfora dos marcianos no auge de um período de guerra e desespero. O autor continua trabalhando com esse jogo de que os marcianos foram obrigados a evoluir e aprender com a vida em si em um processo que ocorrera no passado em Marte. O livro passa a impressão de que os marcianos eram muito ingênuos em pensar dessa forma, ingênuos em nosso ângulo de visão. Os marcianos pararam de tentar destruir todas as coisas que os cercavam, entenderam que não poderiam permitir que a ciência esmagasse tudo o que conheciam e valorizavam. Na obra, o marciano é infinitamente mais aguçado na percepção e compreensão das coisas.

As Crônicas Marcianas é um livro formado por um conjunto de contos ou crônicas entrelaçadas, mas que, ao mesmo tempo, têm sua própria autonomia narrativa. Cada capítulo é uma história à parte, mas para abranger todo o sentido da história, a cronologia das partes deve ser respeitada, o que dá sentido à obra. Os contos possuem

miniuniversos que se universalizam em um mundo complexo, com indagações e advertências, cheios de reflexões morais e sociais. Armas de destruição em massa, o desmatamento, poluição, intolerância e incompreensão com o diferente, ausência de comunicação entre os povos e cegueira fundamentalista, violência, extermínios, ganância por dinheiro e poder estão entre os temas levantados no livro de Bradbury.

Perguntas, dúvidas e respostas sobre o contexto do que fazemos no nosso dia a dia sobre o mundo real e a vida movem a narrativa, ainda que ela esteja no campo da ficção científica. Em suas entrelinhas há um robusto processo metafórico-literário. Em sua ficção, mostra-nos um mundo de estranhamento que, desde o início do livro, os humanos tentam explorar. Isso vai progredindo em sucessivos fracassos e possíveis acertos. Na primeira, segunda tentativas e assim por diante até que, enfim, conseguem dominar o planeta e praticamente extinguir sua população nativa. Neste livro, tudo é imprevisível. Sua narrativa é peculiar pelo fato de as construções dos fatos serem divididos sobre um mundo totalmente estranho e diferente do que estamos acostumados a viver. Em sua essência, ele aborda reflexões sobre a própria vida, sobre o papel do ser humano em seu ambiente, sobre seu instinto de destruição.

Nos anos 1950, quando essa obra foi escrita, a ciência não conhecia tão bem como hoje, o Planeta Vermelho do nosso sistema solar. Fato é que lá não há oxigênio para humanos respirarem, algo que sabemos, com certeza, hoje. A atmosfera do planeta é constituída em quase sua totalidade de dióxido de carbono, mas no enredo do livro, os exploradores terráqueos conseguem interagir com o planeta respirando aquele ar. Mesmo as mentes voltadas para as ciências exatas sobre os estudos dos astros; não poderiam fornecer a nós com exatidão, o que realmente era o planeta Marte mais de 60 anos atrás. Essa investigação detalhada dos astros do nosso sistema solar só foi realizada – e possível – depois da criação dos satélites e sua evolução para sondas espaciais que, posteriormente, posaram em Marte, fazendo estudos científicos em solo marciano. Só assim, conseguiram provar cientificamente, que a composição dos gases ou mesmo do solo não permitia vida no quarto planeta de nosso sistema solar.

Há a possibilidade de os humanos circularem por Marte sem maiores problemas. Quanto a esses fatores respeitou muito mais uma lógica interna do enredo, um parâmetro ditado pelo devaneio criativo do autor, possibilitando que a trama se desenrolasse da forma como ele imaginara. Os estudos do planeta sobre sua atmosfera só foram comprovadas em 1964, quando a sonda americana Mariner 4 conseguiu constatar cientificamente que a atmosfera de Marte era insustentável para o homem

respirar. Bradbury apresenta em sua obra, marcianos bem peculiares quanto ao seu estilo de vida e a forma como constroem sua civilização. Com uma personalidade única, os marcianos promovem encontros com os terráqueos, contatos inusitados e às vezes, assombrosos; trazendo, dentro da ficção científica, alguns aspectos do terror, o que pode ser visto nas primeiras crônicas do volume.

Na construção da história, às vezes, o autor muda o cenário, fazendo trocadilhos com a personalidade dos marcianos, que se confundiria com a nossa. Ele nos mostra que naquela civilização há traços humanos, dando-nos dicas ou chamando a atenção para o nossa própria curiosidade e ganância. Os marcianos compartilham dos mesmos interesses em descobrir coisas novas, desvendar o universo ou mesmo traços de arrogância e perversidade. Desta forma, o autor consegue nos advertir para os nossos próprios defeitos como civilização destrutiva dentro do imaginário da *As Crônicas Marcianas*. O leitor consegue, inserido na fantasia, se posicionar no lugar não só de observador como também de crítico das atitudes marcianas, como uma contrapartida àquelas dos humanos em relação aos marcianos, criando jogos mentais entre eles e nós. Porém, em sua última camada de análise, em uma reflexão profunda das entrelinhas da história, há o convite para que reflitamos sobre o que realmente somos e o que nos compõe.

É importante ressaltar que no contexto da política mundial no período da construção desta obra, o mundo vivia a Guerra Fria e havia um grande temor mitificado sobre a figura do estranho ou mesmo do estrangeiro, que aparentemente teria comportamentos, personalidade e observações de vida diferentes, fazendo aumentar a insegurança na Terra do mundo real, onde ameaças de um conflito nuclear que viesse aniquilar de vez o planeta, eram palpáveis. Esse grande medo foi sustentado pelos horrores ocorridos na Segunda Guerra Mundial que causaram traumas profundos nos humanos como espécie. Pela primeira vez, percebemos que o homem seria capaz de erradicar a vida de seu próprio planeta. Fazendo uma observação mais detalhada, percebemos que, em nenhuma época anterior à década de 1940, o homem conseguira construir uma ideia ou cenário de extermínio global. Seria uma coisa impossível de se pensar, talvez porque achavam que o ser humano era incapaz de ser tão cruel ou talvez por acharem que o planeta era grande demais para tal acontecimento. Porém, esse aspecto de descrença de uma extinção em massa provocada pelo homem foi refutado com a Segunda Guerra Mundial, que termina com duas bombas atômicas alvejando o Japão, matando centenas de milhares em um instante. Esse período é o período divisor

do tempo entre conquistas e guerras amadoras centralizadas em pequenas regiões para conflitos de âmbito planetário.

A narrativa de *As Crônicas Marcianas* alcança o seu nível máximo de sutil sofisticação ao mostrar um mundo alternativo, mas ao mesmo tempo, passível de ser real. Ray Bradbury não só relata tais anseios; mas, adverte-nos que nossa mentalidade é capaz de fazer com que todos nós pereçamos e sucumbamos à destruição em massa por nossos próprios interesses egoístas de poder. Demonstra que a luta para com os nossos instintos é incessante e talvez eterna, porque, vez ou outra, sempre cometemos atitudes que remetem à origem do caos e destruição.

Mesmo passados mais de sessenta anos da publicação do trabalho, o que vem dito nele permanece pertinente. Percebemos que talvez não tenhamos mudado em nada nesses anos. As advertências e a moral diluídas no enredo se contextualizam até nossos dias. Percebemos que a composição ficcional se transporta para o mundo real dos fatos que presenciamos nos dias atuais, assim como aconteceu logo após a publicação desta obra. Notamos que estas questões são pertinentes não só na verossimilhança interna do enredo, mas também em processos externos. Dando asas a esse pensamento, o indivíduo percebe uma reflexão pouco otimista de que, talvez, nunca chegaremos ao auge da sublimação em deixar de vez esse instinto humano de conquistar e destruir pela força.

Bradbury demonstra nas entrelinhas que, para evoluirmos como uma raça que se perpetuará pela eternidade e que se auto sustente, vários pensamentos egoístas e o instinto de destruição pela guerra inerente no homem precisam ser abandonados de uma vez por todas. Só conseguiremos alcançar uma longevidade como raça vencendo as adversidades sobre as tragédias naturais que são impostas a nós ou as que construímos por nossa falta de sabedoria em manipular de forma consciente as descobertas científicas. Ele deixa claro também que, mesmo que conquistemos outros planetas ou assimilamos outras civilizações, o nosso modo de vida sempre corromperá a vida que nos cerca, caso esse desejo de destruição não seja extinto em nosso espírito. *As Crônicas Marcianas* nos transmite uma sensação de medo e caos sobre nosso próprio futuro e nossa sobrevivência, nos deixa um sabor amargo do pensamento de que pertencemos a um círculo infundável e pessimista de morte, corrupção e dor.

O autor desperta com suas crônicas, um sentimento de solidão, tristeza e desamparo para nós como indivíduos, em um pensamento assombroso de que não há uma solução para a raça humana caso não nos libertemos de nossos instintos mais perversos. Ele traz a sensação de abandono, de sermos órfãos de paz e harmonia,

revoltados com a nossa própria existência, uma rebeldia de caráter maldoso e perverso em relação a outras vidas.

Um capítulo em especial mostra um senhor marciano que começa a construir uma mansão em Marte, fazendo referência a um conto de Edgar Allan Poe, *A Queda da Casa de Usher* (2008), trama movida por uma mansão de cenário assombrado, melancólico e triste. Essa emblemática exemplificação da mansão é uma figura espetacular que nos leva a pensar. Por que um grande monumento homenageando o sentimento de tristeza e dor, de assombração e vazio? No enredo, esse imóvel sinistro também representa uma oposição a um órgão, o Departamento de Climas Morais, que tenta controlar o pensamento no planeta, sendo, assim, uma alegoria, já que há muitas metáforas superpostas. Ao incluir essa crônica no livro, Bradbury satiriza, também, o período chamado de Caça às Bruxas, quando os Estados Unidos foram varridos por uma paranoia anticomunista nos anos 1950, com tentativas flagrantes de cerceamento de liberdades e perseguições ideológicas. Em Marte, isso acontece também neste capítulo, com um final trágico digno da boa literatura de Poe. Não deixa de haver aqui um diálogo com outro dos livros escolhidos como objeto de análise, *1984*, de George Orwell, uma vez que na obra do autor inglês há a ênfase na vigilância das ideias via tecnologia.

Na fantasia de Bradbury, o Departamento de Climas Morais é o responsável por controlar essa nova sociedade terráquea em Marte, cheia de prevenção à fantasia criada pelo sistema. O autor consegue chocar-nos com esse trocadilho, esse jogo figurativo de mansão, um castelo cujo primeiro pensamento que vem à cabeça de qualquer pessoa, seria o lugar de nobreza, aconchego e elegância, mas que se afigura como uma grande casa mal-assombrada, no interior da quais atrocidades são cometidas em nome de um pensamento único e regulador. A representação máxima da profundidade de um sentimento exterminado, um lugar grande e vazio, frio e assustador. Bradbury trabalha com referências a outros autores importantes que aludem a sentimentos de assombração em um mundo onde o medo e o terror imperam, em que há o controle não só da liberdade, mas das próprias mentes de seus indivíduos, do intelecto e da imaginação do homem. A mansão figurativamente instala não só a figura da contravenção a um modelo ditatorial, como também sinaliza para a imensidão e a profundidade do sentimento humano quando é reprimido ao ponto de não poder mais imaginar, quando lhe é vedado fugir do real para um mundo de fantasia e arrebatamento espiritual dos sentimentos.

4.3.1 As inspirações

Ray Bradbury, com o seu livro, experimenta pela primeira vez a superação dos limites do gênero de ficção científica norte-americana tais como estabelecidos tradicionalmente para obras neste registro. Ao ousar mais, o autor consegue encontrar a universalidade simbólica da história. Com a publicação de *As Crônicas Marcianas*, ele tornou-se popular entre leitores americanos, principalmente com os fãs de ficção científica. Sua notoriedade e o lugar de destaque entre os maiores escritores desse gênero no mundo vieram por intermédio de uma crítica elogiosa ao romance. Christopher Isherwood descreveu à época que, ele tinha um estilo incomum e inovador.

Essa posição custou-lhe algumas controvérsias e opiniões que contestavam, de algum modo, sua credibilidade. O vetor geral dessa crítica ao novo estilo que apresentava, situava-se por seu livro não seguir os caminhos preconizados por escritores e leitores que defendiam uma forma de gênero sempre voltada para a ciência, sem o requerimento de uma crítica moral ou social. Ele foi criticado por ser anti-ciência e isso é compreensível principalmente para um desbravador corajoso e um público ainda não preparado para as transformações que, com o tempo, demonstraram sua irrefutável contribuição ao gênero. Por vezes, *As Crônicas Marcianas* podem ser interpretadas como um aviso contra a colonização desenfreada, a ambição da dominação, o desrespeito por outros povos em prol de um desenvolvimento inconsequente. O autor usou dos elementos científicos como segundo plano para chamar a atenção do público para questões pertinentes não só aos desejos científicos, mas principalmente para como essas intenções, podem ser ou não, formas ilusórias de avanço.

- Onde estão agora?
- Mortos – disse Hathaway. – Entrei numa das casas achei que, como as outras cidades e casas, devia estar morta há séculos. Meu Deus, havia corpos lá. Era como caminhar por um pilha de folhas secas no outono. Como galhos e pedaços de jornal queimado, só isso. E estavam frescos. Estão mortos há dez dias. (...) Mas a quinta cidade continha a mesma coisa. Corpos. Milhares de corpos.
- Do que morreram? – Spender avançou.
- O senhor não vai acreditar.
- O que os matou?
- Hathaway disse, simplesmente: – Catapora. (BRADBURY, 2013, p. 93)

Percebemos no fragmento, uma analogia com o que ocorrera no passado, durante a colonização da América, quando índios morreram por doenças trazidas por europeus.

No mesmo trecho, é possível perceber um debate sobre o afã científico de explorar outros corpos astrais sem ter em perspectiva a possível contaminação mútua em um eventual contato direto com formas de vida desconhecidas. No mundo real, há um preparo metódico com a higienização das sondas e *rovers* que examinam o planeta Marte, por exemplo, já que elas não podem levar qualquer forma microscópica de vida porque, caso constatem um ser vivente no Planeta Vermelho, é necessário ter a absoluta segurança de que ele não veio acidentalmente “de carona” da Terra. Se tais providências não fossem tomadas, a veracidade de descobertas que possam ser feitas neste sentido perdem credibilidade. Para valer, a descoberta científica em outro planeta deve estar intensamente cercada por garantias de que não houve contaminação do ambiente externo em análise. Isso é claro a todos hoje, mas tais informações, de caráter puramente científico e de procedimentos de pesquisa, não eram tão difundidas em 1950, quando o livro foi publicado. Por isso o autor trabalha com tal possibilidade, levando-a a desempenhar um papel relevante na própria narrativa do romance organizado em textos breves como se fossem crônicas.

No contexto daquela época, a ficção científica enquanto gênero literário, deveria ter apenas o objetivo do devaneio que, por questões que extrapolavam o campo da criação de uma obra de fruição, poderia servir como elemento de uma ciência, como uma espécie de vislumbre do futuro. Essa construção era tão convincente que não é difícil encontrar leitores menos informados, mesmo nos dias atuais, que acreditam piamente no que os enredos do gênero propõem, desvirtuando até mesmo o contrato de leitura que uma obra de ficção estabelece com seu público consumidor. Na época de seu lançamento, *As Crônicas Marcianas* foi muito criticado por ter um estilo sentimental muito acentuado, desviando-se da frieza da ciência que geralmente tais obras possuíam, trazendo um novo paradigma de confronto e estranhamento. Mas, é justamente por essa ruptura que o gênero ganha mais fôlego, ultrapassando barreiras e ganhando novas essências e sabores. Isso pode ser comprovado, entre outros livros, no título 2001, *Uma Odisseia No Espaço*.

Na imaginação de Bradbury estava o germe de que haveria a necessidade de os humanos tentarem estabelecer algum tipo de colonização de Marte, dando ao planeta as condições de abrigar nele as formas de vida que temos na Terra. Empresas privadas como a Mars One ou entidades governamentais já falam nessa possibilidade a sério, investindo bilhões de dólares em tais projetos, vislumbrando a presença humana em Marte para as próximas décadas. A ideia não é só fazer o homem pisar em Marte, mas

de se criar colônias. Para tanto, será preciso que haja adaptações no novo ambiente, transformando todo o Planeta Vermelho, aquecendo-o e umidificando-o. Até mesmo essas intervenções estavam listadas na obra de Bradbury.

(...) sua intenção era fazer Marte ficar verde e alto com árvores e folhagens, produzindo ar, mais ar, crescendo mais a cada estação; árvores para refrescar as cidades no verão escaldante, árvores para segurar os ventos de inverno. Havia tantas coisas ali que uma árvore podia fazer: cobrir a paisagem, fornecer sombra, dar frutos ou se transformar em diversão para as crianças, (...) uma arquitetura de alimento e prazer, esse o significado de uma árvore. Mas acima de tudo, as árvores destilariam ar frio para os pulmões (...). (BRADBURY, 2013, p. 126)

Dentro das três obras trabalhadas aqui, a de Bradbury é a única a trazer essa ideia de tornar um planeta vasto e hostil para o homem em um jardim manipulado como o da Terra. Mais uma vez, essas prospecções no imaginário que acabam encontrando equivalência com o mundo real, sobretudo o científico, não são surpresas para os leitores assíduos do gênero. Para quem lia o livro logo após seu lançamento, em plenos anos 1950, num cenário de Pós-Guerra que valorizava tanto o desenvolvimento científico com fins bélicos e de expansão territorial de nações e povos poderosos, não era absurdo pensar na existência de um plano secundário para a vida no planeta, sobretudo após o conhecimento da energia atômica como arma de destruição em massa. Certamente, esse clima de incerteza e de pavor contido foram inspiradores a Bradbury. Podemos observar como a literatura se recicla emprestando detalhes e ideias para outros devaneios dentro do contexto estilístico do gênero. Vemos essas ideias parcialmente em obras não só do campo literário, mas também do cinema e da TV, como *Jornada Nas Estrelas* e *Guerra Nas Estrelas*. Bradbury, porém, é um marco nesse sentido. Ele inaugura novas formas de trabalhar com tais matérias-primas, mergulhando fundo em possibilidades totalmente imaginárias, mas com lastros sólidos com planos de uma ciência em alucinante expansão. Talvez seja o autor aqui em análise que trabalhou mais radicalmente a retroalimentação entre criação e realidade na ficção científica, influenciando muitos outros a fazerem o mesmo.

Curioso como ele trabalha sua história sem protagonistas absolutos, ou caracteres que sejam comuns ou de referência em todas as histórias. Os marcianos, lembremos, estão lá em todos os textos, com maior ou menor participação, mas eles nunca são identificados com precisão. Essa forma de apresentação deixa certo desconforto ou mesmo um estranhamento ainda mais mágico, criando lacunas e uma

falsa sensação de vazio quanto aos alienígenas e a relação que os terráqueos conseguem estabelecer com eles; mas, de intenso saber, de querer preencher, conforme a nossa imaginação, esses seres diferentes, assustadores e assustadiços. Na história *As Bolas de Fogo*, verifica-se que esses seres, aparentemente, são, na realidade, os mais antigos que habitaram a Terra e que agora, subido para um nível diferente de existência, povoam Marte, com mais poderes e mais sabedoria. Isso, porém, não garante uma vida superior ou inferior à nossa:

[Houve um tempo que em que eram homens, com corpos e membros como o seu (...) Nós vivemos isolados dos outros que deixamos, outros homens deste planeta, e o que nos tornamos foi esquecido, o processo dessa transformação foi perdido, mas nós nem sempre nós iríamos morrer, ou nós vamos te machucar. Deixamos de lado os pecados do corpo e viver na graça de Deus. Nós não queremos o que é do outro, porque nós não possuímos nada. Nós não roubamos, não matamos, não conhecemos a luxúria e nem o ódio. Nós vivemos em êxtase.]

— Isso só pode significar uma coisa. Tem de estar relacionado ao Tempo. Sim. Você é um fragmento do Passado! — Não, você é que é do Passado — disse o homem da Terra, depois de refletir um pouco sobre o assunto. — Você fala com tanta certeza. Como é que pode provar quem é do Passado, quem é do Futuro? Em que ano estamos? — Dois mil e um! — O que isso significa para mim? (...) — É como se lhe dissesse que estamos no ano 4462853 S.E.C. Não quer dizer absolutamente nada! Onde está o relógio para nos mostrar a posição das estrelas? — Mas as ruínas comprovam isso! Provam que eu sou o Futuro, eu estou vivo, você está morto! — Tudo em mim nega essa teoria. O meu coração bate, meu estômago tem fome, minha boca tem sede. (BRADBURY, 2013, p. 144)

Vemos também que a narrativa ora pende para o macabro, ora para o surreal. O exemplo supracitado, na narrativa *Usher II*, remete a um relato que nos lembra a colonização dos americanos pelos europeus, assim como Marte fora tomado pelos humanos. O título da crônica também faz uma clara referência ao clássico conto *A Queda da Casa de Usher*, um dos textos mais conhecidos do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. O autor viveu e situou sua ficção na região chamada Nova Inglaterra, no Nordeste dos EUA, nos arredores de cidades como Baltimore, Boston e Filadélfia, exatamente a parte dos Estados Unidos em que a colonização inglesa do Novo Mundo teve seu início. A forma como os marcianos recebem os astronautas não poderia ser pior, assim como ocorrera com leva de colonizadores ao se depararem pela primeira vez com tribos indígenas da América do Norte. São episódios de confronto, alimentados por enormes diferenças culturais entre os dois mundos. Aqui, o verossímil da ficção ampara-se em dados documentais da história para compor a narrativa.

A atmosfera geral do romance é melancólica e nostálgica quanto à relação entre homem e natureza. A descrição das descobertas tecnológicas não é exaustivamente detalhada, cabendo ao leitor boa parte de sua visualização e interpretação. O livro volta-se prioritariamente, para os comportamentos psicológicos dos personagens diante dos eventos – alguns extraordinários – e em como a tecnologia pode tornar-se ambígua deliberadamente. É o reforço de que tais questões podem ser lidas de maneiras completamente diferentes. A interação final entre terráqueos e marcianos, exitosas ou desastrosas, transformam otimismo em pessimismo, o que contamina praticamente tudo. Em um ritmo por vezes acelerado, esses eventos inclinam-se para o trágico, trazendo reflexões a respeito dos prós e contras dos avanços da ciência.

É na verdade difícil saber o que é macabro em termos reais e o que o é apenas no campo psicológico de muitos personagens perturbados ou que se desequilibram. O autor costura essas noções dando um ar totalmente estranho para o gênero como exercido até então, mesmo sendo analisado em nossos dias por um prisma mais temático do próprio gênero. Uma mulher marciana tem sonhos de um foguete descendo do céu, contendo uma criatura de olhos azuis claros chamados Nathaniel York. Seu marido está cansado, e quando o foguete aterrissa, ele atira nos homens. Em todo Marte, as pessoas começam a assoviar músicas da Terra e têm sonhos estranhos. Uma passagem icônica sobre tais fenômenos que eram peculiares aos marcianos e que se revela, num crescendo, o início de um contato frustrado entre os exploradores da Terra e os seres alienígenas.

Suponha então, só porque sim, que tenham vontade de nos destruir, os invasores, os visitantes indesejados, e que queiram fazê-lo de maneira muito inteligente, pegando-nos desprevenidos. Bom, qual a melhor arma que um marciano poderia usar contra um terráqueo com armas atômicas? A resposta era interessante. Telepatia, hipnose, memória e imaginação. (BRADBURY, 2013, p. 86)

É impossível não notar o quanto essa atividade “psiônica” no enredo parece estranha aos personagens humanos e normal aos marcianos, descortinando uma nova forma de encarar o mundo e seus fenômenos. Um elemento que enriquece sobremaneira a narrativa e aumenta o abismo entre dois povos que em muitos momentos mostram-se incomunicáveis entre um e outro. Ainda no texto e dentro dessa analogia, quando o segundo foguete pousa, os astronautas saem a explorar o Planeta Vermelho. Eles dizem que são da Terra, mas todos os marcianos acham que são loucos e que não passam de alucinações coletivas, assim como o próprio foguete. Os astronautas passam a ser estudados e vigiados por um psicólogo marciano, que mais tarde os mata em um delírio,

num surto psicótico. Enquanto isso, na Terra, um contribuinte enlouquecido tenta subir no terceiro foguete que rumava para Marte, mas o acesso lhe é negado, criando uma simbiose entre a loucura dos dois mundos. Quando este terceiro foguete pousa, a tripulação vê-se diante em uma pequena cidade americana ideal. Eles encontram seus parentes mortos e se separam para jantar com pais e irmãos perdidos. O Capitão John Black, comandante da missão, vai para a cama ao lado de seu irmão há muito perdido, só para perceber que é provavelmente, tudo uma armadilha marciana. Seu “irmão” o mata antes que ele possa sair da sala. Outra vez aqui se vê um mecanismo de psicologia ou terror, porém, como trabalhamos anteriormente, lembramos que tais habilidades de se tomar emprestada essas temáticas de outros gêneros ou estilos literários podem ser traduzidas num engodo que, exercido pelos marcianos, trazem uma mensagem implícita familiar para as relações humanas. Aqueles seres podem interferir e interagir por meio de ondas mentais, criando persuasão ou ilusão como fruto de sua evolução orgânica. Eis algo que, pelos olhos de então e ainda os da atualidade, fogem do espectro da ciência comprovável, o que pode mudar num futuro, quando o poder da mente estará mais evoluído, podendo revelar surpresas, como essa capacidade de controle.

– Olhem lá fora. Olhem os gerânios. Uma planta cultivada. Esta variedade específica só existe na Terra há cinquenta anos, pensem nos milhares de anos que as plantas precisam para se desenvolver. Então, me digam se existe alguma lógica no fato de os marcianos terem: um, janelas de vidro bisotado; dois, cúpulas; três, balanços de varanda; quatro, um instrumento que se parece com um piano e provavelmente é um piano; e cinco, se olharem através destas lentes telescópicas, será que faz algum sentido um compositor marciano ter criado uma canção intitulada, de maneira muito estranha, “Lindo Ohio”? Isso significa que existe um rio Ohio em Marte! (BRADBURY, 2013, p. 69)

Este é mais um exemplo de trabalho totalmente inovador de Bradbury para a construção e colaboração do gênero de ficção científica. Na citação acima, os exploradores terráqueos estão sob um domínio psicológico dos marcianos. O autor, assim, explora supostos poderes psíquicos dos marcianos para falar diretamente sobre os aspectos psicológicos dos humanos. Em outro episódio da obra, Michael, um garotinho curioso, quer muito conhecer um marciano de que tanto ouvira falar. Seu pai tenta procrastinar ao máximo, tal encontro com esses seres passando por cidades destruídas, cenários de degradação onde os terráqueos não tiveram sucesso em suas tentativas de colonizar o planeta, lugares envenenados pelos humanos no curto prazo de um século, tempo suficiente para Marte ficar praticamente inabitável. Quando o garoto

já está demasiado ansioso para que o pai mostrasse um marciano, ele o leva à beira de um rio para mostrar, e isso é chocante.

– Sempre quis ver um marciano – disse Michael. – Onde eles estão, pai? Você prometeu. – Ali estão eles – disse o pai, virou Michael e apontou para baixo.

Os marcianos estavam lá. Timothy começou a tremer.

Os marcianos estavam lá, no canal, refletidos na água. Timothy, Michael, Robert, a mãe e o pai.

Da água ondulante, os marcianos ficaram olhando para eles por um longo, longo tempo silencioso... (BRADBURY, 2013, p. 290)

Um ano mais tarde, uma quarta expedição aterrissa em Marte e é bem sucedida. Quase todos os marcianos morreram de varíola, aparentemente adquirida de uma das expedições anteriores. O Capitão Wilder, comandante desta nova missão, deixa seus homens beberem e dançar, mas isso irrita o arqueólogo da equipe, Jeff Spender. Spender sente-se humilhado pela grande civilização marciana e quer que o resto da tripulação seja dignificado. Ele enlouquece e tenta matar a tripulação. Wilder vê as razões de seu companheiro ensandecidos e até lhe é um pouco simpático, mas finalmente precisa atirar nele. Novamente a temática da loucura, algo muito comum tanto entre marcianos quanto nas hostes terráqueas, é explorada num sentido terrificante. São vítimas de um conhecimento para o qual não estavam preparados, frustrados com a própria modéstia de suas existências, desesperados quando confrontados com algo para o qual não têm e não terão respostas.

Os colonos começam a chegar a Marte, atraídos pela promessa de trabalho. O trabalho de Benjamin Driscoll é plantar árvores. Uma manhã, depois que finalmente chove, ele se vira e vê que a paisagem, uma vez estéril, está agora coberta de verde. Outro colonizador, Tome's Gomez, experimenta um evento ainda mais estranho quando, no meio do nada, ele se depara com um marciano. Eles não podem se tocar, parecendo existir em diferentes planos de tempo. Os primeiros colonos são ásperos, mas constroem igrejas em pequenas favelas como cidades americanas. Às vezes, seus filhos se esgueiram para as ruínas de Marte, onde inúmeras carcaças ainda estão sendo limpas. Eles tocam músicas nos ossos marcianos. O grande objetivo foi alcançado: o homem chegou, colonizou e está domando a natureza indômita de Marte, eliminando seus potenciais concorrentes, os próprios marcianos. Mas qual é a vantagem que se afere disso? Que sentido esses desbravadores dão à própria existência em um lugar tão longínquo, com o qual não se identificam e que trabalham, pagando preços altos demais

para isso, moldá-lo à sua existência anterior na Terra? As injustiças, as violências, os pecados terrenos são reproduzidos em solo marciano, contra os marcianos, apesar dos marcianos. A tecnologia perdeu a chance de melhorar a vida das pessoas. Apenas as transportou para outro lugar, sem efetiva melhoria.

Outra crônica deixa isso patente. De volta à Terra, todos os negros do sul dos Estados Unidos uniram-se para emigrar para Marte, fugindo do abuso, da escravidão, da violência cotidiana a que são submetidos pelos brancos racistas, muitos deles, seus patrões ou mesmo donos. Enquanto caminham em um desfile de saída por uma cidade, um homem branco, Sr. Teece, tenta pará-los, mas, eles se unem para pagar todas as dívidas de quem deseja partir. O homem chora e sente-se perdido sem eles. A ausência de humanidade, vista na erradicação dos marcianos de seu próprio planeta, é novamente observada entre os próprios humanos. A diferença na cor da pele é suficiente para que verdadeiros confrontos ocorram, obrigando os negros a uma fuga desesperada, mesmo que ao final mostre-se trágica e inócua. A mesma dinâmica é revelada no controle que instituições governamentais tentam impor sobre o pensamento dos colonizadores de Marte. No já citado episódio da Casa de Usher, um funcionário rebela-se contra tal situação e monta uma verdadeira carnificina para se libertar de tais arbítrios. A luta pela liberdade, o desejo de dominação na Terra e em Marte. É bom lembrar que Bradbury escreve o livro num tempo em que os movimentos em prol dos direitos civis dos negros nos EUA e a paranoia contra comunistas ganhavam força. Alegorizando essas temáticas tão candentes, o autor as transporta para a temática da ida dos humanos para Marte e o que fazem lá.

No decorrer das narrativas, Marte é finalmente inundado por aposentados. Vão para o outro planeta em busca de tranquilidade e de um fim de existência pacífico. Um casal de idosos sente falta de seu filho morto, até que um dia Tom aparece na varanda deles. Ele é realmente um marciano que muda de forma de acordo com os desejos daqueles que o rodeiam, e quando ele vai para a cidade, muitas pessoas lutam por ele, cada um pensando que ele é uma pessoa diferente. A paz novamente é quebrada pelas ambições, ilusões e percepções pessoais de cada ser humano. Parece haver uma maldição em torno dos terráqueos, que degradam tudo o que tocam, até mesmo os melhores sentimentos. Por outro lado, as habilidades singulares dos marcianos, como se metamorfosearem, lerem e dominarem mentes, viver em uma interação total com a natureza, são mal versadas pelos humanos, destruindo os seres que as possuem.

Notícias vêm da Terra de que a guerra atômica é iminente. Sam Parkhill, um homem da expedição do capitão Wilder, é orgulhoso do suporte do cachorro quente que acaba de abrir. De repente, alguns marcianos aproximam-se dele, mas ele os mata. Finalmente, ele é subjugado. Entregam-lhe suas ações para a metade de Marte. Ele fica perplexo, até mais tarde naquela noite, quando vê a Terra explodir em chamas. Em todo Marte, as pessoas assistem, e um sinal de rádio chega ao planeta com as palavras: "Come Home", ou, Venham Para Casa. Todo mundo evacua o planeta rumo à Terra, na esperança de rever algum sobrevivente querido ou reconstruir o solo natal, agora em ruínas. Um homem, chamado Walter Gripp, que vive nas montanhas, é deixado para trás. Ele procura desesperadamente uma mulher como companhia, mas quando ele encontra Genevieve Selsor, ela é nojenta. Vinte anos se passam, com Hathaway, um astronauta que chegou até ali há muito tempo, vivendo com sua família em um barraco em Marte, esperando por um resgate. Finalmente, um foguete aterrissa. É o Capitão Wilder, de volta de suas explorações por Júpiter e Plutão. Ele não entende por que a família de Hathaway não envelheceu e como Hathaway, de repente, morre de um ataque cardíaco, percebe que são robôs.

Na parte final do livro de Bradbury, outros eventos estranhos se sucedem. De volta à Terra, uma casa totalmente automatizada está morrendo. Os seus ocupantes morreram há muito tempo, na guerra nuclear, mas a casa continuava a levar e a tocar música todos os dias. Um galho de árvore caindo prende-o no fogo. Em Marte, uma família escapou do deserto da Terra. O pai diz a seus filhos que eles são marcianos agora. Em breve chegará outra família, com meninas. Papai está feliz por ter deixado a loucura da Terra. São desfechos melancólicos que ressaltam a iniquidade, a ausência de sentido, a falta de justificativas para muitos dos atos e acontecimentos que a exploração a Marte gerou. Derrotas, frustrações, sonhos irrealizáveis, incompreensões de toda ordem, desprezo a bons sentimentos e a dons valiosos, ambição por arrancar riquezas de outros povos, uma crença cega no poderio da ciência e da tecnologia.

As Crônicas Marcianas trazem até nós, seres quase sem contornos, indelévels e fantásticos, mas o que eles nos expressam é uma mensagem já muito conhecida por todos nós: não bastam as intenções, o que vale são as atitudes. Bradbury tece uma crítica feroz contra discursos enganadores que encobrem objetivos suspeitos e infames. Os marcianos e os terráqueos que o digam.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando falamos de retroalimentação nesse processo de literatura e realidade dentro do contexto da ficção científica, ela assume diversos aspectos, extrapola lógicas de probabilidades e assume diversas facetas como um coringa em jogo de baralho. Seus fragmentos se infiltram em um raciocínio fortalecido pela intenção de nomear esses paradigmas, confundindo o imaginativo e o real desse processo. É uma espiral infundável de imaginação e realidade, âmbitos de um processo infinito, inexaurível, fortalecendo ainda mais, o gênero de ficção científica em seu devaneio de criação.

O exercício de apresentar a retroalimentação, de apresentar essa espiral sem fim, nos fornece um exaustivo esforço de garantir seus detalhes dentro de um campo maior extrapolado, tanto pela ficção quanto pela realidade. Revelamos as pontes que ligam uma ilha a outra e depois dessa ilha a outra ponte, que vai ligar a outra. Ilhas que podem ser descritas como ideias, propósitos, intenções, necessidades de averiguação e descrições do nosso mundo. A guerra é um marcador de sobrevivência, na história da humanidade. O tema está presente nas três obras aqui trabalhadas: *A Guerra dos Mundos*, *As Crônicas Marcianas* e *1984*. O método de pesquisa foi de investida aos teóricos da literatura, filosofia e psicologia para buscar comprovações e exemplificações das intenções propostas, tanto do gênero de ficção científica como do trabalho da dissertação, encontrando dentro do aspecto teórico e ficcional um fundamento literário para tal.

Buscamos com veemência, defender e ligar o gênero trabalhado aqui como um lugar entre as mais altas manifestações literárias do poder artístico do homem. Suas definições, roupagens e temáticas são complexas por essência, por unir dois mundos altamente complexos como a literatura e a ciência que estão aparentemente em lados totalmente opostos. Mas, como a genialidade e a loucura andam de mãos dadas, o trabalho presente mostra que ambos os estudos do imaginário ficcional e o imaginário do requerimento rígido estão em um ecossistema simbiótico. Ambos são imaginativos, questionáveis e palpáveis.

O gênero aqui em debate gestou-se ao mesmo tempo em que a concepção do entendimento funcional das coisas naturais que nos cercam se faz necessária no entendimento do rigor do método científico de comprovação. São forças do espírito humano, são dotadas de semelhanças das mais profundas e íntimas; porém, diferentes em seus estatutos.

Talvez a frase, “Penso, logo existo” de René Descartes, traduz ou pode nos oferecer aqui um significado para o presente estudo. As invenções, criações e manifestações humanas das coisas concretas, da manipulação de uma criação ou descoberta da matéria rígida que vagueiam sobre nossas vidas, nunca seriam reais se antes não houvesse gestado na imaginação, em momento de contemplação de algo. Descobertas que nascera primeiro nas ondas cerebrais que constitui a imaginação e dessa imaginação, há muito filosofada, ganha seus primeiros esboços sobre um papel ou uma tela de computador, ganhando formas e protótipo daquilo que foi imaginado e agora, possa ser notado com maior detalhamento sobre essa estampa. Quando tal rascunho ganha sua total forma e definições, se lança a mão na construção, passa então, a ser pertencente a tudo o que o homem utiliza, vive e sobrevive. Entra em ação agora, algo concreto, refutado exhaustivamente, comprovado e por fim, inserido ao mundo, deixando sobre ele marcas profundas de transformação e molde para homem sobre sua cultura e sociabilidade.

Na concretização desse mundo, as obras advindas do processo de imaginação também cumprem esse papel sobre o mundo, por mais que elas se materializem, no caso da literatura, ao máximo em um livro físico, a ficção científica faz um elo diferenciado em comparação a outros estilos. Faz de todo esse processo de pensamento, refutação e aplicação, algo mais pertinente entre os dois mundos. Ela consegue hora concretizar quase todos os elementos fictícios no mundo real e hora, por detalhes transmutados na realidade.

A obra *1984*, foi uma escolha proposital nesse sentido. Ela, por ser mais emblemática a respeito de um mundo fictício, imaginado por Orwell, que hoje quase todos os seus requisitos propostos em sua obra, são hoje, pertencentes ao mundo real concreto, ao qual nós vivemos. Vigilância constante, intimidações opressoras pelos governantes, engodos, possíveis armamentos estrangeiros que possam levar a total extermínio de um país ou do mundo, propagandas falsas de fatos criados para confundir a mente da população em um infundável labirinto de ideias onde não se sabe mais o que é real ou o que é uma mentira ou fantasia entre outras coisas, faz parte do nosso cotidiano, são mecanismos de controle da massa.

Para muitos, os grandes escritores de ficção científica, são algo que se aproxima de um “guru”, com poderes de adivinhação, mas comprovamos que são meros jogos mentais de aprimoramento em saber lidar com possíveis equações e probabilidade sobre a ação do próprio homem sobre si. Podem acarretar uma sequência de fatores que em

algum ponto desse tempo, tal fator, voltará para o homem de forma prejudicial. É uma imaginação, um devaneio. Porém, baseado em uma possível sequência de acontecimentos que podem ou não existir. Caso aconteça, a própria imaginação foi refutada por um processo científico rígido, por assim dizer, caso não aconteça, tal imaginação ficará no mundo do devaneio para sempre ou por um bom tempo e, durante esse período, influenciará a muitos; sejam escritores, sejam cientistas.

Quando voltamos a entender mais sobre *A Guerra dos Mundos* de Wells, você fica-se fascinado a primores com dois aspectos interessantes, um por ter sido escrito no século XIX, onde se traz alienígenas. Hora! Como um homem consegue imaginar uma concepção de seres alienígenas, com naves que vagueiam no espaço, com raios lasers, armas químicas, tanques em uma época de nossa história onde só existiam cavalos e carruagens, armas rudimentares? É no mínimo “fantástico” tal maestria de devaneio, pois mudou totalmente uma linha de devaneio para a literatura. Após ela, o universo ganha a sua real infinidade em todos os sentidos. E o segundo, como Wells foi gigante em fazer uma crítica a uma nação, um império indestrutível, que tinha em seu poder as melhores e mais avançadas armas do mundo. Se o império britânico era imbatível! Como criticá-lo ou apontar falhas? Se nenhuma outra nação poderia ser usado como processo de criação e crítica! Então, Wells busca seres de outro planeta, no mínimo incrível. Ele abre um leque de possibilidades em cima dessa alegoria podendo extrapolar a vontade sobre a realidade e sobre sua própria imaginação. Ele ganha uma espécie de cartão verde para inventar qualquer forma de arma para combater o império britânico, armas com poderes “míticos” se não fosse da ficção científica. Ele usa dessa “pseuda” fantasia para criar armas “tecnológicas”. Suas obras, e a que trabalhamos aqui *A Guerra dos Mundos*, nos deixaram não só fascinados com tudo o que ela representa para a literatura ou para o homem em si, mas elas nos confundem por deixar suspeitar que o homem, os exércitos e a ciência a partir dela, avançaram muito rápido para os esforços de guerra no mundo. Não dá para afirma um sim ou não se os militares buscaram nas ideias de Wells a criação dos tanques blindados, os aviões, radares, armas químicas e biológicas, arma de raio lasers entre outras infinitas derivações desses processos, foram amplamente utilizados durante todo o século XX em centenas de guerras, inclusive em duas mundiais, os quais subjugarão milhões e milhões de vidas perdidas não só no combate, mas na eficiência tecnológica de suas armas, algumas tão terríveis que são proibidas de serem utilizadas em guerras e, outras ganhando mais e mais avanços científicos para sua eficiência em matar outras vidas.

Por fim, sobre o encantamento trazido pela *As Crônicas Marcianas*, que já mistura elementos científicos com terror, suspense, fantasia, uma atmosfera psicológica muito marcante para uma obra de ficção científica. Ele conseguiu reorganizar diversos estilos literários dentro da atmosfera da ciência em um jogo complicado e intrincado para mostrar um mundo onde o humano é o seu próprio rival, sobre uma roupagem transmutada por seres de outra dimensão, assim podemos dizer, e no mínimo um efeito de estranhamento, seja literário ou não, daquilo que nos faz ficar refletindo por diversas vezes, remoendo a capacidade humana de não se superar, de não ser algo mais puro e vivo, ao invés de se jogar para a morte com seus adventos e sonhos.

Talvez aqui, sobre a obra de Ray Bradbury, seja a mais eficiente em mostrar e comprovar que elementos de técnicas de escrita e funções são transmutadas da literatura conservadora para uma literatura, que talvez seja deslocada nesse sentido. Percebemos que a carência de entender e jogo de técnicas e a utilização de elementos pertencentes a outros gêneros ou estilos literários, aqui na ficção científica, são reorganizados, são transmutados de sua forma original para a significação apropriada dentro da ficção científica, onde, a fantasia, o horror, o suspense ganham outros poderes, diferentes de suas origens. Pois aqui, elas têm um propósito e uma função dentro da lógica gravitacional; tanto da literatura (imaginação) como da ciência exata (rígida), nos dando a clareza da técnica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Rubem. **Filosofia da Ciência**. Brasiliense: São Paulo, 1981.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Cultrix: São Paulo, 2014.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Perspectiva: São Paulo, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Martins Fontes: São Paulo, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não, O novo espírito científico, A poética do espaço**. Abril: São Paulo, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance**. Annablume Hucitec: São Paulo, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de dostoiévski**. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2008.
- BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Vozes: Petrópolis, 1972.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Cultrix: São Paulo, 1977.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Martins Fontes: São Paulo, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. **La guerre du golfe avait pas eu lieu**. Galilée: Paris, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Relógio d'Água: Lisboa, 1991.
- BLISH, James. **250 Séculos Após**. Hemus: Curitiba, 1972.
- BRADBURY, Ray. **As crônicas marcianas**. Globo: São Paulo, 2013.
- BRECHT, Bertold. **Teatro Completo 6**. Paz e Terra: São Paulo, 1999.
- BRECHT, Bertold. **Pequeno Organon para o teatro**. Paz e Terra: São Paulo, 1948.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. A cooperação interpretativa no texto narrativo. Perspectiva: São Paulo, 2002.

- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Perspectiva: São Paulo, 2006.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Perspectiva: São Paulo, 2015.
- EIKHENBAUM, et. al. **Teoria da literatura: a arte do procedimento – formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: História das Violências nas Prisões**. Vozes: Petrópolis, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. Martins Fontes: São Paulo, 2008.
- FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu e Outros Trabalhos (Vol. XIII)**. Imago: Rio de Janeiro, 2006.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Cultrix: São Paulo, 1973.
- FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**. Nova Alexandria: São Paulo, 1999.
- GREENE, Brian. **A realidade oculta, universos paralelos e as leis profundas do cosmo**. Companhia das Letras: São Paulo: 2012.
- GREIMAS, A. J. **Análise estrutural da narrativa**. Vozes: Petrópolis (RJ), 2008.
- HEINLEIN, Robert A. **Tropas Estelares**. Grd Pecas: São Paulo, 1998.
- ISER, Wolfgang. **Ato da leitura: uma teoria do efeito estético (vol. 1)**. 34: São Paulo, 1999.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Cultrix, São Paulo, 1992.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Sucessor, Coimbra: 1963.
- LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**. EDUSC: Bauru (SP), 2001.
- LIMA, Luiz Costa. **História, ficção, literatura**. Companhia das Letras: São Paulo, 2006.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. L&PM: Porto Alegre, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2006.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.

ORWELL, George. **1984**. Companhia das Letras: São Paulo, 2013.

PLATÃO. **A República**. Atena: São Paulo, 1956.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.

PROPP, Vladimir. **Morphologie du Conte**. Seuil: Paris, 1970.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

RENARD, Maurice. Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progress. IN: **Le Spectateur 6**. Paris, 1990.

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2005.

ROA BASTOS, Augusto. **Vigilia del almirante**. Cal y Arena: México, 1993.

SAGAN, Carl. **Contato**. Companhia das Letras, São Paulo: 2008.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1977.

STANISLAW, Lem. **Solaris**. Biblioteca do Exilado: Rio de Janeiro, 1966.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. Versão e-book: Fonte digital, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

TOUPONCE, William F. **Ray Bradbury and the Poetics of Reverie**: Gaston Bachelard, Wolfgang Iser, and the Reader's Response to Fantastic Literature. Borgo Press: San Bernardino (California), 1998.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. Unisinos: São Leopoldo (RS): 2004.

ZILIO, Diego e CARRARA, Kester. Mentalismo e explicação do comportamento: aspectos da crítica behaviorista radical à ciência cognitiva (Vol. 16, Núm. 3 pp. 399-417). Unesp: Bauru (SP): 2008.

WEIR, Andy. **Perdido em Marte**. Arqueiro: São Paulo: 2014.

WELLS, H. G. **A Máquina do Tempo**. Francisco Alves: Uruguaiana (RS), 1981.

WELLS, H. G. **A Guerra dos Mundos**. Objetiva: Rio de Janeiro, 2005.