

RODOLFO RORATO LONDERO

A RECEPÇÃO DO GÊNERO *CYBERPUNK* NA LITERATURA BRASILEIRA:

o caso Santa Clara Poltergeist

Três Lagoas

Mestrado em Letras – UFMS/CPTL

2007

RODOLFO RORATO LONDERO

A RECEPÇÃO DO GÊNERO *CYBERPUNK* NA LITERATURA BRASILEIRA:

o caso Santa Clara Poltergeist

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da UFMS/CPTL, Mestrado em Letras, na área de Estudos Literários, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação do Prof. Dr. Edgar César Nolasco.

Três Lagoas

Mestrado em Letras – UFMS/CPTL

2007

L847r Londero, Rodolfo Rorato.

A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist/Rodolfo Rorato Londero. Três Lagoas, MS: [s.n.], 2007. 178f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, 2007.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Edgar Cêzar Nolasco.

1. Literatura comparada. 2. Ficção científica. 3. Pós-modernismo. I. Nolasco, Edgar Cêzar. II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Câmpus de Três Lagoas. III. Título.

CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
SECRETARIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS

Dissertação intitulada *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*, de autoria do mestrando Rodolfo Rorato Londero, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Edgar Cézar Nolasco (UFMS/CCHS) – Presidente

Prof^ª. Dr^ª. Adriana da Rosa Amaral (UTP) – Titular

Prof^ª. Dr^ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS/CCHS) – Titular

Três Lagoas, 26 de outubro de 2007

Para Michelle

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Raul e Leda, pelo imenso amor e apoio;

Ao professor Edgar Cézar Nolasco, orientador que virou amigo;

Aos professores Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e Rosana Cristina Zanelatto Santos, pelas lições e dicas prestadas na qualificação;

À professora Adriana da Rosa Amaral, parceira *on-line* desde os tempos da minha graduação;

Aos escritores Fausto Fawcett, Guilherme Kujawski e Fábio Fernandes, pela disposição ao responder minhas perguntas;

Ao escritor Roberto de Sousa Causo, pelas reflexões sobre o estranho mundo da ficção científica brasileira;

A R. C. Nascimento, pela visita ao seu acervo particular de ficção científica, o maior do Brasil;

Ao Programa de Pós-Graduação, pelo custeio da viagem de pesquisa para São Paulo.

RESUMO

Surgido na década de 1980, no contexto social e tecnológico norte-americano, o *cyberpunk* é um gênero da ficção científica que representa um futuro próximo distópico, onde corporações multinacionais governam um mundo povoado por *cyborgs*, tecno-marginais e drogas. Sendo assim, considerando que o gênero *cyberpunk* representa, fundamentalmente, a realidade norte-americana e que a noção de “influência” sempre deve ser relacionada com a situação do país receptor, a recepção do gênero *cyberpunk* na literatura brasileira apresenta-se como problema pertinente para uma análise aprofundada, principalmente no que tange às distinções entre a produção norte-americana e a brasileira. Entre as obras representantes do gênero *cyberpunk* na literatura brasileira, a escolha de *Santa Clara Poltergeist* (1991), de Fausto Fawcett, como estudo de caso deve-se, principalmente, à quantia de autores que a abordam em artigos e livros – Ginway (2005), Causo (1996), Lemos (1993), Tavares (1992), entre outros –, possibilitando um diálogo enriquecedor para a pesquisa. A atualidade e a importância do tema também se verifica nas discussões sobre o pós-modernismo, onde alguns autores apresentam o *cyberpunk* como um gênero tipicamente pós-moderno (Amaral, 2003) e outros como a suprema expressão literária do capitalismo tardio (Jameson, 2006).

PALAVRAS-CHAVES

Literatura comparada – Ficção científica – Pós-modernismo

ABSTRACT

Appeared in 1980's, in North-American social and technologic context, the *cyberpunk* is a genre of the science fiction as represents a near and anti-utopian future, where multinationals corporations rule a world populated by *cyborgs*, tecno-vandals and drugs. If the *cyberpunk* genre represents, fundamentally, the North-American reality and the notion of "influence" ever have to be related with the situation of receptor country, the reception of the *cyberpunk* genre in Brazilian literature shows a pertinent problem for a deepened analysis, principally the distinctions between North-American and Brazilian production. Among the representatives works of the *cyberpunk* genre in Brazilian literature, we choose *Santa Clara Poltergeist* (1991), by Fausto Fawcett, as study of case because many authors broach that work in articles and books – Ginway (2005), Causo (1996), Lemos (1993), Tavares (1992), and others –, making a rich dialogue for this research. The actuality and the importance of the theme is verified in the discussions about the post-modernism, where some authors show the *cyberpunk* as typically post-modern genre (Amaral, 2003) and others as the supreme literary expression of late capitalism (Jameson, 2006).

KEY-WORDS

Comparative literature – Science fiction – Post-modernism

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – VISÕES DE UM FUTURO <i>CYBERPUNK</i>.....	9
1	CAPÍTULO I – FICÇÃO CIENTÍFICA E MARXISMO.....	14
1.1	Teoria cultural marxista.....	17
1.1.1	Teoria marxista do romance.....	24
1.1.2	Cultura de massa.....	31
1.2	Literatura comparada em viés marxista.....	38
2	CAPÍTULO II – HIPOMODERNIDADE E <i>CYBERPUNK</i> BRASILEIRO....	48
2.1	Definições para uma ficção científica brasileira.....	52
2.2	Da recepção crítica à recepção criativa.....	77
2.2.1	Aspectos gerais da recepção.....	78
2.2.2	As recepções da ficção <i>cyberpunk</i>	88
2.3	Leituras da ficção <i>cyberpunk</i> brasileira.....	107
3	CAPÍTULO III – MÚSICAS, SANTAS E <i>CYBORGS</i>.....	122
3.1	Poesia <i>cyberpunk</i> brasileira?.....	125
3.1.1	A perda da imagem do mundo.....	126
3.1.2	A técnica como vocabulário universal.....	131
3.1.3	A crise dos significados.....	135
3.2	Uma análise de <i>Santa Clara Poltergeist</i>	139
3.3	<i>Cyborgs</i> norte-americanos e <i>cyborgs</i> brasileiros.....	150
	CONCLUSÃO – CONSTATAÇÕES DE UM MUNDO <i>CYBERPUNK</i>.....	160
	REFERÊNCIAS.....	166

INTRODUÇÃO

VISÕES DE UM FUTURO *CYBERPUNK*

Futuro, a fronteira final.

Guilherme Kujawski, *Piratas siderais*.

Esta dissertação poderia ter outro nome: “Uma leitura brasileira do capítulo lamentado por Fredric Jameson”. Certamente, um título pomposo, mas adequado para expressar o conteúdo. Nos justificamos: na primeira nota de *Pós-modernismo* (1991), Jameson afirma que “aqui é o lugar para lamentar a ausência neste livro de um capítulo sobre o *cyberpunk*, de agora em diante, para muitos de nós, a expressão *literária* suprema, se não do pós-modernismo, então do próprio capitalismo tardio”¹. Se “capitalismo multinacional”, “sociedade do espetáculo ou da imagem” e “pós-modernismo” são sinônimos da expressão “capitalismo tardio”, como quer Jameson², então o *cyberpunk* realmente é a representação máxima do último estágio do capitalismo. Surgido na década de 1980 e no contexto social e tecnológico norte-americano, o *cyberpunk* é um gênero da ficção científica que representa um futuro próximo distópico, onde corporações multinacionais (capitalismo multinacional) governam um mundo povoado por *cyborgs* e simulações (sociedade do espetáculo ou da imagem) e por utopias da modernidade fracassadas (pós-modernismo ou pós-utópico). A obra

¹ JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 414. (grifo do autor)

² JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 21.

referencial do gênero é *Neuromancer* (1984), de William Gibson. Citando Featherstone e Burrows, Amaral afirma que o gênero “[...] está diretamente ligado às teorias pós-modernas, pois tanto o cyberpunk é uma fonte para essas teorias, sendo estudado por diversos autores, quanto, na contramão, as teorias fundamentam cultural e socialmente esse tipo de ficção”³.

Obras literárias como *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, *Piratas siderais* (1994), de Guilherme Kujawski, e principalmente *Santa Clara Poltergeist* (1991), de Fausto Fawcett, apresentam uma releitura brasileira do imaginário *cyberpunk*. Na verdade, o *cyberpunk* é um gênero “[...] no qual podemos distinguir divergências claras nas obras brasileiras em relação aos textos anglófonos”⁴. São justamente as divergências entre a ficção *cyberpunk* brasileira e a norte-americana o tema principal deste trabalho. Sendo assim, afirmaremos no segundo capítulo, por exemplo, que a ficção *cyberpunk* brasileira é, em alguns casos, uma inversão da contraparte norte-americana, uma resposta *hipomoderna* diante da hipermodernidade dos países industriais avançados. Como afirma Fawcett, “eu posso encarar um parisiense, um nova-iorquino, um berlinense ou um japonês de frente porque sou a anti-matéria deles, que vivem na exuberância positiva”⁵.

A partir do tema principal, dividiremos este trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, “Ficção científica e marxismo”, além de estabelecermos o suporte teórico – a teoria cultural e a Literatura Comparada de viés marxista –, discutiremos conceitos como base e superestrutura, ideologia, classe social, influência, sempre tendo a ficção científica como exemplo. Outro assunto deste capítulo é a teoria marxista do romance, principalmente aquela desenvolvida por Georg Lukács e Lucien Goldmann. Também abordaremos os preconceitos que envolvem a cultura de massa, tópico indispensável para qualquer estudo de gêneros literários marginalizados.

³ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura* em Philip K. Dick, p. 36.

⁴ PEREIRA. *Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira*, p. 53.

⁵ FAWCETT. Copacabana, p. 13.

De acordo com Roberts, as “novidades” (alienígenas, robôs, etc) da ficção científica “[...] são mais que apenas macetes, e mais ainda que clichês: elas proporcionam uma gramática simbólica para articularmos perspectivas de discursos normalmente marginalizados, como o de raça, de gênero sexual, de não-conformismo e de ideologias alternativas”⁶. Daí os teóricos da ficção científica interpretarem o medo causado pelos alienígenas como uma repulsa ao outro racial ou sexual, a revolta dos robôs como um retorno dos escravos reprimidos, e assim por diante. No nosso caso, o futuro caótico e violento descrito pela ficção *cyberpunk* brasileira é interpretado a partir das deficiências institucionais da modernidade nacional. Este tema é um dos que discutiremos no segundo capítulo, “Hipomodernidade e *cyberpunk* brasileiro”, também dedicado às definições da ficção científica realizadas por teóricos estrangeiros e brasileiros, como Jean Baudrillard e Adriana Amaral, e por escritores estrangeiros e brasileiros, como Isaac Asimov e Braulio Tavares. Também analisaremos a recepção brasileira da ficção *cyberpunk*. Entretanto, além de revisarmos resenhas e posfácios da primeira edição brasileira de algumas obras norte-americanas, abordaremos as obras brasileiras que dialogam com o gênero. No final do capítulo, nos deteremos nas resenhas e nas críticas dessas obras brasileiras, ou seja, debateremos a recepção da recepção.

No terceiro capítulo, “Músicas, santas e *cyborgs*”, estudaremos *Santa Clara Poltergeist* como um caso exemplar de ficção *cyberpunk* brasileira. Sendo Fawcett um artista multimídia por excelência, com atuações na música, na literatura e, mais recentemente, no teatro, a análise de obras não-literárias será imprescindível. Portanto, iniciaremos o último capítulo discutindo as músicas do autor, principalmente aquelas do seu primeiro álbum, *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros* (1987), onde já é possível identificar uma poesia *cyberpunk*. Vale lembrar que “Santa Clara Poltergeist”, de Fawcett e Laufer, também é o título da sétima música do álbum *Império dos sentidos* (1989), lançado por Fawcett dois anos antes da

⁶ Tradução livre do original: “[...] are more than just gimmicks, and much more than clichés: they provide a symbolic grammar for articulating the perspectives of normally marginalized discourses of race, of gender, of non-conformism and alternative ideologies”. ROBERTS. *Science fiction*, p. 28.

publicação do livro homônimo. Após analisar as músicas, discutiremos a obra literária, retomando os denominadores abordados no primeiro capítulo. Estes denominadores, elaborados por Jameson em *O inconsciente político* (1981), nos permitem elucidar vários níveis da obra, como o temático, o ideológico, o semântico e o estrutural. Por fim, tendo a figura do *cyborg* como ponto de convergência, compararemos as peculiaridades entre *Neuromancer* e *Santa Clara Poltergeist*.

Estejam todos convidados para vislumbrar a fronteira final...

CAPÍTULO I

FICÇÃO CIENTÍFICA E MARXISMO

*Desde pequeno nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.*

Renato Russo, *Geração Coca-Cola*.

Incontestavelmente, os Estudos Culturais ocupam um espaço privilegiado na teoria literária contemporânea. Entretanto, não podemos esquecer as origens marxistas de tais estudos. Neste sentido, temos o desenvolvimento teórico de Raymond Williams, um dos pioneiros dos Estudos Culturais, que passa necessariamente, mesmo que para alterá-las radicalmente, pelas reflexões sobre base e superestrutura do marxismo clássico⁷. Também é considerando tais origens que Sarlo indica um grande teórico marxista como pai dos Estudos Culturais: segundo a autora, bem antes dos famosos estudos do Centro de Birmingham, Antonio Gramsci “[...] destacou a dimensão cultural da política, opondo sua versão do marxismo a todas as formas de determinismo econômico. A cultura e a literatura não são práticas secundárias, nem seu caráter poderia ser derivado automaticamente da estrutura econômica”⁸. Entre os marxistas brasileiros, Eduardo Portella aproximou-se das propostas dos Estudos Culturais ao afirmar que “[...] a ideologia é o *texto* enquanto totalidade; é o *entre-texto*”⁹; ou seja, ao abarcar tanto o texto quanto o contexto, a ideologia abole as distinções entre base e superestrutura. Da mesma forma que a unidade do pós-modernismo “[...] é dada,

⁷ Ver WILLIAMS. *Marxismo e literatura*.

⁸ SARLO. A literatura na esfera pública, p. 48.

⁹ PORTELLA. *Fundamentos da investigação literária*, p. 126.

não por ele mesmo, mas pelo próprio modernismo que ele visa a desbancar”¹⁰, a unidade dos Estudos Culturais é dada pelo marxismo que tais estudos visam alterar radicalmente. Tal analogia não é um mero paralelismo, mas um ponto relevante do momento histórico da teoria contemporânea, pois basta percebermos as mudanças discursivas: enquanto no marxismo/modernismo os termos eram ideologia, classe social, alienação, arte e representação, nos Estudos Culturais/pós-modernismo são subjetividade, etnia, feminismo, pós-colonialismo, cultura e simulação.

Iniciamos este ensaio com essas considerações aparentemente distantes do assunto principal para demonstrar como o marxismo ainda se faz presente na teoria literária, mesmo incorporado, ou talvez por isso mesmo, pelos recentes Estudos Culturais. Portanto, um dos objetivos deste capítulo é agrupar os estudos literários e comparatistas tendo o marxismo como denominador comum.

Por ser um gênero literário onde o contexto histórico manifesta-se profundamente, a ficção científica apresenta-se como um campo de interesse para a teoria cultural marxista, preocupada com a relação entre texto e contexto. Como demonstra Csicsery-Ronay, importantes teóricos marxistas já abordaram (ou ainda abordam) a ficção científica, como Raymond Williams e Fredric Jameson¹¹. Isto se deve à ficção científica ser “um veículo privilegiado para a apresentação da ideologia. Por ser menos concentrada que outros gêneros na estrutura superficial da realidade social, a ficção científica pode prestar mais atenção nas estruturas profundas do que é e do que nada é”¹². Assim, por exemplo, marxistas como Antonio Gramsci¹³ e Pierre Macherey¹⁴ valem-se das obras de Júlio Verne para suas análises da ideologia do progresso científico e controle da Natureza.

¹⁰ JAMESON. O pós-modernismo e a sociedade de consumo, p. 26.

¹¹ Ver CSICSERY-RONAY. Marxist theory and science fiction.

¹² Tradução livre do original: “a privileged vehicle for the representation of ideology. Because it is less concerned than other genres with the surface structure of social reality, science fiction can pay more attention to the deep structure of what is and what ought to be”. LEV *apud* ROBERTS. *Science fiction*, p. 16.

¹³ Ver GRAMSCI. *Literatura e vida nacional*, p. 116-117.

Sendo assim, outro objetivo deste capítulo é analisar a ficção científica, principalmente aquela produzida a partir da década de 1980 e conhecida como *cyberpunk*, a partir dos estudos literários e comparatistas de cunho marxista. Surgida no contexto sócio-tecnológico norte-americano, a ficção *cyberpunk* apresenta uma sociedade distópica, globalizada, altamente tecnológica, dominada por valores hedonistas e niilistas, e por corporações transnacionais. *Neuromancer*, de William Gibson, é a obra mais representativa do gênero. Segundo Amaral,

seja na forma de comportamento social (visão de mundo), como de suas expressões artísticas, o *cyberpunk* apresenta-se como uma rica fonte de pesquisa para aqueles que pretendem compreender a cultura contemporânea, na qual o imaginário maquínico apresenta-se como uma condição *sine qua non* da existência humana¹⁵.

Para a literatura nacional, a ficção *cyberpunk* também é uma vasta fonte de pesquisa, pois sua repercussão em romances brasileiros, como *Silicone XXI*, de Alfredo Sirkis, *Santa Clara Poltergeist*, de Fausto Fawcett, e *Piritas siderais*, de Guilherme Kujawski, revela uma visão própria da sociedade tecnológica.

1.1 Teoria cultural marxista

Como ocorre a relação entre cultura e as demais atividades da sociedade? Ou melhor, a cultura subordina-se a alguma atividade da sociedade? Aqui nos deparamos com um dos problemas centrais do marxismo clássico: a noção de uma base econômica (modos de produção) determinar uma superestrutura ideológica (a cultura, o político, o jurídico, etc). Mesmo um revisor do marxismo como Louis Althusser não conseguiu ir além desta noção, repetindo-a numa versão mais maleável. Segundo Jameson,

¹⁴ Ver MACHEREY. *Para uma teoria da produção literária*, p. 157-230.

¹⁵ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick*, p. 11.

para Althusser, portanto, o mais estritamente econômico – as forças de produção, o processo de trabalho, o desenvolvimento tecnológico ou as relações de produção tais como a interrelação funcional das classes sociais – é privilegiado, não é identificado com o modo de produção como um todo, o que atribui a este nível estritamente ‘econômico’ sua função particular e sua eficiência, como faz com todos os outros¹⁶.

Ou seja, apesar de privilegiar a dimensão econômica, o marxismo althusseriano também interpreta a cultura, o jurídico e o político como modos de produção. Mas vejamos como o próprio Jameson compreende a noção de base e superestrutura:

Mas é fundamental que se entenda que a formulação “base e superestrutura” não consiste realmente em um modelo, mas sim em *um ponto de partida e um problema*, algo tão pouco dogmático quanto um imperativo de simultaneamente abarcar a cultura em si e por si, mas também em sua relação ao que lhe é externo, seu conteúdo, seu contexto e seu espaço de intervenção e de efetividade¹⁷.

A noção de base e superestrutura requer ser empregada não como lei, mas como “um ponto de partida e um problema”. Sendo assim, uma das cinco proposições de Memmi para uma sociologia da literatura é válida: nunca *reduzir* o fato literário a algo exterior a ele mesmo¹⁸. Porém, como veremos adiante, o mesmo não podemos dizer a respeito das outras proposições de Memmi.

Mas a pergunta formulada anteriormente – a cultura subordina-se a alguma atividade da sociedade? – também suscita outra pergunta, como nos mostra Candido:

Neste ponto, surge uma pergunta: qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma

¹⁶ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 33.

¹⁷ JAMESON. *Espaço e imagem*: teorias do pós-moderno e outros ensaios, p. 53. (grifo nosso)

¹⁸ MEMMI. Cinco proposições para uma sociologia da literatura, p. 92.

interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam¹⁹.

Como também demonstra Jameson, “[...] o próprio termo superestrutura já carrega dentro de si o seu oposto, como uma comparação implícita, e por sua própria construção coloca o problema da relação com a base sócio-econômica ou *infra-estrutura* como condição para sua completude enquanto pensamento”²⁰. Assim, tanto o enfoque *o meio social determina a obra de arte* (sociedade → arte), quanto *a obra de arte determina o meio social* (arte → sociedade), “[...] são, na essência, variações do mesmo modelo”²¹ – aqui considerando a ressalva feita pelo autor, numa citação anterior, a respeito do termo “modelo”. É compreendendo o movimento dialético entre arte e sociedade que concordamos com a seguinte afirmação de Piglia: “Porque talvez seja possível imaginar primeiro uma literatura e logo inferir a realidade que lhe corresponde, a realidade que essa literatura postula e imagina”²². A respeito do movimento *cyberpunk* e da ficção científica em geral, observamos afirmação semelhante nas palavras de Fábio Fernandes e Silvio Alexandre: “Mas isso não quer dizer que o movimento, hoje considerado extinto por seus integrantes, não tenha sido uma proposta válida: como diz o escritor Bráulio Tavares, cada época tem a FC que merece, ou seja, cada época tem uma visão de futuro”²³. Se cada época tem a ficção científica que merece, então é o meio social que melhor se define através das obras do gênero. Apesar dela privilegiar apenas um lado da relação (justamente, arte → sociedade), ressaltamos a afirmação de Piglia por direcionar-se contrariamente ao senso marxista ortodoxo que afirma a obra de arte como *reflexo* da sociedade. Preocupado com o futuro da literatura, Piglia nos mostra como o questionamento artístico e intelectual contribui para modificar a sociedade, e não

¹⁹ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 18.

²⁰ JAMESON. *Marxismo e forma*: teorias dialéticas da literatura no século XX, p. 12. (grifo do autor)

²¹ JAMESON. *Marxismo e forma*: teorias dialéticas da literatura no século XX, p. 13.

²² Tradução livre do original: “Porque tal vez sea posible imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina”. PIGLIA. *Tres propuestas para el próximo milenio* (y cinco dificultades), p. 13.

²³ ALEXANDRE; FERNANDES. O autor e sua obra, p. 367.

apenas refleti-la. Ao discutir as relações entre forma literária e contexto social, Jameson afirma o seguinte:

Entretanto, o objetivo dessas correlações não é simplesmente estabelecer algo semelhante ao “equivalente social”, proposto por Plekhanov, de uma determinada forma, mas restaurar nosso senso da situação concreta em que essas formas podem ser apreendidas como *atos protopolíticos* originais e significativos²⁴.

Entender a literatura como um *protótipo* político, como um arquétipo primitivo do qual derivam os demais exemplares de práticas políticas, é destacar um dos papéis do escritor-intelectual: o de questionador, pois são dos questionamentos que nascem as práticas engajadas. Para Piglia, a ficção literária é “[...] uma série de contra-relatos estatais, história de resistência e oposição”²⁵. Assim, concordamos com Francastel quando afirma que “a arte é ao mesmo tempo um *modo de compreensão* e um *modo de ação* que informa a totalidade da experiência”²⁶. Ou seja, a obra de arte compreende (reflete) a sociedade, mas também age sobre a sociedade. Conseqüentemente, discordamos radicalmente de uma das cinco proposições elaboradas por Memmi: “o fato literário não é uma técnica de ação”²⁷.

Ainda a respeito do caráter reflexivo da obra de arte, precisamos entender que ele não opera como um espelho normal, mas como um espelho côncavo ou convexo. Candido afirma que devemos “[...] ter consciência da *relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade*, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese”²⁸. Mais adiante, o autor explica que “esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa *modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva*; de tal maneira

²⁴ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 147-148. (grifo nosso)

²⁵ Tradução livre do original: “[...] una serie de contra-relatos estatales, historia de resistencia y oposición”.

PIGLIA. *Tres propuestas para el próximo milenio* (y cinco dificultades), p. 25.

²⁶ FRANCASTEL. Problemas da sociologia da arte, p. 20. (grifos nossos)

²⁷ MEMMI. Cinco proposições para uma sociologia da literatura, p. 96.

²⁸ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 12. (grifo nosso)

que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica”²⁹. Como veremos no próximo capítulo, a ficção científica intensifica essa deformação da realidade, principalmente se a compreendermos a partir do maravilhoso hiperbólico todoroviano.

Mas devemos retornar novamente à afirmação de Piglia e esclarecer desta vez o seu caráter utópico, pois se é possível imaginar uma literatura e logo deduzir a realidade, então a literatura, ao apontar para uma sociedade possível, contribui para modificar a realidade vigente. Mais uma vez ressaltamos a afirmação de Piglia por direcionar-se contrariamente ao senso marxista ortodoxo que afirma a obra de arte como exclusivamente legitimadora da ideologia dominante, ou seja, ela apenas reafirma os valores da classe dominante. Para Caldas,

nesse aspecto, a literatura assume importância justamente pelo seu caráter dialético. Ao mesmo tempo que ela é um produto cultural burguês, que é usada e produzida pela ideologia burguesa, pelas classes dominantes, pode, no entanto, tornar-se também um elemento de extrema eficiência em defesa da ideologia das classes dominadas³⁰.

Porém, não concordamos com o autor quando afirma que “o teórico marxista austríaco Ernst Fischer desenvolveu essa questão com muita propriedade, argumentando que a arte transcende a ideologia da sua época, trazendo à tona realidades antes por ela camufladas”³¹. O autor parece ignorar o caráter dialético da literatura por ele apontado, pois a arte não somente transcende a ideologia da sua época, mas também legitima uma nova. Frequentemente, na obra literária, a transcendência manifesta-se no plano do conteúdo, enquanto a legitimação no plano da forma. Vejamos a obra clássica de Flaubert, *Madame Bovary* (1857), por exemplo: enquanto a ideologia romântica é ironizada, ou melhor, transcendida no plano do conteúdo através da leitura de romances sentimentais, a ideologia naturalista é implementada no plano

²⁹ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 13. (grifo nosso)

³⁰ CALDAS. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*, p. 106-107.

³¹ CALDAS. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*, p. 109.

da forma através da narrativa objetiva. Portanto, quem realmente desenvolveu essa questão com muita propriedade é Jameson:

Se a função do texto de cultura de massa é vista, enquanto isso, mais como produção da falsa consciência e reafirmação simbólica desta ou daquela estratégia de legitimação, nem mesmo este processo pode ser apreendido como de pura violência (a teoria da hegemonia é explicitamente distinta do controle pela força bruta) ou como algo que inscreve as atitudes apropriadas sobre uma folha em branco, mas deve, necessariamente, envolver uma complexa estratégia de persuasão retórica em que incentivos substanciais são oferecidos à adesão ideológica. Nós diremos que esses incentivos, bem como os impulsos a serem controlados pelo texto de cultura de massa, são de natureza necessariamente utópica³².

Esta função utópica da ideologia “[...] é, em si mesma, a afirmação da solidariedade coletiva”³³. Ou seja, além da função negativa de falsa consciência formulada pelo marxismo clássico, a ideologia também exerce uma função positiva de solidariedade coletiva, necessária para a coesão social. Neste caso, o melhor termo para expressar a dupla função da ideologia ainda é “mito”, apesar dos maus empregos feitos por aqueles que o usam frequentemente, como Muniz Sodré em *A ficção do tempo* (1973)³⁴, pois, além de um falso sistema de explicações, o mito também visa à coesão social.

Mas ainda é válido pensarmos em termos de classe social? Para Gilles Lipovetsky, não, pois várias passagens de *O Império do efêmero* (1987) mostram que as questões de classe social tornaram-se questões de gosto³⁵. Esta mudança paradigmática é notada brilhantemente por William Gibson no seguinte diálogo entre as personagens Chia e Hester, do romance *Idoru* (1996):

³² JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 297.

³³ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 300.

³⁴ Ver SODRÉ. *A ficção do tempo*: análise da narrativa de science fiction.

³⁵ Ver LIPOVETSKY. *O império do efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades modernas.

Chia havia reclamado que os bonés faziam com que as duas ficassem parecendo proletas.

- Deixa de ser racista, Chia.
- Mas eu não sou.
- Classista, então.
- É uma questão de *estética*³⁶.

Já os computadores desse universo, segundo Butler, “[...] podem deduzir coisas sobre nossas personalidades e rendas através do conteúdo dos nossos carinhos de compra”³⁷. Ironicamente, através da crítica marxista à alienação (*somos o que consumimos*), Gibson desarma outro conceito marxista: o de classe social. Este debate não nega as questões de poder, mas revelam que o pensamento maniqueísta de luta de classes (o proletariado *versus* a burguesia) tornou-se obsoleto. O termo “poder nômade”, formulado pelo Critical Art Ensemble³⁸, designa melhor as novas formas de hegemonia. Segundo o grupo,

a análise de classe chega a um ponto de exaustão. Subjetivamente há um sentimento de opressão, e no entanto é difícil localizar, quanto mais identificar, um opressor. O mais provável é que este grupo não constitua sequer uma classe – ou seja, um agrupamento de pessoas com interesses políticos e econômicos em comum – mas sim uma consciência militar de elite que foi absorvida³⁹.

Ou seja, a hegemonia não é mais exercida por um agrupamento de pessoas com interesses políticos e econômicos em comum, a burguesia, mas por uma consciência, um grau de abstração acima do conceito de classe. Em “Marxismo e pós-modernidade” (1989), ao rechaçar os *yuppies* como uma “nova classe dirigente”, Jameson afirma o seguinte:

³⁶ GIBSON. *Idoru*, p. 24-25. (grifo do autor)

³⁷ Tradução livre do original: “[...] can deduce things about our personalities and income from the contents of our shopping trolleys”. BUTLER. *Cyberpunk*, p. 23.

³⁸ O Critical Art Ensemble é um grupo formado em 1987 e composto originalmente por cinco artistas: Steve Barneys, Dorian Burr, Steve Kurtz, Hope Kurtz e Beverly Schlee. O enfoque do grupo é explorar as interseções entre arte, teoria crítica, tecnologia e ativismo político.

³⁹ CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio eletrônico*, p. 27.

O que foi dito até agora sobre as origens de classe do pós-modernismo tem como consequência a exigência de que passemos a especificar um outro tipo de agente, superior (ou mais abstrato e global) a qualquer um já mencionado. Trata-se, é claro, do próprio capital multinacional: como um processo, ele pode ser descrito como uma certa lógica “não humana” do capital [...]. Fica óbvio, de uma perspectiva diferente, que aquela força aparentemente não corporificada é, também, um conjunto de agentes humanos, treinados de maneiras específicas e criando táticas e práticas locais originais de acordo com a liberdade de criação humana⁴⁰.

Além de proporcionar uma reflexão sobre o capital multinacional como o nomadismo do poder, a afirmação de Jameson nos serve como alerta para não cairmos numa armadilha freqüente quando trabalhamos num nível de abstração elevado, pois, se existe uma consciência militar de elite como quer o Critical Art Ensemble, ela certamente é formada por uma rede de interações concretas.

1.1.1 Teoria marxista do romance

Discutido alguns dos problemas centrais que envolvem a teoria cultural marxista, podemos agora comentar algumas teorias marxistas do romance. A respeito de *A teoria do romance* (1920), de Georg Lukács, Goldmann resume-a da seguinte forma:

O herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso, como já dissemos, um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram “romance”⁴¹.

Citando Lafetá, Caldas afirma que “[...] as terminologias ‘herói em desarmonia’ ou ‘herói inadequado’ seriam mais apropriadas. Para ele [Lafetá], haveria em Lukács uma

⁴⁰ JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, p. 52.

⁴¹ GOLDMANN. *Sociologia do romance*, p. 9. (grifo do autor)

inadequação entre o tipo, que é o herói, e o mundo em que ele vive”⁴². Assim, para Lukács, o herói e o mundo formam “dois complexos éticos” e “essa interação entre dois complexos éticos, a sua dualidade no formar e a sua unidade na figuração, é o conteúdo da ironia, a interação normativa do romance, condenada, pela estrutura de seus dados, a uma extrema complexidade”⁴³. Ou seja, o romance desenvolve-se em torno da personagem central que se encontra em desarmonia com um mundo degradado (quase sempre, o mundo burguês). Citando Hegel, Lukács afirma que “[...] o romance é compelido a concluir-se com a adaptação do herói à sociedade burguesa”⁴⁴. Então, o grande dilema da personagem de romance é harmonizar-se com o mundo degradado (como acontece com a maioria das protagonistas dos romances de Balzac) ou permanecer em desarmonia (como acontece, tragicamente, com a *Madame Bovary*, de Flaubert). De fato, “como escreve Lukács, o romance é o único gênero literário em que a ética do romancista converte-se em problema estético da obra”⁴⁵.

Mas, como escreve Caldas, “qualquer herói que não esteja em consonância com o meio é um herói em degradação. Neste caso, por exemplo, há uma oposição mais que perfeita para este herói, que é o herói exemplar”⁴⁶. Assim, da mesma forma que existe um herói problemático em desarmonia com o mundo, também existe um herói exemplar em harmonia com o mundo. Essa distinção manifesta-se nas comparações entre a ficção *cyberpunk* norte-americana e a brasileira: enquanto na produção norte-americana temos um herói problemático, semelhante ao do romance policial *noir*, que “[...] se encontra apanhado em meio de intrigas de poderosas forças, e tenta manter com dificuldade algo de autenticidade e decência em frente aos planos e projetos cada vez mais perversos dos poderosos”⁴⁷, na

⁴² CALDAS. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*, p. 56.

⁴³ LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 85.

⁴⁴ LUKÁCS. Nota sobre o romance, p. 181.

⁴⁵ GOLDMANN. *Sociologia do romance*, p. 14.

⁴⁶ CALDAS. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*, p. 56.

⁴⁷ Tradução livre do original: “[...] se encuentra atrapado en medio de intrigas de poderosas fuerzas, e intenta mantener con dificultad algo de autenticidad y decencia de cara a los planes y proyectos cada vez más malvados de los poderosos”. WEGIERSKI. “Futurismo negro” y cyberpunk: ciencia ficción curiosamente conservadora. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/folk/celtiberia/cyberpunk.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

produção brasileira, definida pela “falta de orientação moral (tudo é bom)”⁴⁸, temos um herói exemplar.

Para Caldas, “[...] poder-se falar em uma (específica) tipologia e não na tipologia lukacsiana, aplicável somente ao romance burguês mais denso do século XIX (Balzac, Flaubert, Stendhal) e não a qualquer romance”⁴⁹. Certamente, a busca de valores autênticos num mundo degradado caracteriza perfeitamente o dilema ético e estético do período literário realista e naturalista. Mas o mesmo dilema também se verifica na ficção *cyberpunk* norte-americana, como mostra a seguinte comparação de Mitchell:

As cidades duais criadas pela marginalização e pelos privilégios gerados pela transformação tecnológica foram, no passado, o tema favorito de romancistas. Pense em Dickens e sua dramatização dos contrastes provocados pelo movimento dos protagonistas entre um reino e outro. A revolução digital produziu um tratamento similar aos cyberpunks⁵⁰.

Porém, o mesmo não ocorre na ficção *cyberpunk* brasileira, justamente por seus protagonistas serem heróis exemplares e, portanto, não buscarem valores autênticos – exceto em *Silicone XXI*, onde se mantém, como na ficção *cyberpunk* norte-americana, o clima e o dilema do romance policial *noir*⁵¹. Na verdade, Butler afirma, a respeito deste último, que “os investigadores particulares estão na fronteira da sociedade, misturando-se com o rico e o pobre, decidindo entre o certo e o errado na sociedade, mas a um preço”⁵². Percebemos aqui semelhanças entre a ficção naturalista, o policial *noir* e o *cyberpunk*. Ambos também compartilham a figura da *femme fatale*, o único elemento do romance policial *noir* presente

⁴⁸ LEMOS. *Santa Clara Poltergeist: “cyberpunk” à brasileira?* Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁴⁹ CALDAS. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*, p. 56.

⁵⁰ MITCHELL. *E-topia: a vida urbana, mas não como a conhecemos*, p. 132.

⁵¹ Esta fusão entre o romance policial e a ficção científica é denominada *technoir*. Ver AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick*, p. 287-289.

⁵² Tradução livre do original: “Private Investigators are on the edge of society, mixing with the rich and the poor, attempting to right the wrongs in society, but at a cost”. BUTLER. *Cyberpunk*, p. 13.

nas obras de Fawcett, sendo Kátia Flávia, a “louraça Satanás gostosona e provocante”, o exemplo mais evidente. Segunda Duarte, “a imagem moderna da *femme fatale*, criada na Europa urbanizada do século XIX e difundida em mitos literários do porte de Carmen, Nana ou da Lola de Heinrich Mann, nada mais é do que a atualização da Lilith que, há 5.000 anos atrás, frustra o sonho de Gilgamesh”⁵³. Como Satanás, Lilith também é uma representação do demoníaco.

Mas apesar da sua restrição, a teoria lukacsiana permite certas formulações gerais, como a elaborada por Goldmann: “História de uma pesquisa degradada de valores autênticos em um mundo inautêntico, o romance é, necessariamente, biografia e crônica social, ao mesmo tempo [...]”⁵⁴. Este aspecto híbrido do romance define a mais recente obra de Fawcett: *Copacabana lua cheia* (2001). Na abertura do romance, ele escreve o seguinte:

Esse livro é um diário de ocorrências cotidianas acontecendo durante sete dias em Copacabana. É um passeio pelas excentricidades, peculiaridades e loucuras do bairro mais famoso do Brasil a partir de um apartamento alugado por temporada. Sete dias de pequenas aventuras de um casal brasileiro-americano: eu, Fausto Fawcett e Samantha Kelly Morgan⁵⁵.

Em *Copacabana lua cheia*, através de experiências pessoais, ficcionais e de comentários à sociedade brasileira e ao mundo, Fawcett apenas torna explícito o que todo romance é: “Biografia e crônica social, ao mesmo tempo”.

Além da teoria lukacsiana, também é válido discutir a teoria marxista do romance elaborada por Goldmann. Para ele,

o caráter *social* da obra reside, sobretudo, no fato de que um indivíduo jamais seria capaz de estabelecer por si mesmo uma estrutura mental coerente, correspondendo ao que se denomina uma “visão de mundo”.

⁵³ DUARTE. Gênero e comparatismo, p. 79.

⁵⁴ GOLDMANN. *Sociologia do romance*, p. 12.

⁵⁵ FAWCETT. *Copacabana lua cheia*, p. 7.

Semelhante estrutura só poderia ser elaborada por um grupo, podendo o indivíduo imprimir-lhe apenas um grau de coerência muito elevado a transpô-la para o plano da criação imaginária, do pensamento conceptual, etc⁵⁶.

Ou seja, no plano das estruturas literárias, ou formas, os verdadeiros agentes são os grupos sociais, “[...] ao passo que no plano dos conteúdos, isto é, da criação de universos imaginários regidos por essas estruturas, o escritor possui uma liberdade total”⁵⁷. Neste ponto, a teoria de Goldmann requer alguns questionamentos: será que a forma literária manifesta-se exclusivamente através do grupo social, não havendo participação do autor? Se considerarmos os escritores modernistas, cada um com seu estilo próprio, a resposta é não, pois caso a resposta fosse sim, então a teoria de Goldmann resultaria num absurdo, onde para cada autor há um grupo social. Segundo Venturelli, o modernismo “[...] identificava o próprio meio como a principal mensagem estética”⁵⁸; ou seja, os modernistas atuavam diretamente na forma literária. Outro questionamento à teoria de Goldmann: será que os escritores possuem liberdade total no plano do conteúdo? Se considerarmos as obsessões temáticas dos escritores naturalistas – miséria, doença, fome, violência, etc –, a resposta novamente é não. No caso específico do naturalismo, notamos que a ideologia determinista não condiciona apenas a forma (quase monográfica, como dizia Eça de Queirós), mas também o conteúdo.

Como a teoria de Lukács, a de Goldmann também se aplica somente ao romance burguês mais denso do século XIX (Balzac, Flaubert, Stendhal) e ao *novo romance* – como o próprio Goldmann demonstra⁵⁹ –, mas, ainda assim, com resultados pouco satisfatórios. Porém, apesar da restrição da sua teoria do romance, Goldmann desenvolveu algumas questões com muita perspicácia. Citamos uma possível teoria do imaginário, baseada nos princípios do prazer de Freud:

⁵⁶ GOLDMANN. *Sociologia do romance*, p. 19. (grifo do autor)

⁵⁷ GOLDMANN. *Sociologia do romance*, p. 208.

⁵⁸ VENTURELLI. *Arte: espaço_tempo_imagem*, p. 18.

⁵⁹ GOLDMANN. *Sociologia do romance*, p. 171-195.

Talvez a função da cultura seja, apesar de todas as diferenças (não cremos que possa existir o inconsciente coletivo), análoga. Os grupos humanos só poderiam agir racionalmente sobre a realidade e adaptar-se às frustrações e satisfações parciais impostas por essa ação e pelos obstáculos com que se deparam, na medida em que a ação racional e transformadora se faz acompanhar de satisfações integrais no plano da criação conceptual ou imaginária⁶⁰.

No caso da sociedade tecnológica, é necessário, como mostra Lemos, um “imaginário social da cibercultura” que revele o lado dionisíaco da tecnologia e, conseqüentemente, que evite a vida social sucumbir ao “deserto da técnica”⁶¹; ou, para usarmos os termos de Goldmann, são necessárias satisfações integrais que contraponham às frustrações e às satisfações parciais resultantes do agir racional na sociedade tecnológica. Para Lemos, este imaginário social da cibercultura é baseado fundamentalmente no *cyberpunk*⁶². Se observarmos a seguinte passagem de *Santa Clara Poltergeist*, notamos como as satisfações integrais, dionisíacas, da tecnologia digital revelam-se através do sexo⁶³: Mateus “pluga o cérebro numa dessas parafernalias e recebe, além da descarga regeneradora dos impulsos de conexões neuronais, um fluxo de gozo que o faz esporrar bonecas no teto. Orgasmo inédito que veio das fiações e se autodenominou Santa Clara Poltergeist”⁶⁴.

Também vale a pena destacar algumas considerações de Rüdiger que freqüentemente são esquecidas por aqueles que conceituam o imaginário social. Para ele, o imaginário social “[...] não deveria ser visto como uma força invariante mas, sim, como um *momento do processo histórico*”⁶⁵. Assim, “[...] o termo [imaginário] tende a ser usado como se fosse uma

⁶⁰ GOLDMANN. *Sociologia do romance*, p. 217.

⁶¹ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 80.

⁶² LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 200.

⁶³ Segundo Lemos, “como todas as práticas radicais da cibercultura, o cibersexo é uma apropriação dionisíaca das novas tecnologias digitais”. LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 174.

⁶⁴ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 45.

⁶⁵ RÜDIGER. *Introdução às teorias da cibercultura: perspectivas do pensamento tecnológico contemporâneo*, p. 125. (grifo nosso)

entelégua ou sujeito transcendental, quando, vendo bem, não é senão uma *dimensão do ser humano*”⁶⁶.

Outra questão debatida pela teoria marxista do romance é justamente o fim da epopéia no romance. Na verdade, não representando a comunidade através do herói como acontecia nas antigas epopéias gregas, o romance, ao celebrar a individualidade burguesa, marca o estágio terminal da epopéia. Entretanto, a partir do século XX, esta situação terminal agravou-se, como mostra Lucas:

Vê-se que a ascensão da classe burguesa inspirou o tom épico dos romances, a criação de heróis capazes de modificar a natureza e a sociedade, seres desafiadores, construtores de seu próprio mundo. Mas, à medida que o quadro social se estabiliza, que se frustra a saga heróica e que o indivíduo vai-se tornando impotente, o gênero descamba rapidamente para a crônica de costumes, a sátira, o picaresco e, finalmente, se recolhe ao plano da consciência. A ficção se torna intimista e passa a relatar o desastre da personagem impotente. Basta que leiamos os grandes nomes da novela do século XX: Kafka, Proust, Joyce. A voga dos romances psicológicos e a redução de importância dos romances de aventura é patente. Temos uma crise do enredo, uma crise do herói, uma crise da epopéia⁶⁷.

Se avaliarmos apenas as “altas literaturas”, como faz Lucas, então a afirmação acima é válida. Entretanto, não podemos desconsiderar os produtos da cultura de massa, onde a epopéia e, conseqüentemente, o herói encontram-se presentes. Mesmo sendo uma versão degradada e individualizada do herói coletivo grego, o Super-Homem é uma representação dos ideais norte-americanos. Já a popularidade das obras de Ian Fleming, encabeçadas pelo espião inglês James Bond, o agente 007, revela a persistência dos romances de aventura. Como nas histórias em quadrinhos do Super-Homem, também “havia um motivo patriótico oculto por trás do desejo primário de Fleming, que era entreter”⁶⁸.

⁶⁶ RÜDIGER. *Introdução às teorias da cibercultura: perspectivas do pensamento tecnológico contemporâneo*, p. 135. (grifo nosso)

⁶⁷ LUCAS. *O caráter social da literatura brasileira*, p. 19-20.

⁶⁸ BURGESS. Apresentação, p. 10.

1.1.2 Cultura de massa

Para finalizarmos este tópico, nos resta discutir a respeito da cultura de massa. Na verdade, o que buscaremos neste momento é problematizar o senso comum em torno do assunto. Caldas, por exemplo, afirma o seguinte:

Em momento algum existe qualquer identidade entre a cultura popular – produção espontânea de uma sociedade, e mais que isso – e a cultura de massa que, como acabamos de ver, é, na sua essência, um produto pré-elaborado com todas as técnicas de *marketing*, objetivando fundamentalmente o lucro⁶⁹.

Primeiramente, como demonstra Shusterman, a expressão pejorativa “cultura de massa” advém de teorias elitistas: o mais sensato é denominar tal cultura como cultura popular (na verdade, diríamos que a cultura de massa é uma entre as muitas culturas populares)⁷⁰. Também devemos observar que o processo de massificação não se desenvolveu como muitos imaginaram: hoje, segundo Canclini, ele origina espaços próprios e fragmenta-se em subculturas urbanas⁷¹.

Certamente, o produto da cultura de massa visa o lucro, mas este fato não anula sua “espontaneidade” (termo da Escola de Frankfurt para designar criatividade); assim, não podemos afirmar que a produção espontânea é exclusiva da cultura popular (na verdade, podemos sim, desde que consideremos a cultura de massa como uma cultura popular). Este erro também ocorre, mas abordando outra falsa dicotomia (literatura erudita-literatura de massa), numa das cinco proposições de Memmi: “o fato literário é um fato de valor”⁷². Aparentemente, não há incoerência nesta proposição, mas quando utilizada para distinguir a

⁶⁹ CALDAS. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*, p. 39-40.

⁷⁰ Ver SHUSTERMAN. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*.

⁷¹ Ver CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.

⁷² MEMMI. *Cinco proposições para uma sociologia da literatura*, p. 92.

literatura erudita da literatura de massa, como é o caso, ela não se sustenta. Para Memmi, “[...] o que, ao meu ver, nos deve preocupar é *uma Sociologia privilegiada do fato literário*, ou seja, do que nele não coincide com outra coisa, nem com o escrito como mercadoria, nem como produto de transformação etc...”⁷³. Mas nos dias de hoje, qual escrito não é mercadoria? Segundo Vlasselaers, “no campo cultural contemporâneo, a própria alta cultura é parte do mercado de bens simbólicos. Constitui um segmento especial, um nicho peculiar, mas compartilha ao mesmo tempo das regras e modelos das estratégias de *marketing* e dos mecanismos econômicos”⁷⁴.

Outro exemplo do senso comum formado em torno da cultura de massa encontra-se novamente nas palavras de Caldas. Para ele, a verdadeira obra de arte “[...] exige do observador a reflexão, o ‘parar para pensar’, que um produto da indústria cultural, por exemplo, não exigiria. Isso, aliás, estabelece com clareza a diferença entre a obra de arte e um produto da indústria cultural”⁷⁵. Ao invés de comentarmos esta citação, que se invalida por si só caso consideremos o momento histórico da teoria contemporânea, citamos apenas um livro, cujo subtítulo – “a filosofia explicada pelos filmes de ficção científica” – já desmente o “parar para pensar” de Caldas: *Scifi = scifilo* (2003), de Mark Rowlands. Num estilo debochado, o autor afirma o seguinte:

A verdade é que muitos dos chamados filmes ruins ou pipocas incorporam temas filosóficos complexos, temas que fariam picadinho dos tais filmes cabeça. O crítico que pensa que *O vingador do futuro* é uma porcaria simplesmente por causa da violência gratuita é filosoficamente falando um imbecil – ele não reconheceria um tópico filosófico complexo nem se este estivesse mijando nele⁷⁶.

⁷³ MEMMI. Cinco proposições para uma sociologia da literatura, p. 94. (grifo do autor)

⁷⁴ VLASSELAERS. Tecnologia mediática e inovação literária, p. 186.

⁷⁵ CALDAS. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*, p. 64.

⁷⁶ ROWLANDS. *Scifi = scifilo: a filosofia explicada pelos filmes de ficção científica*, p. 13.

Portanto, surge mais uma pergunta: desconsiderado o critério estético e o critério eurdito, qual critério nos resta para dividir a cultura entre alta e baixa? Nenhum. Na verdade, aqueles que detratam a cultura popular ou de massa esquecem a própria história. Segundo Shusterman,

a própria história nos mostra claramente que o divertimento popular de uma cultura (o teatro grego ou mesmo elisabetano, por exemplo) pode tornar-se o grande clássico de outra época. Na verdade, até mesmo dentro do mesmo período cultural, uma mesma obra pode funcionar tanto como arte popular quanto como arte maior, dependendo da maneira com que é interpretada e apropriada pelo público⁷⁷.

É por isso que, por exemplo, a produção literária de Fawcett, apesar de pertencer ao universo da cultura popular ou de massa, é aclamada por alguns críticos como “um Guimarães Rosa urbano”⁷⁸. Na verdade, alguns anos antes do pós-modernismo se estabelecer no debate acadêmico, Jameson já falava de um “novo modernismo” em *Marxismo e forma* (1971):

Entretanto, deve-se salientar que esse novo modernismo difere do outro, clássico, da virada do século, pelo menos num aspecto essencial: aquele modernismo mais antigo era em sua essência profundamente anti-social e contava com a hostilidade instintiva do público burguês, do qual ele representava uma recusa e negação. O que caracteriza o novo modernismo, precisamente, é que ele é *popular*: talvez não em pequenas cidades do Meio-Oeste, mas no mundo dominante da moda e dos *mass media*⁷⁹.

Ou seja, apesar de manter as experimentações artísticas do modernismo, o “novo modernismo”, este precursor do pós-modernismo, diferencia-se justamente pela popularidade: uma versão *pop* do modernismo, como as obras de Fawcett⁸⁰. Algo semelhante ocorre com

⁷⁷ SHUSTERMAN. *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular, p. 100.

⁷⁸ DIEGUES. Apresentação, p. 8.

⁷⁹ JAMESON. *Marxismo e forma*: teorias dialéticas da literatura no século XX, p. 313-314. (grifo do autor)

⁸⁰ Roberto Causo, por exemplo, reconhece em *Santa Clara Poltergeist* uma prosa cubista. CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 7.

Blade Runner (1982), filme referencial no debate sobre o pós-modernismo⁸¹. Segundo Resende, “a estética do filme, como um todo – e não à toa sua origem é um livro do gênero tão desprezado pela academia, a ficção científica – elimina os limites entre bom-gosto e mau-gosto, sublime e grotesco”⁸². Este borrão nas diferenças entre alta cultura e cultura popular ou de massa deve-se, principalmente, ao declínio de critérios valorativos ocasionado por obras ambíguas como as citadas.

Outra característica da cultura de massa é a efemeridade. Logo nas primeiras páginas da segunda parte de *O Império do efêmero* há uma frase que resume as transformações da sociedade contemporânea: “A lógica econômica realmente varreu todo ideal de permanência, é a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos”⁸³. Mas como esta regra do efêmero age na literatura? Antes de responder esta pergunta, definiremos o ideal de permanência na literatura com as próprias palavras de Lipovetsky:

[...] escritores e artistas visaram até estes últimos tempos à eternidade, à imortalidade, à glória não-efêmera. Qualquer que fosse o sucesso conhecido e procurado, a aspiração dos criadores era elaborar obras duráveis para além da aprovação instável dos contemporâneos. Petrarca sustentava que a glória só começava realmente depois da morte; muito mais perto de nós, Mallarmé, Valéry, Proust desprezavam a atualidade e achavam natural permanecer desconhecidos até uma idade avançada⁸⁴.

Este desejo de imortalidade afeta a escrita: o autor busca não marcar o texto literário com elementos (objetos, usos da linguagem, etc.) contemporâneos. Anthony Burgess, por exemplo, não publicou inicialmente *Laranja mecânica* (1962), pois

ele se preocupava com a efemeridade (dessa nova linguagem adolescente): o perigo em utilizar o jargão de Mods e Rockers era que

⁸¹ Ver RESENDE. *Apontamentos de crítica cultural*, p. 67.

⁸² RESENDE. *Apontamentos de crítica cultural*, p. 69.

⁸³ LIPOVETSKY. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, p. 160.

⁸⁴ LIPOVETSKY. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, p. 211.

aquilo tudo estaria ultrapassado quando o livro fosse publicado, quanto mais dali a uma geração. Com relutância, Burgess enfiou o primeiro rascunho em uma gaveta e foi cuidar de outros trabalhos⁸⁵.

Ao invés de utilizar um jargão existente (gírias de tribos urbanas inglesas das décadas de 1950 e 60), Burgess criou um idioma (o *nadsat*) para as gangues futuristas de *Laranja mecânica*, justamente por preocupar-se com a efemeridade. Mas, ainda assim, o idioma inventado por Burgess é marcado por um temor contemporâneo, pois, sendo uma gíria que “[...] utiliza palavras russas (ou corruptelas de determinadas palavras) misturadas com o inglês”⁸⁶, o *nadsat* aponta para uma possível expansão da então União Soviética.

Compreendido o efeito do desejo de imortalidade na escrita, podemos responder facilmente o questionamento anterior – como o efêmero age na literatura? –, pois o que ocorre é justamente o inverso: o autor não se preocupa com as marcas da contemporaneidade. Na verdade, esta despreocupação parece ser incentivada por alguns escritores. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho de *Santa Clara Poltergeist*: “Toda plugada, ela [Verinha] ia pro centro da arena improvisada e começava a dançar músicas de Vanderléa, Adriana, Madonna, Olivia Newton-John, Vanuza, Blondie, Xuxa, Angélica, Samantha Fox, Rosemary. Basicamente som de louira”⁸⁷. Além de indicar o efêmero na obra de Fawcett, este trecho explicita a circulação engendrada pela moda, pois quantas das cantoras citadas ainda são conhecidas?

O efêmero em *Santa Clara Poltergeist* também se revela nas citações de personalidades paranormais (Uri Geller, Zé Arigó, etc.), marcas comerciais (Duracell, De Millus, Kibon, etc.), nomes de ruas do Rio de Janeiro (Av. Atlântica, Barata Ribeiro, Xavier da Silveira, etc.), enfim, numa infinidade de elementos. Entretanto, marca flagrante da efemeridade é a

⁸⁵ MORRISON *apud* FERNANDES. Prefácio, p. ix.

⁸⁶ FERNANDES. Nota sobre a nova tradução brasileira, p. xvi.

⁸⁷ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 29.

referência aos “astronautas soviéticos da Estação MIR”⁸⁸: coincidentemente, a União Soviética se esfacelou no mesmo ano de publicação da obra de Fawcett, e a Estação MIR encerrou suas atividades dez anos depois.

Algumas considerações de Lipovetsky sobre a indústria cultural também são válidas para compreendermos algumas práticas pós-modernistas, como o pastiche. Para ele,

a obrigação de renovação própria das indústrias culturais não tem, evidentemente, nada a ver com a “tradição do novo” característica da arte moderna. À diferença da radicalidade vanguardista, o produto cultural se molda em fórmulas já experimentadas, é inseparável da repetição de conteúdos, de estruturas, de estilos já existentes⁸⁹.

Assim, enquanto o *novo* modernista é uma ruptura, uma marcha para o futuro, o *novo* pós-modernista é um resgate do passado, uma renovação do antigo pelo uso de fórmulas já experimentadas e estilos já existentes. Mas tal resgate não caracteriza o pastiche? Segundo Jameson, “o pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia [...]”⁹⁰, ou seja, sem romper satiricamente com o estilo imitado. Entretanto, devemos ressaltar a inadequação do termo “imitação”, pois assim retornaríamos à estética do classicismo, algo tão distante (e não apenas temporalmente) da produção artística contemporânea. Para Lipovetsky, “o produto apresenta sempre uma individualidade, mas enquadrada nos esquemas típicos. Ao invés da subversão vanguardista, a novidade no clichê, um misto de forma canônica e de inédito”⁹¹. Esta individualidade do produto cultural nos impede de definir o pastiche como uma prática neutra.

De acordo com Lipovetsky, “para a cultura industrial, o presente histórico é medida de todas as coisas, ela não temerá a adaptação livre, o anacronismo, a transplantação do passado

⁸⁸ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 37.

⁸⁹ LIPOVETSKY. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, p. 209.

⁹⁰ JAMESON. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*, p. 29.

⁹¹ LIPOVETSKY. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, p. 209.

no presente, a reciclagem do antigo em termos modernos”⁹². Apesar de elucidar a discussão anterior, tal citação revela-se nitidamente na produção cinematográfica contemporânea, onde notamos não apenas uma enxurrada de *remakes*, mas também transplantações interessantes, como *Romeu + Julieta* (1996), do diretor Baz Luhrmann. Citamos este filme para demonstrar sua individualidade e, portanto, provar que o pastiche não é uma prática neutra, como quer Jameson: a respeito do filme, Benetti afirma que

a seqüência da história, então, é a mesma de Shakespeare. Porém a linguagem é extremamente fragmentada, carregada de citações de muitas linguagens cinematográficas. Traz o clima de faroeste, lembra os enquadramentos de seriados japoneses, brinca com a luz, apresenta videoclipe, clima de suspense e de romance [...]”⁹³.

Algo tão tendencioso como a remodelação da linguagem nos impossibilita de classificar o filme de Luhrmann como uma imitação neutra. Entretanto, o cinema não remodela a literatura somente quando adapta obras literárias, mas também quando sua linguagem é utilizada pelos escritores. Na verdade, para Barbieri, a prosa contemporânea encontra-se “contaminada pela linguagem cinematográfica”⁹⁴. Um exemplo caricato desta afirmação é o seguinte trecho de *Santa Clara Poltergeist*: “O mestre múltiplo leu o bilhete, ouvindo ecos daquela voz aveludada se superpondo numa dublagem mal-feita à sua voz”⁹⁵. Fawcett refere-se aqui à técnica cinematográfica, também comum nas telenovelas, que utiliza uma voz de fundo para apresentar ao telespectador o conteúdo de um texto lido por uma personagem.

⁹² LIPOVETSKY. *O império do efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades modernas, p. 210.

⁹³ BENETTI. *Estética neobarroca*: fragmentos de estudos para apreciação de produções culturais, p. 105.

⁹⁴ BARBIERI. *Ficção impura*: prosa brasileira nos anos 70, 80 e 90, p. 70.

⁹⁵ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 102.

1.2 Literatura comparada em viés marxista

Enquanto no tópico anterior as idéias de Antonio Candido foram pouco discutidas, neste tópico elas receberam a devida atenção. As formulações do teórico brasileiro apresentam-se fundamentalmente como um lugar entre a teoria cultural marxista e a literatura comparada, principalmente aquela praticada pelos teóricos do Leste Europeu (Veselovski, Zhirmunsky, Söter e Durisin). A respeito de Candido, Nitrini afirma o seguinte:

O eixo da relação dinâmica entre literatura e sociedade, sua teoria da dialética do “localismo e cosmopolitismo”, sua concepção da literatura como “sistema” bem como sua “crítica integrativa” levam-no a uma visão particular do conceito de influência que revela, também, afinidades com a dos comparatistas Zhirmunsky e Söter, de seu precursor Veselovski, bem como de seu continuador Durisin [...] ⁹⁶.

Para Candido, o conceito de influência, como formulado pelos precursores franceses ⁹⁷, é vulnerável, pois, mesmo o comparatista mais atento, dificilmente distingue se as semelhanças literárias são uma coincidência, um plágio ou uma influência ⁹⁸. É por isso que Zhirmunsky destaca as “analogias tipológicas” entre as literaturas nacionais, pois, em muitos casos, são elas que ocorrem, ao invés de “importações culturais” ou “influências” ⁹⁹. Mas nosso objetivo não é apontar para os pontos de encontro entre o conceito de influência debatido pelo teórico brasileiro e o pelos comparatistas do Leste Europeu. Devemos apenas salientar que

certamente, a relativa coincidência na instrumentalização desse conceito por Antonio Candido com a teorização de Zhirmunsky, Söter e outros [...] provêm da cerrada articulação entre literatura e

⁹⁶ NITRINI. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, p. 209.

⁹⁷ Para Paul van Tieghem, por exemplo, as obras literárias inserem-se num quadro de influências: na criação, a obra é influenciada por obras anteriores; na fortuna, ela é influenciadora de obras vindouras. Ver VAN TIEGHEM. *Crítica literária, história literária, literatura comparada*.

⁹⁸ Ver CANDIDO. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*.

⁹⁹ Ver ZHIRMUNSKY. *Sobre o estudo da literatura comparada*.

sociedade, em torno da qual se constrói seu pensamento sobre literatura como sistema, e para o qual deve ter contribuído, entre outras, a leitura da obra de Marx¹⁰⁰.

Mais uma vez, o marxismo revela-se como denominador comum entre campos e teorias aparentemente distantes. Assim, é possível incrementar a famosa teoria da dialética do localismo e cosmopolitismo proposta por Candido através do diálogo com outras formulações de teóricos marxistas. Originalmente, Candido afirma o seguinte:

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma da expressão)¹⁰¹.

Primeiramente, para inserir tal conceituação no atual contexto de globalização, devemos afirmar que os moldes herdados não advêm somente da tradição européia, mas também daquilo que Ortiz chama de “memória internacional-popular”¹⁰². Resolvido este pequeno detalhe, nos concentremos agora no problema central, qual seja: que a literatura brasileira, através da dialética do localismo e cosmopolitismo, tem como *substância* da expressão literária os *dados locais* e como *forma* os *dados cosmopolitas*. Se utilizada neste nível de conceituação, a teoria da dialética do localismo e cosmopolitismo redundaria em meras análises mecânicas – forma (estilo e gênero) estrangeira, substância (tema e motivo) brasileira – e nos obriga a encarar “[...] *serenamente* o nosso vínculo placentário com as literaturas européias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural”¹⁰³. Mas ainda assim, devemos concordar, mesmo que parcialmente, com as seguintes palavras de Candido:

¹⁰⁰ NITRINI. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, p. 210.

¹⁰¹ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 110.

¹⁰² Ver ORTIZ. *Mundialização e cultura*.

¹⁰³ CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 151. (grifo nosso)

Jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas, no sentido em que o são o Romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo livre indireto, no da escrita. E embora tenhamos conseguido resultados originais no plano da realização expressiva, reconhecemos implicitamente a dependência. Tanto assim que nunca se viu os diversos nativismos contestarem o uso das formas importadas, pois seria o mesmo que se oporem ao uso dos idiomas europeus que falamos. O que requeriam era a escolha de *temas* novos, de sentimentos *diferentes*¹⁰⁴.

Certamente, nunca criamos formas literárias originais, mas também nunca aceitamos ingenuamente, sem antes modificá-las (ou devorá-las, no melhor estilo antropofágico), as formas literárias estrangeiras. Assim, para a teoria da dialética do localismo e cosmopolitismo produzir análises satisfatórias, a dicotomia substância-forma requer um grau maior de complexidade, como o atingido por Jameson na elaboração de denominadores para uma teoria do gênero a partir do “mapeamento quádruplo de Hjelmslev”¹⁰⁵:

FORMA	<i>expressão</i> : a estrutura narrativa de um gênero
	<i>conteúdo</i> : o significado “semântico” de um modo genérico
SUBSTÂNCIA	<i>expressão</i> : ideologemas, paradigmas narrativos
	<i>conteúdo</i> : matéria-prima social e histórica

Apesar de limitar-se ao plano dos gêneros e, portanto, não abarcar o plano das tendências e o das técnicas literárias, tal modelo nos permite analisar como a recepção brasileira dos gêneros estrangeiros também altera a forma, mesmo que somente o significado do gênero (o *conteúdo da forma*) ou a estrutura narrativa (a *expressão da forma*).

¹⁰⁴ CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 151-152. (grifos do autor)

¹⁰⁵ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 146.

Para testarmos a eficácia dos denominadores, analisaremos a recepção do gênero *cyberpunk* na literatura brasileira. Porém, devemos antes esclarecer o termo do quadro “ideologema”, cunhado originalmente pelo círculo de Bakhtin¹⁰⁶. Segundo Jameson,

o ideologema é uma formação anfíbia, cuja característica estrutural essencial pode ser descrita como sua possibilidade de se manifestar como pseudo-idéia – um sistema conceitual ou de crença, um valor abstrato, uma opinião ou um preconceito – ou como uma protonarrativa, uma espécie de fantasia de classe essencial com relação aos “personagens coletivos” que são as classes em oposição¹⁰⁷.

Para nossa análise, a primeira noção, “pseudo-idéia”, é a mais adequada. Mas de fato, “a vantagem desta formulação [ideologema] está em sua capacidade de mediar entre concepções da ideologia como opinião abstrata, valor de classe e outros, e os materiais narrativos [...]”¹⁰⁸. Podemos agora enumerar os quatro denominadores e indicar se ocorrem convergências ou divergências entre a ficção *cyberpunk* norte-americana e a brasileira:

1. *Conteúdo da substância*: divergência entre a produção norte-americana (informática, corporações multinacionais, tribos urbanas, etc) e a brasileira (revolução midiática, deslumbramento tecnológico, cultos africanos e orientais, etc)¹⁰⁹;
2. *Expressão da substância*: convergência entre a produção norte-americana e a brasileira (a tecnosfera, o meio ambiente tecnológico);
3. *Conteúdo da forma*: convergência entre a produção norte-americana e a brasileira (a união entre tecnologia e sujeira urbana);

¹⁰⁶ Ver TCHOUGOUNNIKOV. Por uma arqueologia dos conceitos do círculo de Bakhtin: ideologema, signo ideológico, dialogismo.

¹⁰⁷ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 80.

¹⁰⁸ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 80.

¹⁰⁹ Ver CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 6.

4. *Expressão da forma*: divergência entre a produção norte-americana (estrutura narrativa do romance de personagem) e a brasileira (estrutura narrativa do romance de ação).

Estes quatro denominadores serão detalhados no terceiro capítulo ao analisarmos *Santa Clara Poltergeist*.

Para finalizarmos este capítulo satisfatoriamente, algumas palavras sobre as idéias de Victor Zhirmunsky são necessárias. Segundo o comparatista do Leste Europeu, “movimentos literários em geral e fatos literários em particular, considerados como fenômenos internacionais, são parcialmente baseados em desenvolvimentos históricos similares na vida social dos respectivos povos e, parcialmente, em suas relações culturais e literárias recíprocas”¹¹⁰. Ou seja, as semelhanças literárias ocorrem devido às analogias tipológicas, baseadas nos desenvolvimentos históricos similares, e às importações culturais. Assim, devemos estar atentos, pois, como afirma Perrone-Moisés, “sobre determinado chão cultural (discursivo) podem ocorrer confluências, coincidências de temas e de soluções formais que nada têm a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico”¹¹¹. É o caso, parcialmente, da ficção *cyberpunk* brasileira:

Desde o início da década de 1980 uma série de contos e romances de características semelhantes têm surgido no Brasil, sem que seus autores tenham pontos de contato entre si. Por isso, essas obras devem ser vistas como respostas a uma situação cultural e literária que passou a ser mais explorada — de um modo bastante irregular e eventual — pela FC brasileira desde aquela década. Como muitas dessas características são próximas daquelas do *cyberpunk* — a hipótese de um “cyberpunk brasileiro” ou “tupinipunk” — também é lícito imaginar que essas duas tendências ficcionais de origens diversas — *cyberpunk* e *tupinipunk* — sejam reações particulares a uma mesma situação, vivida por culturas que, em muitos sentidos, situam-se em

¹¹⁰ ZHIRMUNSKY. Sobre o estudo da literatura comparada, p. 200.

¹¹¹ PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivania*, p. 95.

pólos opostos da modernidade. E essa situação é o globalismo e o multiculturalismo¹¹².

Ou seja, as semelhanças entre a produção norte-americana e a brasileira ocorrem, principalmente, devido às analogias tipológicas. Na verdade, a globalização possibilitou desenvolvimentos históricos similares numa escala mundial. Daí o *cyberpunk* “aparecer” em vários cantos do mundo: para citarmos somente as obras dos vizinhos latino-americanos, temos os romances dos chilenos Diego Muñoz (*Flores para un cyborg*, 1997), Darío Oses (2010: *Chile en Llamas*, 1998) e Jorge Baradit (*Ygdrasil*, 2005); os romances dos bolivianos Edmundo Paz Soldán (*Sueños digitales*, 2000), Rodrigo Antezana (*El viaje*, 2001) e Alison Spedding (*De cuando en cuando saturnina*, 2004); o romance do mexicano Gerardo H. Porcayo (*La primera calle de la soledad*, 1993); os contos do cubano Vladimir Hernández Pacín (*Nova de cuarzo*, 2000); os contos dos argentinos Carlos Gardini (“Timbuctú”, 1995), Eduardo J. Calertti (“Sin nombre”, 1996; “Clips”, 1996) e Daniel Mandebura (“La tía”, 1996); o conto do venezuelano Jorge Gómez Jiménez (“El eco de Frankenstein”, 2000); o conto do uruguaio Roberto Bayeto (“Hackers”, 1997); entre outros. Ao contrário do que muitos afirmam, o “[...] cyberpunk não está totalmente morto. Ele mudou-se para outras terras e outras mídias”¹¹³.

Causo também afirma que o *cyberpunk* nacional configura-se de maneira peculiar, devido às diferenças sociais e culturais do Brasil em relação ao país de origem do gênero, os Estados Unidos¹¹⁴. Como afirma Zhirmunsky, “[...] as convergências são sempre temperadas (como em outras esferas da vida social) por divergências específicas causadas por peculiaridades do desenvolvimento histórico local e nacional”¹¹⁵. Porém, não podemos desconsiderar as importações culturais, pois, certamente, a ficção *cyberpunk* brasileira dialoga com a norte-americana, mesmo que para negá-la ou parodiá-la. Entretanto, a paródia,

¹¹² CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 5. Para uma crítica do termo “tupinipunk”, ver o próximo capítulo.

¹¹³ Tradução livre do original: “[...] cyberpunk isn’t dead at all. It has moved to other lands and other media”. PECK. *Cyberpunk is alive and well and living in – where else? – Japan*, p. 18.

¹¹⁴ CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 5.

¹¹⁵ ZHIRMUNSKY. *Sobre o estudo da literatura comparada*, p. 200.

entendida a partir da noção de *desvio total*¹¹⁶, realiza-se apenas nos temas, justamente devido à decadência temática da ficção *cyberpunk* norte-americana ocorrida no final da década de 1980. Não por acaso, como veremos no próximo capítulo, o início da década de 1990 marca o período de maior produção das obras nacionais. Sant’Anna interpreta a paródia como indício da decadência e, para reforçar o que afirma, cita Bosi: “A última fase de uma forma histórica mundial é a sua comédia”¹¹⁷. Daí a comicidade das paródias dos textos brasileiros representarem o estágio terminal da ficção *cyberpunk* norte-americana.

Mas enquanto as paródias ocorrem no campo temático, estilizações, entendidas a partir da noção de *desvios toleráveis*¹¹⁸, realizam-se no campo formal, pois, segundo Causo, a ficção *cyberpunk* brasileira e a norte-americana apresentam semelhanças estilísticas, como prosa fragmentada, saturação referencial e personagens atenuadas¹¹⁹. Mas da diferença entre o recurso da paródia e o da estilização não se infere “[...] que exista uma incompatibilidade total entre esses recursos ou que eles não possam existir num mesmo texto”¹²⁰. Para exemplificar o que afirmamos até então, citaremos, primeiramente, uma passagem de *Neuromancer* e, logo após, outra de *Santa Clara Poltergeist*:

Agora, Case dormia nos esquifes mais baratos, aqueles dos hotéis perto do porto, sob os refletores de quartz-halogênico que iluminavam as docas como enormes palcos vazios durante toda a noite. De onde não era possível ver as luzes de Tóquio, do outro lado da baía, nem sequer o logotipo holográfico na torre da Fuji Electric Company, por causa do céu que luzia como um clarão de televisor, e a água em frente era uma vastidão negra onde as gaivotas sobrevoavam bancos errantes de espuma plástica branca. Atrás do porto ficava a cidade, com as cúpulas das fábricas dominadas pelos cubos imensos das arcologias corporativas. Porto e cidade eram separados por uma zona fronteira de ruas antigas, uma área sem nome oficial. A Night City, e o Ninsei no coração dela. De dia, os bares do Ninsei ficavam fechados

¹¹⁶ Ver SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & cia.*

¹¹⁷ BOSI *apud* SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & cia*, p. 49.

¹¹⁸ Ver SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & cia.*

¹¹⁹ CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 6.

¹²⁰ SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & cia*, p. 42.

e discretos, com os néons apagados, os hologramas inertes, à espera, sob o céu envenenado de prata¹²¹;

Mateus continua com a cara na janela olhando gente vagando e conversando e muita luz de sarjeta e muita oferta de tudo em termos de gente exposta e produtos vendidos. Gente exposta e produtos. Sete e quinze no digital de rua. Mateus olha pro céu e se lembra dos boreais eletrônicos que ele costuma revelar. Em Copa, eles são explícitos e talvez sejam o maior espetáculo do bairro. Quando ocorre a queda de energia geral em face da superdemanda elétrica, as calcinhas e sutiãs caem, pois são sopradas continuamente por canhões de ventania turbinada. Elas caem e a estática ondula revelando as miragens hertzianas das transmissões de rádio e tv. Espetáculo belíssimo no céu de tv de Copacabana. Filmes e Chacrinhas e seriados e novelas e jogos e competições e rostos e corpos e máquinas passam rasantes desafiando todas as cronologias. Céu televisivo¹²².

Notamos o tom humorístico da passagem brasileira destoando da seriedade da passagem norte-americana. Também percebemos a paródia, realizada por Fawcett, com o motivo do céu televisivo descrito por Gibson. Já a saturação referencial é uma semelhança de estilo, sendo mais enfatizada na passagem brasileira.

Retornando às importações culturais, Zhirmunsky afirma que “as precondições para a adoção são a *necessidade de importação ideológica* e a existência de tendências mais ou menos paralelas na sociedade e na literatura adotada”¹²³. Portanto, destacamos a ocorrência de importações na ficção *cyberpunk* brasileira, mas sabemos que elas só ocorreram devido às analogias tipológicas. Mas qual “necessidade de importação ideológica” possibilitou a adoção do gênero *cyberpunk* pela ficção científica brasileira? Provavelmente, a necessidade de posicionar-se criticamente diante das ideologias reinantes veiculadas pela produção norte-americana. Assim, em “Borba na Infolândia” (1997), Guilherme Kujawski e Sergio Kuplas parodiam criticamente *Neuromancer* ao afirmarem que “a ‘alucinação consensual’, como

¹²¹ GIBSON. *Neuromancer*, p. 15.

¹²² FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 88.

¹²³ ZHIRMUNSKY. Sobre o estudo da literatura comparada, p. 207. (grifo nosso)

classificaria aquele americano vulgar, estava mais para alucinação do que para consenso”¹²⁴. “Alucinação consensual” é a expressão utilizada por Gibson para definir o ciberespaço: “O ciberespaço. Uma alucinação consensual vivida diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças aprendendo altos conceitos matemáticos...”¹²⁵. Já os comentários satíricos de Fawcett, no conto “Vanuza e Rachid” (1992), a respeito dos “[...] cyberpunks, cyberhippies, cyberruralistas, cyberneiros, superdotados mimados e prepotentes [...]”¹²⁶, revelam um posicionamento crítico acentuado. Ou seja, ao invés de encararem serenamente nossa dependência cultural, como faz Candido, os escritores *cyberpunks* brasileiros agem com o mesmo espírito *punk* descrito na música “Geração Coca-cola” (1984), de Renato Russo: “Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”. Aqui, o termo “lixo” não é pejorativo, pois o movimento *punk* valoriza o lixo cultural como ferramenta de resistência – comportamento mantido pela ficção *cyberpunk* brasileira ao citar, por exemplo, o *western-spaghetti* (faroeste italiano), gênero cinematográfico favorito de Terêncio Vale, protagonista de *Piratas siderais*¹²⁷. Mas nosso interesse recai sobre a atualização da antropofagia oswaldiana que os versos acima proporcionam. Para Carvalhal, o mais fascinante na proposta antropofágica “[...] não é a devoração (assimilação) vista no seu sentido mais superficial, mas compreendida no seu caráter seletivo, como capacidade crítica de selecionar do alheio o que interessa”¹²⁸. Ou seja, toda assimilação (“Desde pequeno nós comemos lixo”) requer uma atitude crítica (“Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”) – ou melhor, toda devoração requer um cuspe bem dado.

¹²⁴ KUJAWSKI; KULPAS. Borba na Infolândia. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/borba-na-infolandia-1>>. Acesso em: 22 ago. 2007. Novela publicada originalmente na revista .NET e no livro souvenir da V InteriorCon, encontro organizado pelo Clube de Leitores de Ficção Científica, ocorrido nos dias 8 e 9 de novembro de 1997, na cidade paulista de Sumaré.

¹²⁵ GIBSON. *Neuromancer*, p. 67.

¹²⁶ FAWCETT. *Básico instinto*, p. 132.

¹²⁷ Ver KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 30.

¹²⁸ CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 76.

Na verdade, “Geração Coca-Cola” pertencia ao repertório musical da primeira banda de Renato Russo (*Aborto Elétrico*), que atuou em fins dos anos 1970. Outra música do repertório dessa banda era justamente “Ficção Científica”¹²⁹, cujo seguinte trecho aborda o principal assunto do próximo capítulo:

Revolução em selvas tropicais
Raio laser mata índios
Descoberto O Novo Mundo envelheceu
Como tentar ser selvagem
Se não existe anarquia
E a dança é a mesma, não é ficção
Muita fome nas estrelas
Muita fome nas estrelas
Muita fome nas estrelas
E aqui também

Percebemos nestes versos uma suposta incompatibilidade entre a ficção científica e a realidade brasileira, ou seja, entre os aparatos tecnológicos e a cultura primitiva (“Raio laser mata índios”), os sonhos de conquista espacial e a miséria (“Muita fome nas estrelas / E aqui também”). São estas idéias deslocadas que, principalmente, discutiremos no segundo capítulo.

¹²⁹ Como o *Aborto Elétrico* não lançou nenhum álbum, não podemos precisar o ano desta música. A única gravação comercial de “Ficção Científica” encontra-se no álbum *MTV Especial: Aborto Elétrico* (2005), uma homenagem da banda *Capital Inicial*.

CAPÍTULO II

HIPOMODERNIDADE E *CYBERPUNK* BRASILEIRO

Lembra-se quando líamos os livros de Clarke, Asimov, Bradbury, [van] Vogt, Wul, Miller, Wyndham, Heinlein? Eram supercivilizações, tecnocracia, sistemas computadorizados, relativo – ainda que monótono – bem-estar. E aqui, o que há? Um país subdesenvolvido vivendo em clima de ficção científica.

Ignácio de Loyola Brandão, *Não verás país nenhum.*

Por que discutir ficção científica? E, principalmente, por que discutir ficção científica no Brasil? Sendo o gênero que discute os mitos da sociedade tecnológica, a ficção científica revela facetas desconhecidas de um País que insiste no uso de rótulos do discurso sócio-tecnológico estrangeiro, como “país subdesenvolvido” ou “país do Terceiro Mundo”.

Em “Apesar de dependente, universal” (1980), Silviano Santiago afirma que “a História europeia é a estória do indígena”¹³⁰. Pode soar estranhamente esta citação a respeito da colonização da América Latina num texto sobre ficção científica, gênero reconhecido pela descrição de aparatos tecnológicos e pela especulação do futuro. A frase de Santiago resume a situação do índio diante do colonizador europeu: instruído a viver os conflitos religiosos do Ocidente, o índio, sem nenhuma noção histórica, vive uma ficção. Da mesma forma, a ficção científica brasileira vive uma História que não lhe pertence: a do desenvolvimento tecnológico norte-americano. Só assim compreendemos a profusão de ícones tecnológicos, como robôs e espaçonaves, num gênero literário de um País cuja modernização encontra-se inacabada e a primeira viagem espacial ocorreu ano passado (2006).

¹³⁰ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais, p. 15.

Ao que parece, as realizações da ficção científica são, no Brasil, “idéias fora do lugar”, para retomarmos o pensamento de Roberto Schwarz. Em *Ao vencedor as batatas* (1977), Schwarz demonstra como a importações de idéias liberais burguesas destoava do cotidiano brasileiro do século XIX, caracterizado pela escravidão e pela prática do favor. Entretanto, “inscritas num sistema que não descrevem nem mesmo em aparência, as idéias da burguesia viam infirmada já de início, pela evidência diária, a sua pretensão de abarcar a natureza humana”¹³¹. Ou seja, fora do lugar de origem, as idéias liberais burguesas eram facilmente desmentidas pelos intelectuais brasileiros. O mesmo ocorre com a ficção científica:

De fato, o deslocamento da tradição da ficção científica para o contexto de um país em desenvolvimento nos permite revelar certas assunções sobre desenvolvimento e sobre economias em desenvolvimento, e determinar a função da ficção científica em uma certa sociedade¹³².

É por isso que a primeira e as subseqüentes gerações brasileiras de ficção científica “[...] contesta[m] os paradigmas tradicionais da ficção científica norte-americana, para afirmar temas e problemas particularmente brasileiros”¹³³. Apesar do preconceito elitista ao destacar a ficção científica como um gênero escapista, a epígrafe deste capítulo, por exemplo, demonstra a consciência do intelectual brasileiro diante das divergências entre o contexto brasileiro e os sonhos da ficção científica.

Apesar do conhecimento dos escritores, esse debate em torno da ficção científica brasileira somente corporificou-se no final da década de 1980. Segundo Pereira,

¹³¹ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro, p. 22.

¹³² GINWAY. *Ficção científica brasileira*: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro, p. 30.

¹³³ GINWAY. *Ficção científica brasileira*: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro, p. 32. Apoiada pelo editor baiano Gumercindo Rocha Dorea, a primeira geração brasileira de ficção científica atuou durante a década de 1960 e incluía André Carneiro, Antônio Olinto, Dinah Silveira de Queiroz, Fausto Cunha, Jerônimo Monteiro, Rachel de Queiroz, Rubens Teixeira Scavone, entre outros. Antes da década de 1960, a ficção científica brasileira registrava somente práticas isoladas.

em 1988, o movimento em torno da ficção científica brasileira suscitava uma série de questões, e o *fandom* começava a discuti-las. A problemática formal, *a legitimidade desta produção em um país periférico e não produtor de tecnologia*, assim como o caráter marginal do gênero em relação ao restante da literatura brasileira eram e são pontos principais neste debate¹³⁴.

Não ignorando a pertinência dos outros pontos levantados pelo debate¹³⁵, nos concentraremos na “legitimidade” do gênero ficção científica num “país periférico e não produtor de tecnologia”. Na verdade, “legitimidade” não é a palavra correta, pois não é a adoção do gênero pela literatura brasileira que se discute, mas como esse gênero é adotado. Também o uso de rótulos como “país periférico e não produtor de tecnologia” exige cautela num momento histórico marcado pelas transformações dos centros e pela mobilidade das culturas.

Para debatermos a ficção científica no Brasil será necessário, primeiramente, definirmos o gênero. Portanto, discutiremos algumas definições de teóricos estrangeiros e brasileiros, como Jean Baudrillard e Adriana Amaral, e de escritores estrangeiros e brasileiros, como Isaac Asimov e Bráulio Tavares. Mais adiante, analisaremos a recepção brasileira do *cyberpunk*, gênero da ficção científica norte-americana. Para tanto, revisaremos resenhas e posfácios da primeira edição brasileira de algumas obras norte-americanas e discutiremos algumas obras brasileiras que dialogam com o gênero. Também analisaremos as resenhas e críticas destas obras brasileiras, ou seja, abordaremos a recepção da recepção.

¹³⁴ PEREIRA. *Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira*, p. 50. (grifo nosso). *Fandom* é uma expressão inglesa que significa “domínio do fã” e que, frequentemente, denomina a comunidade de aficionados pela ficção científica.

¹³⁵ A problemática formal é discutida neste capítulo. O caráter marginal do gênero foi discutido no capítulo anterior.

2.1 Definições para uma ficção científica brasileira

A primeira menção conhecida do termo “ficção científica” foi feita por William Wilson em 1851: “Ficção Científica, em que as verdades reveladas da Ciência podem ser oferecidas entrelaçadas a uma história agradável, que por sua vez pode ser poética e verdadeira”¹³⁶. Apesar do termo popularizar-se a partir da década de 1920, a definição de Wilson caracteriza perfeitamente uma obra escrita 11 anos após sua formulação: *Cinco semanas em um balão* (1862), o primeiro romance científico de Júlio Verne¹³⁷. No prefácio do romance, o editor Hetzel afirma que o objetivo de Verne era “sintetizar todos os conhecimentos geográficos, físicos e geológicos acumulados pela ciência moderna, e refazer sob a forma literária a história do universo”¹³⁸. O escritor francês também se valeu das “verdades reveladas da Ciência” para compor sua obra mais conhecida, *20.000 léguas submarinas* (1870), “[...] pois tudo que Verne incluiu aqui era válido de acordo com o conhecimento científico e a teoria em voga em 1870”¹³⁹.

Na verdade, anos antes da formulação de Wilson, Mary Shelley já explorava descobertas científicas em *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818). Segundo Pietraroia,

na prática, Mary Shelley estava inspirando-se no clima (que havia sido criado por diversos cientistas do seu tempo) de crença generalizada no galvanismo. Sua ficção era um recado ou, se quisermos, um diálogo, claro com os cientistas da época: a possibilidade de criar vida em laboratório poderia não trazer tanto progresso quanto aparentava¹⁴⁰.

¹³⁶ WILSON apud PEREIRA. *Fantástica margem*: o cânone e a ficção científica brasileira, p. 141.

¹³⁷ Curiosamente, numa entrevista de 1894, Verne afirma o seguinte: “Não posso dizer que eu seja particularmente impulsionado pela ciência. Na verdade nunca fui, isto é, jamais segui estudos científicos, nem mesmo fiz experiências. Quando era jovem, porém, adorava observar o funcionamento de uma máquina”. VERNE. Júlio Verne: em torno de uma vida, p. 10.

¹³⁸ HETZEL apud SCAVONE. *Templários, Frankenstein, buracos negros e outros temas*, p. 30. A afirmação do editor de Verne esclarece porque Antonio Gramsci, nos *Cadernos do cárcere* (1948-1951), refere-se às obras do escritor francês como “romance geográfico-científico”, apesar da popularidade do termo “ficção científica” já naqueles tempos.

¹³⁹ ALLEN. *No mundo da ficção científica*, p. 35.

¹⁴⁰ PIETRAROIA. Os meios de comunicação de massa, a ciência e a ficção científica, p. 38.

Entretanto, como veremos adiante, *Frankenstein*, por questões formais, não é o primeiro romance de ficção científica, apesar do debate encontrar-se aberto.

No Brasil, outro autor que se baseou nas “verdades reveladas da Ciência” para escrever um conto foi Aluísio Azevedo, considerado por Otero um dos percussores da ficção científica brasileira¹⁴¹. Em “Demônios” (1893), apoiado na teoria da evolução de Darwin, Azevedo descreve o Rio de Janeiro recuando ao caos da Criação, onde dois únicos sobreviventes, o narrador e sua noiva, sofrem múltiplas transformações que “[...] invertem o processo de evolução: de seres humanos eles se transformam em bestas quadrúpedes, e destas em plantas, minerais, e assim sucessivamente até chegar ao nada”¹⁴². No final do conto, Azevedo utiliza a metalinguagem para concluir que a estória fantasiosa era apenas “capítulos desenxabidos” escritos pelo narrador numa “maldita noite de insônia”¹⁴³. Com exceção do final, o conto comporta-se como uma narrativa de ficção científica, na qual identificamos a extrapolação do conhecimento científico e motivos característicos do gênero: a terra devastada (o Rio de Janeiro inundado e coberto de lodo) e os novos Adão e Eva (o narrador e sua noiva). Na verdade, os escritores naturalistas, ao aplicarem preceitos científicos em suas obras, aproximam-se da proposta da ficção científica. Porém, como afirma Fiker,

[...] uma história de FC pode servir para ilustrar uma teoria, hipótese ou projeção científica – como, aliás, o pode também uma obra que nada tem a ver com FC, como *O Quarteto de Alexandria*, de Lawrence Durrell, que pretende se estruturar em conformidade com a Teoria da Relatividade de Einstein¹⁴⁴.

A popularização do termo “ficção científica” deu-se apenas na década de 1920, “[...] quando surgiu na revista *Amazing Stories* para designar um gênero em que a fantasia baseia-

¹⁴¹ Ver OTERO. *Introdução a uma história da ficção científica*, p. 186.

¹⁴² SÁ. *Introdução*, p. xxvi.

¹⁴³ AZEVEDO. *Demônios*, p. 51.

¹⁴⁴ FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 18.

se em especulações racionais [...]”¹⁴⁵. Naquela época, as narrativas de ficção científica resumiam-se em “[...] um grupo de engenheiros [que] concebeu novos inventos e imediatamente começou a utilizá-los. No decurso de alguns anos, conquistaram a Galáxia”¹⁴⁶. Tais narrativas manifestavam, na década de 1920, o otimismo norte-americano com relação às capacidades da tecnologia. Do mesmo otimismo compartilha Asimov, autor da seguinte definição:

[...] os acontecimentos supra-reais da história, na ficção científica, podem ser concebivelmente derivados do nosso próprio meio social, mediante adequadas mudanças ao nível da ciência e da tecnologia. Tais mudanças representarão um avanço, como o estabelecimento de uma colônia em Marte ou a interpretação bem-sucedida de sinais enviados por formas de vida extraterrestres. Constituirão um retrocesso, a exemplo de algum estudo sobre o aniquilamento de nossa civilização tecnológica, provocado por um desastre nuclear ou ecológico¹⁴⁷.

Como ressalta a definição acima, a ficção científica discute, fundamentalmente, a relação entre homem e máquina, e sempre de maneira dualística: ou a máquina liberta o homem, ou a máquina domina o homem¹⁴⁸. Ou seja, há duas vertentes da ficção científica: a utópica e a distópica. Enfim, “o importante em matéria de ficção científica, até mesmo fundamental, é aquilo que efetivamente a fez surgir, ou seja, a percepção das mudanças produzidas pela tecnologia”¹⁴⁹.

Entretanto, a ficção *cyberpunk* norte-americana evita essa classificação dualística ao adotar os dois posicionamentos (utópico e distópico): ela apresenta um futuro sombrio, “[...] no qual a tecnologia foi tomada pelas ruas, se desvirtuou da ‘one best way’ e não resolveu

¹⁴⁵ PEREIRA. *Fantástica margem*: o cânone e a ficção científica brasileira, p. 141.

¹⁴⁶ ASIMOV. *No mundo da ficção científica*, p. 128.

¹⁴⁷ ASIMOV. *No mundo da ficção científica*, p. 16.

¹⁴⁸ Ver TUCHERMAN. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>> Acesso em: 22 ago. 2007.

¹⁴⁹ ASIMOV. *No mundo da ficção científica*, p. 18.

nenhum dos problemas sociais que prometia [...]”¹⁵⁰, mas também celebra o ciberespaço como uma tecnologia libertadora. A respeito, Kellner afirma o seguinte:

No entanto, os *cyberpunks* não são apocalípticos e negativos, como alguns livros e filmes de ficção científica das últimas décadas. Alguns de seus escritores, como Gibson, dão ênfase tanto à negatividade quanto à positividade da tecnologia e do futuro tecnológico, não sendo tecnofóbicos nem tecnófilos. Grande parte da antiga ficção científica, por outro lado, era tecnófila; festejava a tecnologia sem reflexão crítica sobre seus efeitos. Outra linhagem da literatura apocalíptica e antiutópica, por outro lado, era puramente negativa em relação à tecnologia, vendo-a somente como algo que levaria a um futuro catastrófico. Os *cyberpunks*, em sua maioria, são mais dialéticos, embora se encontre algum resíduo de pessimismo antiutópico em alguns de seus escritores¹⁵¹.

Apesar de descrever um futuro semelhante, a ficção *cyberpunk* brasileira difere-se da estrangeira ao apontar para o aspecto alienante, e não libertador, do ciberespaço. Num tom satírico, Fawcett escreve, no conto “Vanuza e Rachid” (1992), o seguinte a respeito dos *cyberpunks*:

Os tecnognósticos acreditavam que estamos chegando no auge da demência materialista criada, gerada pelo Demiurgo contemporâneo: o capitalismo multinacional. (...) Os tecnognósticos queriam usar a parafernália, as bugigangas cibernéticas que entulham a atualidade para driblar o Demiurgo e achar um atalho para fugir dessa camuflagem forjada pelos cinco sentidos e que tem o nome de realidade. Desencurrular-nos dessa dimensão. Chegar onde iam neuroviajantes arcaicos, alquimistas, religiosos de todos os tipos, zaratustras, cristos, claras de assis, só que por uma via tecno¹⁵².

Apesar de pouco explorar a temática do ciberespaço, a produção brasileira também trata da utopia, mas por outra via: o sexo. Para Causo, a ficção *cyberpunk* brasileira possui “uma

¹⁵⁰ LEMOS. Ficção científica cyberpunk: o imaginário da cibercultura. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/11.shtml>> Acesso em: 22 ago. 2007.

¹⁵¹ KELLNER. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno, p. 384.

¹⁵² FAWCETT. *Básico instinto*, p. 133-134.

visão utópica do sexo como força libertária”¹⁵³. Enfim, por vias diferentes, tanto a ficção *cyberpunk* norte-americana quanto a brasileira insistem na utopia.

Vejamos agora a seguinte definição de Baudrillard:

Não é preciso crer que abandonamos a cotidianidade já que a ficção científica vem a ser apenas, graças à fabulação livre, a *extrapolação da própria cotidianidade em suas tendências irracionais*. Testemunha essencial de uma civilização do objeto porque revela certos aspectos dela, a ficção científica é ao contrário *destituída de valor profético*. Não tem praticamente nada a ver com o futuro real da evolução técnica: dela é somente o futuro anterior, se assim se pode dizer, nutrindo-se de arcaísmos sublimes, de um repertório de formas e de funções adquiridas. Pobre de invenção estrutural, mas mina inesgotável de soluções imaginárias para as necessidades e as funções estereotipadas, frequentemente marginais e abracadábricas. No fundo trata-se da *apoteose do bricolage*. Mas se o seu valor real de exploração é pobre, é ao contrário *uma fonte muito rica de documentação no domínio do inconsciente*¹⁵⁴.

Apesar do curioso ranço elitista¹⁵⁵, a definição de Baudrillard apresenta vários aspectos positivos do gênero, mas nos limitaremos a discutir aqueles que foram grifados. Como “extrapolação da própria cotidianidade em suas tendências irracionais”¹⁵⁶, a ficção científica remete à hiperrealidade, conceito oriundo da própria obra de Baudrillard, mas proposto por Fisher para descrever o processo mimético realizado pela ficção científica e, principalmente, pela ficção *cyberpunk*. Para o autor,

é importante lembrar que o hiperreal é caracterizado não como o surreal ou o irreal, mas como o *mais real que real*. Na hiperrealidade, é o *relacionamento* entre o real e suas simulações, o mapa e o território, que tem sido (fatalmente) perturbado¹⁵⁷.

¹⁵³ CAUSO. Tupinipunk: cyberpunk brasileiro, p. 6.

¹⁵⁴ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 127-128. (grifos nossos)

¹⁵⁵ É curioso notar que, em obras mais recentes, Baudrillard revelou-se um grande entusiasta da ficção científica. Ironicamente, Kellner afirma que “[...] Baudrillard pode ser lido como um autor de ficção científica [...]”. KELLNER. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno*, p. 381.

¹⁵⁶ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 127.

¹⁵⁷ Tradução livre do original: “It is important to remember that the hyperreal is characterized not as the surreal or the unreal, but as the *more real than real*. In hyperreality, it is the *relationship* between the real and its

Assim, a ficção científica ratifica o imaginário, ou as tendências irracionais, da sociedade tecnológica. Para Skorupa, a ficção científica busca “[...] mimetizar, caricaturar e aparentar os procedimentos efetivos da ciência de modo que o apresentado assemelhe-se ao real, simulando o real, mesmo que seja de uma forma absurda”¹⁵⁸. Enfim, o conceito de hiperrealidade exemplifica-se no seguinte comentário a respeito do romance de Fawcett: “quem conhece Copacabana sabe que a ‘caricatura’ de ‘Santa Clara Poltergeist’ não é muito distante da face real da Copacabana de hoje. Aqui o imaginário e o real se confundem”¹⁵⁹. Ou seja, a relação entre obra e realidade é fatalmente perturbada.

De alguma forma, o conceito de hiperrealidade atualiza o maravilhoso hiperbólico proposto por Todorov, principalmente quando consideramos a ficção científica. Apesar de o autor valer-se de outra definição para o gênero – o maravilhoso científico –, muitas vezes a ficção científica atua como uma caricatura, exagerando características do cotidiano: o futuro descrito pela ficção *cyberpunk*, por exemplo, é uma ampliação dos problemas sociais, políticos e ecológicos contemporâneos (a superpopulação, a crise da nação-estado e a poluição). Ou seja, como a hiperrealidade, o maravilhoso hiperbólico distorce a relação entre obra e realidade¹⁶⁰.

Entendida como “apoteose do *bricolage*”¹⁶¹, a ficção científica revela características pós-modernistas, pois o pastiche, definido como “o jogo aleatório de alusões estilísticas”¹⁶², é o desdobramento superestimado do *bricolage*. A respeito dessa capacidade da ficção

simulations, the map and the territory, that has been (fatally) disturbed”. FISHER. *Flatline constructs: gothic materialism and cybernetic theory-fiction*. Disponível em: <<http://www.cinestatic.com/trans-mat/Fisher/FCcontents.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2007. (grifo do autor)

¹⁵⁸ SKORUPA. *Viagem às letras do futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira (1947-1975)*, p. 85.

¹⁵⁹ LEMOS. *Santa Clara Poltergeist: “cyberpunk” à brasileira?* Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemons/culcyber.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

¹⁶⁰ Para as definições de maravilhoso hiperbólico e maravilhoso científico, ver TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 60-61 e 63.

¹⁶¹ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 128.

¹⁶² JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 45.

científica em adotar vários estilos, ou seja, em praticar o pastiche, Raymond Williams afirma que a

FC tem sido colocada a serviço de quase todo tipo de história tradicional. Existem histórias de guerra e banditismo, como *War of the Worlds* ou *A present from Joe*, de E. F. Russell. Existem histórias de aventura e exploração, começando talvez pelas histórias de Poe sobre vôo à Lua, *The Unparalleled Adventure of one Hans Pfaal*, e continuando através de todas as histórias de Júlio Verne até o recente exemplo de *The Ruum*, de Arthur Porges. Existe pelo menos uma história ordinária de assassinato, *Dumb Martian*, de John Wyndham, como é também um tipo comum de história de amor. Homens em discos voadores têm sido usados como um *deus ex machina* contemporâneo numa história realista diferente, tal como *Or Else*, de Henry Kuttner. Existem histórias de humor, como *The Cerebrative Psittacoid*, de H. Nearing, e histórias de travessuras como a interessante *Pictures Don't Lie*, de Katherine MacLean. Poe escreveu um *Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* usando as maravilhas científicas e tecnológicas do século XIX como uma continuação de Sinbad: Scheherazade é estrangulada, pois, embora o rei acredite numa vaca-azul celeste com 400 chifres, ele não acreditará numa fotografia ou no navio a vapor. Mais recentemente, Mary Shelley, em *Frankenstein*, adicionou a FC ao romance gótico, e esta linhagem horripilante vem sendo muito amplamente explorada¹⁶³.

Apesar de várias obras citadas serem, na verdade, precursoras do gênero, a afirmação de Williams esclarece como a ficção científica, desde os primórdios, apropria-se de outros tipos de estilos e narrativas para construir-se. Isto também ocorre no interior dos subgêneros da ficção científica. O *steampunk*, por exemplo, é uma “variante do cyberpunk em que a ação se passa basicamente em uma estética Vitoriana [...]”. Mantém os princípios distópicos

¹⁶³ Tradução livre do original: “SF has been put to service in almost every kind of traditional story. There are the stories of war and banditry, like *War of the Worlds* or Mr E.F. Russell's *A Present from Joe*. There are stories of adventure and exploration, beginning perhaps with Poe's story of a flight to the Moon, *The Unparalleled Adventure of one Hans Pfaal*, and continuing through nearly all the stories of Jules Verne to a recent example like Mr. Arthur Porges' *The Ruum*. There is at least one ordinary murder story, Mr. John Wyndham's *Dumb Martian*, which is also a common kind of love story. Men from flying saucers have been used as a contemporary *deus ex machina* in an otherwise realistic story, such as Mr. Henry Kuttner's *Or Else*. There are humorous stories, like Mr H. Nearing's *The Cerebrative Psittacoid*, and trick stories like Katherine MacLean's interesting *Pictures Don't Lie*. Poe wrote a *Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* using 19th-century scientific and technological wonders as a continuation of Sinbad: Scheherazade is strangled, for although the king believes in a sky-blue cow with 400 horns he will not believe in photography or the steamship. Earlier, Mary Shelley, in *Frankenstein*, had added SF to the Gothic novel, and this horrific strain has been very widely exploited”. WILLIAMS. Science fiction. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/documents/williams.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

cyberpunks, mas combinando-os com elementos vitorianos como as máquinas de vapor (steam)”¹⁶⁴. Esta referência às máquinas a vapor dialoga com as origens histórias da ficção científica, pois tais máquinas reforçaram a noção de progresso científico e, conseqüentemente, a formação da ficção científica¹⁶⁵. Assim, na elaboração dessa variante, percebemos como os escritores *cyberpunks* “[...] estão entranhados na erudição e tradição do campo da FC”¹⁶⁶. Não por acaso, algumas personagens do filme *A liga extraordinária* (2003), exemplo de ficção *steampunk*, são criações de Verne e de Wells: o capitão Nemo de *20.000 léguas submarinas* e *O homem invisível* (1897). Outros exemplos de ficção *steampunk* são o romance *The difference engine* (1992), escrito por William Gibson e Bruce Sterling, e a animação *Steamboy* (2004), produzida por Katsuhiro Otomo.

A capacidade da ficção científica em adotar vários estilos também é indicada por Asimov. Para ele, “a ficção científica constitui um universo literário cuja extensão não é nada desprezível porque ela é o que é não pelo seu conteúdo, mas por suas bases”¹⁶⁷. Mais adiante, Asimov expõe casos que exemplificam o que afirma:

Tome-se o conteúdo de qualquer desses escritos [contos sobre esporte, Velho Oeste e aventuras em selvas tropicais] e situe-se tal conteúdo num meio social que envolve alguma sociedade significativamente diversa da nossa. Não terá sido modificada a natureza da história em questão, mas simplesmente a ela acrescida alguma coisa¹⁶⁸.

Entretanto, justamente por adotar vários conteúdos, mas manter suas bases inalteráveis, a ficção científica mostra-se “pobre de invenção estrutural”, como afirma Baudrillard em sua definição do gênero¹⁶⁹. Assim, Fiker identifica, na ficção científica, duas características

¹⁶⁴ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 101.

¹⁶⁵ SKORUPA. *Viagem às letras do futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira (1947-1975)*, p. 39.

¹⁶⁶ STERLING. Prefácio, p. 6.

¹⁶⁷ ASIMOV. *No mundo da ficção científica*, p. 31.

¹⁶⁸ ASIMOV. *No mundo da ficção científica*, p. 32.

¹⁶⁹ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 128.

próprias da literatura de massa: “[...] sua rigorosa dependência a um repertório fixo de temas e sua extrema adequação à paráfrase. Quanto a esta última, já tivemos até aqui várias oportunidades de ver com que facilidade podem ser resumidas e contadas elipticamente as histórias de FC sem que se perca o essencial”¹⁷⁰. Ou seja, altera-se o conteúdo, mas o essencial permanece. No Brasil, muitos escritores aceitam essa capacidade da ficção científica como fato incontestável, ou seja, adotam temas tipicamente brasileiros, mas mantêm as bases, as ideologias da produção norte-americana. Questionado sobre a tentativa brasileira de criar uma ficção científica própria, Sterling afirma o seguinte:

Se vocês não gostam de tanta influência americana, então não escrevam sobre o Brasil para os brasileiros – escrevam sobre a AMÉRICA, a partir de uma perspectiva brasileira. Quero dizer, vocês não deveriam tentar estreitar sua perspectiva. Se vocês vão escrever FC brasileira, deveriam escrever FC brasileira, digamos, sobre Sri Lanka (risos). Ou escrever FC brasileira sobre Marte. FC brasileira sobre qualquer tópico que seja¹⁷¹.

Mais do que conteúdos nacionais, a ficção científica brasileira precisa, primeiramente, de um *ponto de vista brasileiro*. Entretanto, nada impede que ela debata tópicos brasileiros, desde que assimile antes um olhar brasileiro. Em alguns casos, como veremos no próximo capítulo, a ficção *cyberpunk* brasileira adota um olhar estrangeiro, ou seja, não condizente com seu contexto social.

Mas enfim, concluindo o assunto anterior, a ficção *cyberpunk* torna o pastiche uma característica evidente da ficção científica, pois “ela caracteriza-se por ser uma mistura de

¹⁷⁰ FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 16. Também “vale lembrar aqui que nem sempre a ficção científica preenche todos os requisitos de uma literatura ‘de massa’, o que fica patente, por exemplo, na tradição inglesa de Wells, Stapledon e C. S. Lewis”. FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 7. A respeito do termo “literatura de massa”, ver o capítulo anterior.

¹⁷¹ STERLING. Conversa com Bruce Sterling: uma entrevista concedida a Roberto de Sousa Causo, p. 34.

estilos (fantástico, distópico, urbano, tecnológico), utilizando-se da sátira (paródia e pastiche) e de outras formas literárias, como o horror, o policial, o fantástico”¹⁷².

Sendo “uma fonte muito rica de documentação no domínio do inconsciente”¹⁷³, a ficção científica nos permite identificar seu “[...] poder de excitar a fantasia do leitor já conquistado pela ideologia do fatal desenvolvimento do progresso científico no domínio e no controle das forças naturais”¹⁷⁴, ou seja, seu processo de mitificação da sociedade tecnológica. Entretanto, o mito do progresso não mais se sustenta devido aos acontecimentos do século XX – as guerras mundiais, os estados totalitários e a corrida armamentista –, que provocaram descrença num futuro promissor. Assim, devemos atualizar o mito do progresso, ainda ancorado na predestinação histórica do paradigma antropocêntrico, no mito da racionalidade, mais de acordo com a falta de meta do paradigma contemporâneo, o tecnocêntrico¹⁷⁵. Para Sfez, a ficção científica reforça a “ideologia de uma racionalidade total”¹⁷⁶. O mito da racionalidade também tem como ideal o automatismo, ou seja, o controle total da Natureza e das atividades sociais. É por isso que a ficção científica

ilustra em particular aquilo que reconhecemos como a postulação mais profunda, para não dizer a mais irracional, do objeto moderno: o automatismo. No fundo ela inventou apenas um único superobjeto: o ROBÔ. O homem não terá mais de dirigir o seu cortador de grama nem mesmo no domingo, ele se porá em movimento e se deterá por si mesmo. Encontra-se aí o único destino possível dos objetos? Esta via que lhe é traçada de progredir inelutavelmente na sua função atual até a automatização (e que chega ao mimetismo total da autogeração “espontânea” – o moedor de café produzindo pequenos moedores de café – como o imaginam as crianças) tem menos a ver com as técnicas futuras do homem que com suas determinações psicológicas atuais. Nesta qualidade o mito do robô resume todas as vias do inconsciente no domínio do objeto¹⁷⁷.

¹⁷² LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 209.

¹⁷³ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 128.

¹⁷⁴ GRAMSCI. *Literatura e vida nacional*, p. 116.

¹⁷⁵ Ver MARCONDES. *Sociedade tecnológica*.

¹⁷⁶ SFEZ. *Crítica da comunicação*, p. 123.

¹⁷⁷ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 128.

Escrita em 1968, a citação acima não mais se confirma plenamente, pois as determinações psicológicas atuais não se manifestam no mito do robô, mas no do *cyborg*. Não por acaso, a primeira cena do romance *Silicone XXI*, de Alfredo Sirkis, revela um robô destruído por um *cyborg*. Porém, apesar do mito do *cyborg* questionar, fundamentalmente, a fronteira entre o mecânico e o orgânico, ele também reafirma o automatismo, o controle total da Natureza e das atividades sociais, pois “o último passo realizado na distopia cyberpunk é a penetração ou colonização do corpo humano”¹⁷⁸. É o lado “cyber” do universo *cyberpunk*, pois devemos “compreender a cibernética não só como um campo de pesquisa e aplicação tecnocientífica, mas como um termo conotando as formas ultramodernas de controle social que possuem o maior alcance possível”¹⁷⁹.

Como “destituída de valor profético”¹⁸⁰, a ficção científica remete à definição de Amaral. A autora afirma que “apesar de o futuro parecer ser a temática central da FC, na verdade, ele aparece como uma *metáfora do presente*. O presenteísmo dá a tônica das histórias, seja através de uma crítica, seja através de paródias”¹⁸¹. Segundo Schoereder, “muitos escritores utilizaram-se da fc como uma forma de comentário à sociedade de seu tempo, construindo um mundo futuro a partir daquilo que eles estavam vivendo, retomando e alterando a forma de comentário de H. G. Wells”¹⁸². Numa apresentação a *A máquina do tempo* (1895), Cevalco explica como o comentário ao presente se manifesta no romance de Wells:

Muitos vão logo reconhecer na sociedade rigidamente separada dos Elói e dos Morlocks a visão aguda do socialista Wells sobre as relações de trabalho na Inglaterra: aos trabalhadores resta a sub-vida dos porões escuros dos bairros pobres de Londres, tão sufocantes

¹⁷⁸ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 203-204.

¹⁷⁹ PFHOL. O delírio cibernético de Norbert Weiner, p. 106.

¹⁸⁰ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 127-128.

¹⁸¹ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 84. (grifo nosso)

¹⁸² SCHOEREDER. *Ficção científica*, p. 37.

quanto os subterrâneos dos Morlocks. O destino real dos Elói, que o Viajante só percebe no final, pode ser interpretado hoje como uma representação do temor das classes superiores de uma revolta dessas multidões subjugadas. Fica assim, nas entrelinhas, contada mais uma história, a dos conflitos de classe na sociedade inglesa de fins do século passado¹⁸³.

Já a respeito de *Neuromancer*, obra clássica da ficção *cyberpunk*, seu autor, William Gibson, afirma que o romance “trata do presente. Não trata de um futuro imaginário. É uma maneira de tentar entrar num acordo com o pavor e o terror inspirados em mim pelo mundo no qual vivemos”¹⁸⁴. Assim, em alguns pontos, o futuro descrito na ficção *cyberpunk* não é apenas metáfora do presente, mas o próprio presente. Quando Oliveira afirma que “a ficção científica conquistou a Atualidade”¹⁸⁵, ela não se refere somente à popularidade do gênero, mas aos mundos possíveis da ficção científica que se tornaram atuais. Como demonstra Carneiro, “se pegarmos um jornal diário e o lermos com olhos limpos da rotina, descobriremos notícias surpreendentes, que nos colocam face a realidades que não parecem aquelas normais do bom senso, mas criações exageradas da *science fiction*”¹⁸⁶. É por isso que algumas obras de ficção *cyberpunk* não mais descrevem o futuro: *Reconhecimento de padrões* (2003), de William Gibson, e *Copacabana lua cheia*, de Fausto Fawcett, acontecem no presente. Para Sterling, os escritores *cyberpunks* “[...] são provavelmente a primeira geração de FC que cresce não só no seio da tradição literária da ficção científica, mas também num mundo verdadeiramente de ciência-ficção”¹⁸⁷.

Entretanto, o uso do futuro também deve ser considerado a partir

[...] de sua importância crítica para o presente. Essa dimensão frequentemente escapa aos historiadores, mas foi facilmente percebida

¹⁸³ CEVASCO. Apresentação, p. 6.

¹⁸⁴ GIBSON *apud* KELLNER. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno*, p. 380.

¹⁸⁵ OLIVEIRA. Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina, p. 3.

¹⁸⁶ CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 19.

¹⁸⁷ STERLING. Prefácio, p. 7.

pelo sociólogo francês Gabriel Tarde. “Parece-me nem mais nem menos concebível”, escreveu, “que o futuro, *que ainda não é*, deva influenciar o presente, do que o passado, *que já não é*, o deva fazer.” Conforme o presente se transforma em passado, o futuro imaginado emerge como uma causa significativa do que se torna nossa história real¹⁸⁸.

Não apenas como metáfora do presente, mas também como proposta para o presente, é que devemos analisar o futuro descrito pela ficção científica. Mas a ficção *cyberpunk*, tanto a norte-americana quanto a brasileira, não apresenta propostas: ela se estagna num “mil novecentos e oitenta e sempre”, para citarmos um poema de Leminski que, não por acaso, intitula-se “Blade Runner Waltz” (1991)¹⁸⁹. Na pior das hipóteses, a ficção *cyberpunk* apenas reafirma problemas sociais contemporâneos; na melhor, ela apenas reapresenta utopias fracassadas, como as “fazendas solares” de *Silicone XXI*, claramente inspiradas no movimento *hippie*. Para Jameson, “[...] a questão da Utopia *deveria* ser o teste crucial do que restou de nossa capacidade de imaginar qualquer tipo de mudança”¹⁹⁰. Como nenhuma mudança é possível após a queda do muro de Berlim, pelo menos para a ótica *cyberpunk*, o teste da Utopia é ignorado a favor de um futuro semelhante ao presente¹⁹¹.

Finalmente, também devemos lembrar que

[...] se escolhemos um nome como “literatura de antecipação” – que é um dos muitos nomes alternativos propostos para a ficção científica – estamos definindo o gênero como relativo apenas ao futuro e limitando-o a um tipo específico de FC, quando um sem-número de histórias do gênero se passam no passado ou no presente, apresentando, por exemplo, passados ou presentes alternativos¹⁹².

¹⁸⁸ WILSON. *A história do futuro*, p. 35. (grifo do autor)

¹⁸⁹ Ver LEMINSKI. *La vie en close*. Como veremos adiante, o filme *Blade Runner* é um dos precursores da ficção *cyberpunk*.

¹⁹⁰ JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 19. (grifo nosso)

¹⁹¹ Uma exceção é o texto “Visite Port Watson!”, de autor anônimo. Presente na coletânea *Futuro proibido* (2003), o texto, escrito como uma reportagem de turismo, apresenta uma utopia anarquista *cyberpunk*.

¹⁹² FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 11.

Este erro é verificado na definição de Umberto Eco: “Definiremos esse tipo de literatura fantástica como romance de antecipação, e nos serviremos dessa noção para definir de modo mais correto a ficção científica”¹⁹³. A noção que Eco explora para definir a ficção científica é a de *metatopia* e *metacronia*, onde o mundo possível descrito pelo gênero “[...] representa uma fase futura do mundo real presente: e por mais que seja estruturalmente diverso do mundo real, o mundo possível é possível (e verossímil) exatamente porque as transformações a que foi submetido nada mais fazem do que completar as linhas de tendência do mundo real”¹⁹⁴. Eco também apresenta outras variantes da literatura fantástica: *alotopia*, *utopia* e *ucronia*. A respeito da alotopia, Eco escreve o seguinte:

[...] ela constrói um mundo alternativo e afirma que é *mais real do que o real*, a tal ponto que entre as aspirações do narrador está a de que o leitor se convença de que o mundo fantástico é o único verdadeiramente real. Aliás, típico da alotopia é que, uma vez imaginado o mundo alternativo, não nos interessa mais as suas relações com o mundo real, a não ser em termos de significação alegórica¹⁹⁵.

O que impede Eco de valer-se desta variante para definir a ficção científica é justamente a alegoria, pois, no mais, ela se encaixa perfeitamente com o que dizemos até agora: a noção de hiperrealidade, por exemplo. Na verdade, se entendermos as narrativas de ficção científica como alegorias plenas, então Eco está correto. Mas, como afirma Todorov,

existe pois uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido, alegórico: gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro¹⁹⁶.

¹⁹³ ECO. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p. 168.

¹⁹⁴ ECO. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p. 168.

¹⁹⁵ ECO. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p. 167. (grifo nosso)

¹⁹⁶ TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 71.

A ficção científica localiza-se no interior desta gama de subgêneros literários, pois suas narrativas devem ser lidas no sentido literal, mas também através de um segundo sentido. De fato, Eco não nega que “[...] existem histórias ditas de ficção científica que, de algum modo, funcionam como as histórias do primeiro tipo (alotópicas), ou seja, como as fábulas”¹⁹⁷.

Ao discutir a ausência de metáforas nas narrativas de ficção científica e, conseqüentemente, o baixo valor literário atribuído ao gênero, o escritor Orson Scott Card afirma algo semelhante ao que discutimos até agora: “Não que histórias de ficção científica e fantasia tenham carência de metáforas, mas, antes, que elas não as contém. Ao invés, elas freqüentemente *são* metáforas”¹⁹⁸. Como exemplo, Card cita *Encontro com Rama* (1973), de Arthur C. Clarke, onde humanos exploram uma misteriosa nave espacial alienígena. A narrativa termina sem nenhuma explicação relevante a respeito da nave. Para Card, o romance de Clarke é uma metáfora da existência independente das atribuições de sentido¹⁹⁹. Outro exemplo que podemos citar é *Labirinto da morte* (1970), de Philip K. Dick, onde humanos, presos numa nave espacial condenada a vagar eternamente sem destino, simulam um mundo virtual agradável. A narrativa termina com o fracasso da simulação devido à invasão de dados do mundo real. Assim, o romance de Dick é uma metáfora da impossibilidade de fuga da realidade. Mas enfim, se pesquisarmos o verbete “alegoria”, encontraremos, entre outros significados, o seguinte: “Seqüência de *metáforas* que significa uma coisa nas palavras e outra no sentido”²⁰⁰. Logo, a definição de Card também abarca o caráter alegórico da ficção científica.

Apesar de não invalidar o debate acima, Roberts prefere definir a ficção científica como simbolista, ao invés de alegórica, pois, enquanto o símbolo permite várias interpretações, a

¹⁹⁷ ECO. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p. 168.

¹⁹⁸ CARD. *Arte vulgar*, p. 12. (grifo do autor)

¹⁹⁹ CARD. *Arte vulgar*, p. 13.

²⁰⁰ FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 80. (grifo nosso)

alegoria admite apenas uma²⁰¹. Certamente, a escolha de Roberts permite que as narrativas do gênero sejam compreendidas como obras abertas. Entretanto, ao afirmar que “[...] a função-chave simbólica do novum da ficção científica é precisamente a representação do encontro com a diferença, o Outro, a alteridade”²⁰², Roberts perde-se numa definição que nada define, pois, como demonstra Octavio Paz, o encontro com o outro é o objetivo principal de qualquer linguagem literária²⁰³.

Na verdade, a definição de Amaral – a ficção científica como metáfora do presente – apóia-se nas propostas de Roberts: “Conforme Roberts, o gênero de ficção-científica como um todo não é futurístico, nem profético, mas sim nostálgico [...]”²⁰⁴. Porém, a autora interpreta tal nostalgia a partir da suposta origem romântica da ficção científica, ou seja, como “[...] idéia de utopia, da nostalgia de se retornar aos valores perdidos”²⁰⁵. Para a ficção científica, é mais enriquecedor interpretar a nostalgia a partir do “repensar irônico pós-modernista da história” proposto por Linda Hutcheon, onde “de forma crítica, ele confronta o passado e o presente, e vice-versa”²⁰⁶. O próprio Roberts, citado por Amaral, afirma que “a FC é um modo historiográfico, um meio de escrever simbolicamente sobre história”²⁰⁷. Essa ironia ao repensar a história é observada em várias obras de ficção científica, como o premiado romance *O homem do castelo alto* (1962), de Philip K. Dick²⁰⁸; o primeiro conto

²⁰¹ ROBERTS. *Science fiction*, p. 16.

²⁰² Tradução livre do original: “[...] the key symbolic function of the SF novum is precisely the representation of the encounter with difference, Otherness, alterity”. ROBERTS. *Science fiction*, p. 25. Proposto por Darko Suvin, o termo “novum” designa uma “coisa nova” (material ou conceitual) que distingue a ficção científica da literatura convencional.

²⁰³ Ver PAZ. *Os signos em rotação*.

²⁰⁴ AMARAL. *Visões perigosas*: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 85.

²⁰⁵ AMARAL. *Visões perigosas*: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 56.

²⁰⁶ HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção, p. 63.

²⁰⁷ ROBERTS *apud* AMARAL. *Visões perigosas*: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 85.

²⁰⁸ Para uma análise detalhada do romance de Dick, ver GOMES. A procura por ‘histórias’ na ficção científica de Philip K. Dick.

profissional de William Gibson, “The Gernsback continuum” (1981)²⁰⁹; aquelas pertencentes ao já citado subgênero *steampunk*²¹⁰. No Brasil, os contos de Gerson Lodi-Ribeiro, principalmente “A ética da traição” (1993), também são exemplos dessa ironia²¹¹.

Mas enfim, Amaral confunde-se, pois ela mesma afirma, como citado anteriormente, que “o presenteísmo dá a tônica das histórias [de ficção científica], *seja através de uma crítica, seja através de paródias*”²¹², ou seja, através de recursos do pós-modernismo²¹³. Assim, a interpretação pós-modernista da nostalgia, apesar de referida, foi desconsiderada pela autora no intuito de não contrariar a noção de origem romântica da ficção científica que norteia sua tese.

Outras interpretações da nostalgia também são válidas para pensar a ficção científica. Dada a amplitude do gênero, além do conceito de nostalgia proposto por Hutcheon, podemos refletir sobre outro conceito totalmente oposto, mas também formulado por um estudioso do pós-modernismo. Sobre a expressão “filme de nostalgia”, Fredric Jameson afirma o seguinte:

[...] os filmes de figuração historicista que a expressão designa não devem ser entendidos como expressão apaixonada daquele desejo mais antigo, que antes se chamava nostalgia, mas sim designar o seu contrário: os filmes são uma curiosidade visual despersonalizada e um “retorno do reprimido” dos anos 20 e 30, “sem afeto” (em outro lugar eu os chamo de “nostalgia-*decó*”)²¹⁴.

Primeiramente, o autor descarta a interpretação da nostalgia a partir da proposta romântica. Em “O pós-modernismo e a sociedade de consumo” (1982), Jameson cita, como

²⁰⁹ Para uma análise detalhada do conto de Gibson, ver FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 37-40.

²¹⁰ Sobre a ficção *steampunk*, ver CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 45-48.

²¹¹ Sobre os contos de Lodi-Ribeiro, ver GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 202-209.

²¹² AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 84. (grifo nosso)

²¹³ A paródia é aqui entendida a partir da concepção pós-modernista de Hutcheon, e não da concepção modernista, onde se parodiava visando destruir o antigo e promover o novo. Ver HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*.

²¹⁴ JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 21.

exemplo de “filme de nostalgia”, a ficção científica *Guerra nas estrelas* (1977), devido ao “retorno do reprimido” proporcionado pelo diretor e roteirista George Lucas ao recuperar a *space opera*, gênero popular nas décadas de 1930 e 1950²¹⁵. O mesmo acontece com a ficção *cyberpunk* ao recuperar o romance policial *noir*.

Mas o que realmente incomoda Jameson, ao discutir sobre a nostalgia contemporânea, é a incapacidade da cultura alcançar “[...] representações estéticas de nossa própria experiência atual”²¹⁶. Ou seja, a nostalgia também age alegoricamente ao reportar-se a um passado mítico para debater problemas atuais. Mas por que o uso de máscaras? Segundo Pedro Lyra,

da impossibilidade de comunicar abertamente o pensamento estético, surge uma necessidade visceralmente contemporânea dos períodos históricos obscurantistas: a necessidade de alegorizá-lo. Eis aí por que a arte de vanguarda é condenada pelo público médio como “difícil”: por essa necessidade de alegorização, explicitamente (pela censura) ou implicitamente (pela autocensura) imposta por sistemas sociais totalitários²¹⁷.

Não podemos desconsiderar o ano em que estas palavras foram publicadas: 1979, ainda período da ditadura militar brasileira. Mas se o atual período histórico ainda é obscurantista, isto depende do otimismo ou pessimismo de cada um, pois o que nos interessa é a relação entre alegoria e totalitarismo. Certamente, a nostalgia contemporânea é uma denúncia sintomática ao totalitarismo do capitalismo tardio²¹⁸.

Retornando à suposta origem romântica da ficção científica, ela deve-se ao já citado romance de Mary Shelly, considerado por muitos como a primeira obra de ficção científica. De acordo com Sodré, na ficção científica

²¹⁵ JAMESON. O pós-modernismo e a sociedade de consumo, p. 32.

²¹⁶ JAMESON. O pós-modernismo e a sociedade de consumo, p. 33.

²¹⁷ LYRA. *Literatura e ideologia*, p. 131.

²¹⁸ JAMESON. O pós-modernismo e a sociedade de consumo, p. 33.

[...] persiste a *influência temática* do romance gótico, onde a FC deve também pesquisar suas origens modernas. Basta evocar *Frankenstein* ou *o Prometeu moderno*, escrito por Mary Shelley em 1818. A autora desta obra definiu-a como “científica” e não como “terror”. De fato, em *Frankenstein* está em jogo a criação de um novo homem, com fé irrestrita na ciência²¹⁹.

Ou seja, a herança do romantismo gótico na ficção científica revela-se mais como “influência temática”. Como vimos anteriormente, Raymond Williams interpreta o romance de Shelley como um entre tantos tipos de histórias de ficção científica ou, para corrigirmos, de proto-ficção científica²²⁰. Na verdade, apesar da herança romântica, é notório que as duas obras fundadoras do gênero surgiram aproximadamente no período literário naturalista, ou alto realista: *20.000 léguas submarinas*, de Júlio Verne, e *A máquina do tempo*, de H. G. Wells. Usamos a expressão “obras fundadoras”, pois sabemos a dificuldade de estabelecer origens. Entretanto, as obras de Verne e de Wells, ao contrário da de Shelley, lançaram os *fundamentos* da ficção científica. Para Jameson, a consolidação da ficção científica é uma resposta subordinada ao “peso sufocante e definitivo do ser empírico” imposto pelo alto realismo: “Sob o peso sufocante e definitivo do ser empírico, mesmo os mundos sociais alternativos, tais como se apresentam, têm que encontrar uma expressão na representação, e o resultado é o romance utópico ou de ficção científica [...]”²²¹. Citando John Clute, Tavares também afirma que, inicialmente, “[...] o romance de FC não era uma reação à ficção mimética, realista, do século 19, e sim um prolongamento dela”²²². Daí a importância do conceito de hiperrealidade para a ficção científica, pois remete às características do período literário onde as obras fundadoras do gênero surgiram.

²¹⁹ SODRÉ. *Best-seller: a literatura de mercado*, p. 52. (grifo nosso)

²²⁰ Expressão usada frequentemente para denominar as obras precursoras da ficção científica.

²²¹ JAMESON. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, p. 197.

²²² TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 22.

No artigo “Tecnologia mediática e inovação literária” (1988), Vlasselaers afirma que a objetividade do período naturalista deve-se à repentina proximidade entre o discurso literário e o discurso jornalístico. Entretanto, o que nos interessa em seu texto é a seguinte afirmação:

Uma atenta análise interdiscursiva tal como a futurologia científica de Júlio Verne ou as exigências de cientificidade nas técnicas de *tranche-de-vie* em Goncourt ou Zola revela como a ficção extremamente naturalista tem pago tributo à mediatização do conhecimento social, intelectual e cultural²²³.

Ou seja, apesar do apelo fantástico, o estilo da ficção científica, pelo menos inicialmente, é semelhante ao estilo jornalístico da ficção naturalista. Assim, enquanto *Frankenstein* é ficção científica apenas pelo conteúdo, as obras de Verne e de Wells são pelo conteúdo e forma. A respeito do romance de Shelley, Skorupa afirma que “[...] foi uma incursão única na carreira da escritora ao campo da ficção científica, pois ainda que fosse um tema com características novas, este não estava conscientemente relacionado a uma nova forma de escrita”²²⁴.

A ficção científica e o naturalismo também compartilham o interesse pela ciência. Em alguns casos, ambos dialogam com a mesma teoria científica. Os preceitos do darwinismo, por exemplo, transparecem em quase toda ficção naturalista e em *A máquina do tempo*: as idéias de seleção natural, diversificação e extinção foram cruciais para determinar a visão de Wells sobre o destino da humanidade no futuro distante²²⁵. Como vimos anteriormente, dois anos antes de Wells, o escritor naturalista Aluísio Azevedo já escrevia uma proto-ficção científica baseada na teoria da evolução de Darwin.

À primeira vista, a associação entre naturalismo e ficção científica soa falsa, mas Todorov lembra que o fantástico (no caso em estudo, a ficção científica) não se define como

²²³ VLASSELAERS. Tecnologia mediática e inovação literária, p. 183.

²²⁴ SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira (1947-1975), p. 60-61. (grifo nosso)

²²⁵ Ver RUDDICK. Appendix A, p. 157.

oposto ao naturalismo. Aqui, Todorov refere-se ao naturalismo não como período literário, mas como “reprodução fiel da realidade”²²⁶. Contudo, o lembrete de Todorov não invalida a formação naturalista da ficção científica, pois a reprodução da realidade é um dos princípios básicos da literatura naturalista. Mas enfim, o que existe são tipos de realismo, como indica Scholes:

No romance propriamente dito é possível mapear a ascensão e a queda de predominância de uma ficção sentimental no século 18, de uma ficção mais sociológica e histórica no século 19, e finalmente de uma ficção mais intimista e psicológica no início do século 20. Todas estas formas receberam o nome de realismo²²⁷.

O que chamamos de realismo varia de acordo com o momento histórico. Certamente, para retornarmos as definições de Baudrillard, a ficção científica é a “testemunha essencial de uma civilização do objeto”²²⁸, ou seja, é o gênero que melhor enfoca os dilemas atuais. Por isso que “a presença cada vez maior da ficção-científica por todos os campos da atividade cultural e intelectual é, agora, *mais do que um fenômeno de consumo*”²²⁹. Ao entronar o elemento determinante da sociedade contemporânea, a tecnologia, a ficção científica torna-se não apenas o carro-chefe da indústria cultural, mas o discurso que configura o realismo. Quando afirma que, na ficção científica, “[...] a palavra ‘ciência’ na maior parte das vezes é um pretexto para se criar uma fábula, uma utopia, uma sátira, ou situar um problema humano pelo ângulo do absurdo, do sonho, do paradoxal, etc”²³⁰, Carneiro não percebe a ciência como um discurso dominante. Mais que um pretexto, o discurso científico é o que torna as fábulas,

²²⁶ TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 42.

²²⁷ SCHOLES *apud* TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 30.

²²⁸ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 127.

²²⁹ RÜDIGER. *Introdução às teorias da cibercultura: perspectivas do pensamento tecnológico contemporâneo*, p. 114. (grifo nosso)

²³⁰ CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 27.

utopias e sátiras contemporâneas compreensíveis. Haraway indica a ficção científica como sucessora do romance realista burguês na nova ordem mundial²³¹.

Das conclusões acima, uma pergunta inquietante surge: sendo o novo realismo, a ficção científica é conservadora? Não necessariamente, pois quando bem praticada, ou seja, quando discute os mitos da sociedade tecnológica, a ficção científica revela-se um importante “sistema de traduções dos problemas técnico-científicos em termos culturais”:

Quanto maior a dependência de uma cultura dos progressos técnicos e científicos, maior é a necessidade de um *sistema de traduções dos problemas técnicos em termos culturais*. Se essa tarefa não for assumida pelos artistas e intelectuais, os tecnocratas ocuparão esse lugar; a política e a vida ficarão separadas das artes e romper-se-á uma ligação com uma dimensão do conhecimento que sempre tem sido decisiva na invenção estética e social²³².

Na citação acima, Sarlo não se refere diretamente à ficção científica. Entretanto, por ser “[...] o gênero que investiga os modos de produção de subjetividade em uma sociedade tecnocientífica [...]”²³³, a ficção científica ocupa por excelência o lugar indicado pela autora. Exemplo da tradução dos problemas técnicos em termos culturais, *Neuromancer* criou um novo vocabulário para a informática, cujo “plugar-se” e “conectar-se” são metáforas valiosas da simbiose homem-máquina que ocorre durante o uso do ciberespaço – outra palavra cunhada por Gibson²³⁴. Outras metáforas, como “navegar”²³⁵ e “avatar”²³⁶, são também traduções realizadas pela ficção *cyberpunk*.

²³¹ HARAWAY. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX, p. 65.

²³² SARLO. A literatura na esfera pública, p. 49. (grifo nosso)

²³³ OLIVEIRA. Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina, p. 7-8.

²³⁴ Segundo Oliveira, “na década de 80, as simulações de computador, a rede Arpanet e as janelas de hipertexto já existiam como fenômenos separados, mas só a partir da obra de ficção científica *Neuromancer*, de William Gibson, publicada em 1984, foram constituídas como um espaço de interação informacional. Foi preciso um escritor de ficção científica para dar unidade, nome e sentido às tecnologias nascentes”. OLIVEIRA. Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina, p. 11.

²³⁵ Usar a Internet. Verificamos a noção de ciberespaço como oceano navegável no título *Islands in the net* (1988), obra de Bruce Sterling traduzida no Brasil como *Piratas de dados*.

Citemos também Scavone, que define a ficção científica como o “realismo considerando o fantástico”²³⁷. Estas palavras justificam uma menção freqüente nas definições, qual seja: as narrativas do gênero funcionam como as narrativas de Kafka, apesar destas não serem ficção científica²³⁸. Segundo Carneiro, o processo narrativo de Kafka, “[...] apresentando o fato naturalmente, sem explicações ou justificativas, é característico da ficção científica”²³⁹. A naturalidade de Kafka ao descrever, por exemplo, a metamorfose de um homem em inseto é a mesma de um escritor de ficção científica ao descrever, por exemplo, a cristalização de uma floresta africana (J. G. Ballard em *O mundo de cristal*, 1966). Na verdade, após dissertar sobre *A metamorfose* (1916), Todorov afirma o seguinte:

É preciso fazer observar aqui que os melhores textos de *science-fiction* se organizam de maneira análoga [à obra de Kafka]. Os dados iniciais são sobrenaturais: os robôs, os seres extraterrestres, o cenário interplanetário. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossa vida. (...) É o leitor que sofre aqui o *processus* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua “naturalidade”²⁴⁰.

Ou seja, o que aparentemente é absurdo revela-se natural. Para Carneiro, “embora não tenha nenhum suporte dito ‘científico’ (seria excessivo exagero lembrar uma mutação

²³⁶ Em informática, avatar é uma representação gráfica de um usuário em realidade virtual. *Snow crash* (1992), obra de ficção *pós-cyberpunk* de Neal Stephenson, popularizou o uso do termo. Originalmente, avatar significa, no hinduísmo, a manifestação corporal de um ser imortal.

²³⁷ SCAVONE. *Templários, Frankenstein, buracos negros e outros temas*, p. 32.

²³⁸ Devido à bizarra máquina de tortura presente em *Na colônia penal* (1919), alguns autores citam este conto de Kafka como exemplo de ficção científica. Entretanto, o que ocorre em *Na colônia penal* é o “maravilhoso instrumental” todoroviano, e mesmo assim secundariamente, pois o interesse de Kafka repousa no sentimento de culpa. Vale lembrar que, segundo Todorov, “o maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto daquilo que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso científico*, e que se chama hoje *science-fiction*”. TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 63. (grifo do autor)

²³⁹ CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 14.

²⁴⁰ TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 180-181.

instantânea, como as de Brian Aldiss em *The Airs of Earth*), *A Metamorfose* transcorre em um clima extremamente aparentado com a *science fiction*”²⁴¹.

Outra definição válida é a formulada por Tavares. Para ele, “[...] a fc utiliza muita matéria-prima da ciência, mas manipula os instrumentos da ficção. O resultado disso é que seu compromisso não é com a verdade, e sim com a imaginação e a fantasia”²⁴². Ressaltado o caráter ficcional do gênero, o que nos interessa na definição de Tavares é a compreensão da ficção científica como híbrida, onde campos aparentemente autônomos são explorados em conjunto: a literatura e a ciência. De fato, Weisstein, num texto sobre Literatura Comparada publicado em 1972, definiu a ficção científica como um “caso fronteiro”²⁴³. Na verdade, a Literatura Comparada, ao confrontar textos literários com não-literários, fornece conceitos adequados para explorarmos o aspecto híbrido da ficção científica. Por exemplo, o conceito de intertextualidade, como problematizado por Maingueneau, aponta para esse aspecto:

Quando falamos de intertexto de uma obra literária, pensamos primeiramente em outros textos literários. Entretanto, se as obras se alimentam de outras obras, elas se alimentam também das relações entre textos que, em uma conjuntura dada, advém da literatura e outros que não advém dela²⁴⁴.

Portanto, o encontro entre textos literários e textos científicos é um interessante ponto de análise da ficção científica. De fato, Allen classifica as obras do gênero a partir das suas relações com as disciplinas científicas: as obras que dialogam com as ciências exatas (física, química, matemática, etc) são denominadas ficção científica *hard*; já as que dialogam com as ciências humanas (sociologia, antropologia, lingüística, etc) são denominadas ficção científica *soft*. Sendo assim, *20.000 léguas submarinas* é “[...] o primeiro exemplo de ficção científica

²⁴¹ CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 13.

²⁴² TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 24.

²⁴³ WEISSTEIN. *Literatura comparada: definição*, p. 329.

²⁴⁴ MAINGUENEAU. *O discurso literário contra a literatura*, p. 51.

Hard rigorosa”²⁴⁵, enquanto *A máquina do tempo* é um legítimo exemplo de ficção científica *soft*. A respeito do primeiro romance de Wells, Allen afirma que “a ciência era imaginária e especulativa, embora parecesse plausível, mas a sociologia era extrapolada de tendências da época de acordo com meios aceitos de interpretar a sociedade”²⁴⁶. Notamos o posicionamento de Verne como escritor de ficção científica rigoroso, ou seja, fiel ao empirismo, nos seus comentários às obras de Wells: “Eu faço uso da física. Ele, a inventa. Eu cheguei à Lua com uma bala de canhão. Não existe nenhuma fraude nisso. Ele, viaja até Marte numa astronave que construiu com um metal que anula a lei da gravidade. Tudo isso é muito bonito, mas esse metal, eu espero que ele me apresente”²⁴⁷. Verne não percebe que o interesse de Wells não repousa nas ciências exatas, mas nas ciências humanas.

Certamente, um levantamento das citações científicas feitas nas obras oferece parâmetros para compreendermos e distinguirmos as diversas narrativas do gênero. Por exemplo, enquanto a ficção *cyberpunk* norte-americana cita McLuhan, principalmente quando utiliza expressões como “paradigma da palavra impressa”²⁴⁸, a brasileira cita Reich²⁴⁹; ou seja, enquanto a ficção *cyberpunk* norte-americana cita um autor orientado pelo determinismo tecnológico, a brasileira cita um autor orientado pelo determinismo sexual. Daí melhor compreendermos, por exemplo, a fascinação tecnológica em *Neuromancer* e a fascinação sexual em *Santa Clara Poltergeist*. Porém, não devemos concluir que a ficção *cyberpunk* brasileira ignora os pontos discutidos pela norte-americana, ou vice-versa, pois o levantamento das citações destaca apenas ênfases variadas. No prefácio de *Piratas siderais*, Kujawski afirma o seguinte a respeito de sua obra: “Os prováveis reflexos da hipótese de que os meios de comunicação podem alterar o modo de pensar de um povo e de uma época são satirizados através das ‘hipergazetas’ (referência aos livros interativos para serem lidos em

²⁴⁵ ALLEN. *No mundo da ficção científica*, p. 35.

²⁴⁶ ALLEN. *No mundo da ficção científica*, p. 32.

²⁴⁷ VERNE *apud* CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 16.

²⁴⁸ GIBSON. *Neuromancer*, p. 197.

²⁴⁹ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 53.

um computador, feitos por programas do tipo *tool book*)”²⁵⁰. Ou seja, ao satirizar a hipótese citada, Kujawski também dialoga com as idéias de McLuhan, pois

há uma geração, Marshall McLuhan, estudioso canadense das comunicações, sugeriu que *a tecnologia de mídia dominante em qualquer época é uma força poderosa na modelagem da estrutura social, ao impor um regime mental específico*, que permite às pessoas processarem a informação codificada na tecnologia²⁵¹.

Também observamos que, apesar de afirmar que sua obra satiriza a hipótese de McLuhan, Kujawski em nenhum momento discorda enfaticamente deste pensamento. Percebe-se aqui, como veremos no próximo capítulo, o típico posicionamento pós-modernista, onde o autor é crítico e cúmplice simultaneamente.

2.2 Da recepção crítica à recepção criativa

Como os críticos brasileiros lêem os produtos da cultura popular norte-americana? Ou melhor, como os críticos brasileiros lêem o *cyberpunk*? Pergunta indispensável para pensarmos a respeito das relações culturais forjadas no mundo globalizado, principalmente por envolver a literatura que definiu o imaginário tecnológico contemporâneo. Além de compreender a recepção da cultura popular norte-americana, responder a esta pergunta é esclarecer como o intelectual brasileiro porta-se diante deste imaginário tecnológico.

No Brasil, o *cyberpunk* norte-americano aportou no início da década de 1990, com as traduções de *Piratas de Dados* (1990), romance escrito em 1988 por Bruce Sterling, e de *Neuromancer* (1991), romance escrito em 1984 por William Gibson.

Segundo Machado e Pageaux, um dos níveis do estudo literário comparativo é o “[...] propriamente da ‘recepção crítica’”. Quando o estudo das reações concretas dos leitores não é

²⁵⁰ KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 11.

²⁵¹ DIZARD JR. *A nova mídia*: a comunicação de massa na era da informação, p. 93. (grifo nosso)

possível (correspondência de leitores utilizável ou inquérito dirigido ao público alvo), convém reportarmo-nos às revistas, aos jornais e a todo e qualquer testemunho que dê uma ‘leitura’ da obra”²⁵². Entretanto, além de revisarmos resenhas e posfácios da primeira edição brasileira das obras citadas anteriormente, analisaremos as obras brasileiras que dialogam com o gênero norte-americano. Para Nitrini, “[...] o produtor é também um receptor quando começa a escrever”²⁵³. Ou seja, podemos afirmar que existem dois tipos de recepção: a *crítica*, praticada pelos críticos, e a *criativa*, executada pelos artistas. Estas serão as duas abordagens que utilizaremos para compreender a recepção do gênero *cyberpunk* na literatura brasileira.

Porém, antes de adentrar nas resenhas e posfácios, indicaremos alguns aspectos gerais da recepção brasileira do gênero norte-americano. Também esclarecemos, desde já, que as recepções verificadas numa obra são sempre de origens múltiplas. Assim, por exemplo, a obra de Fausto Fawcett não dialoga somente com a ficção *cyberpunk*, mas também com a literatura urbana e violenta de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan²⁵⁴; os gêneros próximos da ficção científica, a fantasia e o terror²⁵⁵; etc.

2.2.1 Aspectos gerais da recepção

A respeito da recepção da ficção *cyberpunk* na literatura brasileira, frisamos que ela realiza-se em níveis diferentes. Sendo assim, podemos destacar três níveis de recepção: direto, indireto e análogo. Por “direto” nos referimos às obras brasileiras que certamente dialogam com a literatura *cyberpunk* norte-americana. Neste nível podemos citar alguns contos de

²⁵² MACHADO; PAGEAUX. *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, p. 63.

²⁵³ NITRINI. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, p. 171.

²⁵⁴ Em entrevista concedida pessoalmente ao autor por Fausto Fawcett.

²⁵⁵ No romance-diário *Copacabana lua cheia*, Fawcett afirma o seguinte: “Gosto de poltergeists, me divirto com highlanders, quer dizer histórias de vampiros ou de gente que cruza os séculos sem morrer. Adoro hellraisers, outros mundos de terror ou de paraíso que podem estar escondidos atrás de uma parede ou num buraco de metrô. Adoro todo o Edgar Allan Poe, todo o Stephen King que existe nessa vida”. FAWCETT. *Copacabana lua cheia*, p. 55.

Interface com o vampiro e outras histórias (2000), de Fábio Fernandes²⁵⁶, onde notamos um imaginário tecnológico semelhante ao da ficção *cyberpunk* (vírus, *gadgets* informáticos, etc), mas também elementos fantásticos (vampiros, “tecnoxamã”, etc) – algo freqüente na ficção científica, principalmente na latino-americana. Segundo Ginway, citando Hollinger, “[...] a ficção científica tem retirado material do ‘território do fantástico que jaz logo atravessando a fronteira’, para provê-la com elementos que ‘desafiam a razão e a lei natural’”²⁵⁷. Mais adiante, voltaremos a discutir os contos de Fernandes.

Outro exemplo de “recepção direta” é *O anjo da morte* (2002), conto de Gian Danton que aborda um tema recorrente na ficção *cyberpunk*, o ciberespaço, porém através de uma perspectiva filosófica, assemelhando-se mais a *Matrix* (1999), filme que também demonstra contatos, principalmente com a obra fundamental do gênero, *Neuromancer*²⁵⁸. Na verdade, o próprio termo “ciberpunk”²⁵⁹ é grafado em *O anjo da morte*. Entretanto, na obra, o termo não se refere ao gênero da ficção científica, mas à cultura em geral, pois “a cultura cyberpunk não é somente uma corrente da ficção-científica, mas um fato sociológico irrefutável, uma mistura de esoterismo, programação de computador, pirataria e ficção-científica, influenciada pela contracultura americana e pelos humores dos anos 80”²⁶⁰. Neste nível de recepção também se encaixam os trabalhos de Braulio Tavares e de Gabriel Bozano, dada a predileção de ambos pela produção *cyberpunk* norte-americana. Em entrevista recente, Tavares cita, além de outros, Bruce Sterling e William Gibson como escritores de ficção científica preferidos²⁶¹. Já

²⁵⁶ Como pesquisador, a relação de Fernandes com a ficção *cyberpunk* não é recente: junto com Silvio Alexandre, ele escreveu o posfácio da primeira obra *cyberpunk* norte-americana publicada no Brasil, *Piratas de dados*. Tal relação continua atuante com o lançamento de *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura (2006).

²⁵⁷ GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 118.

²⁵⁸ Ver ANTUNES. Prefácio à edição brasileira.

²⁵⁹ DANTON. *O anjo da morte*, p. 21.

²⁶⁰ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 212.

²⁶¹ TAVARES. Entrevista – Bráulio Tavares (por Dorva Rezende / colaboração: Manoel Ricardo Lima), p. 110.

Bozano afirma que *Neuromancer* despertou-o do seu “sonho dogmático”²⁶². Também discutiremos as obras de Tavares e de Bozano mais adiante.

Por “recepção indireta” referimos às obras brasileiras que dialogam com as obras precursoras da ficção *cyberpunk*, ou seja, aquelas que compartilham um repertório semelhante ao das obras norte-americanas. Perspicazmente, o desenhista brasileiro Law Tissot, cujas histórias em quadrinhos possuem uma temática fortemente *cyberpunk*, afirma, em entrevista para o *website* Rizoma, que “esses códigos que hoje denominamos como cyberpunk chegaram antes do *Neuromancer* do William Gibson”, e cita como antecessores “[...] filmes como *Mad Max* e *Blade Runner*”²⁶³. Entretanto, não devemos esquecer a intrigante sugestão de Borges escrita no célebre ensaio “Kafka e seus precursores” (1951). Após citar alguns antecessores de Kafka, o escritor argentino afirma o seguinte:

Se não me equivoco, as heterogêneas peças que enumerei se parecem a Kafka; se não me equivoco, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos está a idiosincrasia de Kafka, em grado maior ou menor, porém se Kafka não tivesse escrito, não as perceberíamos; vale dizer, não existiria²⁶⁴.

Ou seja, é através do sucessor que percebemos as semelhanças entre os antecessores. No caso da ficção *cyberpunk*, é através de *Neuromancer* que percebemos as semelhanças entre *Mad Max* (1980) e *Blade Runner*, por exemplo. Nesse nível de recepção, identificamos *Santa Clara Poltergeist*, dada a predileção de Fawcett por filmes fundamentais para a formação da estética *cyberpunk*: *Blade Runner* e *Videodrome* (1983)²⁶⁵. A respeito deste, Peter Nicholls afirma que “ainda mais central para o *ethos* cyberpunk, contudo, são os filmes de David

²⁶² BOZANO. Uma nova matrix paradigmática. Disponível em: <<http://www.desfolhar.com/desfolhar04/colunas.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

²⁶³ TISSOT. Cyberpunk brasilis: uma entrevista com o quadrinista Law Tissot. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=147&secao=gibi>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

²⁶⁴ Tradução livre do original: “Si no me equivoco, as heterogêneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría”. BORGES. *Obras completas, II*: 1952-1972, p. 89.

²⁶⁵ Em entrevista concedida pessoalmente ao autor por Fausto Fawcett.

Cronenberg, cujo *Videodrome* em particular é um documento cyberpunk central em sua ênfase nas metamorfoses corporais, na sobrecarga midiática e no sexo destrutivo”²⁶⁶. Na verdade, a relação entre Fawcett e os filmes de Cronenberg é indicada desde o álbum *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*, onde observamos, na capa, uma imagem do pôster de outro filme do diretor, *Scanners* (1981). A respeito deste filme, Causo afirma o seguinte:

O final de *Scanners* também traz o duelo entre Revok e Vale, com um final-surpresa. Antes disso, há o duelo entre Vale e o sistema de computadores da ConSec. Me lembro de ter achado essa seqüência um enorme exagero conceitual, quando vi o filme pela primeira vez, aos 15 ou 16 anos. Hoje, é possível ver ali alguma coisa da FC *cyberpunk* que estava estourando por essa época em contos e mais tarde com *Neuromancer* (1984), de William Gibson. Afinal, Vale se lança no meio virtual como o personagem Case o faria no romance, só que sem a interface eletrônica. Ele o faz porque, segundo Dr. Ruth, o *scanner* consegue ligar o seu sistema nervoso ao de outra pessoa - ou ao da rede de computadores. É um *rationale* que falha em explicar os efeitos *físicos* dos *scanners*: explodir uma cabeça ou incendiar um corpo não tem nada a ver com a conexão de sistemas nervosos, supõe-se...²⁶⁷

Independente da falha racional, esta parte do filme configura o verdadeiro lado “cyber” da obra, pois o prefixo não apenas indica a alta tecnologia, mas também a filosofia de Norbert Wiener, o pai da cibernética. Para a cibernética, qualquer sistema (vivo ou não) pode ser traduzido em termos de informação, ou seja, num conjunto de acontecimentos probabilísticos: desde os sinais do código Morse até as moléculas do código genético. Se tudo pode ser traduzido em termos de informação, então, teoricamente, não há distinções entre o homem e a máquina. Eis o borrão entre orgânico e mecânico tão central na ficção *cyberpunk*:

²⁶⁶ Tradução livre do original: “Even more central to the cyberpunk ethos, however, are the films of David Cronenberg, whose *Videodrome* (1982) in particular is a central cyberpunk document in its emphasis on bodily metamorphosis, media overload and destructive sex”. CLUTE; NICHOLS. *The encyclopedia of science fiction*, p. 288.

²⁶⁷ CAUSO. Filme de Cronenberg retrata exército paranormal. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1216100-EI6622,00.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

McCarron apresenta a interação humana e mecânica como indissociável e conflituosa, todavia central na narrativa *cyberpunk*. Essa mesma narrativa, segundo ele, questiona as hierarquias humanas propondo uma diminuição e, quase um borrão, nas diferenças entre animais, humanos, andróides, entre outros²⁶⁸.

Também notamos este borrão em *Santa Clara Poltergeist*, inclusive no experimento dos “xiitas orgônicos”: a transformação da energia sexual em energia elétrica. Entretanto, esse motivo é plenamente reconhecível no conto *cyberpunk* “Jogo rápido” (1989), de Bráulio Tavares, principalmente no seguinte trecho:

Para mim é tudo japonês, tudo equivalente, eu não distingo mais o que é animal, vegetal ou mineral, não existe vida e morte, tudo é gradação, não existe categoria privilegiada [...]. Tanto faz ter ou não ter carbono ou aminoácidos, usar clorofila, escrever sinfonias, voar com duas coisas ou se arrastar com seis²⁶⁹.

Já o lugar de *Blade Runner* na formação da estética *cyberpunk* é inegável: William Gibson, por exemplo, afirma ter saído no meio de uma sessão do filme, pois o que ele assistia assemelhava-se muito ao romance que escrevia no momento, *Neuromancer*²⁷⁰. Em agosto de 1995, o jornalista Eduardo Lima escreveu uma reportagem – “O ‘Casablanca’ dos andróides” – sobre uma possível continuação de *Blade Runner*. Um dos entrevistados da reportagem, publicada no jornal *O Globo*, era Fawcett, que afirmava o seguinte a respeito de *Blade Runner*: “Gostei mais, fui fã ardoroso daquele visual futurista *darkoso*. O que mais me fascinava era o astral filosófico. *Outra coisa legal é aquela Los Angeles multi-facetada e multi-racial*. Parece uma Copacabana *dark*”²⁷¹. É justamente o que chama a atenção de

²⁶⁸ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 175.

²⁶⁹ TAVARES. *A espinha dorsal da memória*, p. 112.

²⁷⁰ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 75.

²⁷¹ LIMA. O ‘Casablanca’ dos andróides, p. 4. (grifo nosso)

Resende ao analisar o filme: “A metrópole babelizada do futuro onde se passa a ação é um espaço ocupado por uma população multi-cultural”²⁷².

Recentemente, numa crônica publicada em março de 2007 no jornal *O Globo*, Fawcett novamente compara Copacabana e *Blade Runner*:

As tão decantadas eras de glamour bossanovista ou de juventude transviada ou copacabanapalacianas ou de incipiente classe média inaugurada na zona sul ou sejam quais forem essas épocas fantasiadas de bons-tempos-aqueles-que-não-voltam-mais se transformaram em camadas de história da força humana e urbana desse bairro. Essa força está mais presente do que nunca naquilo que eu chamei nas primeiras linhas de zoeira bregarunner, zoeira blade runner, e não apenas em movimentos artísticos ou pólos de entretenimento²⁷³.

Resende também destaca este aspecto do filme que Fawcett identifica no bairro: “O melhor do filme é o movimento pelos espaços da cidade *art-decó* onde tudo e todos se aglomeram desordenadamente. Marcas do passado convivem com a cidade futurista”²⁷⁴. O que se questiona aqui, de acordo com Lemos, é o “[...] mito fundador da modernidade: o mito do progresso pela realização tecnológica do destino humano”²⁷⁵. As guerras mundiais, os estados totalitários e a corrida armamentista mostram o lado sombrio do progresso técnico-científico e, conseqüentemente, provocam descrença por parte da sociedade. Ou seja, entram em crise o mito do progresso e, conseqüentemente, a concepção linear da história: “O fim da história é o fim da modernidade”²⁷⁶. Assim, a história deixa de ser guiada pelo futuro para tornar-se uma atração de museu. Segundo Marcondes,

o mundo inteiro torna-se um museu. As cidades, que perdem seu significado, as construções arquitetônicas, que se ligam ao passado em extinção, as próprias pessoas, que se olham, se vêem, se observam

²⁷² RESENDE. *Apontamentos de crítica cultural*, p. 67.

²⁷³ FAWCETT. Copacabana, cidade aberta, p. 3.

²⁷⁴ RESENDE. *Apontamentos de crítica cultural*, p. 69.

²⁷⁵ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 50.

²⁷⁶ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 67.

como participantes de um museu do mundo, onde é preciso assistir à sua passagem para se certificar de que elas ainda existem²⁷⁷.

Ao se apresentar como uma “cidade sombria [...] constituída por *dejetos e objetos de outras épocas* em meio à tecnologia [que] representa, para Gorostiza e Pérez o fracasso da razão [...]”²⁷⁸, a Los Angeles de 2019, em *Blade Runner*, manifesta o caráter museológico do espaço urbano contemporâneo. O mesmo acontece com a Copacabana imaginada por Fawcett em *Santa Clara Poltergeist*, por exemplo.

Entretanto, “para Fausto, porém a história do novo filme – que ele classifica como um ‘Casablanca de andróides’ – deveria ser passar numa cidade menos sombria e tratar de temas como informática e engenharia genética e molecular, para ele as bases da atual ficção-científica”²⁷⁹. Certamente, o termo “informática” refere-se aqui ao seu ramo mais atual: a Internet. Sendo assim, tais temas verificam-se apenas em contos recentes do escritor, como “O pacificador” (2003) e “Visita veneno” (2005), apesar da biotecnologia já transparecer em alguns trechos de *Santa Clara Poltergeist*, sempre no tom escrachado e pornográfico do autor: “[...] uma bactéria é injetada na virilha e maquia como baton os lábios pequenos e grandes da xota”²⁸⁰. Em “Visita veneno”, Fawcett escreve o seguinte a respeito da Internet:

[...] um pseudomercenário tem que registrar tudo e mandar pra internet a fim de alimentar o Webzilla, o Godzilla digital, monstro que surfa hegemônico nos oceanos da rede e em cuja barriga habitam todas as informações inúteis, os golpes financeiros, as operações forjadoras de atalhos para o estelionato digital e os colapsos nas informações das empresas prejudicando o cotidiano de muita gente, as perversas bestialidades, as piadas imbecis, as grotescas, violentíssimas, escatológicas, insanas e ridículas ocorrências da vida humana no planeta. Oitenta por cento da navegação na internet é alimentação de Webzilla. Mas é assim mesmo. Pra cada cinco minutos

²⁷⁷ MARCONDES. *Sociedade tecnológica*, p. 97.

²⁷⁸ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick*, p. 78. (grifo nosso)

²⁷⁹ LIMA. O ‘Casablanca’ dos andróides, p. 4.

²⁸⁰ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 14.

de civilização são necessários dez minutos de barbárie no fundo do coração²⁸¹.

Enquanto o *cyberpunk* norte-americano percebe o ciberespaço como um espaço político (o ativismo dos *hackers*), a produção brasileira o percebe como um espaço de proliferação da barbárie humana.

Ainda na reportagem, há duas curiosas continuações de *Blade Runner* imaginadas por escritores brasileiros de ficção científica: Braulio Tavares e Jorge Luiz Calife. Na continuação de Tavares, há questões características da ficção científica de Philip K. Dick, autor do conto que originou *Blade Runner* (“Do androids dream of eletric sheep”, 1968) e precursor da ficção *cyberpunk*²⁸², como no seguinte trecho:

De volta a Terra, Deckard convence Rachel a usar esses programas para que eles fujam juntos para uma realidade fictícia. Demonstra a ela que por serem replicantes são mais livres do que os humanos: a questão “o que é Realidade” só pode ocorrer a uma criatura natural, não a um andróide, para quem tudo, em princípio, é tão simulacro quanto ele próprio²⁸³.

Na verdade, dez anos após esta continuação, Tavares publica um livro dedicado a tais questões – *O rasgão no real* (2005) – onde afirma o seguinte:

Philip K. Dick é o autor de FC que formulou com mais insistência e maior variedade de abordagens a questão: “O que é Real?” Embora vários de seus livros abordem alucinações causadas por drogas ou por doenças mentais, em geral eles nos propõem um mundo real e depois nos mostram que aquilo não passa de uma ilusão: o mundo real é outro, imensamente mais complexo, e, em geral, um pesadelo arrepiante²⁸⁴.

²⁸¹ FAWCETT. *Visita veneno*, p. 81-82.

²⁸² Segundo Butler, “os cenários pós-holocausto, anti-heróis e tramas principais improvisadas de Dick formam uma influência sobre o *cyberpunk*”. Tradução livre do original: “Dick’s post-holocaust settings, anti-heroes and seat-of-the-pants plotting all form an influence upon *cyberpunk*”. BUTLER. *Cyberpunk*, p. 11.

²⁸³ TAVARES. A felicidade como num conto de Bradbury, p. 4.

²⁸⁴ TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 48.

Tais questões também são levantadas na continuação de Calife, mas num modo que ultrapassa aquele utilizado por Dick, pois o que é real tornar-se não-real para tornar-se real novamente: “Porque nunca foram andróides. Porque são policiais com memórias implantadas para pensarem que eram andróides e assim se infiltrarem entre os Nexus 6”²⁸⁵. Vale ressaltar que, em alguns contos, Calife esboça temas da ficção *cyberpunk*, principalmente o *cyborg*, sendo seu primeiro conto, “Uma semana na vida de Fernando Alonso Filho” (1984), um exemplo de ficção *proto-cyberpunk*. No seguinte trecho do conto, identificamos uma alienação típica da ficção *cyberpunk* mais distópica:

Só podemos sair de nossos cogumelos dentro das armaduras pneumáticas, igualmente de plástico branco. Vendo a chuva escorrer pela viseira do capacete e respirando o ar enlatado do *biopack*, o que é pior do que ficar aqui dentro, só olhando pelas vigias. Viramos parasitas das máquinas, híbridos de carne e plástico, incapazes de uma existência independente. Fico olhando para os vultos volumosos, arrastando-se sobre o caos enlameado lá fora e penso como eles se parecem tão pouco com seres humanos. São como os monstros da velha ficção científica. Como paquidermes aquáticos, pastando num universo de lodo e fungos brancos. Bonecos sem sexo e propósito algum que não o de viver mais um dia sob a chuva²⁸⁶.

Esta chuva permanente que cobre o cenário do conto – o planeta Vênus em processo de “terraformização”²⁸⁷ – é semelhante à do filme *Blade Runner*, que também permanece durante todo o filme. Segundo Almeida,

Neste filme [*Blade Runner*], a chuva anda pelo espaço da cidade em movimentos que perfazem direções intermediárias entre a verticalidade e a horizontalidade. Escorre reptilmente pegajosa, de uma origem já suja, não de um céu-origem limpo. Essa sinuosidade é a imagem-movimento do estágio (ou fim interminável) cíclico em que

²⁸⁵ CALIFE. A realidade como uma lágrima na chuva, p. 4.

²⁸⁶ CALIFE. Uma semana na vida de Fernando Alonso Filho, p. 23-24.

²⁸⁷ O significado de “terraformização” é dado na pequena introdução que antecede o conto de Calife: “a adequação de um outro planeta às condições encontradas na Terra”. CALIFE. Uma semana na vida de Fernando Alonso Filho, p. 22.

emperrou aquela cidade-emblema da “civilização” urbana moderna. É acidez, corrosão, engano, morte. Não é mais a chuva de origem divina, mas a água do abandono dos deuses. Nem mesmo água punitiva – ali não se invocam causas, anterioridades, pecados ou irregularidades²⁸⁸.

Novamente discute-se aqui o fim da história e do progresso. Em “Uma semana na vida de Fernando Alonso Filho”, a chuva “intensa e imutável”²⁸⁹ cria uma atmosfera atemporal, uma eternidade tediosa e perturbadora. Enfim, devido à sua qualidade simbólica, essa chuva permanente é uma figura recorrente na ficção *cyberpunk*. Nas primeiras linhas de *Santa Clara Poltergeist*, essa chuva é parodiada e extrapolada ao tornar-se artificial, como a eternidade que produz: “Na noite de São Paulo rasteiros cumulus nimbus escapam de algum laboratório de cursinho meteorológico e, cheios de nitrato, desabam chuva fina [...]”²⁹⁰.

Por fim, temos a “recepção análogo”, onde nos referimos às obras brasileiras que não dialogam com a literatura *cyberpunk* norte-americana, mas que captam o espírito do tempo, as transformações sociais, econômicas e tecnológicas das décadas de 1980 e 1990, de maneira semelhante às obras *cyberpunks* norte-americanas. Visto no capítulo anterior, tal fenômeno é mais comum do que imaginamos, sendo que Zhirmunsky denominou-o “analogias tipológicas”²⁹¹. Eis porque a ficção *cyberpunk* é uma tendência mundial, pois, surgida neste período onde todos os povos compartilham, graças à globalização desenfreada, uma mesma vida social, conseguimos identificar elementos dela nas mais diversas literaturas nacionais, desde o romance *Labirint Otrazheniy* (“Labirinto de Reflexões”, 1996), do escritor russo Sergey Lukjanenko, até *La primera calle de la soledad* (“A primeira rua da solidão”, 1993), do escritor mexicano Gerardo H. Porcayo. Nesse nível encaixa-se *Piratas siderais*, cujo autor, Guilherme Kujawski, afirmou que, quando o termo “*cyberpunk*” foi sugerido à sua obra por

²⁸⁸ ALMEIDA. *Imagens e sons: a nova cultura oral*, p. 36-37.

²⁸⁹ CALIFE. Uma semana na vida de Fernando Alonso Filho, p. 23.

²⁹⁰ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 13.

²⁹¹ Ver ZHIRMUNSKY. Sobre o estudo da literatura comparada.

um editor, ele nem o conhecia²⁹². Num artigo provavelmente publicado na Internet após o lançamento de *Piratas siderais*, Kujawski, já no primeiro parágrafo, aponta para aquilo que sempre lhe atraiu na ficção *cyberpunk*:

O livro *The Embedding*, de Ian Watson, apesar de ter sido escritor em 1973 (ganhou o prêmio Apollo em 1975), tem características da literatura *cyberpunk*, como as equações lingüísticas e glossológicas tão bem arquitetadas no livro *Snow Crash*, de Neal Stephenson (no caso do *Snow Crash*, um vírus lingüístico liberado nos tempos da Suméria antiga é encontrado em um espaço virtual do tipo Dungeons and Dragons; no *The Embedding*, drogas amazônicas, Noam Chomsky, etc.). Há um conto perdido da década de sessenta, *Belles Lettres 2272*, de Norman Corwin, que segue por essa trilha lingüística também (este conto narra a história de VXP-3, uma máquina poeta)²⁹³.

Certamente, o romance de Kujawski é composto basicamente por “equações lingüísticas e glossológicas” *nonsense*, como percebemos em várias passagens da obra, principalmente nas hipergazetas localizadas no final de cada capítulo: “A COLHEITA DE BRÓCOLIS EM ABROLHOS PARA O CORAL DE COBRAS DO BRAILLE”²⁹⁴; “CLOACA DE CALLAS CROCITA PARA BUSTO DE PALAS”²⁹⁵; “TALIÃO AFETA GESTÃO DA GESTALT E CINTURA DA GESTANTE”²⁹⁶, entre muitas outras. Outras experimentações lingüísticas são verificadas nas falas da personagem Berzelius Baldwin, um cientista norte-americano vítima de um raro problema afásico que mistura as diversas línguas e dialetos aprendidos ao longo da sua vida: “*Nã reclame. Dirija ete bandwagon i calai u bocão. Nã kero ouvir latido! La lens thru-smog jáś etá nu bandwagon, u chip jáś etá en meo bolsijo i u Terêncio jáś etá nu papo. Vamo-mos!*”²⁹⁷. Como escreve o próprio Kujawski, “o linguajar que [Baldwin] usa proporciona um verdadeiro busílis interpretativo, pois possui uma gama de fonemas

²⁹² Conforme informado pelo próprio Kujawski em entrevista concedida pessoalmente ao autor.

²⁹³ KUJAWSKI. Breve panorama da FC *cyberpunk*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/zinezapiens/z0/tuttilexi/MT1tcybr.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

²⁹⁴ KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 136.

²⁹⁵ KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 108.

²⁹⁶ KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 43.

²⁹⁷ KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 97.

dissonantes, parecendo um portunhol com sotaque de benim-luanda, grego linear-B, dravídico e indo-europeu. Uma interlíngua misturada com o *volapuk* de Puck”²⁹⁸.

2.2.2 As recepções da ficção *cyberpunk*

Começaremos analisando o posfácio da primeira edição brasileira de *Piratas de dados*, de Bruce Sterling. Assinado por Silvio Alexandre e Fábio Fernandes, o texto contém informações biográficas e bibliográficas. Primeiramente, destacamos os exemplos cinematográficos de ficção *cyberpunk* dado pelos autores:

Um bom exemplo dessa nova (e dura) visão do mundo é o filme *Blade Runner – O Caçador de Andróides*, baseado em um livro de Philip K. Dick, visto que todos os autores *cyberpunk* são unânimes em situar no filme algumas inspirações visuais mais constantes para o movimento. Os filmes *RoboCop* e *O Exterminador do Futuro* poderiam ser outros bons exemplos²⁹⁹.

É mais sensato considerar *Blade Runner* como “precursor imediato”³⁰⁰ da ficção *cyberpunk*, pois, como atesta a citação, o filme inspirou o movimento. Como vimos anteriormente, o filme também é um dos pontos de partida dos escritores brasileiros. O primeiro romance *cyberpunk* brasileiro, *Silicone XXI*, sendo um “romance policial futurista” (conforme divulgado no *website* do autor, Alfredo Sirkis), nos remete diretamente ao filme do diretor Ridley Scott, cujo protagonista também é um policial, mas numa Los Angeles de 2019.

Na verdade, Pereira nota como a cultura popular norte-americana foi responsável pelo renascimento da ficção científica brasileira na década de 1980, período em que identificamos as primeiras obras *cyberpunks* brasileiras:

²⁹⁸ KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 73-74.

²⁹⁹ ALEXANDRE; FERNANDES. O autor e sua obra, p. 365.

³⁰⁰ ANTUNES. Prefácio à edição brasileira, p. 6.

A marcante presença da cultura de massa norte-americana no Brasil responde em grande parte pelo *boom* da ficção científica neste momento, com sua enxurrada de séries de televisão, histórias em quadrinhos e principalmente superproduções cinematográficas, os *blockbusters*. Superproduções hollywoodianas como *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close encounters of the third kind*, Steven Spielberg, 1977); *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek: The Motion Picture*, Robert Wise, 1979); *ET, o Extraterrestre* (*ET*, Steven Spielberg, 1982); *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e a primeira trilogia *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977, 1980 e 1983)³⁰¹.

Ou seja, “[...] foi a cultura popular americana que inspirou a maioria de escritores e fãs de ficção científica, nos anos oitenta”³⁰². Neste período também surgiram filmes de ficção científica que, ao contrário dos citados por Pereira (com exceção de *Blade Runner*), se aproximam da temática *cyberpunk*: *Rollerball – Os gladiadores do futuro* (1975), *Fuga de Nova Iorque* (1982), *Tron – Uma odisséia eletrônica* (1982), além dos referidos por Alexandre e Fernandes anteriormente.

Apesar de pertencerem à cultura popular norte-americana, tais filmes formam aquilo que Ortiz denominou “memória internacional-popular”. Para ele, “afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas”³⁰³. Entretanto, tais referências culturais mundializadas são assimiladas diferentemente, como nota o próprio Ortiz ao analisar o faroeste italiano. Assim, o fato de escritores de nacionalidades diferentes (norte-americana e brasileira, no caso em estudo) indicarem os mesmos precursores, mas produzirem obras peculiares, serve como exemplo da seguinte noção que norteia os estudos literários comparativos: “A idéia de influência em si deve ser relacionada diretamente com a situação geral do país receptor”³⁰⁴. Ou seja, apesar de, por exemplo, Gibson e Fawcett indicarem o filme *Blade Runner* como inspiração, suas respostas são diferentes, pois vivem situações

³⁰¹ PEREIRA. *Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira*, p. 46.

³⁰² GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 142.

³⁰³ ORTIZ. *Mundialização e cultura*, p. 126.

³⁰⁴ MACHADO; PAGEAUX. *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, p. 83.

culturais, sociais e econômicas diferentes³⁰⁵. É por isso que Tavares não ousa comparar Fawcett a “um William Gibson tropical”³⁰⁶.

Mas retornemos ao texto de Alexandre e Fernandes para destacar outro trecho, no qual comenta-se a respeito do segundo romance de Sterling, *The artificial kid* (1980):

Imaginem um mundo chamado Reverie (que, em inglês, muito sugestivamente, significa devaneio), onde as pessoas alcançam tranqüilamente a idade de duzentos anos e os jovens, para não se sentirem esmagados pelo peso enorme da experiência das gerações mais antigas, se entregam de corpo e alma à arte do combate, que mistura o código de honra samurai à técnica cibernética e ao fetichismo yuppie; *não uma laranja mecânica, mas eletrônica*. Esse livro de Sterling poderia ser chamado de “Guia Básico para o Leitor Cyberpunk”. Nele encontram-se praticamente todos os tópicos que depois seriam explorados por ele próprio e pelos integrantes do Movimento³⁰⁷.

Não por acaso, Alexandre e Fernandes apresentam o romance de Sterling como uma possível releitura de *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess. No prefácio da terceira edição brasileira da obra de Burgess, o próprio Fernandes explica esta relação entre *Laranja mecânica* e o movimento *cyberpunk*:

Se o mundo globalizado e tecnológico – mas ainda pobre – que Burgess nos deixa entrever nas páginas de seu livro mais famoso lembra o Sprawl e a Ponte, os cenários mais famosos da literatura cyberpunk de William Gibson, não é por acaso. Os escritores cyberpunks devem muito de suas temáticas a *Laranja Mecânica* – a comparação entre a alta tecnologia das classes mais favorecidas e a dura e suja realidade dos prédios onde a classe operária se amontoa; a opressão do Estado; o uso de drogas, tanto para diversão e fuga da realidade quanto para lavagem cerebral³⁰⁸.

³⁰⁵ Na verdade, divergências também ocorrem entre escritores de mesma nacionalidade, pois a nação é um espaço onde convivem culturas diferentes. Porém, tais divergências não se evidenciam tanto como aquelas notadas entre escritores de nacionalidades diferentes.

³⁰⁶ Ver PAVAM. Ficção científica.

³⁰⁷ ALEXANDRE; FERNANDES. O autor e sua obra, p. 369. (grifo nosso)

³⁰⁸ FERNANDES. Prefácio, p. xiv.

Aqui confirmamos novamente que alguns escritores brasileiros não dialogaram diretamente com o movimento *cyberpunk*, mas com os precursores do movimento, pois Fawcett, por exemplo, indica *Laranja mecânica* como “o livro da minha vida”³⁰⁹. Na verdade, na música “Chinesa videomaker” (1987), do álbum *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*, ele e Laufer homenageiam a obra de Burgess ao reinterpretar a “Técnica Ludovico”, exatamente nos seguintes versos:

Meia-noite e quarenta ela coloca o rapaz no centro
de um telão de 360° com os olhos esbugalhados por
grampos especiais
Meia-noite e quarenta e cinco ela liga o telão
e os olhos do rapaz começam a ser massacrados por
incessantes imagens de telejornais
Meia-noite e cinqüenta, ela começa a chupar o rapaz
Ela chupa um rapaz massacrado por telejornais
Ela chupa, ela chupa³¹⁰

É interessante notar nesta reinterpretação a mudança de postura diante dos meios de comunicação: enquanto na década de 1960 Burgess via os meios de comunicação como fonte de coerção, na década de 1980 Fawcett e Laufer os vêem como fonte excessiva de informação, além do forte apelo sedutor.

Outra característica do universo de *The artificial kid*, não mencionada por Alexandre e Fernandes, é a presença da tecnologia midiática. Como nota Gunn, o romance de Sterling “[...] é uma história cyberpunk precoce sobre um anti-herói num futuro dominado pela mídia”³¹¹. Neste ponto, *The artificial kid* aproxima-se de *Santa Clara Poltergeist*, onde também identificamos uma paisagem de mídia³¹².

³⁰⁹ Em entrevista concedida pessoalmente ao autor por Fausto Fawcett.

³¹⁰ Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*.

³¹¹ Tradução livre do original: “[...] is an early cyberpunk tale about an antihero in a media-dominated future”. GUNN. *The new encyclopedia of science fiction*, p. 117.

³¹² TAVARES. Uma FC sem clichês, p. 22.

Também identificamos no texto incluso na primeira edição brasileira de *Piratas de dados* os prenúncios de uma idéia que Fernandes exploraria 14 anos depois em sua dissertação de mestrado: a ficção *cyberpunk* como atualização do conceito mcluhaniano de aldeia global. De fato, o termo “aldeia global” é citado duas vezes no texto. Para Fernandes,

Gibson exerce uma função profética bastante semelhante à de McLuhan ao criar o conceito de aldeia global em *Understanding Media*. E, entre os escritores de ficção científica, é ele quem parece ter compreendido melhor o que McLuhan quis dizer, criando em *Neuromancer* um mundo praticamente todo interconectado, onde as minorias têm vez e voz (a um ponto tal que coloca talvez até mesmo em discussão a definição de *minorias*) e as casas dessa aldeia são regidas acima de tudo pelo paradigma da *variedade*. Ninguém é igual a ninguém, ou por outra: em termos de posse e utilização de tecnologias, uns são mais iguais que outros³¹³.

O conceito de aldeia global também transparece na narrativa de *Neuromancer* através da movimentação rápida e constante do protagonista Case pelas cidades do mundo: de Tóquio para o BAMA, do BAMA para Istambul, de Istambul para a colônia espacial Freeside. Esta movimentação não se desenvolve nas ficções *cyberpunks* brasileiras: as narrativas ocorrem, freqüentemente, apenas em cidades brasileiras, como as megalópoles São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, a ficção *cyberpunk* brasileira atualiza, na verdade, a reinterpretação do conceito mcluhaniano feita por Lemos: “Com a contração do planeta pelos novos *media* digitais, transformamo-nos não numa única aldeia global, mas em várias e idiossincráticas *aldeias globais*, devido principalmente à implosão do mundo ocidental pelo efeito das tecnologias micro-eletrônicas”³¹⁴. Ou seja, cada megalópole é uma aldeia global, pois nela convivem várias culturas nacionais. Esta noção evidencia-se na descrição de Copacabana feita por Fawcett no conto “Copacabana Hong Kong” (1992):

³¹³ FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 24. (grifos do autor)

³¹⁴ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 76. (grifo do autor)

Toda quinta-feira chegam na praia do Lido embarcações escoltadas por surfistas militares. É o boat-people internacional. O primeiro-mundo resolveu expulsar, jogar nos oceanos centenas de imigrantes delinquentes: espanhóis-sarracenos, iugoslavos-croatas, iranianos-persas, iraquianos-assírios, fenícios-libaneses, turcos-otomanos, chineses-mulçumanos, asiáticos em geral. Proliferação de submundos³¹⁵.

Para o Coletivo NTC³¹⁶, “como o planeta tornou-se eminentemente urbano, hoje são as cidades que se organizam como nações. No interior delas algumas etnias aglutinam-se de acordo com a origem de seus membros”³¹⁷.

Após discutir alguns pontos do texto de Alexandre e Fernandes, analisaremos agora duas resenhas brasileiras do romance de Sterling: “Cyberpunk – integração de contradições” (1992), de Roberto Causo, e “Dupla cyberpunk” (1995), de Finísia Fideli. Inicialmente, destacamos o seguinte comentário de Causo a respeito do movimento *cyberpunk*: “Mas o movimento já está extinto e sua influência exata ainda não foi medida, embora pareça ter tido o mesmo destino do movimento anterior, a New Wave dos anos sessenta: foi assimilado pela ficção científica como mais um *conjunto de possibilidades*, entre tantos outros”³¹⁸. Este comentário nos ajuda a compreender a produção nacional, pois o *cyberpunk* é explorado pelos escritores brasileiros como um “conjunto de possibilidades”, ou seja, sem compromisso com as regras do gênero. Isto se deve em grande parte, como veremos adiante, à chegada tardia do gênero no país, já extinto e com temas desgastados.

Em *Piratas de dados*, a descrição de países do “terceiro mundo” é um ponto destacado pelos críticos brasileiros, porém Causo é o único a formular a seguinte conclusão:

³¹⁵ FAWCETT. *Básico instinto*, p. 36.

³¹⁶ Fundado em 1994 e coordenado por Ciro Marcondes Filho, o Coletivo NTC (Novas Tecnologias de Comunicação) é composto pelos seguintes membros: Beltrina Côrte, Eugênio Trivinho, Mayra Rodrigues Gomes, Rosa Rocha, Solange Wajnman e Vani Kenski.

³¹⁷ COLETIVO NTC. *Pensar-pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*, p. 191-192.

³¹⁸ CAUSO. *Cyberpunk – integração de contradições*, p. 20. (grifo nosso)

Este é um livro importante. Não só por ter vencido o John W. Campbell Memorial Award de 1989 e ter sido finalista do Hugo e Nebula, mas também por excursionar pela fantástica terra, sempre esquecida pela ficção científica, das nações marginais e afastadas do idílio tecnicista da FC. E por mostrar a nós, escritores e leitores do Brasil, país do Terceiro Mundo, que nossa ficção científica pode alcançar resultados tão interessantes se explorarmos nossa própria realidade na interface com as nações desenvolvidas³¹⁹.

Na verdade, no caso específico da ficção *cyberpunk*, o Brasil parece ser o espaço ideal para caracterizar as desigualdades sociais, econômicas e tecnológicas descritas pelo gênero. De fato, como notam Alexandre e Fernandes no texto que analisamos anteriormente, “há dezenas de citações ao Brasil nos livros cyberpunks e Bruce Sterling, o principal articulador e ideólogo do movimento, já afirmou que adora assistir à tevê brasileira por meio de sua antena parabólica”³²⁰. Num artigo sobre *Santa Clara Poltergeist*, Lemos afirma que

o Brasil encarna bem as transfigurações por que passa a nossa sociedade contemporânea e a fórmula “informática mais candomblé” é um bom retrato do país. A diversidade e a pluralidade cultural, a crise política e econômica, o convívio entre bolsões de riqueza e de pobreza, de desenvolvimento tecnológico e de carência básica, só para citar alguns exemplos, nos coloca diante dessa “transfiguração”³²¹.

Por “transfiguração”, Lemos refere-se aos acontecimentos que originaram a sociedade pós-moderna. Assim, por ser a “expressão literária paradigmática”³²² da pós-modernidade, a ficção *cyberpunk* é mais bem representada por espaços que denotem este paradigma, como o Brasil. Porém, antes de interpretar o País como um “laboratório da pós-modernidade”³²³, devemos compreender as implicações desta interpretação. A respeito da cultura brasileira na década de 1980, Bueno afirma o seguinte:

³¹⁹ CAUSO. *Cyberpunk – integração de contradições*, p. 22-23.

³²⁰ ALEXANDRE; FERNANDES. O autor e sua obra, p. 366.

³²¹ LEMOS. *Santa Clara Poltergeist: “cyberpunk” à brasileira?* Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

³²² KELLNER. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno*, p. 381.

³²³ MAFFESOLI *apud* LEMOS. *Santa Clara Poltergeist: “cyberpunk” à brasileira?* Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

De quebra, e consequência de nossa fragilidade cultural, ainda tentaram desmontar a cena introduzindo o figurino ‘pós-moderno’, ou seja: *o Brasil, que nunca foi de fato moderno, faria seus o impasse e o esgotamento dos países industriais avançados*, fechando assim mais um ciclo de colonização nos trópicos subdesenvolvidos³²⁴.

Não é isto que acontece quando interpretamos o Brasil como um laboratório da pós-modernidade? De fato, o próprio Fawcett afirma ter “[...] implicância com o termo ‘pós-moderno’. Eu acho que a gente não saiu do moderno: você só tem crise, crise e crise do moderno, o tempo todo”³²⁵. Certamente, no caso do Brasil, o que ocorra é uma crise da modernidade, uma *hipomodernidade*, pois as instituições do País são deficientes e, portanto, não se modernizam plenamente para que haja um esgotamento, uma pós-modernidade. A respeito do pensamento pós-moderno, Ahmad afirma que “aqueles que vivem [...] em lugares onde se negou a uma maioria da população acesso a esses benefícios da ‘modernidade’, como hospitais, um seguro-saúde melhor ou até mesmo alfabetização básica, dificilmente podem arcar com os termos desse pensamento”³²⁶. As afirmações de Fawcett e de Ahmad não invalidam a interpretação pós-modernista de *Santa Clara Poltergeist* realizada por Lemos, pois o escritor realmente descreve as contradições do País. Entretanto, o objetivo deste jogo de contrastes é revelar a crise (hipomodernidade) e não a diversidade (pós-modernidade). Até no caso dos países industriais avançados, o termo “pós-modernidade” parece inválido, pois o que ocorre é uma intensificação da modernidade, uma “hipermodernidade”³²⁷. Segundo Jameson, “[...] o pós-modernismo deve, claramente, ser entendido em um sentido mais restrito, e de fato mais exclusivamente estilístico, do que o sentido mais histórico e

³²⁴ BUENO. O túnel depois do túnel: a cultura brasileira nos anos oitenta, p. 8. (grifo nosso)

³²⁵ Em entrevista concedida pessoalmente ao autor por Fausto Fawcett.

³²⁶ AHMAD. *Linhagens do presente*, p. 78-79.

³²⁷ Ver LIPOVETSKY. *Os tempos hipermodernos*.

sociológico em que, de maneira geral, tem sido usado”³²⁸. É como estilo que nos referimos ao pós-modernismo ao longo desta dissertação.

A crise da modernidade transparece nas referências à Idade Média que Fawcett aproveita desde seu primeiro sucesso musical, “Kátia Flávia” (1987)³²⁹, até seu último trabalho, o romance-diário *Copacabana lua cheia*: “Vendo esses noticiários você dá de cara com uma Idade Média inesperada. Gente sem luz, sem gás, sem telefone, sem serviços básicos mandando ver na teimosia de viver”³³⁰. Na verdade, Edgar Morin questiona se “os caminhos da modernidade não levam eles próprios a uma nova Idade-Média?” e responde:

Ora, esta asserção pode fundar-se na idéia de que o que se passa atualmente é o deslocamento, a atrofia, a fossilização, ou mesmo a decomposição ao mesmo tempo de um mundo que não chega a morrer e de um mundo que não chega a nascer; donde um estado híbrido, ambíguo, incerto, não decisivo, estado misto que se pode chamar, neste sentido intermediário, “Idade-Média”. Neste último sentido, a Idade-Média moderna já teria, de fato, começado, e, como para qualquer nova fase histórica, sem que se possa fixar uma data de começo³³¹.

Ou seja, a crise e a imprecisão do atual período histórico rechaçam rótulos como “pós-modernidade”, validando a seguinte afirmação de Portella: “À medida em que o projeto moderno foi avançando, e deixando de lado a sua coesão *iluminista*, tornou-se desaconselhável, ou impreciso, falar-se em modernidade no singular”³³². O atual período histórico não ultrapassa a modernidade, mas comporta, de maneira híbrida, sua multiplicação pela pulverização: hipermodernidade, hipomodernidade, etc. A noção de Idade Média moderna permite comparações relevantes para compreendermos a sociedade contemporânea, como a seguinte realizada por Rüdiger: “A predileção pós-modernista por vivências

³²⁸ JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, p. 216.

³²⁹ Sendo a “Godiva do Irajá”, como canta Fawcett, Kátia Flávia nos remete à Lady Godiva, lendária mulher da Idade Média que protestou nua contra a cobrança de impostos exorbitantes.

³³⁰ FAWCETT. *Copacabana lua cheia*, p. 80.

³³¹ MORIN. *Cultura de massas no século XX: necrose*, p. 201.

³³² PORTELLA. *As modernidades*, p. 5. (grifo do autor)

eletrônicas ou virtuais é herdeira da inclinação religiosa medieval pela transcendência espiritual: em ambas procura-se deixar para trás a experiência carnal e histórica. Apenas o registro é diverso: lá teológico, aqui tecnológico”³³³. A respeito, o autor de *Neuromancer* afirma o seguinte:

Esta é uma tendência da nossa cultura ocidental. A idéia de rechaçar o corpo em busca de uma idéia de uma alma ou espírito. Esta é uma idéia que cito em meus livros, onde as pessoas odeiam recordar algo que eles têm em seus corpos, que se encontram limitados, lentos³³⁴.

Fawcett também pensa de maneira semelhante – “Estamos exilados nessa dimensão e só temos a tecnologia para aliviar nossa nostalgia espiritual”³³⁵ –, apesar de diferenciar-se pelo tratamento paródico dado ao tema.

Contudo, as afirmações anteriores não desconsideram o Brasil como espaço ideal para caracterizar a ficção *cyberpunk*, apenas confirmam que “as ‘influências’, as repercussões efetuam-se essencialmente segundo a medida das necessidades do contexto receptor”³³⁶. Ou seja, se o *cyberpunk* norte-americano é a “expressão literária paradigmática” daquilo que se denominou pós-modernidade, isto não significa que a produção brasileira também o é. Como afirma Causo, a ficção *cyberpunk* brasileira “[...] vai oferecer uma resposta própria de um país que vive situação diferenciada de desenvolvimento cultural e científico, onde a modernização ainda esbarra em fatores que remetem aos modelos de nossa colonização”³³⁷. Em “Cyberpunk – pequena história de um movimento” (1992), Fernandes especula sobre a representação do Brasil no imaginário *cyberpunk*: “o Brasil [...] é retratado como um país que não saiu de sua

³³³ RÜDIGER. *Introdução às teorias da cibercultura: perspectivas do pensamento tecnológico contemporâneo*, p. 114.

³³⁴ Tradução livre do original: “Esta es una tendencia de nuestra cultura occidental. La idea de rechazar el cuerpo en busca de una idea de un alma o espíritu. Esta es una idea que trato de citar en mis libros en donde la gente odia recordar algo que ellas tenga en sus cuerpos, que encuentran limitados, lentos”. GIBSON *apud* SALAMANCA *et al.* *Acercamiento teórico a la literatura de ciencia ficción y sus ideas fuerza*. Disponível em: <<http://www.elcajon.cl/libros/libros/DZamorano.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

³³⁵ FAWCETT. Copacabana, p. 13.

³³⁶ KAISER. *Introdução à literatura comparada*, p. 266-267.

³³⁷ CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 5.

eterna condição de ‘país do futuro’, pirateando tecnologia e, em alguns casos, produzindo e exportando equipamentos para o Primeiro Mundo. Um Paraguai do século XXI”³³⁸. Esta representação assemelha-se à seguinte proposta irônica de Fawcett: “Copacabana me deu a exata noção da parte que nos cabe no latifúndio da geopolítica internacional. O Brasil nunca vai se desenvolver e sua vocação aduaneira clandestina, zona franca, tem que ser estimulada”³³⁹.

Retornando ao estudo das resenhas, Fideli afirma que *Piratas de dados* “[...] já apresenta uma crítica ao movimento Cyberpunk, como sinal de amadurecimento de seu autor”³⁴⁰. Escrito em 1988, quando o movimento encontrava-se praticamente extinto, o romance de Sterling revisa criticamente a temática *cyberpunk*. Por surgirem neste período, final da década de 1980, as obras brasileiras também revisam o movimento, mas ao invés de criticarem-no seriamente, elas o criticam parodiando. Num texto sobre o movimento no México, Ramírez cita como epígrafe a seguinte afirmação de Sterling: “Os anos noventa não vão pertencer ao cyberpunk. Nós vamos estar aí trabalhando, mas não somos o movimento, já não somos nem sequer nós mesmos. Os anos noventa vão pertencer à geração que está chegando, aqueles que cresceram nos anos oitenta”³⁴¹. Com esta epígrafe, além de reverenciar o principal doutrinador do gênero, o autor mexicano apropria-se da afirmação para produzir uma interpretação própria, qual seja: o *cyberpunk* na década de 1990 é uma releitura do *cyberpunk* norte-americano realizada pelas demais culturas nacionais.

Entretanto, não podemos esquecer que a própria produção norte-americana, a partir da década de 1990, realiza uma releitura crítica da produção inicial: o *pós-cyberpunk*. Exemplos populares de ficção *pós-cyberpunk* são os filmes *Código 46* (2003) e *Aeon Flux* (2005).

³³⁸ FERNANDES. Cyberpunk – pequena história de um movimento, p. 11.

³³⁹ FAWCETT. Copacabana, p. 13.

³⁴⁰ FIDELI. Dupla cyberpunk, p. 55.

³⁴¹ Tradução livre do original: “Los noventa no van a pertenecer al cyberpunk. Nosotros vamos a estar ahí trabajando, pero no somos el movimiento, ya no somos ni siquiera nosotros. Los noventa van a pertenecer a la generación que está llegando, aquellos que crecieron en los ochenta”. STERLING *apud* RAMÍREZ. Cyberpunk: el movimiento en México. Disponível em: <<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:09>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

Assim, a ficção *cyberpunk* brasileira assemelha-se mais ao *pós-cyberpunk*, sem que houvesse contatos efetivos. Hendrix descreve as transformações sociais, econômicas e tecnológicas que ocasionaram o surgimento do *pós-cyberpunk*:

O fim da Guerra Fria, contudo, não apenas diminuiu a relevância da FC militar, mas também encolheu a relevância do *cyberpunk*. A cyberficção precisou mudar em resposta às mudanças da visão de mundo tecno-racionalista. O “complexo militar-industrial” não é mais suficiente para descrever este mundo. Ele metamorfoseou-se no complexo MIME – o complexo militar-industrial-medicinal-entretenimento.

“Militar” agora inclui tudo desde o Pentágono até a Polícia e as Prisões. Como os Estados Unidos começaram a fechar suas bases “exo-coloniais” além-mar em lugares como Filipinas e Panamá, a função militar voltou-se internamente, endo-colonizando continuamente a cidadania norte-americana através de guerras contra as drogas e dissidentes internos. “Industrial” agora inclui desde a indústria de informação para negócios de computação até a inteligência corporativa. “Medicinal” inclui a informática medicinal altamente tecnológica e a biomedicina genética. “Entretenimento” inclui todos os meios de comunicação massivos – desde a imprensa e os livros até os filmes e vídeos – e, principalmente, a propaganda e os meios ligados a outros meios, como a World Wide Web e a realidade virtual começam a fazer³⁴².

Semelhante à ficção *pós-cyberpunk*, a ficção *cyberpunk* brasileira também retrata o “complexo MIME”, principalmente seus dois últimos aspectos (medicina e entretenimento). No caso da “medicina”, parodiam-se os tratamentos estéticos, tendo em vista o reconhecimento internacional da cirurgia plástica brasileira. No conto “Valdemir e Chacininha” (1992), Fawcett escreve o seguinte:

³⁴² Tradução livre do original: “The end of the Cold War, however, not only diminished the relevance of the defense department and military SF, but also shrank the relevance of *cyberpunk*. Cyberfiction has had to change in response to the changes in the technorationalist worldview itself. The ‘military industrial complex’ is no longer broad enough to describe this world. It has morphed into the MIME complex – the military-industrial-medical-entertainment complex. ‘Military’ now includes everything from Pentagon to Police to Prisons. As the US has begun closing down overseas ‘exocolonial’ bases in places like the Philippines and Panama, the military function has turned inward, endocolonizing the American citizenry through wars against drugs and internal dissidents. ‘Industrial’ now includes the information industry from business computing to corporate intelligence. ‘Medical’ includes high tech medical informatics and genetic biomedicine. ‘Entertainment’ includes all mass media – from newsprint and books to film and video – and, increasingly, advertising and targeted media which link up other media, as the World Wide Web and virtual reality are beginning to do”. HENDRIX. Organometallic fiction: *cyberpunk*, *ribofunk*, and SF’s categorical imperative, p. 15.

Mesa de operação, Gorette esticada numa mesa espelhada, assim garota, amarrada nos pulsos, pés e tornozelos. Quatro avons pornôns entram na sala usando avental de plástico, máscaras de meia com buracos na boca e nos olhos e narinas, instrumentos cirúrgicos normais e improvisados. Cola cirúrgica, canivetes clínicos, bisturis de design obscuro, motores de dentista adaptados pra modulação das novas carnes nos corpos das pacientes. Baldes e bacias e bolsas com as novas carnes³⁴³.

Já a presença do “entretenimento” é ainda maior: na Copacabana de Fawcett, em *Santa Clara Poltergeist*, há uma imensa torre com um “cubo televisivo” no topo, um “monumento hipnotizante de Copacabana”³⁴⁴; em *Piratas siderais*, “os sectários do Clube Couch Potatoes continuam cultuando as televisões, agora chamadas de micro-HDTV”³⁴⁵.

Outro aspecto da ficção *pós-cyberpunk*, também presente na ficção *cyberpunk* brasileira, é apontado por Person: “Cyberpunk tendia a ser frio, desligado e alienado. Pós-cyberpunk tende a ser quente, envolvente, e conectado. (...) Cyberpunk tendia para o carrancudo, enquanto, freqüentemente, pós-cyberpunk é completamente divertido [...]”³⁴⁶. Na verdade, este caráter divertido e envolvente é um dos grandes diferenciais da ficção *cyberpunk* brasileira: a respeito dos escritores brasileiros, Causo afirma que “a presença do humor enfatizado, sarcástico, também os afasta do cyberpunk anglo-americano [...]”³⁴⁷.

Diferentemente do texto incluso na primeira edição brasileira de *Piratas de dados*, o posfácio de *Neuromancer*, assinado por Silvio Alexandre, apresenta nenhuma informação bibliográfica e poucos dados biográficos de William Gibson. Na verdade, o autor prefere comentar questões gerais da ficção científica ao invés de discutir o romance. Entretanto, esta

³⁴³ FAWCETT. *Básico instinto*, p. 79.

³⁴⁴ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 44.

³⁴⁵ KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 15.

³⁴⁶ Tradução livre do original: “Cyberpunk tended to be cold, detached and alienated. Postcyberpunk tends to be warm, involved, and connected. (...) Cyberpunk tended toward the grim, while postcyberpunk is frequently quite funny [...]”. PERSON. Notes toward a Postcyberpunk Manifesto, p. 12.

³⁴⁷ CAUSO. Tupinipunk: cyberpunk brasileiro, p. 9.

manobra endossa o projeto literário de Gibson e do movimento em geral³⁴⁸: “[...] Gibson pensava antes em criticar e combater deliberadamente aspectos da Ficção Científica que considerava reacionários, fora de moda e entediantes”³⁴⁹. Se Gibson e os demais integrantes do movimento (Bruce Sterling, Lewis Shiner, John Shirley, Rudy Rucker, etc) criticavam aspectos da ficção científica, é porque eles dialogavam com a tradição literária do gênero, inclusive e principalmente com a tradição norte-americana. Tal situação não se verifica entre os escritores *cyberpunks* brasileiros – exceto talvez entre aqueles que pertençam ao *fandom*, como Braulio Tavares e Fábio Fernandes –, pois, apesar de conhecerem a tradição literária da ficção científica estrangeira, eles desconhecem a tradição brasileira. Segundo Causo, “o que se lamenta em toda história da ficção científica brasileira é a ausência de uma evolução formal e temática que nos permitisse ter uma ficção científica madura, capaz de contribuir para as letras nacionais como um todo”³⁵⁰. É justamente a falta de diálogo com a tradição brasileira que resulta nesta “ausência de uma evolução formal e temática” e, conseqüentemente, produz obras dependentes. De acordo com Candido,

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significaria o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas³⁵¹.

Discutido alguns pontos do texto de Alexandre, vejamos agora três resenhas brasileiras do romance de Gibson: “De como William Gibson reinventou a FC” (1991), de Lúcio Manfredi, e “Cyberpunk – integração de contradições” (1992) e “Dupla cyberpunk” (1995),

³⁴⁸ As linhas gerais deste projeto foram formuladas inicialmente num *fanzine* comandado por Sterling. Segundo Alexandre e Fernandes, “nos meados da década de 80, Sterling lançou um jornalzinho chamado *Cheap Truth*, sob o pseudônimo de Vicent Omniaveritas, e usou esse espaço para descarregar todo seu descontentamento com a FC que se produzia na época e que, para ele, parecia incapaz de evoluir com as cada vez maiores e mais rápidas mudanças na tecnologia e na sociedade”. ALEXANDRE; FERNANDES. O autor e sua obra, p. 366.

³⁴⁹ ALEXANDRE. O autor e sua obra, p. 252.

³⁵⁰ CAUSO. Ficção científica no Brasil, p. 14.

³⁵¹ CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 153.

de Roberto Causo. Primeiramente, apesar da comparação ser percebível no próprio nome do movimento, Manfredi é o único a proferi-la: para ele, *Neuromancer* é

[...] um vórtice de acontecimentos ininterruptos, narrados numa linguagem feroz que não é de modo algum despropositado comparar com as jaculatórias *punks* da década de 70, onde o niilismo aparente esconde muito mal as preocupações éticas, políticas e filosóficas subjacentes. *Neuromancer* é o *London Calling* da FC. Ou será *London Calling* o *Neuromancer* da música pop?³⁵²

London Calling é o grande sucesso da banda *punk* inglesa *The Clash*. Entretanto, o sufixo *punk* do termo “*cyberpunk*” também se refere ao “[...] lado da contracultura, do protesto, do não-controle, do *underground*, da atitude dos *hackers*, da experiência empírica das tribos urbanas ligadas à tecnologia”³⁵³, enfim, a uma cultura de resistência.

Como Gibson³⁵⁴, Fawcett também aproveita estilos musicais – o *rap* e o *funk*, por exemplo – em suas obras. Já no segundo parágrafo de *Copacabana lua cheia*, ele afirma que “não adianta, meu pensamento é nervoso rap de groove”³⁵⁵. Portanto, *cyberfunk* parece adequado para denominarmos as obras brasileiras, pois, como o *punk* nos Estados Unidos, o *funk* também representa, no Brasil, o “sentimento jovem suburbano”³⁵⁶, ou seja, uma cultura resistente à cultura oficial ou dominante³⁵⁷. Porém, a denominação “*cyberfunk*”, por se adequar mais aos romances e contos de Fawcett, exclui as demais obras *cyberpunks* brasileiras. Outro problema é a semelhança com o termo “*ribofunk*”, cunhado por Paul Di

³⁵² MANFREDI. De como William Gibson reinventou a FC, p. 22.

³⁵³ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 93.

³⁵⁴ Segundo o autor de *Neuromancer*, “o problema com perguntas sobre as ‘influências’ é que elas são usualmente feitas para encorajar você a falar sobre os seus escritos como se você tivesse crescido em um mundo circunscrito por livros. Eu fui influenciado por Lou Reed, por exemplo, tanto quanto fui influenciado por qualquer escritor de ‘ficção’”. GIBSON *apud* AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 112. Lou Reed foi vocalista e guitarrista da banda *punk* norte-americana *Velvet Underground*.

³⁵⁵ FAWCETT. *Copacabana lua cheia*, p. 8.

³⁵⁶ FAWCETT. *Copacabana lua cheia*, p. 20.

³⁵⁷ Ver YÚDICE. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*.

Filippo para designar as obras contemporâneas de ficção científica que abordam transformações corporais, revoluções biológicas, engenharia genética, etc³⁵⁸.

Em “Cyberpunk – integração de contradições”, Causo afirma que “o resultado artístico de *Neuromancer* é forte, inovador, visionário e rico em implicações. *Também como fusão de uma estética pós-moderna com a imagética da FC*, o resultado é impressionante — o que reforça a crença de que a junção da ficção literária à ficção científica pode dar um bom casamento”³⁵⁹. Entretanto, tal fusão ocorre apenas parcialmente, pois

Neuromancer é tradicional quando dá atenção ao argumento, à personagem e à narrativa (não é metaficção), mas é pós-moderno no modo como combina e implode os gêneros, misturando ficção científica com história de detetive, *roman noir* com aventura *high-tech* e *western* (a principal personagem, Case, é descrita como caubói de computador), trama de negócios, mito e fantasia³⁶⁰.

Em “Dupla cyberpunk”, Causo afirma que a literatura pós-modernista é “[...] conhecida por não enfatizar as características mais valorizadas pela literatura tradicional, como profundidade psicológica, leveza de estilo e elegância narrativa”³⁶¹. Certamente, Gibson não valoriza a “leveza de estilo”, porém há preocupações com a “profundidade psicológica” das personagens, principalmente nos questionamentos existenciais de Case, e com a “elegância narrativa”, principalmente no modo como os capítulos são arranjos. Como veremos adiante, tais características da literatura tradicional são, na verdade, desvalorizadas pela ficção *cyberpunk* brasileira.

Ainda em “Dupla cyberpunk”, Causo conclui da seguinte maneira:

³⁵⁸ Ver DI FILIPPO. Ribofunk: the manifesto. Disponível em: <<http://www.streettech.com/bcp/BCPgraf/Manifestos/Ribofunk.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007. Neste manifesto, Di Filippo ataca o atraso científico e cultural da ficção *cyberpunk*, pois a cibernética e o *punk* já eram, respectivamente, ciência e música mortas quando o gênero nasceu, na década de 1980. Daí o *ribofunk* como proposta renovadora.

³⁵⁹ CAUSO. Cyberpunk – integração de contradições, p. 26. (grifo nosso)

³⁶⁰ KELLNER. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno, p. 388.

³⁶¹ CAUSO. Dupla cyberpunk, p. 54.

Depois de *Neuromancer*, o que era um movimento revolucionário que pretendia renovar a ficção científica foi incorporado por ela e hoje são muitas as obras dentro da linha Cyberpunk – que alcançou tamanha difusão que hoje muitos se referem ao movimento como uma tendência de comportamento, e não como um modo de se fazer FC. Filmes e histórias em quadrinhos, e até mesmo RPGs (*Shadowrun*, *Cyberpunk 2020*, *GURPS Cyberpunk...*) apareceram para explorar o novo filão. Mas ainda é preciso voltar a *Neuromancer* para saber como tudo começou³⁶².

Além de retomar o que havia dito na resenha de *Piratas de dados* – a assimilação do *cyberpunk* pela ficção científica –, Causo também aponta para aquilo que ocasionou a extinção do gênero: a grande difusão. A respeito, Amaral afirma o seguinte:

No início da década de 90 começaram os anúncios da morte do cyberpunk enquanto um movimento literário. As temáticas centrais utilizadas pelo grupo original vão sendo apropriadas e repetidas à exaustão por diversos outros autores, tornando-se clichês do subgênero e invadindo jogos de RPG, letras de música, videoclipes, jogos de computador, programas de TV e muitos outros meios³⁶³.

Butler também afirma que “a natureza fronteiriça assegurada pelo cyberpunk tornou-se rapidamente um clichê: como muitas vanguardas, o cyberpunk ficou obsoleto precocemente quando a mídia principal tomou-o como notícia”³⁶⁴. Assim, podemos afirmar que a ficção *cyberpunk* norte-americana, a partir da década de 1990, tornou-se automatizada. Segundo Reis,

[...] deve observar-se que a comunicação artística se encontra automatizada, quando as mensagens enunciadas são facilmente decodificadas, uma vez que os mecanismos de enunciação que as geram foram assimilados (e mesmo, em certos casos, trivializados) pela comunidade em que essas mensagens circulam: perfeitamente

³⁶² CAUSO. *Dupla cyberpunk*, p. 54.

³⁶³ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick*, p. 104.

³⁶⁴ Tradução livre do original: “The cutting-edge nature of cyberpunk ensured that it rapidly became a cliché: like many avant-gardes it was obsolete as soon as the mainstream media took notice of it”. BUTLER. *Cyberpunk*, p. 43.

automizada é quase sempre a produção e recepção de certa poesia ultra-romântica, do romance policial ou do romance cor-de-rosa e (noutros domínios e linguagens) de muitas telenovelas ou de filmes como os westerns de qualidade inferior. Por força da habituação, os seus receptores conhecem perfeitamente os mecanismos de funcionamento de tais mensagens, afetadas por um índice elevado de *redundância*. Porque não inovam nem surpreendem, elas tendem a cultivar o *estereótipo* [...] ³⁶⁵.

Entretanto, não podemos utilizar tais dados como critérios valorativos sem criar fatalmente uma estética cibernética, onde o belo ocorre quando há mais informação do que redundância. Devemos encarar a automatização como um fato literário. Assim, quando Reis afirma que “a *automização* pode, contudo, ser superada, quando um romancista, um poeta ou um cineasta subvertem a rotina, recorrendo a *signos* e *códigos* inovadores ou derogando os que se encontram rotineiramente estabelecidos [...]” ³⁶⁶, na verdade, devemos entender que a automatização pode ser reaproveitada, e não superada. De fato, interpretar a produção artística automatizada como repertório e não como obstáculo a ser superado é compreender a arte pós-modernista, que utiliza os gêneros automatizados – quase sempre, gêneros da cultura de massa (romance policial, de aventuras, de ficção científica, etc) – na composição da obra. Para Vlasselaers, “o crítico literário não deve desprezar o impacto desta estética da repetição nos meios massivos e das estratégias de serialidade e de *retake* no novo público contemporâneo quando leva em consideração a poética pós-moderna e a produção do texto” ³⁶⁷. Tavares também concorda que “o clichê, o lugar-comum, a banalidade, o estereótipo mil vezes repetido, tudo isto tem sua utilidade dentro da retórica criativa” ³⁶⁸.

Podemos afirmar que, devido ao desgaste dos temas originais, ou seja, a automatização da produção norte-americana, as obras brasileiras, quase todas produzidas no início da década de 1990, apresentam, além de temas condizentes à realidade do País, paródias dos temas

³⁶⁵ REIS. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários, p. 157. (grifos do autor)

³⁶⁶ REIS. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários, p. 158. (grifos do autor)

³⁶⁷ VLASSELAERS. Tecnologia mediática e inovação literária, p. 185.

³⁶⁸ TAVARES. Viva o clichê, p. 6.

originais. Segundo Kellner, “[...] o processo de criação/disseminação/assimilação do cyberpunk foi tão rápido que a paródia e o pastiche já se tornaram táticas costumeiras de criação narrativa”³⁶⁹. Assim, a produção norte-americana, automatizada, é reaproveitada pela produção brasileira como repertório de criação artística.

2.3 Leituras da ficção *cyberpunk* brasileira

No tópico anterior, analisamos a recepção brasileira do gênero *cyberpunk* a partir de duas abordagens: a *crítica*, através das resenhas das obras norte-americanas, e a *criativa*, através das obras brasileiras que dialogam com o gênero estrangeiro. Agora discutiremos detalhadamente as resenhas e críticas destas obras brasileiras, ou seja, executaremos um estudo de recepção da recepção, ou melhor, de recepção de segundo grau.

Destacamos inicialmente que algumas obras de ficção *cyberpunk* brasileira utilizam o prefácio como espaço estratégico para evitar justamente o rótulo “*cyberpunk*”. É o caso de *Santa Clara Poltergeist*, cujo prefácio é assinado por Hermano Vianna, e de *Piritas siderais*, cujo prefácio é assinado pelo próprio autor. Após demonstrar algumas semelhanças de estilo e temas entre Fawcett e os escritores *cyberpunks*, Vianna afirma o seguinte:

Mas as diferenças também são evidentes. O cyberpunk foi um movimento interno da ficção científica. Fausto é um escritor que se utiliza da ficção científica (e também de Bataille, de Rajneesh, etc.), sempre de fora, sem respeitar seus mandamentos. Mais importante: a maioria dos escritores cyberpunks (menos, talvez, Rudy Rucker) é constituída, no fundo, por individualistas ingênuos que acreditam na seguinte moral da História: cada pessoa deve ser dona do seu nariz. Fausto, ao contrário, é um escritor que não quer dar nenhuma lição de moral para os seus leitores. As grandes corporações valem a mesma coisa que os grupos da tecnoguerrilha e é tão bom ser dono do seu nariz quanto “dissolver seu ego na matéria em movimento”³⁷⁰.

³⁶⁹ KELLNER. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno, p. 417.

³⁷⁰ VIANNA. Prefácio, p. 8.

A respeito da postura de Fawcett diante da ficção científica, Tavares, numa resenha de *Santa Clara Poltergeist*, afirma que “[...] faria apenas uma correção nessa afirmativa. Eu diria que Fawcett, por ser ‘de fora’, tem a lucidez e a iconoclastia necessária para perceber (e para afirmar) que a FC não tem mandamentos [...]”³⁷¹. Ou seja, ao “desrespeitar” a ficção científica, Fawcett não se afasta do gênero. Já a respeito da discordância entre Fawcett e os “individualistas ingênuos” do movimento *cyberpunk*, isto é apenas um posicionamento ideológico que, aparentemente, não interfere nas semelhanças estéticas entre as obras de ambos. É justamente neste critério estético que Kujawski, no prefácio do seu *Piratas siderais*, acredita que divirja da ficção *cyberpunk*. Após citar o resumo do estilo do movimento *cyberpunk* elaborado por Rudy Rucker (“condensação de informação e reflexões sobre a revolução tecnológica dos computadores”), Kujawski afirma o seguinte:

O esteticismo exacerbado da conduta narrativa resvala também no primeiro item [“condensação de informação”], pois há abundância de estrangeirismos, classicismos e metáforas insólitas, supervalorizando o estilo em função do mote da história e transformando a linguagem em protagonista. Porém, estes elementos pendem mais para um culteranismo barroco revitalizado, pois a novela tem o esmero de um criptograma e não de um tratado científico envolvendo redes de bancos de dados³⁷².

Entretanto, a ficção *cyberpunk* norte-americana não visa a ser “um tratado científico”. Tanto que seu escritor mais ilustre, William Gibson, “[...] tinha um contato pessoal com computadores muito pequeno; *Neuromancer* foi escrito numa máquina de datilografar manual durante a revolução dos computadores caseiros em 1980”³⁷³. Por outro lado, a supervalorização do estilo em detrimento da narrativa é uma divergência contundente, pois,

³⁷¹ TAVARES. Uma FC sem clichês, p. 23.

³⁷² KUJAWSKI. *Piratas siderais*: romance cyberbarroco, p. 13.

³⁷³ Tradução livre do original: “[...] had very little personal contact with computers; *Neuromancer* was written on a manual typewriter prior to the home computer revolution of the 1980s”. BUTLER. *Cyberpunk*, p. 19.

como vimos anteriormente, a ficção *cyberpunk* norte-americana “dá atenção ao argumento, à personagem e à narrativa”³⁷⁴, ao contrário das obras de Kujawski e de Fawcett, que possuem narrativas simples e personagens superficiais. Numa resenha de *Santa Clara Poltergeist*, Branco afirma o seguinte:

Uma obra contraditória, confusa, caótica que não conduz a narrativa a lugar algum. (...) O interessante é que Fawcett caminha quase no sentido inverso do desenvolvimento da caracterização dos personagens dentro da FC, isto é, faz o mesmo que a esquematização bidimensional e estéril a que são submetidos os personagens da *hard-sf* [ficção científica “dura”] em seus primeiros tempos: elementos destituídos de humanidade, que se justificam apenas para dar vazão às idéias pseudo-científicas de determinados autores³⁷⁵.

O que Branco não considera é a intencionalidade do autor. Ao construir narrativas contraditórias e personagens estéreis, Fawcett explora a forma artística, e não apenas o conteúdo, como um reflexo crítico da sociedade do espetáculo, onde, cada vez mais, os acontecimentos são superficiais, resumidos e simplificados. Este ponto, a exploração da forma na ficção científica, será discutido mais adiante.

Retornando à questão anterior, os próprios ficcionistas norte-americanos afirmam que o escritor *cyberpunk* típico não existe. Como escreve Sterling, o rótulo “*cyberpunk*” é “[...] um incômodo leito de Procustes, onde nos aguardam os escritores satânicos para fazer cair nele e adaptar à sua medida”³⁷⁶. Assim, ao utilizarmos o rótulo “*cyberpunk*” como classificação das obras citadas ao longo desta dissertação, nos valem da seguinte proposta de Jameson: “essas classificações na verdade só se mostram compensatórias quando são percebidas como *atos críticos relativamente arbitrários*, e perdem sua vitalidade quando, como no caso da categoria

³⁷⁴ KELLNER. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno, p. 388.

³⁷⁵ BRANCO. Resenha de “*Santa Clara Poltergeist*”, p. 7.

³⁷⁶ STERLING. Prefácio, p. 5.

do *Bildungsroman*, são pensadas como formas ‘naturais’³⁷⁷. Ou seja, os elementos do gênero *cyberpunk* nos servem aqui como ferramentas para a análise crítica das obras referidas.

Iniciaremos nossa análise de resenhas e críticas com o texto seminal de Roberto Causo, “Tupinipunk: cyberpunk brasileiro” (1996). Além de enumerar várias obras brasileiras de ficção *cyberpunk*, Causo também indica as convergências e divergências entre a produção brasileira e a norte-americana. Entretanto, o que nos interessa neste texto é discutir dois pontos: o termo “tupinipunk” e a crítica ao sincretismo. O termo “tupinipunk”, criado por Causo para designar a ficção *cyberpunk* brasileira e também citado pela teórica norte-americana Elizabeth Ginway³⁷⁸, é uma denominação infeliz, pois retira do termo original justamente o prefixo (*cyber*), que se refere ao universo tecnológico contemporâneo, tema de convergência das obras brasileiras. Ao referir-se aos tupiniquins, Causo também retorna (e reforça) à ideologia romântico-nacionalista que se verifica no projeto literário de apenas um escritor *cyberpunk* brasileiro: Ivan Carlos Regina, mais notadamente em “O caipora caipira”, conto da coletânea *O fruto maduro da civilização* (1993). Como afirma Lucas, “[...] toda vez que a literatura brasileira envereda pelo caminho da auto-afirmação, procura nos resíduos indianistas do nosso nativismo a fonte mais próxima”³⁷⁹. Não por acaso, ao dividir a comunidade de ficção científica brasileira em “três principais grupos ideológicos”, Ginway cita Causo como pertencente “[...] aqueles que crêem em uma *contribuição nacional distinta* da ficção científica brasileira”³⁸⁰.

É justamente este posicionamento romântico-nacionalista que leva Causo a criticar o sincretismo verificado nas obras brasileiras de ficção *cyberpunk*. Segundo ele, “outro elemento problemático do tupinipunk é o tratamento dado ao sincretismo, que conduz a um

³⁷⁷ JAMESON. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, p. 144. (grifo nosso)

³⁷⁸ Ver GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*.

³⁷⁹ LUCAS. *O caráter social da literatura brasileira*, p. 23.

³⁸⁰ GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 145. (grifo nosso). Os outros dois grupos são “aqueles que crêem nos princípios universalistas da ficção científica”, cujo exemplo é Jorge Luiz Calife, e “aqueles que crêem que a ficção científica deveria adotar os princípios da arte elevada e do experimentalismo literário”, cujo exemplo é Bráulio Tavares.

tipo de acomodação próprio da tradição política brasileira e de nosso discurso social de conciliação – onde as tensões básicas de um país contraditório são apenas acomodadas, e não resolvidas”³⁸¹. Ao buscar a resolução de *uma* identidade brasileira – não haveria várias?³⁸² –, Causo dispensa as contradições levantadas pelo sincretismo. Para Bhabha, a identidade nacional é um espaço de disputa entre o *pedagógico*, o passado mítico (no caso do Brasil, a figura do índio), e o *performático*, a contemporaneidade diversificada culturalmente³⁸³. Enquanto o nacionalismo romântico tende para o pedagógico, o sincretismo modernista, no qual se apóiam as obras brasileiras de ficção *cyberpunk*, como atestam Tavares³⁸⁴ e o próprio Causo³⁸⁵, tende para o performático. Comparemos *O Guarani* (1857), de José de Alencar, e *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter (1928), de Mário de Andrade, e notemos como no primeiro há uma prática pedagógica para consolidar uma origem mítica, o índio, enquanto no segundo verifica-se uma prática performática para borrar esta origem a partir do presente³⁸⁶. Enfim, a ficção *cyberpunk* brasileira, através do sincretismo modernista, visa demonstrar as contradições sociais e culturais do País, evitando resolvê-las a partir de um passado mítico.

Curiosamente, no conto de fantasia “Sangue no Grande Rio”, presente em *A sombra dos homens* (2004), o escritor Roberto Causo vale-se do sincretismo, mas sustentado na ideologia romântico-nacionalista: da união entre o índio Tajarê e a nórdica Sjala, nasce Niadorã, o “curumim” mais belo da aldeia³⁸⁷. Segundo Tavares, “mais do que apenas escrever uma história, Causo tem um objetivo ideológico definido. Seu fanzine Borduna & Feitiçaria é uma

³⁸¹ CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 9.

³⁸² Segundo Hall, “[...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”. HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 13.

³⁸³ Ver BHABHA. *O local da cultura*.

³⁸⁴ TAVARES. *Uma FC sem clichês*, p. 24.

³⁸⁵ Segundo Causo, “o modernismo antropofágico é base do estilo do tupinipunk: ecos da ‘prosa cubista’ de Oswald de Andrade, a produção de uma voz múltipla, onde algo novo surgiria a partir de restos de objetos conhecidos, com interpretações mais livres que a permitida pela prosa convencional; uma visão utópica do sexo como força libertária; a tentativa de dissolver categorias de formas literárias e de pensamento; e até mesmo um certo primitivismo”. CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 6.

³⁸⁶ Evidentemente, se pensarmos dialeticamente, *Macunaíma* talvez ocupe um papel pedagógico nos dias de hoje.

³⁸⁷ CAUSO. *A sombra dos homens: a saga de Tajarê* (livro I), p. 47.

clara tentativa de *resposta brasileira* ao rótulo de língua inglesa *Sword & Sorcey*³⁸⁸. Se o conto citado acima é realmente uma “resposta brasileira”, então é ocultada a participação do negro na formação da identidade nacional. Segundo Candido, o mito romântico do índio

[...] acabou servindo para outra mistificação de alcance bem geral: atribuir ao sangue indígena (previamente valorizado) a mestiçagem com o africano, que por várias razões, sobretudo a de ser ele ainda escravo, era cuidadosamente negada ou disfarçada, terminando por ser ignorada nos casos individuais (pelo *esquecimento* total do antepassado negro)³⁸⁹.

Para não incorremos neste erro, é mais sensato interpretar os contos de *A sombra dos homens* como respostas pré-brasileiras, pois, como afirma o próprio Causo, “Tajerê vive na América do Sul em cerca de 1020 [...]”³⁹⁰.

Como dito anteriormente, Ginway também utiliza o termo “tupinipunk”. Não por acaso, sua teoria é pautada pela polêmica noção jamesoniana que interpreta a literatura terceiro-mundista como *alegoria nacional*. Segundo a autora, “embora nem toda a literatura latino-americana se preste a essa leitura, aqui eu sigo a idéia de Fredric Jameson de que ‘Todos os textos do terceiro mundo são... para serem lidos como o que eu chamarei de *alegorias nacionais*... [...]’”³⁹¹. Ao criticar duramente esta teorização de Jameson, Ahmad afirma o seguinte:

Mas poder-se-ia começar com uma premissa radicalmente diferente: a saber, a proposição de que vivemos não em três mundos, mas em um; de que esse mundo inclui a experiência do colonialismo e imperialismo em ambos os lados da divisão global de Jameson (a “experiência” do imperialismo é um fato central de todos os aspectos

³⁸⁸ TAVARES. O herói e as sombras do mundo, p. 16. (grifo nosso). *Sword & Sorcey* (Espada & Feitiçaria), ou fantasia heróica, é um gênero da fantasia cujo autor mais conhecido é Robert E. Howard, criador de Conan, o Bárbaro.

³⁸⁹ CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 174. (grifo do autor)

³⁹⁰ CAUSO. *A sombra dos homens*: a saga de Tajerê (livro I), p. 9.

³⁹¹ GINWAY. *Ficção científica brasileira*: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro, p. 228. (grifo da autora)

da vida dentro dos Estados Unidos, da formação ideológica à utilização da mais-valia social em complexos industriais-militares) [...] ³⁹².

Ou seja, os textos norte-americanos, ou do “primeiro mundo”, também podem ser lidos como alegorias nacionais. Na verdade, os debates sobre nacionalismo são sempre orientados pelas velhas divisões entre universal e particular. Tais divisões são inadequadas, pois apenas o particular é uma experiência concreta. O universal é uma abstração que, quando busca concretizar-se, vale-se sempre da hegemonia: o universal norte-americano, o universal europeu, etc. Como bem lembrado por Portella, “Marx havia destruído a diferença: toda ideologia particular é total da época”³⁹³. Já para Sartre, “tudo o que pode ser dado em um romance pode parecer universal, mas é uma falsa universalidade que se denuncia, ela mesma, ou que é denunciada pelo resto do livro”³⁹⁴. Assim, o que pensamos ser universal é apenas um caso particular se sobrepondo.

Não considerando as palavras acima, Ginway interpreta “Eles herdarão a Terra” (1960), famoso conto de Dinah Silveira de Queiroz, como alegoria da “[...] posição do Brasil durante a Guerra Fria – a de uma testemunha sem nenhuma voz”³⁹⁵. Ao não perceber a Guerra Fria como uma realidade imposta pelos países industriais avançados, a interpretação de Ginway ratifica essa imposição.

Analisemos agora algumas obras citadas por Causo. “Feliz Natal vinte bilhões!” (1991), de Henrique Flory, compõem aquelas “[...] histórias mais próximas do cyberpunk norte-americano, mas distantes do tupinipunk [...]”³⁹⁶. Certamente, o uso do ciberespaço como fuga da realidade decadente, motivo tão presente na obra de William Gibson, transparece no conto de Flory, principalmente no início do texto: “Alê desligou-se [da TV neuroconectada] por uns

³⁹² AHMAD. *Linhagens do presente*, p. 90.

³⁹³ PORTELLA. *Fundamento da investigação literária*, p. 124.

³⁹⁴ SARTRE. *Em defesa dos intelectuais*, p. 69.

³⁹⁵ GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 88.

³⁹⁶ CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 9.

instantes e olhou em torno. A padaria estava sufocante, repleta de gente suja e fedida”³⁹⁷.

Também há no texto a preocupação com a explosão demográfica, outro tema presente na ficção *cyberpunk* norte-americana, mas também verificado nas obras brasileiras, principalmente nas de Fawcett.

Outro conto citado por Causo é “O altar dos nossos corações” (1993), de Ivanir Calado, considerado por ele “o trabalho mais positivo e consistente”³⁹⁸ da ficção *cyberpunk* brasileira. Interessante notar como no conto há passagens que também remetem aos filmes de Cronenberg, principalmente à explosão craniana que abre *Scanners*:

Margareth contrai-se por inteiro, encara-o nos olhos e tem um segundo de perplexidade antes de sua cabeça explodir jogando sangue, pedaços de cérebro e lascas de ossos por todo o quarto. O corpo treme convulsivo, sustentado apenas pela dureza hasteada do governador. De onde estava o pescoço, tiras, cartilagens e a ponta esbranquiçada da coluna vertebral aparecem em meio ao jato de sangue que volta numa chuva sobre a cama, sobre o corpo do governador, sobre tudo. Num último espasmo o corpo da mulher é jogado pro lado. O sexo contraído prende rudemente o pênis do Dr. Pereira Couto, que é obrigado a virar-se junto, com um grito de dor e pânico³⁹⁹.

Percebemos aqui as relações entre os gêneros *cyberpunk* e *splatterpunk*⁴⁰⁰. A respeito da extrema violência retratada no último gênero citado, Carroll escreve o seguinte:

Uma dimensão particular dessa violência é a extrema fúria infligida ao corpo humano, que é queimado, explodido, quebrado e rasgado; desmembrado e dissecado; é devorado de dentro para fora. (...) No atual gênero do horror, a pessoa é muitíssimas vezes reduzida literalmente à mera carne; de fato, “pessoa-como-carne” poderia servir de rótulo a essa tendência. E, por sua vez, essa redução da pessoa está

³⁹⁷ FLORY. *A pedra que canta e outras histórias*, p. 147.

³⁹⁸ CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 9.

³⁹⁹ CALADO. *O altar dos nossos corações*, p. 191.

⁴⁰⁰ Segundo Amaral, o *splatterpunk* é um “subgênero de horror (e não de FC) surgido paralelamente ao *cyberpunk*, que mostra cenas de violência apresentadas de forma ainda mais gráfica e detalhista do que as gerações anteriores”. AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick*, p. 101.

correlacionada, em certos aspectos, ao que os pós-modernos proclamam como a “morte do homem”⁴⁰¹.

Esta redução do ser humano à “mera carne” deve-se, na verdade, ao desprezo pelo corpo, ideologia que o *splatterpunk* compartilha com o *cyberpunk*: citando McCarron, Amaral “[...] afirma que o cyberpunk apresenta questões filosóficas, nos remetendo diretamente à dicotomia cartesiana mente/corpo, no qual a mente pura apresenta um desprendimento puritano do corpo, sendo este, um *acidente de percurso*, desconectado da substância pura da mente”⁴⁰². Sendo um “acidente de percurso”, o corpo deve ser punido (*splatterpunk*) para que a mente liberte-se totalmente (*cyberpunk*). Enfim, a “morte do homem” proclamada pelo *splatterpunk* abre caminho para o “pós-humano”⁴⁰³ *cyberpunk*.

Causo também analisa os contos “Catálogo de exposição” e “Jogo rápido”, ambos da coletânea *A espinha dorsal da memória* (1989), de Braulio Tavares. A respeito do primeiro conto citado, Encinas Jr., numa resenha publicada no *Somnium*, o boletim oficial do Clube de Leitores de Ficção Científica – CLFC, afirma que

Catálogo de Exposição é uma alucinada seqüência de “frames”, imagens de duração curtíssima – como um filme composto somente pela sucessão de quadros subliminares. O conto possui tamanho adequado para fazer a idéia funcionar bem, construindo um cenário interessante e evitando a overdose de impressões ao leitor⁴⁰⁴.

Esta “alucinada seqüência de ‘frames’” também é percebida no *videoclip*, apesar do termo “frame” não se adequar para esta linguagem. Entretanto, curiosamente, o próprio Tavares nota a linguagem do *videoclip* noutra obra brasileira de ficção *cyberpunk*, *Santa*

⁴⁰¹ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 295.

⁴⁰² AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 97. (grifo nosso)

⁴⁰³ Segundo Felinto, “Katherine Hayles denomina de ‘pós-humano’ esse ser que almeja liberar-se da última barreira, o corpo, tornando-se assim um ‘amálgama, uma coleção de componentes heterogêneos, uma entidade material-informacional cujas fronteiras sofrem contínua construção e reconstrução’”. FELINTO. *Tecnognose: tecnologias do virtual, identidade e imaginação espiritual*, p. 23.

⁴⁰⁴ ENCINAS JR. Resenha de “A espinha dorsal da memória”, p. 8.

Clara Poltergeist: “o mundo descrito por Fawcett é um Nivarna pornô-cibernético onde aventuras surreais se sucedem umas às outras, em ambientes de insônia alucinógena e com a velocidade de um *videoclip* em longa-metragem”⁴⁰⁵. A respeito do *videoclip*, Jameson explica que

[...] esse processo específico do vídeo (ou fluxo total) “experimental” se caracteriza pela incessante rotação de elementos, de tal forma que eles trocam de lugar a cada momento, com o resultado de que nenhum elemento em si mesmo pode ocupar a posição de “interpretante” (ou a de signo primário) por um período de tempo mais longo, mas tem que ser desalojado no instante seguinte (a terminologia cinematográfica de *frames* e *shots* não parece apropriada para esse tipo de sucessão), caindo por sua vez para a posição subordinada, em que será então “interpretada” ou narrativizada por um tipo radicalmente diferente de logotipo ou de conteúdo imagético⁴⁰⁶.

Executada pelo *videoclip*, a circulação ininterrupta entre interpretante e interpretado, signo e referente, nos impossibilita de eleger um signo-chave. Assim, num momento de *Santa Clara Poltergeist*, Fawcett narra a história dos “xiitas orgônicos” (cientistas que descobriram como transformar energia sexual em energia elétrica); num outro momento, a perversão mórbida de um “eletricista IML”; num outro, o encontro entre Mateus e Verinha; enfim, esta sucessão de narrativas (especulação científica, terror, amor, etc), digna de um *videoclip*, nos impede de interpretar a obra a partir de um motivo-chave. Como afirma Ginway, “*Santa Clara* é também uma combinação de vários gêneros, entre eles a ficção científica, a ficção de detetive e de espionagem e, até certo ponto, ficção de horror e de aventura”⁴⁰⁷.

Já para Canclini, o *videoclip* “é o gênero mais intrinsecamente pós-moderno. Intergênero: mescla de música, imagem e texto. Transtemporal: reúne melodias e imagens de várias épocas, cita despreocupadamente fatos fora de contexto”⁴⁰⁸. Ou seja, o *videoclip*

⁴⁰⁵ TAVARES. Uma FC sem clichês, p. 22-23.

⁴⁰⁶ JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 112-113.

⁴⁰⁷ GINWAY. *Ficção científica brasileira*: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro, p. 168.

⁴⁰⁸ CANCLINI. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade, p. 305.

desestabiliza as coleções, “[...] as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo”⁴⁰⁹. Portanto, o *videoclip* ocasiona a circulação de imagens e produtos independentemente do valor atribuído por uma classe ou etnia. Proporcionar esta circulação é um dos pontos centrais do projeto literário de Fawcett, pois ele “[...] sabe que hoje (irremediavelmente) Freddy Kruger vale a mesma coisa que Hamlet, Angélica é tão vanguarda quanto Laurie Anderson, Kant é tão sublime quanto Krantz (Judith)”⁴¹⁰. Num trecho de *Santa Clara Poltergeist*, Fawcett cita “Clara era meio xuxa, meio bonnie clyde, estranha carrie, um tanto cicciolina...”⁴¹¹; num outro trecho, “mais que a dúvida Hamletiana ou o coração das trevas ou a terceira margem ou a paixão de G.H.”⁴¹². Assim, num mesmo texto, misturam-se apresentadora de programas infantis, filmes norte-americanos, atriz pornô e obras de escritores canônicos (William Shakespeare, Joseph Conrad, Guimarães Rosa e Clarice Lispector). Também exemplo desta mistura é o gosto musical de Mateus, “funk esporro gritado misturado com VivaldiBach”⁴¹³. Assim, a linguagem do *videoclip* é uma presença constante tanto na ficção *cyberpunk* brasileira quanto na norte-americana. Segundo a jornalista Rosane Pavam,

o inesperado Fawcett equivaleria a um William Gibson tropical, embora Bráulio [Braulio Tavares] não ouse a comparação. O autor de *Neuromancer*, criador do universo *cyberpunk*, escreve videoclipes verbais, que Fawcett usa à vontade em seu *Poltergeist*. É uma linguagem de frases curtas e de enxurradas de imagens por página⁴¹⁴.

Apesar da comparação inapropriada, como pontuamos anteriormente, a afirmação de Pavam realça as semelhanças estilísticas entre as duas literaturas *cyberpunks*. Para Ginway,

⁴⁰⁹ CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, p. 305.

⁴¹⁰ VIANNA. Prefácio, p. 7. Como uma possível justificativa para esta indiferença, Barbieri afirma que, “em lugar de um leitor fechado em seu pequeno mundo, como o garoto Marcel de *Em busca do tempo perdido*, os ficcionistas atuais se empenham em atrair leitores expostos ao bombardeio dos meios de comunicação de massa”. BARBIERI. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*, p. 33.

⁴¹¹ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 40.

⁴¹² FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 92.

⁴¹³ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 15.

⁴¹⁴ Ver PAVAM. *Ficção científica*.

“tanto o *cyberpunk* brasileiro quanto o americano exibem uma estética pós-moderna, pela qual, conforme Fredric Jameson demonstrara, a combinação da cultura popular e elevada, junto com a proliferação de alusões e signos, produzem uma sobrecarga sensorial de informação”⁴¹⁵. Mas retornando aos contos de Tavares, Encinas Jr. afirma o seguinte a respeito de “Jogo rápido”:

As gangues descritas têm de longe muito mais personalidade que as do, um exemplo doméstico da FC, *cyberpunk* Marc Laidlaw no conto *400 Rapazes*. Isso sobressai principalmente na segunda estória [da segunda parte, “Jogo rápido”], que puxa referências de *Tiger, Tiger*, de Alfred Bester, e *Warriors – Guerreiros da Noite*⁴¹⁶.

Curiosamente, ao desprezar um conto *cyberpunk* para comparação, Encinas Jr. cita como referência *The warriors* (1965), romance de Sol Yurick, autor presente numa coletânea *cyberpunk* organizada por Rudy Rucker, Roberto A. Wilson e Peter L. Wilson: a *Futuro proibido* (2003)⁴¹⁷. A respeito do romance, os organizadores afirmam o seguinte: “Vagamente baseado no *Anabasis*, de Xenofonte, a história se passa numa Nova York de um futuro próximo onde gangues de jovens delinquentes tentam detonar uma revolução”⁴¹⁸. As gangues imaginadas por Tavares assemelham-se em vários aspectos com aquelas descritas pelos escritores norte-americanos de ficção *cyberpunk*. Por causa destas semelhanças, Causo afirma que as tribos de “Jogo rápido” “[...] não são reconhecíveis, nem parecem fruto de uma extrapolação razoável a partir da sociedade brasileira”⁴¹⁹. Assim, por exemplo, a gangue “Vozes Invisíveis”, do conto “Jogo rápido”, atua como os “Modernos Panteras”, de *Neuromancer*: ambos utilizam-se da tecnologia midiática para confundir o sistema político.

⁴¹⁵ GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 157.

⁴¹⁶ ENCINAS JR. Resenha de “A espinha dorsal da memória”, p. 8.

⁴¹⁷ Na verdade, a coletânea *Futuro proibido* é mais bem compreendida como *slipstream* (“corrente escorregadia”, paródia de *mainstream*, “corrente principal”), um desdobramento da ficção *cyberpunk* cunhado por Bruce Sterling. Segundo Fábio Fernandes, em entrevista concedida pessoalmente ao autor, *slipstream* é “[...] o saco-de-gato onde se encaixa qualquer coisa que não seja literatura convencional, mas que também não chegue a ser a ficção científica considerada clássica, mas a ficção científica moderna, escrita de alguns anos para cá”.

⁴¹⁸ RUCKER; WILSON; WILSON (orgs.). *Futuro proibido*, p. 58.

⁴¹⁹ CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 9.

Analisadas algumas obras citadas por Causo, partimos agora para a resenha de Lúcio Manfredi sobre *Interface com o vampiro e outras histórias*, coletânea de Fábio Fernandes com alguns contos de ficção *cyberpunk*⁴²⁰. Também publicada no boletim oficial do CLFC, a resenha traça, primeiramente, um breve panorama da ficção científica brasileira contemporânea:

[...] a fcb [ficção científica brasileira] vem ganhando cada vez mais maturidade e consistência, tanto técnica quanto temática. Mas isso graças, não ao ponto cego do preconceito, e sim a uma geração de autores cujas influências abrangem mas extrapolam o campo restrito da fc, incorporando elementos de vários gêneros, correntes e escolas literárias. A obra desses autores inclui a sensibilidade pop de Braulio Tavares, o experimentalismo de Guilherme Kujawski, o maneirismo pulp de Carlos Orsi Marinho – e o pós-modernismo de Fábio Fernandes [...]⁴²¹.

O que percebemos neste panorama é a recente preocupação da ficção científica brasileira com a forma literária. Segundo Butler, “desde que a fc foi comandada por idéias, científicas ou de outro modo, questões de caracterização e estilo foram freqüentemente ignoradas”⁴²². Sendo assim, a ficção científica, inicialmente, orientava-se exclusivamente para o conteúdo, as “idéias”, ignorando a forma. Exemplo patente desta orientação é um famoso ensaio de Isaac Asimov, “O vitral e a vidraça” (1980). Neste ensaio, o escritor afirma, implicitamente, que a linguagem ideal para a ficção científica é aquela em que “tudo fica subordinado à clareza”⁴²³, apesar de reconhecer a variedade de “gostos” dos leitores de ficção científica. Na ficção científica anglo-americana, “este quadro só viria a ser rompido com a *New Wave* dos anos 60, através do experimentalismo dos autores associados à revista britânica *New Worlds*, e de autores norte-americanos como Harlan Ellison, Philip José

⁴²⁰ A maioria dos contos da coletânea encaixa-se naquela definição (*slipstream*) explicada pelo próprio Fernandes numa nota anterior.

⁴²¹ MANFREDI. O coração do imediato, p. 32.

⁴²² Tradução livre do original: “Since sf was a fiction led by ideas, scientific or otherwise, matters of characterization and style were often ignored”. BUTLER. *Cyberpunk*, p. 10.

⁴²³ ASIMOV. *No mundo da ficção científica*, p. 71.

Farmer, Thomas M. Disch, John Sladek e outros”⁴²⁴; já na ficção científica brasileira, como mostra Manfredi, este quadro vem sendo rompido timidamente, apesar de algumas críticas ainda manterem a velha postura: exemplo é a anteriormente citada resenha de *Santa Clara Poltergeist*, onde Branco afirma que “a obra é um ótimo exemplo de que a literatura dita vanguardista não significa necessariamente que é a melhor literatura já escrita. Ou seja: modernidade não implica diretamente em evolução”⁴²⁵. Os defensores desta velha postura esquecem que a forma também é criadora de sentido. Já mostramos anteriormente como Fawcett vale-se da forma, e não apenas do conteúdo, para denunciar a artificialidade da sociedade do espetáculo. Há 35 anos atrás, Fausto Cunha já afirmava que o “retorno ao literário” é o único meio de retirar a ficção científica “[...] do marginalismo cultural a que se lançou com a noção ingênua da ciência como forma e como filosofia primeira”⁴²⁶.

Retornando ao “pós-modernismo de Fábio Fernandes”, como afirma Manfredi, ele é principalmente observado no conto que intitula a coletânea, “Interface com o vampiro”. O pós-modernismo do conto é verificado na implosão dos gêneros, misturando ficção científica, fantasia e diário, e no uso da meta-ficção. Outro ponto positivo levantado por Manfredi é o diálogo que Fernandes trava com a ficção científica brasileira, principalmente com Ivan Carlos Regina, no conto “Em camadas”, e André Carneiro⁴²⁷, no conto “O poder e a glória”, revelando um quadro de “superação da dependência”, para usarmos uma expressão de Candido citada anteriormente.

Outro escritor brasileiro de ficção *cyberpunk* que apresenta experimentações estilísticas em suas obras é Gabriel Bozano. Esta afirmação confirma-se já no título do conto “Pixel

⁴²⁴ TAVARES. *O rasgão no real*: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica, p. 22.

⁴²⁵ BRANCO. Resenha de “Santa Clara Poltergeist”, p. 7.

⁴²⁶ CUNHA. Uma ficção chamada ciência, p. 28.

⁴²⁷ Segundo Pereira, a ênfase de André Carneiro “[...] na questão do sexo, muitas vezes acompanhada de descrições cruas, antecipa a estética cyberpunk, que tem lugar a partir dos anos 1980 – embora desta divirja ao enfatizar a utopia em oposição às narrativas niilistas”. PEREIRA. *Fantástica margem*: o cânone e a ficção científica brasileira, p. 42. Já Causo cita um conto de Carneiro, “Life is an ant” (1986), como exemplo de ficção *cyberpunk* brasileira, apesar do seu estilo não se aproximar do “fragmentário do tupinipunk ou cyberpunk”. CAUSO. Tupinipunk: cyberpunk brasileiro, p. 7.

Pizza” (2000). Através do uso do jargão da informática, Bozano produz um estranhamento típico das narrativas de ficção científica (pelo menos, entre os leitores não familiarizados com esse jargão):

E lá foi Billy, se desviando por entre toneladas de bytes dissonantes, correndo para a Via Expressa a fim de não perder a janela de conexão. Quase foi atacado por um search engine que queria por que queria registrar seus dados no seu site de busca, depois ainda teve de sair empurrando uma tonelada de e-mails iguais, fruto do reply de alguma corrente idiota, para finalmente chegar à Via Expressa e visualizar ao longe a conexão se abrindo⁴²⁸.

Todas essas características aproximam o conto de Bozano da ficção *cyberpunk*, principalmente da norte-americana, pois “outro aspecto do cyberpunk é sua experimentação lingüística e densidade estilística; o uso do jargão da informática (real ou imaginado), gírias da rua ou palavras russas ou japonesas emprestadas é lugar-comum”⁴²⁹. Entretanto, o jogo discursivo realizado no final do conto apresenta uma idiossincrasia tipicamente brasileira: a narrativa de ficção científica revela-se uma “piada de português” futurista.

Os pontos acima e os demais levantados ao longo deste capítulo esclarecem uma recepção crítica e criteriosa do gênero *cyberpunk* realizado pela ficção científica brasileira. No próximo capítulo, analisaremos esses e outros pontos discutidos no primeiro capítulo ao estudarmos *Santa Clara Poltergeist* como um caso exemplar da ficção *cyberpunk* brasileira.

⁴²⁸ BOZANO. Pixel Pizza, p. 6-7.

⁴²⁹ Tradução livre do original: “Another aspect of cyberpunk is its linguistic experimentation and stylistic density; the use of computer jargon (real or imagined), street slang or Russian or Japanese loan words is commonplace”. BUTLER. *Cyberpunk*, p. 15.

CAPÍTULO III

MÚSICAS, SANTAS E *CYBORGS*

Consciência. Esse fungo criador de conhecimentos paliativos e maravilhas e horrores tecnológicos e civilizatórios. Fungo cultivado nos cérebros, essas vísceras recentes se comparadas a figados e olhos e colunas vertebrais...

Fausto Fawcett, Santa Clara Poltergeist.

Numa resenha de *Santa Clara Poltergeist*, livro de estréia do músico Fausto Fawcett, Tavares afirma que suas composições apresentam temas da ficção científica, sendo “[...] voltadas quase sempre para a tecnologia do simulacro, a proliferação de engenhocas na vida cotidiana, a erotização artificial, o bombardeio dos meios de comunicação criando novos padrões de consciência”⁴³⁰. Assim, “[...] ao estreiar na literatura, ele [Fawcett] acabou dando um outro passo quase inevitável para quem caminhava nessa direção, e ‘interfaceou’ seu texto com a literatura *cyberpunk* [...]”⁴³¹. A partir destes dados, buscaremos, no primeiro tópico deste capítulo, percorrer o caminho inverso, ou seja, identificar elementos da estética *cyberpunk* nas letras de Fawcett, principalmente naquelas do seu primeiro álbum: *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*. Não há exagero neste objetivo, pois Fawcett é um artista multimídia no sentido exato da expressão: “Santa Clara Poltergeist” também é o título de uma música presente no seu segundo álbum, *Império dos sentidos*, também realizado com os “robôs efêmeros” (Carlos Laufer, Pedro Leão, Marcos Lobato e Marcelo Lobato); as narrativas de *Básico instinto* (1992), seu segundo livro, apresentam personagens retiradas de músicas dos álbuns anteriores, como Kátia Flávia, Viviane Vancouver e a gueixa vadia;

⁴³⁰ TAVARES. Uma FC sem clichês, p. 22.

⁴³¹ TAVARES. Uma FC sem clichês, p. 22.

Básico instinto também é o nome do seu terceiro álbum, realizado com a “falange Moulin Rouge” (Laufer, Dê, Paulo Futura, Kátia Bronstein, Gisele Rosa, Luce Luciana, Regininha e Marinara) e lançado simultaneamente com o livro homônimo, onde encontramos a música “Santa Clara Poltergeist II” (1992), de Fawcett e Laufer; seu terceiro livro (na verdade, uma revista de papel barato), o romance-diário *Copacabana lua cheia*, acompanha um CD com músicas inéditas; finalmente, seu mais recente trabalho, a peça teatral “Cidade Vampira” (2006), retoma o início da carreira de *performance*, pois, além de roteirista, Fawcett atua e canta.

O retorno às origens de Fawcett nos permite traçar os principais temas que pontuam sua carreira artística – temas semelhantes aos verificados na ficção *cyberpunk*. No romance-diário *Copacabana lua cheia*, Fawcett delineia um projeto literário: “esse diário é o começo de um seriado infinito. (...) É também o fim de uma trilogia (Santa Clara Poltergeist, Básico Instinto – 1992 – e Copacabana Lua Cheia) sobre Copacabana enquanto ambiente total pra tudo”⁴³². Ainda a respeito da trilogia, Fawcett afirma que “no *Básico instinto* há uma divisão; eu diria que ali está o que une [as três obras]: as loiras, Copacabana, os gnósticos e o ‘Básico instinto’, falando do excesso, das mega-cidades, do primata urbano”⁴³³. Assim, interpretaremos os primeiros álbuns de Fawcett como uma proto-etapa desse projeto literário, que definiremos da seguinte maneira: o mapeamento da realidade brasileira tendo como modelo uma Copacabana *cyberpunk*.

Retomando os denominadores citados no primeiro capítulo, empreenderemos, no segundo tópico, uma análise temática, semântica, estrutural e ideológica de *Santa Clara Poltergeist*. Para tanto, a noção de *cyberpunk* como “continuação do naturalismo”⁴³⁴, proposta por Jameson, será bastante útil, principalmente para avaliarmos questões ideológicas da obra. Segundo Machado e Pageaux, “[...] quando duas literaturas não tiveram relações históricas

⁴³² FAWCETT. *Copacabana lua cheia*, p. 135.

⁴³³ Em entrevista concedida pessoalmente ao autor por Fausto Fawcett.

⁴³⁴ JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, p. 192.

entre si, é legítimo comparar os gêneros literários, ou simplesmente obras que esses gêneros, separadamente, elaboraram. Em vez de fatos, comparemos estruturas literárias [...]”⁴³⁵. Ou seja, a comparação aqui realizada é válida, mesmo considerando a distância histórica entre o Naturalismo e o *cyberpunk*.

Já a proposta do último tópico é comparar, a partir da figura do *cyborg*, dois romances da ficção *cyberpunk*: *Neuromancer* e *Santa Clara Poltergeist*. Valendo-nos do *cyborg* “[...] como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir frutíferos acoplamentos”⁴³⁶, salientaremos as diferenças desse “mapeamento ficcional” entre o contexto norte-americano e o brasileiro.

3.1 Poesia *cyberpunk* brasileira?

No primeiro estudo publicado sobre a ficção *cyberpunk* brasileira, André Lemos, já no título do artigo, questiona “*Santa Clara Poltergeist*: ‘cyberpunk’ à brasileira?” (1993). Na verdade, antes de respondermos se existe uma prosa *cyberpunk* brasileira, devemos nos perguntar se existe uma poesia *cyberpunk* brasileira, pois a produção musical de Fawcett antecede sua produção literária⁴³⁷.

Mas é válido interpretarmos letras de música como poemas? Para Francisco Bosco, não, pois “[...] a letra de música deve ser avaliada como parte integrante da totalidade estética a que pertence – a canção”⁴³⁸. Entretanto, em alguns casos, os textos de Fawcett vão além destas questões, pois se estruturam tanto como letra de música quanto como narrativa: sem

⁴³⁵ MACHADO; PAGEAUX. *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, p. 121.

⁴³⁶ HARAWAY. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX, p. 41. (grifo nosso)

⁴³⁷ Apesar de soar estranho, pois a ficção científica é, fundamentalmente, um gênero em prosa, André Carneiro afirma que “já encontramos poemas típicos de SF [*science fiction*] da autoria de Carlos Drummond de Andrade, Domingos Carvalho da Silva, das poetisas Ida Laura, Renata Pallotini, Stella Carr, etc”. CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 42.

⁴³⁸ BOSCO. Letra de música é poesia?, p. 63.

nenhuma alteração, “Facada leite-moça” (1989) é apresentada como letra de música em *Império dos sentidos* e como narrativa em *Básico instinto*.

As reflexões deste tópico terão como ponto de partida o ensaio “Os signos em rotação” (1964). Nele, Octavio Paz aponta três circunstâncias da sociedade contemporânea como desafio aos novos poetas: a perda da imagem do mundo, a aparição da técnica como vocabulário universal e a crise dos significados. Tais circunstâncias são próprias da sociedade pós-moderna⁴³⁹ e, não por acaso, o *cyberpunk* é um “gênero tipicamente pós-moderno”⁴⁴⁰. Assim, faremos das tais circunstâncias subtítulos de nosso trabalho.

3.1.1 A perda da imagem do mundo

Se a imagem do mundo é o Outro, então a poesia é a “[...] procura dos outros, descoberta da *outridade*”⁴⁴¹. Mas como a poesia se manifesta diante da perda da imagem do mundo? O *cyberpunk* é uma resposta, pois, de acordo com Jameson, o enfraquecimento da alteridade é uma de suas características⁴⁴². Apesar de referir-se ao desaparecimento das distinções entre o espaço privado e o público, a característica apontada por Jameson serve para compreendermos um aspecto central do pós-modernismo, também presente na ficção *cyberpunk*: “[...] a anulação de uma distinção mais antiga entre a cultura de elite e a chamada cultura de massas”⁴⁴³. De acordo com Vianna, as obras de Fawcett também visam uma “nivelção/fragmentação cultural”⁴⁴⁴, ou seja, nivelam as distâncias entre a cultura erudita e a cultura popular através da fragmentação. Como veremos adiante, isto ocorre nas letras por

⁴³⁹ Segundo Moriconi, “Octavio Paz não emprega o termo pós-moderno. De qualquer maneira, a referência ao texto de Paz é extremamente freqüente na bibliografia sobre o assunto”. MORICONI JR. O pós-utópico: crítica do futuro e da razão imanente, p. 75.

⁴⁴⁰ AMARAL. Cyberpunk e pós-modernismo. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-cyberpunk-posmodernismo.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁴⁴¹ PAZ. *Os signos em rotação*, p. 102. (grifo do autor)

⁴⁴² JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, p. 193.

⁴⁴³ JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, p. 36.

⁴⁴⁴ VIANNA. Prefácio, p. 7.

meio do pastiche. O estilo musical de Fawcett, derivado do *funk* e do *rap*, ou seja, da música *hip hop*, também opera semelhantemente. A respeito, Shusterman afirma o seguinte:

A apropriação artística, que constitui a fonte histórica da música hip hop, continua sendo o cerne de sua técnica e o traço característico de sua forma estética e mensagem. A música é composta pela seleção e combinação de partes de faixas já gravadas, a fim de produzir uma “nova” música⁴⁴⁵.

Este processo é chamado de *sampling*. Para o autor, “[...] a montagem e o *sampling* do rap refletem a ‘fragmentação esquizofrênica’ e o ‘efeito de colagem’ característicos da estética pós-moderna”⁴⁴⁶. Tal efeito é notado na música “Gueixa vadia” (1987), de Fawcett e Laufer, onde trechos de outras músicas – “Born to be alive” (1979), de Patrick Hernandez, “Bad girls” (1979), de Donna Summer, e “Don’t let me be misunderstood” (1964), do grupo The Animals – manifestam-se como “uma longínqua disco music sussurrada”⁴⁴⁷.

Mas a perda da imagem do mundo é também a perda da imagem do futuro, da projeção de mudanças sociais, enfim, da utopia. Para Paz, “a perda da imagem do futuro, dizia Ortega y Gasset, implica numa *mutilação do passado*. E assim acontece: tudo que nos parecia carregado de sentido se apresenta agora aos nossos olhos como uma série de esforços e criações que são um não sentido”⁴⁴⁸. Esta “mutilação do passado” não é o que Jameson chama de pastiche ao defini-lo como “a canibalização aleatória de todos os estilos do passado”⁴⁴⁹? Acreditamos que sim, pois o pastiche é uma resposta, uma manifestação poética diante da perda da imagem do mundo ou do futuro.

Tanto a descrença no futuro quanto o pastiche são elementos da narrativa *cyberpunk*. Com relação à descrença no futuro, Lemos escreve o seguinte: “O imaginário cyberpunk

⁴⁴⁵ SHUSTERMAN. *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular, p. 145.

⁴⁴⁶ SHUSTERMAN. *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular, p. 151.

⁴⁴⁷ Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*.

⁴⁴⁸ PAZ. *Os signos em rotação*, p. 105. (grifo nosso)

⁴⁴⁹ JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 45.

impõe, assim, uma visão ao mesmo tempo cínica e distópica em relação às possibilidades abertas pelas novas tecnologias. Aqui, o futuro não faz mais sentido e as grandes meta-narrativas desabaram”⁴⁵⁰. O que Lemos questiona, como vimos no capítulo anterior, é o mito do progresso tecnológico. Muitas tragédias que marcam o século XX têm o progresso tecnológico como uma das causas. Tudo isto contribui para a crise do mito do progresso e, conseqüentemente, da concepção linear da história. Daí Paz interpretar a história como uma série de acontecimentos sem sentido, ou seja, sem linearidade. Numa entrevista concedida a Felipe Sodré, Fawcett pensa semelhantemente, pois afirma que o indivíduo contemporâneo

[...] esse indivíduo foi sendo formado com as promessas, não só as de grande resolução da humanidade, mas também uma outra coisa que os positivistas e os humanistas em geral acreditavam: que a tecnologia seria uma grande redenção. E não é redenção de nada, são instrumentos, são ferramentas. A bomba atômica é o principal ícone para isso. É um belíssimo cogumelo, que poderia ser usado como energia de manutenção, de conservação, de ajuda para humanidade, mas foi usado também para fins bélicos⁴⁵¹.

Vejamos agora o seguinte trecho da letra “Estrelas vigiadas” (1987), de Fawcett e Alexandre:

Sou cicerone do pentágono
Sou cicerone da OTAN
Vem comigo ver os mísseis
Vem comigo ver as bombas
As novas armas químicas
O laser mortal
O vírus portátil
Vem comigo ver o cinema das galáxias em relógios de pulso
Notícias do átomo em telas minúsculas
Maquete de satélite-espião⁴⁵²

⁴⁵⁰ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 202.

⁴⁵¹ FAWCETT. Entrevista com Fausto Fawcett por Felipe Sodré. Disponível em: <http://www.friweb.com.br/popmix/conteudo.php?conteudo=noticias&codigo_noticia=109>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁴⁵² Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*.

Os versos apresentam duas características da tecnologia contemporânea: o poder destrutivo (“o laser mortal”) e a miniaturização banal (“o cinema das galáxias em relógios de pulso”). Ambas características representam a incapacidade da tecnologia em solucionar os problemas sociais e, conseqüentemente, oferecer uma perspectiva positiva do futuro. Não por acaso, a apresentação das armas e equipamentos é um passeio turístico conduzido pela “cicerone do pentágono”. Ou seja, a tecnologia é reduzida a objetos de prazer, de deslumbramento. Para Causo, o “deslumbramento tecnológico”⁴⁵³ é um tema específico da produção *cyberpunk* brasileira.

Com relação ao pastiche, *Neuromancer* oferece um exemplo interessante:

Estantes neoastecas pegavam pó em uma parede da sala onde Case estava esperando. Um par de luminárias bulbosas estilo Disneylândia debruçava-se desajeitado sobre uma mesinha baixa de café com um look Kandinsky, de aço laqueado vermelho. Um relógio de Dali derretia em direção ao chão de cimento, na parede entre as estantes⁴⁵⁴.

Percebemos, na citação acima, a tendência da estética contemporânea em “[...] revolver resíduos de estilos artísticos diferentes, passados ou contemporâneos, hibridando ‘cacos’ oriundos de diversos contextos”⁴⁵⁵. Tal tendência também é notada nos seguintes versos da letra “Chinesa videomaker”:

Uma chinesa videomaker, supervisiona
sua boate pornô
A única com garçonetes da dinastia Ming em topless

E eu digo
Ming em topless

Ela atravessa a multidão que dança de frente
pruma imensa vitrine lotada de casais
trepando iluminados, por slides da Escrava Isaura

⁴⁵³ CAUSO. Tupinipunk: cyberpunk brasileiro, p. 6.

⁴⁵⁴ GIBSON. *Neuromancer*, p. 23.

⁴⁵⁵ COLETIVO NTC. *Pensar-pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*, p. 345.

As citações à “dinastia Ming” e à “Escrava Isaura” produzem o efeito do pastiche, qual seja: as referências funcionam como logotipos da própria história, pois, retiradas do contexto de origem, elas transformam-se em mercadoria. A “nivelção/fragmentação cultural”, citada anteriormente, também ocorre nesses versos, pois, enquanto a citação à “dinastia Ming” nos sugere valores de uma cultura refinada, a referência à “Escrava Isaura”, telenovela de grande sucesso, remete aos valores da cultura popular.

Os versos de “Chinesa videomaker”, repletos de imagens, multidões e mercadorias, também reproduzem aquela ambientação típica da ficção *cyberpunk*, fundamentada pelo filme *Blade Runner*. Não por acaso, o website Clique Music afirma que *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros* é “[...] uma obra conceitual sobre uma Copacabana ‘Blade Runner’, onde os símbolos da brasilidade convivem promiscuamente com a avalanche pop e os avanços da mídia e da tecnologia”⁴⁵⁷. Entretanto, a música que melhor representa uma Copacabana *cyberpunk* encontra-se no segundo álbum e chama-se “Silvia Pfeifer” (1989), de Fawcett e Alexandre. Os primeiros versos da música justificam nossa afirmação:

Copacabana foi transformada num supergueto de capitalismo
[exacerbado]
Um território paralelo a Sarney, off-off Moreira
Um vácuo financeiro industrial dominado por gigantescas empresas
[transnacionais]
E gigantescas empresas armamentistas brasileiras
Copacabana tá repleta de telões passando gigantescas imagens de
[tudo]⁴⁵⁸

Verificamos características centrais do imaginário *cyberpunk* nos versos acima: um território sem intervenção governamental ou esquecido pelo poder público (na época, José

⁴⁵⁶ Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*.

⁴⁵⁷ CLIQUE MUSIC. Fausto Fawcett. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br/artistas/fausto-fawcett.asp>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁴⁵⁸ Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Império dos sentidos*.

Sarney era o Presidente da República), dominado por empresas transnacionais e pela presença massiva da tecnologia midiática.

Mas como interpretamos a presença do Oriente em letras como “Gueixa vadia” e “Chinesa videomaker”? A referência ao Oriente, mais especificamente ao Japão, também caracteriza a ficção *cyberpunk* norte-americana e, a respeito dela, Jameson escreve o seguinte:

De fato, parece plausível que, como nas visões elizabetanas da Espanha, ou da União Soviética há pouco para nós, a referência japonesa atualmente obrigatória também marque a *obsessão com o grande Outro*, que representa talvez mais nosso futuro que nosso passado, o suposto vencedor na luta que vem por aí – ao qual imitamos compulsivamente, esperando que o interior de sua configuração mental seja transferido a nós juntamente com as exterioridades⁴⁵⁹.

Apesar de válida, a interpretação de Jameson requer uma recontextualização para adequar-se ao nosso objeto de estudo, pois, enquanto o Japão é a referência oriental dominante na ficção *cyberpunk* norte-americana, as letras de Fawcett e Laufer apresentam outros países do Oriente, principalmente aqueles que se encontram em situação sócio-econômica semelhante à do Brasil. Essa “obsessão com o grande Outro” também indica que a perda da imagem do mundo é aparente e, possivelmente, escamoteia relações de dominação.

3.1.2 A técnica como vocabulário universal

Como a técnica tornou-se um vocabulário universal? Segundo Paz, “se o mundo como imagem se desvanece, uma nova realidade cobre toda a terra. A técnica é uma realidade tão poderosamente real – visível, palpável, audível, ubíqua – que a verdadeira realidade deixou de ser natural ou sobrenatural: a indústria é nossa paisagem, nosso céu e nosso inferno”⁴⁶⁰. Como

⁴⁵⁹ JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, p. 196. (grifo nosso)

⁴⁶⁰ PAZ. *Os signos em rotação*, p. 102.

técnica, os meios de comunicação de massa representam eficazmente esta manipulação da realidade, pois eles criam uma nova realidade, ou melhor, uma hiperrealidade que acoberta as realidades anteriores (natural, sobrenatural, etc). Esta relação entre os meios massivos e a construção da realidade – que, como veremos adiante, também caracteriza o hipernaturalismo – encontra-se formulada na famosa frase de abertura de *Neuromancer*: “O céu por cima do porto tinha a cor de uma TV ligada num canal fora do ar”⁴⁶¹. De acordo com Reis, “[...] o *incipit* de um romance pode desde logo balizar os componentes mais destacados de um universo ficcional”⁴⁶². Isto certamente é válido para a frase de Gibson. Na verdade, essa frase não destaca apenas os elementos principais de *Neuromancer*, mas as características centrais do próprio gênero *cyberpunk*, tornando-se assim, na acepção de Reis, um discurso doutrinário. Oliveira afirma que a frase de Gibson “[...] anuncia que o espaço da tela e o espaço real são indissociáveis”⁴⁶³. Isto também ocorre no seguinte trecho de “Rap d’Anne Stark” (1987), de Fawcett e Laufer:

Quando a imagem da loura aparece ele sente-se um Hamlet
[contemporâneo]
Um Hamlet contemporâneo
Não segura caveirinha não

Ele fica perplexo mas é com a
realidade diluída numa tela de TV
Por uma boca loura
liquidificadora de notícias⁴⁶⁴

A figura de Hamlet remete à relação *eu e o mundo*, onde o *eu* é o telespectador e o *mundo* é a imagem midiática. Notamos também o uso dos adjetivos: o telespectador “perplexo” é um agente passivo, um objeto, enquanto a imagem “liquidificadora” é um agente ativo, um sujeito. Esta inversão das posições do sujeito e do objeto resulta naquela convenção

⁴⁶¹ GIBSON. *Neuromancer*, p. 11.

⁴⁶² REIS. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, p. 206.

⁴⁶³ OLIVEIRA. Tecnologias informacionais de comunicação, espacialidade e ficção científica, p. 1.

⁴⁶⁴ Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*.

social denominada “sociedade do espetáculo”. Ao suscitar tais questionamentos, os versos acima *parecem* criticar a sociedade do espetáculo e, portanto, revelam um fenômeno típico da cibercultura. Segundo Lemos,

se a sociedade do espetáculo manipulou as representações massivas do real (a televisão, o cinema, o rádio), a cibercultura parece crescer sob a manipulação dos ícones da sociedade do espetáculo (*samplings*, colagens digitais, hacking, apropriações, etc.). Não sendo mais representação, a cibercultura, pela simulação, é uma manipulação das representações do mundo criadas pela sociedade do espetáculo⁴⁶⁵.

Vários ícones da sociedade do espetáculo são identificados nas letras de Fawcett – Gabriela Sabattini e Madonna, em “Chinesa videomaker”; a Disneylândia, em “Rap d’Anne Stark”; Sharon Stone, em “Básico instinto” (1992), de Fawcett, Nascimento, Agra e Kurban –, mas é a “imagem da loura”, dos versos acima, um dos ícones mais manipulados por Fawcett. A respeito, Ginway escreve o seguinte:

Fawcett havia usado a forma feminina fetichizada em seus outros trabalhos, para criticar o aspecto sedutor da mídia de massa e do capital global, demonstrando o que Dunn havia chamado de “uma mistura de crítica e de cumplicidade em relação ao objeto satirizado”. (...) Assim, a forma feminina e a sua presença na mídia servem tanto como veículo quanto objeto de sua crítica. Até certo ponto, o próprio Fawcett incorpora essa contradição, porque, numa autoparódia, o seu sobrenome presta homenagem à loura modelo que se tornou atriz, Farrah Fawcett⁴⁶⁶.

Este posicionamento dubio – crítico e, ao mesmo tempo, cúmplice – não é específico da produção artística de Fawcett, mas da produção pós-modernista, pois, como nota Jameson, a dilatação imensa da esfera da mercadoria impede um distanciamento crítico, como antes

⁴⁶⁵ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 281.

⁴⁶⁶ GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 163-164.

aconteciam no modernismo⁴⁶⁷. Esta consequência do pós-modernismo é indicada nos seguintes versos de “Chinesa videomaker”:

Por isso eu te digo rapaz
pra cada beijo e facada existe uma coisa pesquisada
E o mais vagabundo ferro de passar
Tem a ver com uma pesquisa militar
Quantas vezes o mundo é registrado, catalogado todos os dias?⁴⁶⁸

Nada escapa da esfera da mercadoria, pois tudo é registrado e catalogado. Numa entrevista concedida a Felipe Sodré, ao falar das novidades e tendências criadas pela “individualidade maluca de cada um”, Fawcett afirma que “isso sempre quebra algum padrão, traz alguma surpresa, que obviamente será catalogada”⁴⁶⁹. Alguns exemplos são as camisas com imagens de Che Guevara estampadas que transformam um revolucionário socialista em moda capitalista. Para Jameson,

[...] temos a vaga sensação de que não apenas as formas contraculturais locais e pontuais de resistência cultural e de guerrilha, mas também as intervenções explicitamente políticas como as de *The Clash*, são todas de algum modo secretamente desarmadas e reabsorvidas pelo sistema do qual podem ser consideradas parte integrante, uma vez que não conseguem se distanciar dele⁴⁷⁰.

Os versos anteriores também remetem à dilatação da esfera da técnica, pois “pra cada beijo e facada existe uma coisa pesquisada”. Se para tudo há algo pesquisado, então a universalização do vocabulário técnico concretizou-se. Esse verso é destacado na parte frontal da capa do álbum *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*, revelando sua importância para o entendimento da obra, pois, se a paratextualidade é a “[...] relação do texto com outros textos

⁴⁶⁷ JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 74-75.

⁴⁶⁸ Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*.

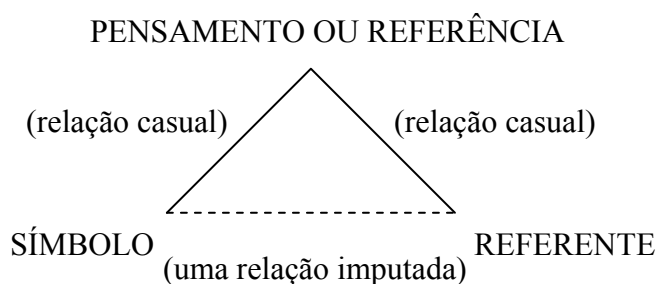
⁴⁶⁹ FAWCETT. Entrevista com Fausto Fawcett por Felipe Sodré. Disponível em: <http://www.friweb.com.br/popmix/conteudo.php?conteudo=noticias&codigo_noticia=109>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁴⁷⁰ JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 75.

que o enquadram (títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, etc.)”⁴⁷¹, então devemos considerar a capa do álbum um paratexto.

3.1.3 A crise dos significados

Por que crise dos significados? Para Paz, “[...] o movimento geral da literatura contemporânea [...] tende a restabelecer a soberania da linguagem sobre o autor. A figura do poeta corre a mesma sorte que a imagem do mundo: uma noção que paulatinamente se evapora”⁴⁷². Se entendermos a linguagem como um sistema símbolo-referente operado pelo pensamento humano, a evaporação do poeta, ou a morte do autor, “liberta” os símbolos dos seus referentes, possibilitando a formação de novos pares. Ou seja, os signos ou símbolos movimentam-se em *rotação*, em busca de novos referentes. Mas com a morte do autor, quem será o responsável pela formação de novos pares? Antes de respondermos a pergunta, vejamos o modelo de linguagem proposto por Ogden e Richards:



Segundo Littlejohn, “embora exista uma relação direta entre o símbolo e o pensamento ou o referente e o pensamento, a relação entre o símbolo e o referente é indireta. É uma relação arbitrária que só se mantém por causa do denominador comum de pensamento na pessoa”⁴⁷³. Sendo a referência humana o elo indispensável da linguagem, não podemos decretar a morte do autor sem nos remetermos à sua ressurreição. Ou seja, no modelo acima, a

⁴⁷¹ REIS. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, p. 187.

⁴⁷² PAZ. *Os signos em rotação*, p. 115.

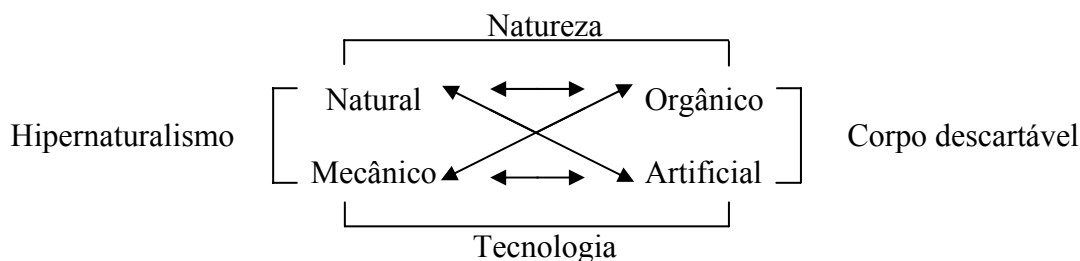
⁴⁷³ LITTLEJOHN. *Fundamentos teóricos da comunicação humana*, p. 123.

referência humana é um estado histórico, passível, portanto, de transformações. Logo, a crise dos significados deve-se ao repensar da linguagem ocasionado pelas transformações históricas do sujeito. Na verdade, Paz cita a “*escritura automática*”⁴⁷⁴ como exemplo de soberania da linguagem perante a evaporação do poeta, mas esta técnica do surrealismo é apenas um subterfúgio do sintoma que identificamos, como também são as práticas randômicas do dadaísmo.

Na ficção *cyberpunk*, a crise dos significados rasura, dentre outras sanções, as falsas dicotomias entre natural-artificial e mecânico-orgânico formadas ao longo da história. Ao confrontar ambas dicotomias, o retângulo semiótico de Greimas é uma excelente ferramenta para representarmos esses borrões, mas desde que seja “[...] retomado por uma crítica historicista e dialética, ao designá-lo como o próprio local e modelo de um fechamento ideológico”⁴⁷⁵. Segundo Jameson,

Assim visto, o retângulo semiótico torna-se um instrumento vital para a *exploração das complexidades ideológicas e semânticas* do texto – não tanto porque, como na obra de Greimas, ele ofereça as possibilidades objetivas segundo as quais, digamos, a paisagem e os elementos físicos devem necessariamente ser percebidos, mas porque mapeia os limites de uma consciência ideológico específica e marca os pontos conceituais além dos quais essa consciência não pode ir, e entre os quais está condenada a oscilar⁴⁷⁶.

Esclarecidas os motivos do uso do retângulo semiótico, vejamos o resultado:



⁴⁷⁴ PAZ. *Os signos em rotação*, p. 116.

⁴⁷⁵ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 43.

⁴⁷⁶ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 43. (grifo nosso)

Os termos superior e inferior do retângulo, “natureza” (natural-orgânico) e “tecnologia” (artificial-mecânico), são aqueles sancionados pela linguagem e pela ideologia moderna ou iluminista. Já os termos da esquerda e da direita, “hipernaturalismo” (natural-mecânico) e “corpo descartável” (artificial-orgânico), são aqueles resultantes da crise dos significados e da ideologia pós-moderna ou “política do ciborgue”, para usarmos uma expressão de Haraway⁴⁷⁷. A respeito do hipernaturalismo, Fisher afirma o seguinte:

Se o cyberpunk exige ser lido como “uma continuação do naturalismo”, como Jameson insiste, é por causa do seu desenvolvimento dentro do que é, de fato, um hipernaturalismo. “Em certos momentos”, Ross aponta, “Gibson reduz o modo naturalista a uma minimalista estratégia de choque. Em nenhum lugar isso é mais notável do que quando *a ecosfera é apresentada como uma tecnosfera*, como na inesquecível linha de abertura de *Neuromancer* [...]”⁴⁷⁸.

Ross exemplifica o hipernaturalismo através da frase de abertura de *Neuromancer*. As letras também oferecem exemplos semelhantes de hipernaturalismo, como o seguinte verso de “Andróide Nissei” (1989), de Fawcett e Laufer: “entre pântanos de esmalte e lixeiras de sucata cosmética”⁴⁷⁹. Entretanto, a naturalização da tecnologia também se apresenta de outras formas, como no seguinte trecho de “Drops de Istambul” (1987), de Fawcett e Laufer:

Chupo esses drops e fico com a mente vagando no meio de tudo

Luzes, nuvens, carros, cabelos, canetas
Coxa, brinco, lycra
Néon, sinal, jornal

Sentindo

⁴⁷⁷ Ver HARAWAY. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX.

⁴⁷⁸ Tradução livre do original: “If cyberpunk demands to be read as ‘a sequel to naturalism’, as Jameson urges, it is because of its development into what is, in effect, a hypnaturalism. ‘In choice moments’, Ross points out, ‘Gibson reduces the naturalist mode to a minimalist shock strategy. Nowhere is this more striking than when *the ecosphere is presented as a technosphere*, as in the unforgettable opening line of *Neuromancer* [...]’”. FISHER. *Flatline constructs: gothic materialism and cybernetic theory-fiction*. Disponível em: <<http://www.cinestatic.com/trans-mat/Fisher/FCcontents.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2007. (grifo nosso)

⁴⁷⁹ Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Império dos sentidos*.

As referências aos objetos técnicos (“carros”, “canetas”, “néon”, etc.) misturam-se com as referências à natureza (“nuvens”) e às partes do corpo humano (“cabelos” e “coxa”), produzindo um efeito de naturalização da tecnologia, mas também de artificialização da natureza e do corpo. Na verdade, o outro termo do retângulo semiótico, “corpo descartável”, também se manifesta no primeiro e no último verso, pois, como vimos no capítulo anterior, o *cyberpunk* representa o desprendimento do corpo através da mente. Os dois versos refletem a liberdade da mente, desvencilhada do corpo.

A artificialização do corpo também transparece em “sua pele é o claro cinema do corpo sutil estourado”⁴⁸¹, verso de “Santa Clara Poltergeist II” onde notamos, como veremos no próximo tópico, uma metáfora mecanicista tipicamente iluminista. A respeito do adjetivo “estourado”, ele é empregado quando uma imagem televisiva ou digital perde definição por causa de aproximação excessiva, relevando nitidamente os pontos ou *pixels* que lhe formam. Isto artificializa ainda mais o representado, como notamos nas inúmeras imagens presentes no livro *Santa Clara Poltergeist*:

⁴⁸⁰ Em FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*.

⁴⁸¹ Em FAUSTO FAWCETT E A FALANGE MOULIN ROUGE. *Básico instinto*.



Este efeito “estourado” não provém das deficiências da tecnologia que compôs as imagens, pois outras imagens são bem definidas, mas da escolha estética do autor: enquanto a miséria do camponês nordestino é representada pelos traços grotescos de Portinari em *Os retirantes* (1944), a artificialidade do indivíduo midiático é representada pelas imagens desfiguradas de Jorge Cassol (responsável pelas ilustrações de *Santa Clara Poltergeist*). O efeito “estourado” também é utilizado na capa do livro que, segundo Fawcett, é inspirada no pôster de *Videodrome*, filme de David Cronenberg⁴⁸².

3.2 Uma análise de *Santa Clara Poltergeist*

Considerando que a ficção *cyberpunk* representa, fundamentalmente, a “realidade norte-americana”⁴⁸³, como este gênero é retratado numa realidade diferente? Para responder esta

⁴⁸² Em entrevista concedida pessoalmente ao autor por Fausto Fawcett.

⁴⁸³ SALAMANCA *et al.* Acercamiento teórico a la literatura de ciencia ficción y sus ideas fuerza. Disponível em: <<http://www.elcajon.cl/libros/libros/DZamorano.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

pergunta, que norteia o desenvolvimento desta pesquisa, retomaremos alguns pontos discutidos anteriormente, principalmente aqueles do primeiro capítulo.

Para analisar a recepção do gênero *cyberpunk* na literatura brasileira, adotaremos o romance *Santa Clara Poltergeist* como caso exemplar. O enredo da obra é simples: o paulista Mateus, um “negão eletricista informático”⁴⁸⁴, é escolhido por Verinha Blumenau, a Santa Clara Poltergeist, uma “eremita do erotismo curativo”⁴⁸⁵, para encontrar uma bomba chamada “ovário míssil” e salvar Copacabana. Na verdade, o grande interesse pela obra não reside tanto no enredo ou nas personagens, mas na ambientação, onde Copacabana é retratada como “[...] um bairro terceiro mundista, num futuro próximo e já atual, recheado de contradições sociais, super-informatizado e ao mesmo tempo caótico e violento”⁴⁸⁶. Segundo Causo, obras como *Santa Clara Poltergeist* “[...] se pauta[m] por intenções pós-modernas, onde enredo, personagem e mensagem são interesses secundários ou inexistentes, e onde o foco não aponta para as revelações poéticas interiores, mas para um contexto exterior, marcado pela dubiedade de identidades e de relações [...]”⁴⁸⁷.

Já foi dito que o *cyberpunk* é um gênero da ficção científica no qual distinguimos claramente as características das obras brasileiras em relação aos textos norte-americanos. Entretanto, tais divergências são unicamente temáticas e estruturais, enquanto as características semânticas e ideológicas apresentam-se como convergências entre a produção brasileira e a norte-americana. O quadro exposto no primeiro capítulo, concebido a partir da proposta de Jameson para uma teoria do gênero, traça minuciosamente essas convergências e divergências entre a ficção *cyberpunk* brasileira e a norte-americana. Assim, nos valeremos dele para analisar o romance de Fawcett.

⁴⁸⁴ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 15.

⁴⁸⁵ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 40.

⁴⁸⁶ LEMOS. *Santa Clara Poltergeist*: “cyberpunk” à brasileira? Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁴⁸⁷ CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 9.

A respeito do *conteúdo da substância*, ou a “matéria-prima social e histórica”⁴⁸⁸, a obra de Fawcett apresenta temas ligados ao contexto local. Ou seja, ao invés de abordar os temas oriundos do contexto norte-americano, Fawcett vale-se da matéria-prima brasileira. Há, em *Santa Clara Poltergeist*, referências aos bairros do Rio de Janeiro, às entidades de cultos afro-brasileiros e à cultura televisiva brasileira. Motivos próprios do *cyberpunk*, como a sujeira urbana, ganham traços da realidade brasileira:

Mateus estaciona, desliga e tranca a moto em frente ao cabeleireiro, que fica ao lado de uma sinuca-pastelaria chinesa que, aos sábados, promove campeonatos de patinação numa pista de fundos. Captados pelo enquadramento do olhar de Mateus dentro do capacete, ainda pintam um açougue butique com candelabros que são chifres de bois com baba mecânica incessante e olho com escudo da Portuguesa de Desportos brilhando e uma academia aeróbica, de onde saem adolescentes-meninas-adolescentes em collants de fosforescência vagabunda⁴⁸⁹.

Por sujeira urbana, compreendemos aqueles objetos e construções que contrariam o projeto de modernização/homogeneização das cidades. Pastelarias e açougues de rua são detalhes que denotam não a sujeira urbana dos países “desenvolvidos”, mas a sujeira urbana brasileira. Na verdade, um dos poucos temas do *cyberpunk* norte-americano identificado em *Santa Clara Poltergeist* é os implantes cibernéticos, mas mesmo este é subvertido através do apelo pornográfico, como veremos no próximo tópico.

A presença marcante do sexo é outra divergência entre a produção brasileira e a norte-americana. Certamente, o sexo também transparece na ficção *cyberpunk* norte-americana, mas de forma atenuada. As personagens típicas de Gibson, por exemplo, são apáticas sexuais. Para Amaral, esta repulsa ao sexo deve-se ao desprezo que as personagens da ficção *cyberpunk*

⁴⁸⁸ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 146.

⁴⁸⁹ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 20.

norte-americano sentem pela “carne”⁴⁹⁰ – termo utilizado pelo protagonista de *Neuromancer*, Case: “Nos bares que tinha freqüentado quando era um cowboy no auge, a atitude da elite era um certo desprezo pela carne. O corpo era a carne. Case caiu na prisão de seu próprio corpo”⁴⁹¹. O sexo tornou-se um tema freqüente na produção norte-americana somente a partir do *pós-cyberpunk*⁴⁹², ponto que reforça as ligações traçadas no capítulo anterior entre esta releitura do *cyberpunk* e a produção brasileira.

Já a respeito da *expressão da substância*, ou os “ideologemas, paradigmas narrativos”⁴⁹³, um dos principais paradigmas da ficção *cyberpunk* é indicado por Easterbrook:

Em *Neuromancer*, todas as imagens de natural/artificial são revertidas de sua prioridade convencional: *technê* agora precede *physis*. A famosa linha de abertura compara o céu (natural) com uma tecnologia (planejada) em uma idealização da metáfora mecanicista do iluminismo, posicionando implicitamente a tecnologia como *primária*, aquela base sobre a qual natureza deve ser entendida [...] ⁴⁹⁴.

Esta “idealização da metáfora mecanicista do iluminismo”⁴⁹⁵ é notada em várias passagens de *Santa Clara Poltergeist*: “Primeira foda do dia esquentando os *motores carnaís* pros dois clientes vespertinos e três noturnos”⁴⁹⁶; “seu corpo parecia um gigantesco *magneto carnal* entulhado de objetos metálicos”⁴⁹⁷; e “seus órgãos são *visceras abajour*”⁴⁹⁸. Entretanto, a ficção *cyberpunk* não apenas idealiza as metáforas mecanicistas, mas também as inverte. De acordo com Csicsery-Ronay,

⁴⁹⁰ AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick, p. 262.

⁴⁹¹ GIBSON. *Neuromancer*, p. 14.

⁴⁹² Ver, por exemplo, “Êxtase no espaço” (1989), conto de Rudy Rucker presente na coletânea *Futuros proibidos*.

⁴⁹³ JAMESON. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, p. 146.

⁴⁹⁴ EASTERBROOK. O arco da nossa destruição: reversão e obliteração no cyberpunk. Disponível em: <<http://geocities.yahoo.com.br/worgtal/2003/larc.rtf>>. Acesso em: 22 ago. 2007. (grifo do autor)

⁴⁹⁵ Na verdade, o uso de metáforas mecanicistas para expressar o orgânico é anterior ao Iluminismo, sendo verificado na filosofia de Descartes e de Hobbes. Ver RÜDIGER. *Introdução às teorias da cibercultura: perspectivas do pensamento tecnológico contemporâneo*.

⁴⁹⁶ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 14. (grifo nosso)

⁴⁹⁷ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 29. (grifo nosso)

⁴⁹⁸ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 134. (grifo nosso)

o que o cyberpunk – pelo menos em seus trabalhos bem sucedidos – tem demonstrado com sucesso é uma rica enciclopédia de metáforas ligando o orgânico e o eletrônico. A maioria dessas metáforas manifesta-se na cultura tele-eletrônica saturada. A psicologia e até mesmo a fisiologia são fiações elétricas, nervos são circuitos, drogas e sexo e outras emoções deixam você ligado, você tem um zunido, você se conecta, você viaja, você vai no automático. Elas [as metáforas] trabalham de outra maneira, também, é claro: existem “vírus de programas” construídos para trabalhar contra outros “sistemas imunológicos” de informação⁴⁹⁹.

Esta outra maneira das metáforas, ou seja, o mecânico ilustrado pelo orgânico, é identificada no seguinte trecho da obra de Fawcett: “*Fragments de várias tecnologias amalgamados numa espécie de intestino delgado e grosso* feito com fiações coloridas, chips expostos, dispositivos engatados e oscilantes [...]”⁵⁰⁰. Tanto as metáforas mecanicistas quanto as organicistas nos conduzem ao hipernaturalismo. Segundo Andrade,

talvez por isso um gênero tão miseravelmente menor como a ficção científica termine capaz de nos descrever, nesse caso, com o mais alucinado e possivelmente doentio dos naturalismos. Que estilo poderia explicar ao mesmo tempo a anatomia do Dr. Octopus em *Homem Aranha 2* e a cor da pele de Michael Jackson? A essência da fisiologia não é mais biológica; é técnica⁵⁰¹.

Na verdade, uma das melhores críticas dirigidas ao naturalismo também é adequada para a ficção *cyberpunk*: para Ernst Fischer, “nesse retrato ‘objetivo’ de condições sociais espantosas e nessa recusa em descrevê-los como passíveis de transformação, residem

⁴⁹⁹ Tradução livre do original: “What cyberpunk – at least in its most successful works – has going for it is a rich thesaurus of metaphors linking the organic and the electronic. Most of these metaphors lie ready to hand in the telechtronics-saturated culture. Psychology and even physiology are wiring, nerves are circuits, drugs and sex and other thrills turn you on, you get a buzz, you get wired, you space out, you go on automatic. They work the other way, too, of course: there are ‘virus programs’ constructed to work against other information-systems’ ‘immune systems’”. CSICSERY-RONAY. Cyberpunk and neuromanticism. Disponível em: <http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk_and_neuromanticism.html>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁵⁰⁰ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 21. (grifo nosso)

⁵⁰¹ ANDRADE. Rousseau e o VHS, p. 20.

respectivamente a força e a fraqueza do naturalismo”⁵⁰². Certamente, se a ficção *cyberpunk* é a expressão máxima do capitalismo tardio, como quer Jameson, então sua força permanece enquanto documento da sociedade contemporânea. Mas ao descrever o indivíduo como alienado, a ficção *cyberpunk* demonstra sua fraqueza. De acordo com Ginway,

assim, embora o *cyberpunk* americano consiga oferecer uma descrição efetiva deste novo mundo, a despeito da sua força narrativa, ele não oferece, como Carl Freedman apontou, quaisquer alternativas ou possibilidades utópicas além da sua exposição cínica e apolítica da corrupção e da ganância. Freedman nota ainda que o herói do clássico *cyberpunk* de Gibson, *Neuromancer* (1984), está “desesperadamente alienado de qualquer conexão vital, seja ela política ou erótica”⁵⁰³.

Originalmente, Jameson formulou a noção de *cyberpunk* como continuação do naturalismo para indicar o realismo sujo como tendência do pós-modernismo. Enquanto no realismo sujo naturalista predominava o medo da proletarização como “impulso de classe mais profundo”⁵⁰⁴, no realismo sujo pós-modernista há o enfraquecimento desse medo, da alteridade entre a classe burguesa e a classe proletária. De acordo com o autor,

O proletariado, o *lumpen*, e seus parentes, o criminoso urbano e a prostituta, – esses personagens certos da antiga representação imaginária burguesa e naturalista da sociedade – cederam o lugar hoje, na pós-modernidade e no *cyberpunk*, a uma cultura jovem na qual os punks urbanos são simplesmente o oposto dos *yuppies* empresariais, e na qual o espaço urbano não está mais marcado de maneira tão profunda pela alteridade radical do momento anterior⁵⁰⁵.

Ao propor o realismo sujo como tendência do pós-modernismo e da ficção *cyberpunk*, a preocupação de Jameson reside na diluição das diferenças entre o espaço privado e o espaço público. Entretanto, esta não é a preocupação central da ficção *cyberpunk* brasileira. Ou seja,

⁵⁰² FISCHER. *A necessidade da arte*, p. 91.

⁵⁰³ GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 157.

⁵⁰⁴ JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, p. 192.

⁵⁰⁵ JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, p. 193.

o enfoque utilizado por Jameson para analisar a ficção *cyberpunk* como continuação do naturalismo encontra poucos pontos de contato na produção nacional. Assim, o que elaboraremos agora é um novo enfoque baseado numa noção tão cara ao naturalismo e identificada tanto na produção norte-americana quanto na produção nacional: o determinismo.

Verificamos o determinismo na literatura naturalista através da influência do meio ambiente sobre as personagens. Um exemplo notável é oferecido pela personagem Pombinha, do romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo: uma moça virgem e recatada que se transforma numa prostitua por viver num ambiente dado à promiscuidade. Ao descrever o determinismo na obra do escritor naturalista Émile Zola, Fischer afirma que “o homem, para ele [Zola], era menos sujeito do que objeto de circunstâncias já existentes”⁵⁰⁶. Nas palavras do próprio Zola,

os romancistas naturalistas descrevem muito, não pelo prazer de descrever, como são censurados, mas porque entram na sua fórmula circunstanciar e completar a personagem pelo meio. O homem não é mais para eles uma abstração intelectual, assim como o consideravam no século XVII; é um animal pensante, que faz parte da grande natureza e que está submetido às múltiplas influências do solo em que ele cresceu e em que vive⁵⁰⁷.

Para compreendermos o determinismo na literatura *cyberpunk*, a noção de meio ambiente tecnológico e, conseqüentemente, a noção de determinismo tecnológico são essenciais. Assim, na ficção *cyberpunk*, são as tecnologias que influenciam o comportamento das personagens. Segundo Salamanca *et al.*, o *cyberpunk*

é uma tendência claramente pós-moderna que se preocupa em abordar o futuro sob o prisma de uma pessimista imposição da tecnologia e seus alcances, assim como seu impacto nas condutas dos indivíduos que vem transformar seu espaço de pertinência de uma realidade

⁵⁰⁶ FISCHER. *A necessidade da arte*, p. 90.

⁵⁰⁷ ZOLA. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*, p. 131.

empírica em uma virtual, o ciberespaço e os efeitos que isto traz em suas vidas⁵⁰⁸.

Devemos ressaltar que esse fenômeno do ciberespaço é apenas um exemplo do impacto da tecnologia no comportamento das personagens. Encontramos outro exemplo no romance *Santa Clara Poltergeist*: Copacabana é afetada por uma “falha magnética” que “[...] liberou aos solavancos toda a espécie de agressividade e pulsão anticivilizatória que caracteriza e é suporte da assim chamada natureza humana”⁵⁰⁹. Mais adiante, Fawcett descreve como a “falha magnética” de Copacabana atua sobre a personagem Mateus:

Mas a falha magnética age em Mateus no momento da entrada da energia, acionando o tal porão de pensamento intuitivo e barbaridade agressiva, fundamento da natureza humana. Atentado ao pudor e necessidade de estripar é o que bate em Mateus. Essas ações são acompanhadas de alucinações anestésicas do caráter, ou seja, as pessoas vivem a situação movidas por um sonho de personalidade doentia, criado a partir da vida e da formação do atingido indivíduo. Mateus imediatamente sente o cérebro secar e a imagem de um filme passar na sua cabeça simultaneamente à vontade de rasgar quem aparecesse na frente e depois mijar nas tripas e cagar no buraco do olho arrancado e depois berrar como um Tarzã escatológico. É o filme de um eletricitista IML que costuma botar cadáveres pra trepar entre si com eletrochoques. As orgias têm platéia entusiasmada nos fundos do IML. O cara entope de fios o ventre dos cadáveres e manda ver. Mas o que ele gosta mesmo é de afanar vísceras e botá-las pra andar com máquinas de risadinha e espoleta buscapé pelos cantos dos subúrbios. Bota uma máquina de risadinha acoplada a um controle remoto num fígado e joga esse fígado num cinema ou apartamento térreo ou, com um motorzinho mais potente, numa autoestrada ou viaduto. Víscera viva dando gargalhadas pelas madrugadas suburbanas⁵¹⁰.

Imagens de filmes grotescos conduzem Mateus a cometer atos de barbaridade. Além da influência da “falha magnética” sobre o comportamento das personagens, a citação acima

⁵⁰⁸ Tradução livre do original: “es una tendencia netamente posmoderna que se preocupa de abordar el futuro bajo el prisma de una pesimista imposición de la tecnología y sus alcances, así como su impacto en las conductas de los individuos que ven transformarse su espacio de pertenencia de una realidad empírica a una virtual, el cyberspacio y los efectos que esto tare en sus vidas”. SALAMANCA *et al.* Acercamiento teórico a la literatura de ciencia ficción y sus ideas fuerza. Disponível em: <<http://www.elcajon.cl/libros/libros/DZamorano.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2007. (grifo nosso)

⁵⁰⁹ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 69.

⁵¹⁰ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 76-78.

descreve o tipo de ambiente tecnológico: “[...] a ‘paisagem de mídia’, o universo virtual moldado em nossas mentes pelo contato contínuo com os meios de comunicação”⁵¹¹. Segundo Tavares,

as histórias de Mídia Ambiente nos anos 50-60 refletiam a explosão da cultura de massas na Europa e nos EUA desse período (e seus efeitos colaterais, como a *Pop Art*) e, vistas em seu conjunto, sugerem a criação de um ambiente cada vez mais artificial, onde tudo é manufaturado, tudo é comercializado, tudo é programado, e as pessoas passam 24 horas por dia mudando e um ritual para outro, bombardeadas por mensagens explícitas ou subliminares, sofrendo uma lavagem cerebral imperceptível enquanto julgam estarem apenas trabalhando, se divertindo e vivendo uma vida normal⁵¹².

Uma leitura das mensagens subliminares despejadas pela mídia é observada na seguinte passagem de *Santa Clara Poltergeist*: “Pra acalmar as consciências poluídas por si mesmas, pelo além delas, pela natureza, pelos artefatos todos, só um rosto que evoque espiritualidade cosmética, sensação de sagrado, mundos não humanos”⁵¹³. Os rostos alvos e radiantes das propagandas de produtos cosméticos vendem não apenas o efeito estético da mercadoria, mas também sensações místicas de tranquilidade. Para Tavares, o auge das histórias de Mídia Ambiente é o já citado filme de Cronenberg, *Videodrome*⁵¹⁴. Não por acaso, Vianna verifica “algo da sensibilidade de Fausto Fawcett” no cinema de Cronenberg⁵¹⁵.

Outra noção da literatura naturalista adequada para refletirmos sobre a ficção *cyberpunk* é o evolucionismo. Novamente, a partir da noção de meio ambiente tecnológico, notamos uma evolução biológica ocasionada pela tecnologia. Em *Silicone XXI*, Sirkis descreve a personagem Ema, um editor que acompanha simultaneamente seis telas de vídeo, da seguinte maneira:

⁵¹¹ TAVARES. Uma FC sem clichês, p. 22.

⁵¹² TAVARES. *O rasgão no real*: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica, p. 34.

⁵¹³ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 115.

⁵¹⁴ Ver TAVARES. *O rasgão no real*: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica, p. 35.

⁵¹⁵ Ver VIANNA. Prefácio, p. 6.

Ele ficou a sós com suas telas e as peripécias do planeta. Aquilo era como uma droga, um vício, certas noites ele adormecia ali mesmo, hipnotizado pelas imagens. Segundo Vi, o fotógrafo, se alguma vez Ema doasse seu esperma para um daqueles bancos genéticos, era provável que a receptadora anônima desse a luz a um monstrinho com seis olhos na forma de vídeos⁵¹⁶.

Jameson oferece um exemplo semelhante ao comentar as diferenças entre a “velha estética” da colagem e a estética pós-modernista:

O espectador pós-moderno, no entanto, é chamado a fazer o impossível, ou seja, ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical; tal espectador é convidado a seguir a mutação evolutiva de David Bowie em *The man who fell to earth* (que assiste a 57 telas de televisão ao mesmo tempo) e elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo para que a palavra *collage* é uma designação ainda muito fraca⁵¹⁷.

Mais que um fenômeno biológico, a “mutação evolutiva” citada por Jameson é uma metáfora das transformações humanas ocasionadas pelas novas tecnologias. Sendo assim, ela também abarca o que denominamos “determinismo tecnológico”.

Vejamos agora o *conteúdo da forma*, ou “o significado ‘semântico’ de um modo genérico”⁵¹⁸. Porém, devemos antes definir o significado “semântico” do *cyberpunk* que, com certeza, encontra-se num dos manifestos do gênero: mais precisamente, no prefácio da coletânea *Mirrorshades* (1986)⁵¹⁹. Para o autor do prefácio, Bruce Sterling, a ficção *cyberpunk* busca “a sobreposição de mundos até então separados: o reino da alta tecnologia e o moderno *pop underground*”⁵²⁰. Na verdade, esta sobreposição revela-se nitidamente nos

⁵¹⁶ SIRKIS. *Silicone XXI*, p. 44-45.

⁵¹⁷ JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 57.

⁵¹⁸ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 146.

⁵¹⁹ A única edição em língua portuguesa da coletânea foi lançada pela editora lisboense “Livros do Brasil” com o título *Reflexos do futuro* (1988).

⁵²⁰ STERLING. Prefácio, p. 8.

dois termos que compõem o nome do gênero: *cyber* e *punk*. Segundo Kellner, “em conjunto, os dois termos referem-se ao casamento da subcultura *high-tech* com as culturas marginalizadas das ruas, ou à tecnoconsciência e à cultura que fundem tecnologia de ponta com a alteração dos sentidos, da mente e da vida presente nas subculturas boêmias”⁵²¹. Exemplo desse casamento em *Santa Clara Poltergeist* são os “Manson Chips”, “gente de existência abortada, zumbis, humanos, miseráveis terminais recrutados por cirurgiões cibernéticos que surtaram e se transformaram na versão mais violenta e tecnológica dos Charles Mansons, Jim Jones e Antonios Conselheiros da vida”⁵²².

Entretanto, o *punk* não se refere somente às “subculturas boêmias”, mas também à sujeira urbana. A junção entre alta tecnologia e sujeira das ruas realiza-se plenamente no romance de Fawcett, como notamos no seguinte trecho:

Sofisticados camelôs do MIT, do Centro Europeu de Investigações Nucleares, da Unicamp, armavam seus tabuleiros equipados com miniaturas de reatores, colisores, detectores, ímãs e dispositivos geiger... em frente a padarias, cabeleireiros, confeitarias, concessionárias, lojas de antiguidades, enfim, qualquer lugar com epicentro de radiação. (...) Todos alugando por qualquer preço barraquinhas de pipoca, burro sem rabo, cabine de chaveiro, cabine telefônica, mesinha de restaurante beira-mar, geneal, buraco de metrô, áreas de serviço, carro de pamonha, elevadores, pra instalar miniaturas de laboratórios e entregar-se à pesquisa já que, afinal de contas, não é todo dia que um lapso dimensional trazendo fissões, fusões, espirais de radiação e turbulências psíquicas e sensoriais aparece⁵²³.

A alta tecnologia (miniaturas de reatores, detectores, etc) e a sujeira das ruas (cabine de chaveiro, carro de pamonha, etc) fundem-se. Lembrando os “sofisticados camelôs” de Fawcett há, em *Blade Runner*, uma comerciante de rua com equipamentos tecnológicos de ponta que identifica a pele de cobra encontrada pelo protagonista Deckard.

⁵²¹ KELLNER. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno, p. 383.

⁵²² FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 160-162.

⁵²³ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 66-67.

Consideremos finalmente a *expressão da forma*, ou “a estrutura narrativa de um gênero”⁵²⁴. De acordo com Caldas, enquanto a narrativa do romance de ação “[...] se ocupa, fundamentalmente, de encadear situações e episódios específicos, deixando num plano secundário os aspectos sociais e psicológicos das personagens”⁵²⁵, a característica principal do romance de personagem “[...] é justamente a presença única de uma personagem central. Minuciosamente trabalhada pelo escritor, essa figura atravessa, quase sempre, todo o desenrolar do romance”⁵²⁶. Assim, a ficção *cyberpunk* norte-americana, principalmente a de Gibson, desenvolve-se como um romance de personagem, pois, por fundar-se numa “visão romântica de individualismo”⁵²⁷, destaca os dilemas do indivíduo, da protagonista.

Entretanto, em *Santa Clara Poltergeist*, os dilemas de Mateus e Verinha são praticamente desconsiderados, “[...] pois, num mundo cujas regras de compreensão foram liquidadas, só nos resta acompanhar a trajetória da única coisa que podemos ver claramente: o homem e sua *ação* no mundo”⁵²⁸. Assim, a obra de Fawcett estrutura-se como um romance de ação, apesar dela não desenvolver uma narrativa linear, como acontece nos romances de ação, mas uma narrativa fragmentada, como “um filme sem roteiro prévio”⁵²⁹.

3.3 *Cyborgs* norte-americanos e *cyborgs* brasileiros

Iniciaremos este tópico com uma pergunta fundamental: por que estudar a figura do *cyborg*? Para Silva, “é no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a ‘humanidade’ de nossa subjetividade se vê colocada em questão”⁵³⁰. Ou seja, a questão do *cyborg* é crucial para definirmos a especificidade da condição humana, caso ela realmente

⁵²⁴ JAMESON. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico, p. 146.

⁵²⁵ CALDAS. *A literatura da cultura de massa*: uma análise sociológica, p. 58.

⁵²⁶ CALDAS. *A literatura da cultura de massa*: uma análise sociológica, p. 58.

⁵²⁷ KELLNER. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno, p. 392.

⁵²⁸ DIEGUES. Apresentação, p. 11. (grifo nosso)

⁵²⁹ DIEGUES. Apresentação, p. 11.

⁵³⁰ SILVA. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano, p. 12.

exista. Apesar do seu pessimismo irônico, Baudrillard pensa semelhantemente a respeito do processo de ciborguização:

Mas talvez possamos ver isso como uma forma de aventura, um teste heróico: levar tão longe quanto possível a artificialização dos seres humanos para observar, no fim, que parte da natureza humana sobreviverá a essa experiência penosa. Se descobirmos que nem tudo pode ser clonado, simulado, programado, manipulado genética e neurologicamente, então o que quer que sobreviva poderá ser chamado de verdadeiramente “humano”: uma qualidade humana inalienável e indestrutível poderia finalmente ser identificada. É claro que existe sempre o risco, nesta aventura experimental, de que nada sobreviva ao teste – de que o humano seja erradicado para sempre⁵³¹.

Também devemos frisar que o *cyborg* não é apenas uma criatura ficcional, mas algo inerente ao cotidiano moderno. Citando Haraway, Kunzru afirma que “as realidades da vida moderna implicam uma relação tão íntima entre as pessoas e a tecnologia que não é mais possível dizer onde nós acabamos e onde as máquinas começam”, e oferece exemplos: “A era do ciborgue é aqui e agora, onde quer que haja um carro, um telefone ou um gravador de vídeo”⁵³². Assim, mesmo quando William Gibson “abandona” a ficção científica em *Reconhecimento de padrões*, a figura do *cyborg* ainda encontra-se presente, pois “o processo de ciborguização de Cayce, com seu som e seu notebook onipresentes, é tão real quanto o de Laney em *Idoru*”⁵³³. Mas apesar do *cyborg* ser uma criatura real, serão suas representações ficcionais que abordaremos neste tópico.

Segundo Haraway, “a imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos por nós mesmas”⁵³⁴. Pautado na mesma linha de pensamento, Monteiro afirma o seguinte:

⁵³¹ BAUDRILLARD. *A ilusão vital*, p. 21.

⁵³² KUNZRU. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway, p. 25.

⁵³³ FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 74.

⁵³⁴ HARAWAY. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX, p. 108.

O conceito de ciborgue, tal como explorado em alguns autores, fornece uma metáfora poderosa de uma personagem que escapa a distinções tão comuns como humano/máquina ou natureza/cultura, difundidas em nosso pensamento, ao mesmo tempo em que nos ajuda a compreender um mundo onde tais distinções parecem fazer cada vez menos sentido⁵³⁵.

Entretanto, o exemplo ficcional dado por Haraway e Monteiro – a obra de Philip K. Dick, considerada precursora da ficção *cyberpunk* – não abole radicalmente essas distinções, apenas troca os lugares: os andróides são as figuras mais humanas de *Blade Runner*. Ou seja, para que o jogo metafórico de *Blade Runner* funcione, ainda necessitamos das dicotomias humano/máquina, natureza/cultura. O mesmo ocorre em *Neuromancer*, pois “os humanos no romance de Gibson tendem a agir como máquinas, enquanto que as máquinas tendem a agir como humanos”⁵³⁶. Novamente as dicotomias não são abolidas, apenas alteradas. Como é possível notar, nossa intenção aqui é avançar um pouco além das dicotomias traçadas no primeiro tópico.

Apesar do exemplo inadequado, Monteiro compreende que “[...] a beleza de se explorar o potencial explicativo do ciborgue é o de criar uma *nova linguagem* que transcenda essas opiniões [dicotômicas], construa novas, que façam mais sentido no nosso contexto atual”⁵³⁷. A questão da linguagem também é crucial para Haraway:

A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita – o dogma central do falocentrismo. É por isso que a política do ciborgue insiste no *ruído* e advoga a *poluição*, tirando prazer das ilegítimas fusões entre animal e máquina⁵³⁸.

⁵³⁵ MONTEIRO. O *cyborg* como recurso heurístico, p. 254.

⁵³⁶ OLSEN *apud* FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 49.

⁵³⁷ MONTEIRO. O *cyborg* como recurso heurístico, p. 264. (grifo nosso)

⁵³⁸ HARAWAY. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX, p. 96-97. (grifo nosso)

Não por acaso, Haraway utiliza os termos “ruído” e “poluição”, populares no jargão da cultura *punk*. Na verdade, ao discutir a filosofia de Nobert Wiener (*cyber*) pelo ponto de vista *punk*, a ficção *cyberpunk* também trava uma “luta contra a comunicação perfeita”. Entretanto, como vimos anteriormente, algumas obras da ficção *cyberpunk* norte-americana, ao preservarem a lógica dicotômica, não borram totalmente esta comunicação – uma exceção notável é *Schismatrix* (1985), de Bruce Sterling, que “[...] explora a existência pós-humana vindoura fora da obsessão cyberpunk com a interface homem-máquina”⁵³⁹. Assim, Fausto Fawcett afirma que as figuras de *Santa Clara Poltergeist* “[...] têm uma sujeira que o *cyberpunk*, apesar de ser *punk*, não tem”⁵⁴⁰. Por não se fixar nas questões da cibernética, Fawcett acentua o outro lado (*punk*) da ficção *cyberpunk*, poluindo a “comunicação perfeita” e, conseqüentemente, criando uma nova linguagem: em *Santa Clara Poltergeist*, as distinções entre homem e máquina, natureza e cultura, são irrelevantes.

Silva afirma que “uma das características mais notáveis desta nossa era [...] é precisamente a *indecente* interpenetração, o *promíscuo* acoplamento, a *desavergonhada* conjunção entre o humano e a máquina”⁵⁴¹. O que nos interessa nesta afirmação é o uso metafórico de adjetivos com conotações sexuais para ilustrar a figura do *cyborg*. Certamente, a presença constante do sexo em *Santa Clara Poltergeist* não é apenas um deleite pornográfico, mas um recurso estratégico para borrar definitivamente as distinções entre homem e máquina. Vejamos os seguintes trechos do romance de Fawcett:

Vera estava sem calcinha e ficou alguns instantes caída com aquela calói enfiada na buça e, assim de lado, sentindo o tal vento e a poeira leve da estrada arranhando o pescoço e os olhos e sujando os cabelos dourados. Ela deixou uma lagrimazinha escapar, mas também sentiu um metálico prazer e desatarrachou a xota daquele cano e riu e

⁵³⁹ Tradução livre do original: “[...] it explores the post-human existence that comes out of cyberpunk’s obsession with the human-machine interface”. BUTLER. *Cyberpunk*, p. 28.

⁵⁴⁰ Em entrevista concedida pessoalmente ao autor por Fausto Fawcett.

⁵⁴¹ SILVA. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano, p. 13. (grifo nosso)

colocou o banco na bicicleta e voltou pro posto rindo, sorrindo sozinha⁵⁴²;

Verinha abria o zíper do cu pra iniciar os trabalhos. Enfiava nele um dispositivo supositório que usava pra ligar o ânus às baterias dos carros. Um a um, os caminhoneiros engatavam fios ligados à bateria de seus caminhões no reto aparelhado de Verinha⁵⁴³.

Esta última citação nos remete diretamente ao “tentáculo estuprador” (*tentacle rape*), conceito do *hentai* (animação pornográfica japonesa). Segundo o *website* Wikipedia, “tentáculo estuprador é um conceito encontrado em alguns títulos hentai de horror erótico, onde várias criaturas com tentáculos (usualmente monstros fictícios) estupram ou empalam uma mulher jovem (ou, menos comumente, um homem)”⁵⁴⁴. Mais adiante, o artigo afirma que o conceito ilustra “[...] penetração sexual por um tentáculo ou um acessório similar (frequentemente robótico)”⁵⁴⁵. Ou seja, esse fetiche sexual também abarca o universo tecnológico.

Entretanto, como podemos notar, a abordagem difere entre *Santa Clara Poltergeist* e o “tentáculo estuprador”. O conceito japonês “[...] consiste em dominação/humilhação e fetiches de escravidão, uma vez que a ‘vítima’ é tipicamente restringida pelos acessórios”⁵⁴⁶. Dominação e humilhação também pontuam as descrições das “bonecas” (prostitutas com *softwares* inibidores implantados no cérebro) de *Neuromancer*. Já em *Santa Clara Poltergeist*, o fetiche sexual consiste em transcendência e diversão: após a penetração da bicicleta, Vera ganhou poderes paranormais; os fios ligados ao ânus de Vera/Clara fazem parte de uma

⁵⁴² FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 25.

⁵⁴³ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 28-29.

⁵⁴⁴ Tradução livre do original: “Tentacle rape is a concept found in some erotic horror hentai titles, where various tentacled creatures (usually fictional monsters) rape or otherwise impale young women (or, less commonly, men)”. WIKIPEDIA. Tentacle rape. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tentacle_rape>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁵⁴⁵ Tradução livre do original: “[...] sexual penetration by a tentacle or similar (often robotic) appendage”. WIKIPEDIA. Tentacle rape. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tentacle_rape>. Acesso em: 22 ago. 2007.

⁵⁴⁶ Tradução livre do original: “[...] consists of domination/humiliation and bondage fetishes, since the ‘victim’ is typically restrained by the appendages”. WIKIPEDIA. Tentacle rape. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tentacle_rape>. Acesso em: 22 ago. 2007.

apresentação erótica para caminhoneiros. Assim, enquanto *Neuromancer* expressa repulsa diante da imbricação sexual entre homem e máquina, *Santa Clara Poltergeist* conduz ao extremo a seguinte afirmação de Haraway: “[...] um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias”⁵⁴⁷. Certamente, *Santa Clara Poltergeist* descreve uma realidade social sem medo de se juntar à tecnologia.

Após discutir algumas divergências gerais, vejamos como o *cyborg* é representado no romance de Gibson e no de Fawcett. Na narrativa de *Neuromancer*, identificamos nitidamente três tipos de *cyborg*: o *protético* (homens com próteses mecânicas, como Ratz e Molly), o *genético* (homens produzidos pela biotecnologia, clones, como Hideo) e o *informático* (navegantes do ciberespaço ou mentes transferidas para computadores, como Linha Plana). Assim, os “cyborgs [...] surgem de novos paradigmas tecno-científicos como o eletrônico-digital e a biogenética”⁵⁴⁸. Esses três tipos também são verificados em *Santa Clara Poltergeist*, principalmente o protético (Mateus e Vera) e o genético (clonagem de órgãos e “fantasias genéticas”), apesar da presença do *cyborg* informático exigir explicações: se entendermos o ciberespaço a partir do conceito de noosfera, então também podemos identificá-lo, de certa forma, no romance de Fawcett. Proposta por Teilhard de Chardin, a noosfera refere-se à terceira etapa da evolução da humanidade, “[...] quando todo o planeta estiver unido numa espécie de *membrana complexa de pensamento*, alimentada pela consciência humana [...]”⁵⁴⁹. Em *Santa Clara Poltergeist*, ao explorar o universo das “imagens mundiais perdidas em correntezas eletromagnéticas na atmosfera”⁵⁵⁰, o autor indica como a indústria da televisão também gera uma “membrana complexa de pensamento” que

⁵⁴⁷ HARAWAY. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX, p. 51.

⁵⁴⁸ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 181.

⁵⁴⁹ FERNANDES. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*, p. 54. (grifo nosso)

⁵⁵⁰ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 16.

cobre o planeta. Na verdade, esse universo é um tema freqüentemente explorado pela ficção científica, sendo inclusive nomeado adequadamente de “Mídia Ambiente” (*media landscape*), como vimos anteriormente.

Mas enfim, os habitantes da Mídia Ambiente são, de alguma forma, *cyborgs* informáticos. Já com relação aos navegantes do ciberespaço, Rosanne Stone identifica um desejo do *cyborg* (*cyborg envy*), cujo exemplo são os “[...] hackers que penetram os sistemas informatizados e que desejam superar a fronteira entre o corpo físico e a rede”⁵⁵¹. A respeito de *Neuromancer*, Santaella afirma o seguinte:

A importância dessa obra reside no fato de que ela marca a passagem do *ciborg* híbrido, ainda dividido entre o orgânico e o maquínico, para o *ciborg* como simulação digital, numa gradação que vai do simples usuário plugado no ciberespaço, tendo em vista a entrada e saída de fluxos de informação, até o limite dos avatares (termo cunhado por Stephenson em *Snow Crash*, 1992) [...] ⁵⁵².

Mas eis a diferença entre os *cyborgs* informáticos de *Neuromancer* e os de *Santa Clara Poltergeist*: enquanto o protagonista do primeiro *deseja* o ciberespaço – “um ano inteiro ali e ele [Case] continuava sonhando com o cyberespaço”⁵⁵³ –, o protagonista do segundo é *invadido* pela Mídia Ambiente – “mas a falha magnética age em Mateus no momento da entrada da energia, acionando o tal porão de pensamento intuitivo e barbaridade agressiva, fundamento da natureza humana”⁵⁵⁴. Ou seja, enquanto Case navega pelo ciberespaço, Mateus naufraga-se na Mídia Ambiente.

Referindo-se ao ciberespaço de Gibson, Jameson afirma que

[...] nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma

⁵⁵¹ LEMOS. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p. 188.

⁵⁵² SANTAELLA. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*, p. 190.

⁵⁵³ GIBSON. *Neuromancer*, p. 13.

⁵⁵⁴ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 76.

figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital⁵⁵⁵.

Da mesma forma que o ciberespaço é uma forma de compreender o sistema mundial engendrado pelo capitalismo tardio, a falha magnética de Fawcett é uma explicação inconsciente da barbaridade cotidiana concebida pelo Estado da violência.

Já para diferenciar os *cyborgs* protéticos, nos valem da taxonomia elaborada por Gray, Mentor e Figueroa-Sarriera e citada por Silva:

[...] as tecnologias ciborguianas podem ser: 1. restauradoras: permitem restaurar funções e substituir órgãos e membros perdidos; 2. normalizadoras: retornam as criaturas a uma indiferente normalidade; 3. reconfiguradoras: criam criaturas pós-humanas que são iguais aos seres humanos e, ao mesmo tempo, diferentes deles; 4. melhoradoras: criam criaturas melhoradas, relativamente ao ser humano⁵⁵⁶.

Enquanto em *Neuromancer* predominam os *cyborgs* protéticos do tipo 3 (os Modernos Panteras reconfiguram seus corpos através da tecnologia) e do tipo 4 (as garras implantadas tornam Molly uma guarda-costa mais eficiente), em *Santa Clara Poltergeist* notamos apenas os do tipo 1 (os implantes de Mateus e Vera, na verdade, um fusível e uma bateria automobilística, servem apenas para sanar problemas físicos), apesar de uma variante fantasiosa do tipo 4 existir, como vimos anteriormente: Vera ganha poderes paranormais após a penetração da bicicleta. Ou seja, enquanto a tecnologia de *Neuromancer* proporciona mudanças e melhorias, a de *Santa Clara Poltergeist* atua como muleta. Na verdade, o

⁵⁵⁵ JAMESON. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 63-64.

⁵⁵⁶ SILVA. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano, p. 14.

imaginário tecnológico norte-americano sempre interiorizou esse desejo pela condição pós-humana, como atesta Kunzru:

Desde o início, o ciborgue era mais do que apenas um outro projeto técnico; era uma espécie de sonho científico e militar. A possibilidade de fugir de suas irritantes limitações corporais levou uma geração que cresceu com o Super-Homem e o Capitão América a gastar todo o seu orçamento de “pesquisa e desenvolvimento” para conseguir um superpoder na vida real⁵⁵⁷.

Como vimos no capítulo anterior, a ficção *cyberpunk* de William Gibson alinha-se, em alguns pontos, com o complexo industrial-militar⁵⁵⁸. Talvez seja esse desejo interiorizado que levou uma teórica norte-americana a interpretar os protagonistas de *Santa Clara Poltergeist* como *cyborgs* melhorados: Ginway afirma que “Clara tem uma pélvis eletrônica e Mateus um cérebro eletronicamente melhorado”⁵⁵⁹. Na verdade, o “intestino-prótese à base de bateria automobilística” de Vera serve unicamente para evitar “cólicas violentíssimas”⁵⁶⁰, enquanto o fusível implantado no cérebro de Mateus serve unicamente para religar “neurônios desconectados”⁵⁶¹.

A respeito das representações dos *cyborgs* genéticos, *Neuromancer* os descreve como eficientes, “sem idade, irradiando uma sensação de controle, de extrema quietude”⁵⁶², enquanto *Santa Clara Poltergeist* os interpreta a partir do erotismo grotesco:

Num outro compartimento do orgiódromo, a aliança entre a cirurgia e os processos de fax, xerox, computação. Casais entram em máquinas de fotocópia enormes ligadas a aparelhagem de clonagem orgânica. Interfaces transcodificam os sinais de xerox em terceira dimensão e raios-X da pessoa, que pode ter qualquer órgão escolhido pelo amante

⁵⁵⁷ KUNZRU. *Genealogia do ciborgue*, p. 134.

⁵⁵⁸ Ver HENDRIX. *Organometallic fiction: cyberpunk, ribofunk, and SF's categorical imperative*.

⁵⁵⁹ GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 158.

⁵⁶⁰ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 25.

⁵⁶¹ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 18.

⁵⁶² GIBSON. *Neuromancer*, p. 280.

para ser reproduzido em vários sabores. Fígados de framboesa, corações de baunilha, braços de flocos... Canibalismo soft amoroso⁵⁶³.

Esta extravagância de Fawcett não é tão inverossímil: Baudrillard afirma que “é possível imaginar funções inteiramente novas para os clones, bastante diferentes daquelas que se preconizam para eles hoje, todas elas associadas à perpetuação da vida”⁵⁶⁴. Para o pensador francês, os clones podem satisfazer o instinto de morte: “Mate o seu clone, destrua a si mesmo sem risco de efetivamente morrer: suicídio vicário”⁵⁶⁵.

Outra representação imaginada por Fawcett são as “fantasias genéticas”:

As fantasias genéticas são conseguidas em butiques de clonagem. Corpos indumentárias. Verinha de Maitê esbarrou em Avas Gardners, Márcias de Windsor, Stalones, etc... As roupas têm autonomia de três horas e depois despencam como pelancas. São recolhidas por mendigos, que se vestem com pedaços dessas roupas genéticas. Fragmentos de Maitês e Avas Gardners servem de indumentária de pelanca genética pros fodidos de Copa⁵⁶⁶.

Além da presença do imaginário midiático, Fawcett parodia aqui um temor freqüente na ficção científica norte-americana: a homogeneização através da clonagem. O descrédito do autor em relação à eficiência da tecnologia (as “fantasias genéticas” duram apenas três horas) afasta o pesadelo norte-americano.

⁵⁶³ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 96-98.

⁵⁶⁴ BAUDRILLARD. *A ilusão vital*, p. 33.

⁵⁶⁵ BAUDRILLARD. *A ilusão vital*, p. 33.

⁵⁶⁶ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p. 116-117.

CONCLUSÃO

CONSTATAÇÕES DE UM MUNDO *CYBERPUNK*

Afinal, o mundo é cyberpunk.

Alex Antunes, prefácio à edição brasileira de *Neuromancer*.

Depois desta longa viagem pela fronteira final, o que mais podemos dizer? O que mais podemos acrescentar na discussão sobre ficção científica e marxismo? Ou no debate sobre a recepção do gênero *cyberpunk* na literatura brasileira? Ou na análise da música e da prosa de Fausto Fawcett? Certamente, muitas considerações! E não apenas porque esta pesquisa apresenta-se, desde já, como inconclusiva, mas devido, principalmente, à carência de estudos acadêmicos da ficção científica brasileira. Esta carência está ligada a outras deficiências, como o desconhecimento, por parte dos leitores, da existência de uma ficção científica brasileira e, conseqüentemente, o ínfimo número de publicações brasileiras de ficção científica. Para considerarmos apenas a ficção *cyberpunk* brasileira, propomos, no maior espaço virtual brasileiro dedicado ao debate da ficção científica – a comunidade Ficção Científica, do *website* de relacionamentos Orkut –, no dia 4 de abril de 2007, uma enquete com a seguinte pergunta: “O que você acha da ficção *cyberpunk* brasileira (Fawcett, Kujawski, Sirkis, etc)?”⁵⁶⁷. Até o dia 10 de setembro de 2007, 88 membros responderam a

enquete, sendo que 11 acham boa; 2 acham ruim; 22 já ouviram falar, mas nunca leram nada; 10 só conhecem a produção norte-americana; e 43 (ou seja, a maioria) surpreenderam-se com a pergunta, devolvendo outra como resposta: “Existe ficção *cyberpunk* brasileira?!”. Diante deste quadro, esta pesquisa oferece algumas argumentações para esses e outros leitores surpresos.

Talvez o primeiro capítulo, “Ficção científica e marxismo”, também surpreendeu alguns leitores, principalmente aqueles que conhecem os poucos estudos marxistas brasileiros de ficção científica, como, por exemplo, *A ficção do tempo*, de Muniz Sodré. De acordo com Ginway, o estudo de Sodré “[...] é baseado em idéias promulgadas pelos teóricos marxistas Theodor Adorno e Max Horkheimer, essencialmente dispensando o gênero como um signo de alienação e um produto da ideologia burguesa, mas oferecendo pouco em termos de análise textual para apoiar tais afirmativas”⁵⁶⁸. Na verdade, em 1958, ou seja, 15 anos antes da publicação de *A ficção do tempo*, Mário da Silva Brito já se mostrava atento às leituras marxistas da ficção científica, como notamos no seguinte trecho da introdução da antologia *Maravilhas da ficção científica*:

Outros [críticos], além de desprezá-lo [o gênero ficção científica], supõem-no produto de ideologia reacionária, resultado de artimanha política que visa, de um lado, distrair as populações revoltadas, e, de outro, preparar o espírito dos povos para a aceitação de doutrina imperialista e escravizadora. Atitude esta na verdade extremada e que decorre do cacoete muito em voga de tudo ver pelo ângulo das filosofias politizadas⁵⁶⁹.

Entretanto, o problema não decorre das filosofias politizadas, ou seja, para remetermos ao contexto da citação acima, das vertentes marxistas, mas da maneira como são empregadas. Apoiada na releitura do marxismo proposta pelos Estudos Culturais, esta pesquisa analisou

94>. Acesso em: 10 set. 2007.

⁵⁶⁸ GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 27.

⁵⁶⁹ BRITO. Introdução, p. 11.

politicamente a ficção científica, mas sem ater-se às interpretações deterministas condenadas acertadamente por Brito. Sobre as inovações teóricas de Raymond Williams, autor-referência dos Estudos Culturais, Stuart Hall afirma que “[...] o argumento de Williams é dirigido contra um materialismo vulgar e um determinismo econômico. Ele oferece, em seu lugar, um interacionismo radical: a interação mútua de todas as práticas, contornando o problema da determinação”⁵⁷⁰. Sempre considerando este interacionismo radical, ou seja, nunca elegendo uma prática como determinante das demais, discutimos vários conceitos-chaves do marxismo, como base e superestrutura, ideologia, classe social, etc. A respeito da ideologia, ponto contestado por Brito, oferecemos uma interpretação que a considera tanto como falsa consciência quanto como afirmação da solidariedade coletiva. Ou seja, a ideologia é uma consciência particular apresentada ilusoriamente como geral⁵⁷¹, mas que, justamente por isto, consolida a coesão social. Sendo assim, quando Brito afirma que a ficção científica “[...] dá a dimensão da perplexidade do homem na hora histórica em que vive”⁵⁷², constatamos que a atualidade do gênero advém do seu caráter mitológico, pois, apesar de oferecer explicações ilusórias e particulares dos fenômenos contemporâneos, a ficção científica, enquanto mito, busca a coletividade no interior da sociedade tecnológica.

Na verdade, a atualidade da ficção científica foi abordada detalhadamente no segundo capítulo, “Hipomodernidade e *cyberpunk* brasileiro”, quando discutimos algumas definições do gênero. Entretanto, como o título sugere, propor e conceituar uma hipomodernidade “terceiro-mundista”, invertendo estrategicamente a definição de hipermodernidade realizada por Gilles Lipovetsky, foi a principal contribuição desse capítulo. Tomando como modelo a crise das instituições modernas representada pela ficção *cyberpunk* brasileira, esta manobra

⁵⁷⁰ HALL. *Da diáspora*, p. 137.

⁵⁷¹ Em *A ideologia alemã*, Marx e Engels afirmam que “[...] toda classe que aspira à dominação [...] deve primeiro conquistar o poder político, para apresentar seu interesse como interesse geral, ao que está obrigada no primeiro momento”. MARX; ENGELS. *A ideologia alemã*: Feuerbach – a oposição entre as concepções materialista e idealista, p. 61. (grifo nosso)

⁵⁷² BRITO. Introdução, p. 13.

teórica visou desarmar as interpretações freqüentes que exemplificam a pós-modernidade através da diversidade cultural brasileira. Como notamos na citação a seguir, características da hipomodernidade pontuam “Básico instinto” (1992), texto que melhor expõe as preocupações intelectuais do projeto literário de Fausto Fawcett:

Excessos de megacidades, principalmente as do terceiro mundo. Megacidades situadas em países onde o verniz da civilização é bem ralo. Países de paisagem social dantesca onde lixos civis e naufragos existenciais de todos os tipos vagam na proliferação de submundos cheios de selvageria psíquica – falta de perspectivas, sexo de afeto demente, afeto de sexo demente e carnaval de surtos, revoltas e cinismos. Países marcados por problemas gerados pelas burguesias antropofágicas, precariedade total, indigência social, mental, soluções milagrosas de sobrevivência e drible na insuficiência cotidiana⁵⁷³.

Entretanto, mesmo identificando as carências da modernidade nos países do “terceiro mundo”, Fawcett sabe que “[...] não tem democracia nem conquista humana, nenhum fundo de conforto social de tradição assim gregária, bem-estar de sociedade equilibrada, nenhum fundo de conforto social”⁵⁷⁴ que resolva os problemas do indivíduo contemporâneo. Ou seja, a modernidade é apenas uma necessidade, não uma salvação.

Como demonstramos no terceiro capítulo, “Músicas, santas e *cyborgs*”, o projeto literário de Fawcett foi, inicialmente, um projeto musical. Letras como “Chinesa videomaker” e “Silvia Pfeifer”, do primeiro e do segundo álbum de *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*, respectivamente, já apresentavam uma Copacabana *cyberpunk* no final da década de 1980. Ainda nesse capítulo, alteramos alguns pontos da noção jamesoniana de *cyberpunk* como continuação do naturalismo para melhor analisar o romance exposto no título desta pesquisa. Ao invés do determinismo naturalista verificado nos romances de meados do século XIX, propomos um determinismo tecnológico que abarca as instâncias que movimentam as personagens da ficção *cyberpunk*. Para encerrar o terceiro capítulo, identificamos as diferentes

⁵⁷³ FAWCETT. *Básico instinto*, p. 148-149.

⁵⁷⁴ FAWCETT. *Básico instinto*, p. 160.

representações do *cyborg* apresentadas tanto pela ficção *cyberpunk* norte-americana quanto pela brasileira, tendo como casos exemplares *Neuromancer* e *Santa Clara Poltergeist*, respectivamente. Uma das divergências que verificamos foi entre os *cyborgs* tecnófilos da obra norte-americana e os *cyborgs* alienados da obra brasileira.

Após lermos *Santa Clara Poltergeist*, percebemos que o universo concebido por Fausto Fawcett não é tão distante da realidade. A respeito da obra de William Gibson, John Clute afirma que, se o mundo contemporâneo “[...] em algumas vezes assemelha-se ao mundo criado por ele [Gibson] [...], então é porque o mundo, e os escritores que articulam o mundo, tem *imitado* Gibson”⁵⁷⁵. Talvez isto seja verdade para o “primeiro mundo”, pois o “terceiro mundo” parece imitar outro escritor *cyberpunk*...

⁵⁷⁵ Tradução livre do original: “[...] in some ways resembles the world he created [...] then it is because the world, and the writers who articulate the world, have *imitated* Gibson”. CLUTE. Science fiction from 1980 to the present, p. 71-72. (grifo do autor)

REFERÊNCIAS

Do corpus literário

FAWCETT, Fausto. *Santa Clara Poltergeist*. Rio de Janeiro: Eco, 1991.

Do autor e sobre o autor

BRANCO, Marcello S. Resenha de “Santa Clara Poltergeist”. *Papêra Uirandê*, São Paulo, n. 7, p. 7, 1992.

CAUSO, Roberto de Sousa. Tupinipunk: cyberpunk brasileiro. *Papêra Uirandê* (especial), São Paulo, n. 1, p. 5-11, ago. 1996.

CLIQUE MUSIC. Fausto Fawcett (s/d). Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br/artistas/fausto-fawcett.asp>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

FAUSTO FAWCETT E OS ROBÔS EFÊMEROS. *Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*. Rio de Janeiro: WEA, 1987. 1 disco sonoro.

_____. *Império dos sentidos*. Rio de Janeiro: WEA, 1989. 1 disco sonoro.

FAUSTO FAWCETT E A FALANGE MOULIN ROUGE. *Básico instinto*. Rio de Janeiro: Chaos, 1992. 1 CD sonoro.

FAWCETT, Fausto. Copacabana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1989. Turismo, p. 13.

_____. *Básico instinto*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

_____. *Copacabana lua cheia*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

_____. O pacificador. In: OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. Visita veneno. In: SILVA, Alexandre Soares *et al.* *A visita: antologia temática da prosa brasileira*. São Paulo: Barracuda, 2005.

_____. Entrevista com Fausto Fawcett por Felipe Sodré (2006). Disponível em: <http://www.friweb.com.br/popmix/conteudo.php?conteudo=noticias&codigo_noticia=109>. Acesso em: 22 ago. 2007.

_____. Copacabana, cidade aberta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 mar. 2007. Caderno Mais!, p. 3.

LEMOS, André. *Santa Clara Poltergeist: “cyberpunk” à brasileira?* (1993). Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

TAVARES, Braulio. Uma FC sem clichês. *Isaac Asimov magazine: ficção científica*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 21-25, 1992.

Gerais

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

ALEXANDRE, Silvio. O autor e sua obra. In: GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad. Maya Sangawa e Silvio Alexandre. São Paulo: Aleph, 1991.

ALEXANDRE, Silvio; FERNANDES, Fábio. O autor e sua obra. In: STERLING, Bruce. *Piratas de dados*. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Aleph, 1990.

ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Trad. Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1974.

ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.

AMARAL, Adriana. Cyberpunk e pós-modernismo (2003). Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-cyberpunk-posmodernismo.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

_____. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk. Do romantismo gótico às subculturas. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick*. Tese de doutorado em Comunicação Social. PUC-RS. Porto Alegre, 2005.

ANDRADE, Sérgio Augusto de. Rousseau e o VHS. *BRAVO!*, São Paulo, n. 86, p. 18-20, nov. 2004.

ANTUNES, Alex. Prefácio à edição brasileira. In: GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad. Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2003.

ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

AZEVEDO, Aluísio. *Demônios*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARBIERI, Terezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *A ilusão vital*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENETTI, Mariceia. *Estética neobarroca*: fragmentos de estudos para apreciação de produções culturais. Canoas: Editora ULBRA, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, II: 1952-1972*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

BOSCO, Francisco. Letra de música é poesia? In: BUENO, André (org.). *Literatura e sociedade*: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BOZANO, Gabriel. Pixel Pizza. *Quark*, São Bernardo do Campo, n. 14, p. 4-10, jul. 2000.

_____. Uma nova matrix paradigmática (2006). Disponível em: <<http://www.desfolhar.com/desfolhar04/colunas.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

BRITO, Mário da Silva. Introdução. In: SILVA, Fernando Correia da (org.). *Maravilhas da ficção científica*. São Paulo: Cultrix, 1959.

BUENO, André. O túnel depois do túnel: a cultura brasileira nos anos oitenta. *Academia*: suplemento científico e cultural do jornal da UFRJ, Rio de Janeiro, jun. 1990, p. 8.

BURGESS, Anthony. Apresentação. In: FLEMING, Ian. *Cassino Royale*. Trad. Thomaz Souto Corrêa. Porto Alegre: L&PM, 1999.

BUTLER, Andrew M. *Cyberpunk*. Herts: Pocket Essentials, 2000.

CALADO, Ivanir. O altar dos nossos corações. In: MORAES, João Manuel (org.). *O Atlântico tem duas margens*: antologia da novíssima ficção científica portuguesa e brasileira. Lisboa: Caminho, 1993.

CALDAS, Waldenyr. *A literatura da cultura de massa*: uma análise sociológica. São Paulo: Lua Nova, 1987.

CALIFE, Jorge Luiz. A realidade como uma lágrima na chuva. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1995. Cultura, p. 4.

_____. Uma semana na vida de Fernando Alonso Filho. *Quark*, São Bernardo do Campo, n. 9, p. 22-30, set. 1999.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARD, Orson Scott. Arte vulgar. Trad. Roberto de Sousa Causo. *Papêra Uirandê* (especial), São Paulo, n. 1, p. 12-18, ago. 1996.

CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da "science fiction"*. São Paulo: Scorpio, 2004.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CAUSO, Roberto de Sousa. Cyberpunk – integração de contradições. *Isaac Asimov magazine: ficção científica*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 19-26, 1992.

_____. Ficção científica no Brasil. *D. O. Leitura*, São Paulo, n. 134, p. 13-14, jul. 1993.

_____. Dupla cyberpunk. *Dragão Brasil*, São Paulo, n. 9, p. 54, 1995.

_____. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A sombra dos homens: a saga de Tazerê* (livro I). São Paulo: Devir, 2004.

_____. Filme de Cronenberg retrata exército paranormal (2006). Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1216100-EI6622,00.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

CEVASCO, Maria Elisa. Apresentação. In: WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria, s/d.

CLUTE, John. Science fiction from 1980 to the present. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

COLETIVO NTC. *Pensar-pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo: Edições NTC, 1996.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio eletrônico*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

CSICSERY-RONAY, Istvan. Cyberpunk and neuromanticism (1996). Disponível em: <http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk_and_neuromanticism.html>. Acesso em: 22 ago. 2007.

_____. Marxist theory and science fiction. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CUNHA, Fausto. Uma ficção chamada ciência. *Revista de cultura Vozes*, São Paulo, n. 5. p. 21-28, jun. 1972.

DANTON, Gian. *O anjo da morte*. São Bernardo do Campo: Hiperespaço, 2002.

DI FILIPPO, Paul. Ribofunk: the manifesto (1996). Disponível em: <<http://www.streettech.com/bcp/BCPgraf/Manifestos/Ribofunk.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

DIEGUES, Cacá. Apresentação. In: FAWCETT, Fausto. *Básico instinto*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

DIZARD JR., Wilson. *A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação*. Trad. Antonio Queiroga e Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

DUARTE, Eduardo de Assis. Gênero e comparatismo. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (orgs.). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

EASTERBROOK, Neil. O arco da nossa destruição: reversão e obliteração no cyberpunk (1992). Trad. Alexis B. Lemos. Disponível em: <<http://geocities.yahoo.com.br/worgtal/2003/larc.rtf>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ENCINAS JR., Walter Soto. Resenha de “A espinha dorsal da memória”. *Somnium*, São Paulo, n. 42, p. 8, nov. 1989.

FELINTO, Erick. Tecnognose: tecnologias do virtual, identidade e imaginação espiritual. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, n. 18, p. 15-26, ago. 2002.

FERNANDES, Fábio. Cyberpunk – pequena história de um movimento. *Isaac Asimov magazine: ficção científica*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 10-14, 1992.

_____. Prefácio. In: BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

_____. Nota sobre a nova tradução brasileira. In: BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

_____. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP. São Paulo, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIDELI, Finísia. Dupla cyberpunk. *Dragão Brasil*, São Paulo, n. 9, p. 55, 1995.

FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.

- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FISHER, Mark. *Flatline constructs: gothic materialism and cybernetic theory-fiction* (s/d). Disponível em: <<http://www.cinestatic.com/trans-mat/Fisher/FCcontents.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2007.
- FLORY, Henrique. *A pedra que canta e outras histórias*. São Paulo: GRD, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre. Problemas da sociologia da arte. Trad. Maria da Glória Ribeiro da Silva. In: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da arte, II*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- GIBSON, William. *Idoru*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 1999.
- _____. *Neuromancer*. Trad. Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2003.
- GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOMES, Anderson Soares. A procura por 'histórias' na ficção científica de Philip K. Dick. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2006. 1 CD-ROM.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.
- GUNN, James. *The new encyclopedia of science fiction*. New York: Viking, 1988.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HENDRIX, Howard V. Organometallic fiction: cyberpunk, ribofunk, and SF's categorical imperative. *Nova express*, Austin, n. 16, p. 15-16, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon, Ismail Xavier e Francisco Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KUJAWSKI, Guilherme. *Piratas siderais: romance cyberbarroco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. Breve panorama da FC cyberpunk (s/d). Disponível em: <<http://www.geocities.com/zinezapiens/z0/tuttilexi/MT1tcybr.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

KUJAWSKI, Guilherme; KULPAS, Sergio. Borba na Infolândia (1997). Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/borba-na-infolandia-1>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. Genealogia do ciborgue. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMOIS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. Ficção científica cyberpunk: o imaginário da cibercultura (2004). Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/11.shtml>> Acesso em: 22 ago. 2007.

LIMA, Eduardo Souza. O ‘Casablanca’ dos andróides. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1995. Cultura, p. 4.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mario Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LITTLEJOHN, Stephen W. *Fundamentos teóricos da comunicação humana*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quíron, 1976.

LUKÁCS, Georg. Nota sobre o romance. In: NETTO, José Paulo (org.). *Lukács*. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia*. Petrópolis: Vozes, 1979.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1981.

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Trad. Ana Maria Alves. São Paulo: Mandacaru, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário contra literatura. Trad. Renato de Mello e Renata Aiala de Mello. In: MELLO, Renato de (org.). *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

MANFREDI, Lúcio. De como William Gibson reinventou a FC. *Somnium*, São Paulo, n. 53, p. 20-22, set. 1991.

_____. O coração do imediato. *Somnium*, São Paulo, n. 76, p. 32-33, jun. 2000.

MARCONDES, Ciro. *Sociedade tecnológica*. São Paulo: Scipione, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*: Feuerbach – a oposição entre as concepções materialista e idealista. Trad. Frank Muller. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MEMMI, Albert. Cinco proposições para uma sociologia da literatura. Trad. Yvonne Costa Ribeiro. In: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da arte, II*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MITCHELL, William J. *E-topia*: a vida urbana, mas não como a conhecemos. Trad. Ana Carmem Martins Guimarães. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

MONTEIRO, Marko. O *cyborg* como recurso heurístico. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (orgs.). *Corpo e imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MORICONI JR., Italo. O pós-utópico: crítica do futuro e da razão imanente. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 84, p. 69-85, jan. 1986.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*: necrose. Trad. Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 2000.

OLIVEIRA, Fátima Regis de. Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2003. 1 CD-ROM.

_____. Tecnologias informacionais de comunicação, espacialidade e ficção científica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004, Porto Alegre. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2004. 1 CD-ROM.

ORKUT. Disponível em: <<http://www.orkut.com>>. Acesso em: 10 set. 2007.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OTERO, Léo Godoy. *Introdução a uma história da ficção científica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

PAVAM, Rosane. Ficção científica. *Caderno SP*, São Paulo, s/d. Texto mimeografado.

PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PECK, Brooks. Cyberpunk is alive and well and living in – where else? – Japan. *Isaac Asimov's: science fiction*, New York, n. 361, p. 18-23, fev. 2006.

PEREIRA, Fabiana da Camara G. *Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira*. Dissertação de mestrado em Estudos da Literatura. PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERSON, Lawrence. Notes toward a Postcyberpunk Manifesto. *Nova express*, Austin, n. 16, p. 11-12, 1998.

PFHOL, Stephen. O delírio cibernético de Norbert Weiner. Trad. Fernanda Albuquerque *et al.* *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, n. 15, p. 105-121, ago. 2001.

PIETRAROIA, Fábio Lacerda Soares. Os meios de comunicação de massa, a ciência e a ficção científica. *Facom* – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, São Paulo, n. 12, p. 37-43, 1º semestre de 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

_____. As modernidades. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 84, p. 5-9, jan. 1986.

RAMÍREZ, José Luis. Cyberpunk: el movimiento en México. Disponível em: <<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:09>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

REGINA, Ivan Carlos. *O fruto maduro da civilização*. São Paulo: GRD, 1993.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROBERTS, Adam. *Science fiction*. London: Routledge, 2000.

ROWLANDS, Mark. *Scifi = scifilo: a filosofia explicada pelos filmes de ficção científica*. Trad. Edmo Suassuna. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2005.

RUCKER, Rudy. Êxtase no espaço. In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas, Ludimila Hashimoto Barros e Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003.

RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas, Ludimila Hashimoto Barros e Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003.

RUDDICK, Nicholas. Appendix A. In: WELLS, H. G. *The time machine*. Ontario: Broadview Press, 2001.

RÜDIGER, Francisco. *Introdução às teorias da cibercultura: perspectivas do pensamento tecnológico contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SÁ, Lúcia. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. *Demônios*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SALAMANCA, Cristian Araya *et al.* Acercamiento teórico a la literatura de ciencia ficción y sus ideas fuerza (1998). Disponível em: <<http://www.elcajon.cl/libros/libros/DZamorano.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. Trad. Adriana Silvina Pagano. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Abralic, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SCAVONE, Rubens Teixeira. *Templários, Frankenstein, buracos negros e outros temas*. São Paulo: Hemus, 1991.

SCHOEREDER, Gilberto. *Ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SFEZ, Lucien. *Crítica da comunicação*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIRKIS, Alfredo. *Silicone XXI*. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.

SKORUPA, Francisco Alberto. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira (1947-1975). Curitiba: Tetravento, 2002.

SODRÉ, Muniz. *A ficção do tempo*: análise da narrativa de science fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. *Best-seller*: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1988.

STERLING, Bruce. Prefácio. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

_____. Conversa com Bruce Sterling: uma entrevista concedida a Roberto de Sousa Causo. *Papêra Uirandê* (especial), São Paulo, n. 1, p. 33-35, ago. 1996.

TCHOUGOUNNIKOV, Serguei. Por uma arqueologia dos conceitos do círculo de Bakhtin: ideograma, signo ideológico, dialogismo. In: ZANDWAIS, Ana (org.). *Mikhail Bakhtin*: contribuições para a Filosofia da Linguagem e Estudos Discursivos. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005.

TAVARES, Braulio. *A espinha dorsal da memória*. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. A felicidade como num conto de Bradbury. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1995. Cultura, p. 4.

_____. O herói e as sombras do mundo. In: CAUSO, Roberto de Sousa. *A sombra dos homens*: a saga de Tajerê (livro I). São Paulo: Devir, 2004.

_____. *O rasgão no real*: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

_____. Entrevista – Bráulio Tavares (por Dorva Rezende / colaboração: Manoel Ricardo Lima). *Ficções*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 106-110, jul. 2006.

_____. Viva o clichê. *Jornal da Paraíba*, João Pessoa, 19 abr. 2007, p. 6.

TISSOT, Law. Cyberpunk brasilis: uma entrevista com o quadrinista Law Tissot (s/d). Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=147&secao=gibi>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TUCHERMAN, Ieda. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo (2004). Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>> Acesso em: 22 ago. 2007.

VAN TIEGHEM, Paul. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Trad. Marta de Senna. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VENTURELLI, Suzete. *Arte: espaço_tempo_imagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

VERNE, Júlio. Júlio Verne: em torno de uma vida. Trad. Sylvie Malbrancq. *Somnium*, São Paulo, n. 63, p. 8-13, jan. 1996.

VIANNA, Hermano. Prefácio. In: FAWCETT, Fausto. *Santa Clara Poltergeist*. Rio de Janeiro: Eco, 1991.

VLASSELAERS, Joris. Tecnologia mediática e inovação literária. Trad. Renata Telles e Antonio Carlos Santos. In: ANTELO, Raul *et al.* (orgs.). *Declínio da arte / ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1988.

WEGIERSKI, Mark. “Futurismo negro” y cyberpunk: ciencia ficción curiosamente conservadora (2006). Disponível em: <<http://www.angelfire.com/folk/celtiberia/cyberpunk.html>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

WEISSTEIN, Wrich. Literatura comparada: definição. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Trad. Marta de Senna. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WIKIPEDIA. Tentacle rape (s/d). Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tentacle_rape>. Acesso em: 22 ago. 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. Science fiction (1988). Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/documents/williams.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

WILSON, David A. *A história do futuro*. Trad. Geni Hirata. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Trad. Marta de Senna. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. Trad. Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Entrevistas

FAWCETT, Fausto. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2 ago. 2006. 1 fita cassete (90 minutos). Entrevista concedida a Rodolfo Rorato Londero.

FERNANDES, Fábio. São Paulo, São Paulo, 20 set. 2006. 1 fita cassete (90 minutos). Entrevista concedida a Rodolfo Rorato Londero.

KUJAWSKI, Guilherme. São Paulo, São Paulo, 20 set. 2006. 1 fita cassete (90 minutos). Entrevista concedida a Rodolfo Rorato Londero.

Da norma utilizada

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.