

Universidade Federal de Juiz de Fora

Sandra da Conceição Cardoso

**FICÇÕES CIENTÍFICAS BRASILEIRAS E ESTADUNIDENSES:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

Juiz de Fora

2009

SANDRA DA CONCEIÇÃO CARDOSO

**FICÇÕES CIENTÍFICAS BRASILEIRAS E ESTADUNIDENSES:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

**Dissertação apresentada a Faculdade
de Letras da Universidade Federal de
Juiz de Fora, como requisito parcial
para obtenção do Grau de Mestre em
Letras: Estudos Literários.**

Orientador: Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

JUIZ DE FORA

2009

SANDRA DA CONCEIÇÃO CARDOSO

**FICÇÕES CIENTÍFICAS BRASILEIRAS E ESTADUNIDENSES:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

**Dissertação apresentada a Faculdade de
Letras da Universidade Federal de Juiz de
Fora, como requisito parcial para obtenção
do Grau de Mestre em Letras: Estudos
Literários.**

Aprovada em 14/08/2009

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Prof. Dr. William Valentine Redmond
Centro de Ensino Superior – CES

Profa. Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Profa. Dra. Rosana Baptista Santos
Instituto Superior de Educação Anísio Teixeira / Fundação Helena Antipoff –
ISEAT/ FHA

Profa. Dra. Verônica Lucy Coutinho Lage
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

*Para meus pais Nelson e Ezabel, para Dr. Eduardo Adan
e doadores de órgãos, para Thalles, meu filho de coração.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Doutor Rogério de Souza Sérgio Ferreira, pela ética, sabedoria e seriedade com que conduziu a orientação.

À Universidade Federal de Juiz de Fora pela oportunidade de cursar o Mestrado em Teoria da Literatura.

Aos componentes da Banca Examinadora.

Aos meus irmãos Cleusa, Tânia, Nelson, Cleber e a meus sobrinhos.

Aos meus amigos: Aline, Ana Alice, Aparecida, Carina, Denise, Leonardo, Lílian, Lindomar, Renato e Rosana.

RESUMO

A partir dos traços de semelhanças e diferenças e de todo um percurso sistemático de comparação como estratégia de interpretação, analisamos as narrativas literárias do gênero ficção científica brasileira e estadunidense *Silicone XXI* (1985), *A corrida do rinoceronte* (2006), *Neuromancer* (1984) e *A estrada* (2007), dos autores Alfredo Sirkis, Roberto de Sousa Causo, William Gibson e Cormac McCarthy, respectivamente. Problematizamos as temáticas voltadas para o mundo da ciência, da tecnologia, bem como as transformações relacionadas ao corpo, à identidade e à estrangeiridade, na intenção de expandir as fronteiras do conhecimento entre Brasil e Estados Unidos, instituindo um estudo em torno da literatura de ficção científica no âmbito dos Estudos Culturais.

Palavras-chave: Ficção científica brasileira. Ficção científica estadunidense. Comparação.

Corpo. Tecnologia. Identidade. Estrangeiridade.

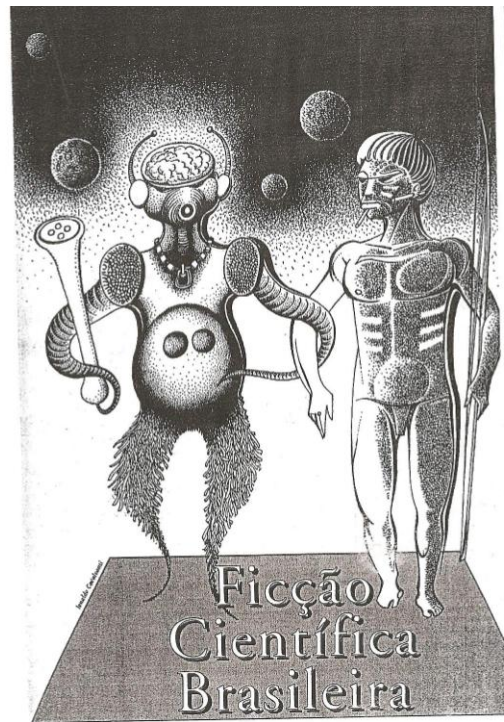
ABSTRACT

Guided by traces of similarities and differences and having comparison as the basis of our interpretation strategy, literary narratives of the science fiction genre from the United States and Brazil are analyzed in the works *Silicone XXI* (1985), *A corredor do rinoceronte* (2006), *Neuromancer* (1984) and *The road* (2007), by Alfredo Sirkis, Roberto de Sousa Causo, William Gibson and Cormac McCarthy, respectively. Themes connected to the world of science, technology and politics are put in relief as well as the transformations related to the body, identity and foreignism. The intention is to broaden up the dialogue between Brazil and The United States, by establishing a study around the science fiction literature in the realm of Cultural Studies.

Keywords: Brazilian science fiction. The United States science fiction. Comparison. Body. Technology. Identity. Foreignism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O GÊNERO FICÇÃO CIENTÍFICA: ALGUMAS DEFINIÇÕES	16
2.1	Evolução do gênero nos Estados Unidos	22
2.2	Evolução do gênero no Brasil	23
3	O ENTRELAÇAMENTO DAS OBRAS <i>SILICONE XXI</i> (1985), DE ALFREDO SIRKIS, E <i>NEUROMANCER</i> (1984), DE WILLIAM GIBSON.	27
3.1	Sobre o poder e a violência	28
3.2	Sobre o corpo, a identidade, o espaço, a linguagem e a sexualidade	33
3.3	Subgêneros da ficção científica: <i>cyberpunk</i> e <i>tupnipunk</i>	45
4	O ENTRELAÇAMENTO DAS OBRAS <i>A CORRIDA DO RINOCERONTE</i> (2006), DE ROBERTO DE SOUSA CAUSO, E <i>A ESTRADA</i> (2007), DE CORMAC MCCARTHY	51
4.1	Sobre a estranheiridade e o espaço	56
4.2	Sobre a identidade, a memória, o tempo, o grotesco e a imagem	62
4.3	<i>Thriller</i> de ficção científica	71
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
	REFERÊNCIAS	77
	ANEXOS	79



A FIG. 1 sugere a junção dos subgêneros da ficção científica: o tupinipunk brasileiro e o cyberpunk estadunidense.

FONTE – GINWAY, M. Elizabeth. 2005, p.12.

1 INTRODUÇÃO

Este estudo visa à análise do gênero ficção científica a partir de duas narrativas brasileiras - *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, e *A corrida do rinoceronte* (2006), de Roberto de Sousa Causo - e duas narrativas estadunidenses - *Neuromancer* (1984), de William Gibson (obra traduzida para a língua portuguesa por Maya Sangawa e Sílvia Alexandre), e *A estrada* (2007), de Cormac McCarthy (traduzida para a língua portuguesa por Adriana Lisboa). Tentamos compará-las mostrando suas oscilações, sem, no entanto, esquecer as diferenças que se colocam entre os quatro autores. É nosso intuito apresentar alguns aspectos teóricos das definições e evoluções do gênero no Brasil e nos Estados Unidos, no sentido de buscar um alargamento das fronteiras do conhecimento, entrando em diálogo com o mundo contemporâneo. Ressaltamos, também, questões relacionadas ao poder, à violência, ao corpo, à identidade e à estrangeiridade, a fim de que possamos aproximar as obras de determinados subgêneros da ficção científica.

Iniciamos nosso estudo apresentando os autores das obras escolhidas e demarcando suas bibliografias, para, somente então, adentrar o mundo da escrita dos mesmos. Começamos pelo autor brasileiro Alfredo Sirkis. Nascido em oito de dezembro de 1950, filho de pais poloneses, o carioca participou da militância política e foi exilado durante nove anos. Preocupado em defender o meio ambiente, Sirkis foi eleito vereador pelo Partido Verde, na cidade do Rio de Janeiro, tendo sido o quarto candidato mais votado no ano de 2008. É autor de *A guerra da Argentina* (1982), *Os Carbonários* (1980), *Roleta chilena* (1981), *Corredor polonês* (1983) e *Silicone XXI* (1985). Seu próximo livro, que abordará a questão da insegurança carioca, será lançado ainda em 2009, com o título *No górdio*. Alfredo Sirkis nos concedeu uma entrevista, transcrita nos anexos desta dissertação.

A condição humana, com todas suas facetas e anomalias, é um tema perseguido por vários escritores. Muitos deles conseguem retratá-la com maestria, revelando aos indivíduos faces até então desconhecidas e/ou pouco exploradas de si próprios. O escritor Alfredo Sirkis, ao revelar a natureza humana, encontra-se entre esses escritores. Aspectos aparentemente corriqueiros da vida cotidiana (amor, amizade, beleza, traição, poder, exploração do homem pelo próprio homem e destruição da natureza) ganham, por meio de suas palavras, tratamento minucioso, com as devidas doses de crítica. Sirkis coloca todos esses aspectos em evidência, realizando uma radiografia precisa das relações humanas e nos apresentando os conflitos entre o homem e o meio em que vive. O autor expõe, sem disfarces, as fraquezas dos indivíduos e

toda a mesquinhez de uma sociedade vulgar e banal, que vive de aparências. Seus personagens não agem de maneira insólita, demonstrando capacidades sobre-humanas, mas sim como cidadãos comuns, como qualquer leitor que se identifica com sua ficção, que tão próxima está de nosso cotidiano.

Outro autor em análise é o estadunidense William Gibson. Nascido na Carolina do Sul, em dezessete de março de 1948, hoje, além de escritor de romances - *Count zero* (1986), *Mona Lisa overdrive* (1988), *The difference engine* (1990), *Idoru* (1996), *Virtual light* (1993), *All tomorrow's parties* (1999), *Spook country* (2007) e *Neuromancer* (1984) -, é, também, roteirista de filmes em Hollywood – contribuiu em *Alien 3* e em dois episódios da série de televisão *Arquivo X*. Foi com a obra *Neuromancer* que o autor proporcionou a muitas pessoas a possibilidade do estudo na área de telemática, que engloba questões relacionadas à realidade virtual, aos processamentos de dados, às corporações de redes, ao ciberespaço etc; além de apresentar, também, pontos relacionados ao implante de órgãos.

Em 2009, *Neuromancer* completará vinte e cinco anos de sua primeira publicação. Essa obra literária é considerada o marco inaugural do que se convencionou chamar de *cyberpunk*, o primeiro movimento cultural a refletir criticamente sobre as implicações trazidas pelas novas tecnologias da informática. O termo *cyber* se refere à cibernética, a um futuro em que as tecnologias de informação predominam. O corpo é a mente humana – considerado sistema de informação –, penetrado por tecnologias de implantes de computador. O mundo é governado por megacorporações globais, cuja presença é dada pelas redes invisíveis ao redor de todo o planeta. As redes de dados formam um ambiente maquínico, através do qual os humanos podem imergir no ciberespaço e projetar sua onisciência separada do corpo.

O próximo autor é o brasileiro Roberto de Sousa Causo, nascido em vinte e sete de outubro de 1965, em São Bernardo do Campo. Escreveu *Dinossauria tropicalia* (1993), *Estranhos contatos* (1998), *A dança das sombras* (1999), *Terra verde* (2000), *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950* (2003), *A sombra dos homens* (2004), *Histórias de ficção científica* (2005), *Os melhores contos brasileiros de ficção científica* (2007), além do romance *A corrida do rinoceronte* (2006). Roberto de Sousa Causo foi agraciado várias vezes: recebeu o Prêmio Jerônimo Monteiro, da Isaac Asimov Magazine; o prêmio no 3º Festival Universitário de Literatura, com a novela *Terra verde* (2000); premiado também como melhor texto em *O par*. Hoje, Causo é colunista da revista eletrônica *Terra Magazine*. Nos anexos desta dissertação, há uma entrevista com o autor; nela encontramos uma reprodução de críticas literárias sobre o romance em estudo.

O autor estadunidense Cormac McCarthy nasceu na cidade de Providence, em Rhode Island, em vinte de julho de 1933. Sua produção literária surgiu no início de 1965. Ganhou popularidade e importantes prêmios literários, como o *National Book Award* e o *National Book Critics Circle Award*. Seus romances publicados são: *The orchard keeper* (1965), *Outer dark* (1968), *Child of God* (1974), *Suttree* (1979), *Blood meridian* (1985), *All the pretty horses* (1992), *The crossing* (1994), *No country for old men* (2005) e *The road* (2006). Este último foi um sucesso de público e de crítica nos Estados Unidos, recebeu o prêmio *Pulitzer* de ficção em 2007, mesmo ano em que foi traduzido para a língua portuguesa por Adriana Lisboa, com o título *A estrada*.

Pensar as mudanças sociais trazidas pelos novos meios de comunicação implica pensar a interação entre as novas práticas de leitura e as transformações sociais. Walter Benjamin, em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, do livro *Magia e técnica, arte e política* (1985, p.169) aponta para o fato de que “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”. Isso significa que novos meios de comunicação indicam transformações sociais: na forma de expressão, nos corpos, na consciência, nas ações humanas. O indivíduo do século XXI jamais seria o que é se não tivesse entrado em contato com a tecnologia, independentemente da avaliação estética, política ou ideológica que se faça sobre ela. O historiador Eric Hobsbawm, em um dos capítulos de *A era dos extremos* (1995, p.485), assinala que “a tecnologia não apenas tornou as artes onipresentes, mas transformou a maneira como eram percebidas”. As obras de arte podem ser reproduzidas e passam a ser acessíveis a uma imensa gama de pessoas. A tecnologia não apenas transformou a maneira como se dá a criação, mas, também, a maneira como os seres humanos percebem a realidade. Para o referido historiador, “a tecnologia transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das ‘grandes artes’, sobretudo as mais tradicionais” (HOBSBAWM, 1995, p. 485).

Acreditamos que muito da percepção que temos da história da humanidade talvez esteja irremediavelmente marcado pelo contato que temos ou tivemos com as tecnologias e as ciências. Por mais que estejamos intelectualmente informados a respeito de como se passam a tecnologia e a ciência, os fatos teimam em ocupar nosso imaginário.

No campo dos Estudos Literários, os gêneros considerados periféricos (ficção científica, fantasia, entre outros) estão adquirindo maior valorização, permitindo mapear a crise de identidade nacional, que caminhou junto à modernização e à sensação de perda advindas da condição pós-moderna. O gênero ficção científica, ao longo de sua história, tem

demonstrado perspectivas frente à tecnologia em contínuo desenvolvimento e à situação do humano diante de todas as transformações que daí decorrem. Tal gênero questiona alguns valores sociais contemporâneos e cria personagens que se instalam em nossa cultura, abordando algo sobre nós mesmos e sobre nossa relação com a técnica. Assim, ele recria, implementa e atualiza nosso imaginário. Se os robôs, autômatos, seguem o paradigma newtoniano da máquina movida a energia, força e movimento, desprovidos de consciência e independência, mantendo a fronteira entre o aparelho técnico e o humano; os replicantes (cópia do humano), e muito mais os chamados *ciborgues*, interferem nessa distinção e colocam o indivíduo num terreno móvel. Imaginamos que o *ciborgue* remete ao tema da identidade tanto na formação do “eu” quanto na constituição da humanidade.

Hoje, ao vermos, constantemente, pessoas tendo seus corpos alterados com implantes, transplantes, enxertos, próteses e até mesmo sendo plugados em um computador, na expectativa de aumentar a duração de vida, perguntamo-nos em que momento acaba o aparelho técnico e se inicia o humano? Podemos indagar o que há de natural no homem? Como se conecta a natureza com o texto e o contexto tecnológico? A ficção científica oferece tópicos de meditação sobre os benefícios e os perigos de um ilimitado progresso científico. Por meio dela, podemos questionar a sociedade, imaginar o futuro ou mesmo voltar ao passado, estabelecendo uma luta pela sobrevivência em um mundo caótico. Esse gênero nos inquieta, pois nossa própria imagem e a que temos de nosso futuro, cada vez mais, colidem com a imagem dos homens – e de seu futuro – que habitam o universo ficcional.

Parece-nos oportuno dizer que alguns eventos imaginados na ficção científica se tornaram realidade. Monteiro Lobato manifestava, com frequência, no ano de 1926, a intenção de traduzir e vender um milhão de exemplares de *O presidente negro*. Havia até previsto o tamanho do mercado estadunidense e enviara os originais para uma agência literária nos Estados Unidos. No entanto, não conseguiu sua publicação, pois, além de o enredo ter sido considerado difícil, o livro poderia ativar o sectarismo naquele país. O romance trata de uma disputa presidencial nos Estados Unidos, no ano de 2228, que gera um choque entre brancos e negros. Tem como personagens um presidente eleito, de nome Jim Roy, negro, carismático, que é vitimado pela aliança do candidato branco, chamado Kerlog, com a feminista branca Evelyn Astor, cujas lideranças visavam a esterilizar e a aniquilar os negros. No momento em que decidimos estudar o gênero ficção científica, evidenciaram-se, então, a importância e a progressão do então senador negro dos Estados Unidos, Barack Hussein Obama, à Casa Branca, bem como a reedição do romance *O presidente negro*, de Monteiro Lobato.

No primeiro capítulo desta dissertação, apresentamos algumas definições do gênero ficção científica elaboradas no Brasil e nos Estados Unidos. Definições essas que o tratam como uma realização estética, artística, evidentemente, mas que deixa também transparecer algo de sua vinculação sociocultural. Investigamos as raízes da ficção científica nos dois países e tentamos mostrar como elas dialogam entre si. Abordamos o momento em que a literatura brasileira absorve, aos poucos, o estilo da escrita estadunidense e demonstramos o impacto cultural do processo de modernização brasileira.

O entrelaçamento de aproximações e distanciamentos entre as obras *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, e *Neuromancer* (1984), de William Gibson, ocorre no segundo capítulo desta dissertação. A fim de nos auxiliar neste momento, apresentamos três divisões da ficção científica brasileira: na primeira, a ficção científica era considerada antitecnológica e apolítica, sendo enfatizados os mitos da identidade brasileira. Hoje, esses mitos são satirizados por autores contemporâneos do gênero. Na segunda divisão, encontramos a ficção científica como protesto contra o regime militar. E, na terceira – em que podem ser inseridas as obras *Silicone XXI* e *A corrida do rinoceronte* –, temos o período pós-ditadura, no qual se destaca uma visão do Brasil e de seus problemas sociais, bem como o fenômeno da globalização. Em *Silicone XXI* (1985), Alfredo Sirkis imaginou a cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2019, provida de um aerotel (motel no qual se chega de aeromóvel), localizado entre as duas corcovas do Morro Dois Irmãos, cujo dono é um argentino. Como personagens principais temos: um vilão que assassina travestis com uma pistola a laser, um galã policial negro e uma repórter loura que auxilia no desfecho dos crimes. Já em *Neuromancer* (1984), de William Gibson, o protagonista é um *cowboy* ladrão criado por computador. Ele é um anti-herói do ciberespaço, da realidade virtual, que tem facilidade para se plugar em qualquer terminal, entrando na matriz da inteligência artificial, em um mundo em que a cibernética corresponderia à onisciência de Deus. O romance levanta algumas questões e especulações sobre o caminho da sociedade no futuro, bem como sobre seu funcionamento, e possibilita ver a ciência como o limiar de uma série de transformações, cujas conseqüências podem ter um alcance ainda maior do que nos séculos passados. Neste capítulo, a análise das obras apresenta um descentramento geográfico, pois os espaços das narrativas são representados tanto pelo Brasil quanto pelos Estados Unidos. Esse descentramento nos permite verificar a ciência social perpassando a literatura. Em ambos os romances, tal artifício (o implante) surge, já no título das obras, indicando algo estranho no corpo. Ressaltamos também, em nossa análise, questões relacionadas ao poder, à violência, ao corpo e à identidade, a fim de

caracterizar as obras de modo a aproximá-las dos subgêneros da ficção científica *cyberpunk* e *tupinipunk*.

No terceiro capítulo, fizemos um entrelaçamento das narrativas *A corrida do rinoceronte* (2006), de Roberto de Sousa Causo, e *A estrada* (2007), de Cormac McCarthy, tentando mostrar a caracterização *thriller* das duas obras dentro do gênero ficção científica. A primeira, gira em torno de múltiplos eventos, que se unem no decorrer da trama: a dificuldade de um brasileiro negro e programador de *software* de se adaptar nos Estados Unidos; a presença de carros extremamente turbinados; a oficial de polícia estadunidense; a existência do rinoceronte-fantasma; a ação dos traficantes de drogas; a retirada ilegal de árvores. A narrativa *A estrada*, por sua vez, apresenta um relato de caráter apocalíptico: o planeta se encontra devastado - as cidades são transformadas em ruínas e pó, as florestas se tornaram cinzas, os mares ficaram estéreis e os poucos sobreviventes andam em grupos, em busca de salvação para seus corpos. Evidenciamos situações que se colidem e se destroem, apresentando as áreas urbanas como espaços constituídos de lacunas e habitados por indivíduos incertos, que necessitam cruzar espaços, culturas, idiomas e afetos. A afinidade entre as duas narrativas se deve ao fato de ambas manifestarem preocupações com o meio-ambiente e com o estrangeiro.

Baseamo-nos, para a análise de todo o material, em conceitos da cultura contemporânea, utilizando alguns teóricos, entre os quais se destacam Júlia Kristeva com o conceito de estrangeirismo, Edward W. Said demonstrando as reflexões sobre o exílio, Homi Bhabha trazendo conceitos de nação, Stuart Hall com a questão da identidade cultural. Eles são colocados em diálogo com as obras escolhidas. Utilizamos, ainda, algumas informações recolhidas da Internet, pois encontramos exemplos de comunidades, narrativas e comentários de leitura a respeito do gênero ficção científica.

Escolhemos, assim, seguir o movimento reflexivo da literatura dos quatro autores em questão e aceitar a provocação dos jogos intertextuais que constituem cada narrativa. Conseqüentemente, conforme a leitura que se adota em cada caso, os textos são chamados à cena e postos em diálogos.

2 O GÊNERO DE FICÇÃO CIENTÍFICA: ALGUMAS DEFINIÇÕES

As tentativas de se definir o gênero ficção científica são muitas, e algumas delas se perderam no tempo. Neste trabalho apresentaremos algumas definições desenvolvidas tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Segundo Raul Fiker, em seu texto *Ficção científica: Ficção, ciência ou uma épica da época?* (1985, p.55), a maioria dos estudiosos do gênero acredita que as obras surgidas foram imitações de imagens e estratégias narrativas da epopéia de *Gilgamesh*, poema sumério anônimo, escrito em 2100 a.C., no qual se encontra a primeira narrativa do Dilúvio. Porém, se refletirmos, ainda que brevemente, sobre o percurso pelo qual o humano e, conseqüentemente, o mundo passaram, veremos também o desenvolvimento do gênero. Todos os acontecimentos poderiam se tornar tema para as ficções, por exemplo, os avanços que vieram através do estudo sobre o Sol, a Terra e as estrelas. O físico polonês Nicolau Copérnico usou toda sua capacidade de medição e de observação para provar que o Sol era o centro do universo.

Posteriormente, veio Cristóvão Colombo e suas viagens de descobrimento, ampliando o mapa do mundo. As grandes navegações possibilitaram o contato entre os povos, permitindo que a literatura fosse campo de especulação sobre sociedades diferentes. Outro avanço esplêndido foi a revolução científica: antes do ano de 1550, o trabalhador se especializava em metais, construindo o relógio mecânico e a imprensa; enquanto o especialista em vidro facilitou descobertas futuras, como o microscópio e o telescópio. O invisível era visto através do vidro, que se tornou o olho transplantado do cientista. Segundo o historiador Geoffrey Blainey, em *Uma breve história do mundo* (2007, p. 215), o vidro curvo, cuja função era aumentar os objetos, já existia bem antes da civilização grega. No ano de 1300, surgem os óculos e as lentes para leitura, o que possibilitou aos médicos, durante a peste negra, examinar a pele e a língua das vítimas. À medida que os livros impressos surgiam, a demanda por óculos aumentava.

Assim como o vidro teve seu processo alterado, o espaço também sofreu modificações, deixando de ser físico, fixo e homogêneo, para ser, a partir dos séculos XVIII e XIX, movimento do tempo de navegação, permitindo que o planeta fosse mapeado e tivesse suas rotas traçadas. A Terra foi explorada, bem como o fundo do mar, o espaço aéreo e a órbita da Lua. Acompanhando todas essas experimentações, a ficção científica prosseguiu sua jornada, buscando novos mundos e viagens sob diferentes lógicas espaço-temporais, que se

tornaram motivos de suas narrativas. Cada nova conquista geográfica (descoberta da América, descida do homem à Lua, entre outras) possibilitava um novo tema para a narrativa, redimensionando o lugar do humano no mundo.

Ao se aproximar o século XX, a ciência, através da tecnologia da vida humana, demonstrou seus conhecimentos ao mundo, inaugurando uma nova perspectiva em que o modelo estadunidense toma lugar do europeu, considerado, anteriormente, o centro do poder. O mundo, principalmente no período que vai da Primeira à Segunda Guerra Mundial, foi marcado por catástrofes, pelo crescimento econômico e pelas transformações sociais, incertezas e crise. E não há dúvida de que o século XX foi aquele que mais incentivou o consumo, mais valorizou a produção; em que a ciência transformou tanto o mundo quanto o nosso conhecimento a respeito dele. Nas palavras do historiador inglês Eric Hobsbawm (1995, p. 511),

o século XX não se sentia à vontade com a ciência que fora a sua mais extraordinária realização, e da qual dependia. O progresso das ciências naturais se deu contra um fulgor, ao fundo, de desconfiança e medo, de vez em quando explodindo em chamas de ódio e rejeição da razão e de todos os seus produtos. E no espaço indefinido entre ciência e anticiência, entre os que buscavam a verdade última pelo absurdo e os profetas de um mundo composto exclusivamente de ficções, encontramos cada vez mais esse produto típico e em grande parte americano do século, sobretudo de sua segunda metade, a ficção científica.

Em *Máquinas que pensam* (1985), encontramos o rigor crítico do medo frente à reação do progresso tecnológico, ao qual o estudioso Isaac Asimov chamou de “tecnofobia”. A experiência histórica demonstra que a aceitação de situações novas acontece de forma lenta e gradativa, e que a tecnofobia passa a ser apenas uma espécie de extravagância que retarda o progresso. Há, por exemplo, certo medo de que as mudanças tecnológicas causem danos ao meio-ambiente ou provoquem alterações prejudiciais à sociedade. Já sobre o gênero ficção científica, o crítico aponta para “o medo do progresso tecnológico em relação aos robôs como ‘sacrílego’ e o conseqüente receio de tudo o que for autômato, que supera e ultrapassa o de todos os outros produtos da tecnologia” (ASIMOV, 1985, p. 10). A sensação que temos é a de que todo o mundo foi contaminado pela ciência e, conseqüentemente, pela tecnologia.

O mundo estava diante da ampliação de uma rede de conhecimentos, e a literatura ocupando um papel importante. Enquanto promulgadora de saberes e veículo de comunicação, ela foi e é utilizada não apenas para referendar os valores do mundo globalizado, como também para levar a uma reflexão sobre os fenômenos modernos.

Por isso, a afirmativa de que o primeiro romance moderno de ficção científica foi *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, em que um cientista utiliza partes de cadáveres para “fabricar” um ser humano, tendo a energia elétrica como o sustento da criatura. No entanto, o homem artificial escapa do domínio de seu criador e é perseguido e acuado pelas pessoas, transformando-se em criminoso. A narrativa segue o modelo gótico do século XVIII. Mary Shelley se perguntava como ficaria a responsabilidade do homem quando seu domínio sobre a natureza atingisse proporções inimagináveis. Segundo Roberto de Sousa Causo, em suas *Histórias de ficção científica* (2005, p.150), o romance *Frankenstein* significou um ataque às pretensões da ciência de decifrar a vida e, ao mesmo tempo, uma denúncia contra a irresponsabilidade paterna. Trata-se de uma obra que participa, ao mesmo tempo, da ficção científica, do gótico, do fantástico e do romance de tese, sendo, também, um texto que, em mais de um sentido, tematiza as razões das diferenças e suas paixões.

A narrativa inaugura uma série de tópicos sobre a fantasia da vida: máquinas operando, movimento infinito, identidades não-humanas, organismos inorgânicos. Outro entendimento é que o monstro do Dr. Frankenstein é um exemplo mais antigo de monstro, substituído pelo robô ou autômato: uma criatura mecânica, de corpo metálico, mas de aparência vagamente humana (cabeça, tronco, membros). Em relação ao robô, Bráulio Tavares, na obra *O que é ficção científica* (1992, p.61), diz ser necessária essa semelhança, pois o que está em jogo é a presença humana: “alguém que é ao mesmo tempo nosso reflexo e nosso instrumento, nossa criatura e nosso possível adversário”.

Segundo informações recolhidas sobre os escritores em Fiker (1985, p.12), no século XX, John W. Campbell Jr. concebia a ficção científica como algo semelhante à ciência, em que as pesquisas científicas eram transformadas em histórias. Por sua vez, o escritor Theodore Sturgeon (1950) considerava que uma história de ficção científica surgia da relação problema/solução, natural à experiência humana. Nos anos de 1970, James Gunn defendia a idéia de que a ficção científica trazia em seu âmbito um desenvolvimento fantástico. Já L. David Allen a entendia como um subgênero da ficção em prosa, diferente de outros subgêneros, pois trazia uma extrapolação dos efeitos da ciência na humanidade. Raul Fiker (1985, p. 44-45) faz, ainda, referência ao verbete “ficção científica”, da *Enciclopédia visual de ficção científica*, em cuja significação estão incluídos: viagens em naves interplanetárias e interestelares, exploração e colonização de outros mundos, guerras e armamentos fantásticos, impérios galácticos, antecipação, futuros e passados alternativos, utopias e distopias, cataclismas e apocalipses, mundos perdidos e mundos paralelos, viagens no tempo, tecnologia

e artefatos, cidades e culturas, robôs e andróides, computadores, mutantes, poderes extra-sensoriais.

Também Adam Roberts, em *Science Fiction* (2002, p.2), faz menção ao verbete “ficção científica”, o que se encontra no *Oxford English Dictionary*. Neste, o gênero é definido como “ficção imaginativa”, com base em descobertas científicas postuladas em ambientes espetaculares, em que o futuro se realiza em outros planetas e espaços diferentes, através de viagens no tempo. Contudo, indo um pouco mais além, o dicionário traz uma informação básica a respeito do gênero: a ficção imaginativa é diferente da ficção científica realista, pois, nesta última, percebe-se a tentativa verossímil de reproduzir a experiência de morar num mundo que nós reconhecemos como nosso.

Segundo Roberts, o escritor de ficção científica realista tem a necessidade de focalizar com precisão a ficção e a ciência, utilizando a imaginação para inventar situações que não encontramos em nosso mundo. Isso significa que a ficção científica racionaliza o físico. No entanto, o materialismo pode, às vezes, não ser exatamente científico; o que é demonstrado no romance *O Titã* (1998), de Stephen Baxter. Trata-se de uma viagem de exploração espacial para Júpiter, em que se utilizam as leis científicas. Por outro lado, o romance *Good news from outer space* (1995), de John Kessel, também citado por Roberts e por ele classificado como ficção imaginativa, trata de uma droga que altera a pigmentação da pele. Essa droga seria lançada na água como um gesto terrorista para arruinar o racismo inveterado na sociedade estadunidense. Esse romance traz informações quanto à arbitrariedade da definição racial através da cor da pele, e o autor provê um mecanismo específico para intervir nas relações sociais constituídas em torno do racismo. A droga imaginária de John Kessel não é considerada científica. Entretanto, o escritor trabalha com um dispositivo material e, dentro do discurso, habita um facilitador plausível do gênero. Roberts esclarece que a ficção científica de John Kessel depende de uma determinada premissa como referência simbólica de mudança, ou seja, a droga é um símbolo, em termos textuais, mas é um símbolo concreto e material, que é integrado a certo discurso de possibilidade científica. Dessa forma, os símbolos ou os materiais diferenciam o mundo que reconhecemos em volta de nós. Esses símbolos são os separadores cruciais da ficção científica e da literatura imaginativa ou fantástica (ROBERTS, 2002, p. 6).

Uma relevante abordagem, apresentada por Daniel Link, em *Como se lê e outras intervenções críticas* (2002, p.93), define a ficção científica como “um relato do futuro colocado no passado, e a distância entre esse futuro e esse passado deve ser lida como autonomização, estetização e despolitização”. Os temas trazidos pelo gênero ficção científica

são pensados em relação ao futuro. As realidades alternativas são remessas para um futuro alternativo. O gênero utiliza a ciência enquanto garantia discursiva do tempo (passado, presente, futuro), constituindo seu campo simbólico em torno da vida: “Tudo que a ficção científica diz e faz parece referir-se a seu próprio campo de ação, seus próprios limites, sua interioridade” (DISCH *apud* LINK, 2002, p. 97). A imagem que possuímos e a imagem de nosso futuro parecem coincidir com a imagem dos personagens que habitam o universo ficcional. As hipóteses de desenvolvimento da ciência no gênero também parecem coincidir com as hipóteses da vida real.

Outros críticos, como Darko Suvin, ainda segundo Roberts (2002), vêem a ficção científica como um conhecimento cognitivo, com suas implicações racionais, lógicas, incitando-nos a compreender a paisagem diferente e estranha do cotidiano de um determinado livro ou filme. Para Suvin, a ciência é um discurso construído com base em certos princípios lógicos que evitam a ego-contradição, que é racional, em lugar do emocional ou do institucional. Mais ainda, a ciência é uma disciplina baseada em fatos, um discurso em que hipóteses são testadas através de experiências. A ficção científica utiliza a ciência oferecendo aos leitores um acesso privilegiado à verdade (ROBERTS, 2002, p. 7).

Para Gwyneth Jones, a ficção científica é como uma forma da experiência do pensamento, um elaborado jogo em que são trabalhadas as conseqüências da ciência. O que é importante é o método científico, o funcionamento lógico de uma premissa particular. Robert Scholes define a fábula como qualquer ficção que nos ofereça, clara e radicalmente, um mundo desconhecido junto ao mundo conhecido. A ficção científica está interessada em coisas que são diferentes das do mundo em que habitamos. Ela é envolvida por uma consciência do universo, como uma estrutura de estruturas. E Damien Broderick explica que este tipo de narrativa é, ao mesmo tempo, um fenômeno cultural terminado e aberto, que traz reflexões de grandes mudanças culturais e tecnológicas, das quais nossa idade presente é um bom exemplo.

Em vez de meditar sobre o alienígena, a ficção científica prefere o concreto, apresentando o alienígena percebido como aquele de pele azul e olhos de bicho. Adam Roberts (2002), de onde recolhemos essas informações também faz menção aos temas variados que servem como suporte para a ficção científica: astronaves, viagens interplanetárias ou interestelares, estrangeiros e o encontro com os mesmos, robôs mecânicos, robôs biológicos (andróides), engenharia genética, computadores com tecnologia avançada, realidade virtual, viagem no tempo, história alternativa, utopias futurísticas e distópicas. O autor acrescenta, ainda, que a ficção científica é “mais que só esquemas e muito mais que só

clichês” (ROBERTS, 2002, p. 7). O gênero utiliza artefatos simbólicos para articular perspectivas de discursos normalmente marginalizados – de raça, de gênero, de não-conformismo e ideologias alternativas. Por sua vez, o estudioso Samuel Delany alerta para o fato de que a leitura do texto de ficção científica não reproduz o mundo no qual o leitor vive. Compete ao leitor re-orientar as expectativas diante do gênero, uma espécie de porta, pela qual ele entra a partir de um modo diferente de olhar as coisas (ROBERTS, 2002, p. 12).

Acrescentamos a essas considerações o criador da expressão “ficção científica” – Hugo Gernsback, editor da revista *Amazing Stories*. Na década de 1920, a expressão significava um subgênero da ficção em prosa, com características didáticas e proféticas, tendo como base os conhecimentos científicos da época. Hugo Gernsback¹ foi um dos defensores da “ficção científica antecipatória”. Em seu livro *Ralph 124C 41+* (1925), ele prevê não apenas o radar (que só seria inventado durante a Segunda Guerra Mundial), mas também o vôo espacial, a luz fluorescente, a publicidade através de letras inscritas no céu, os móveis de fibra de vidro, a gravação magnética, as embalagens automáticas, as vitrolas, o aço inoxidável, os microfilmes substituindo os jornais, o ensino durante o sono. Gernsback era um técnico em eletricidade, com interesse especial por rádio. Tinha uma noção aproximada do que estaria ao alcance da tecnologia nos anos seguintes. Sua visão tecnológica influenciou fortemente as primeiras gerações da ficção científica estadunidense, originando uma literatura engenhosa, em que a parte mais interessante é a descrição de máquinas futuristas – histórias em que os eletrodomésticos figuram de modo mais realista do que os personagens humanos (FIKER, 1985, p. 11-12).

Vale ainda mencionar, mesmo que rapidamente, a distinção entre o gênero ficção científica e outros gêneros como a fantasia, o fantástico e o horror. Esses últimos permanecem com o mesmo objetivo da fábula, criando seres, mundos desconhecidos, despertando deslumbramento e curiosidade em seus leitores. O que há de comum entre a fábula e a literatura fantástica é a temática do “Outro Eu, ou a justaposição do conhecido (o Eu) e do estranho (o Outro)” (TAVARES, 1992, p. 13). Esta justaposição revela o tema comum à fábula e à narrativa fantástica: é a própria interrogação de nossa humanidade e de nosso mundo a partir da presença de outro ser e de outro mundo. São exemplos: fábulas (anões e gigantes), fantasia (ogro e duendes), ficção científica (robôs e alienígenas). Em outras palavras, a sutil diferença entre fábula, fantasia e ficção científica está presente nas interrogações do humano e nas configurações espaço-tempo no gênero ficção científica.

¹www.informacaosobre.com/Ficcao_Cientifica. Acessado em 15 de outubro de 2008.

Sempre há um item (enredo, personagem, contexto) que se apóia no imaginário tecnocientífico. É possível que a existência de tal gênero se deva, em parte, a um movimento de ir e vir entre centro e periferia. A ficção científica poderia ser considerada um elemento desconstrutivo de narrativas literárias e históricas, dando outras formas às fronteiras entre as literaturas nacionais e internacionais.

No âmbito dessa discussão, apresentamos nossa definição do gênero ficção científica como um esforço para se liberar de convencionalismos, para imaginar mudanças em sociedades, criar situações absurdas para, depois, jogar com as mesmas, analisá-las em termos do cotidiano; um avanço de imagens futuristas e possibilidades alternativas, um local de esperança para homens e mulheres.

A ficção científica seria, pois, um método literário de especulação, em que a ciência é o tema constante, permitindo ou impedindo a imaginação do autor de avançar além do possível, bem como de contradizê-lo. Cabe dizer, também, que tal gênero assume atitudes de especulação sobre verdades ou teorias científicas; atitude de instrumento de pesquisa que explica a ciência, a qual trata do homem ao procurar integrá-lo na realidade de sua existência.

2.1 Evolução do gênero nos Estados Unidos

Na primeira metade do século XIX, nos Estados Unidos, surge o escritor Edgar Allan Poe (1809-1849), com contos de aventura e mistério. Entre outros, o escritor produziu o conto *Os fatos no caso de monsieur Valdemar* (1845), em que um expediente científico inusitado adia o fim de um moribundo, alçando-o à zona entre a vida e a morte. Aqui, a ficção científica investiga o ser humano, confrontando-o com a morte: um corpo cuja morte é suspensa pelo transe hipnótico. Esse conto foi tomado como história verídica e copiado em vários países, depois de sua publicação. Esse mesmo escritor influencia outro, Júlio Verne (1828-1905), na França. Já na Inglaterra, teve-se H. G. Wells (1866-1946), escritor que elaborava críticas em relação aos enganos da política e se preocupava com o futuro da humanidade. Suas obras – *A máquina do tempo* (1895), *A ilha do Dr. Moreau* (1896), *O homem invisível* (1897), *A guerra dos mundos* (1898) – causaram grande impacto mundial e tiveram as histórias adaptadas para o cinema.

Acrescentamos, ainda, o texto em prosa *Utopia* (1516), de Thomas More. A respeito desses romances, Adam Roberts (2002, p. 3) nos alerta que “eram específicos e às vezes

foram exemplos de ficção imaginativa. Não eram, até os anos vinte, identificados estes tipos de escrita como pertencendo a uma família de literatura de ficção científica”².

Nos Estados Unidos, surgem revistas especializadas no gênero, chamadas *pulp magazines*, trazendo assuntos sensacionalistas e extraordinários e dando origem a outro tipo de revista, conhecida como *pulp fiction*. E a rede de conhecimento foi sendo ampliada. Havia histórias de aventuras espaciais, viagens no tempo, robôs, *ETs*, mundos imaginários, ficando o ano de 1938 marcado pelo surgimento do que seria a “Era de Ouro” (1938-1945) do gênero. Apareceram autores como Isaac Asimov e o editor John W. Campbell Jr., que lançou a revista *Astounding Science Fiction*, com reportagens mais analíticas sobre esse tipo de literatura. Para finalizar, com a ajuda dos estadunidenses, os ingleses editaram a revista *New Wave* (1960), apresentando questões experimentais, formais, políticas e sociais.

Também despontam nos Estados Unidos um novo subgênero da ficção científica, *hard*, em que as ciências exatas têm papel fundamental, e a ficção científica feminina, com as autoras Ursula K. Le Guin – *A mão esquerda da escuridão* (1969) e Alice Sheldon – *Up the walls of the world* (1970), que discutem a condição da mulher a partir de teorias sociológicas, históricas e psicológicas.

No decorrer de 1990, aumentam as idéias do pós-modernismo na ficção científica e surgem dois grupos distintos: os humanistas (estratégias literárias pós-modernas) e os revolucionários (*cyberpunks*).

2.2 Evolução do gênero no Brasil

Segundo informação recolhida em Roberto Causo (2006), o Brasil teve sua primeira participação na ficção científica com as obras *O doutor Benignus* (1875), de Augusto Emílio Zaluar e *A rainha do ignoto* (1899), de Emilia Freitas. A ficção científica brasileira foi influenciada pelo escritor Júlio Verne, pelo astrônomo francês Nicolas Camille Flammarion (1842-1925) e por H. G. Wells. No entanto, o período de ditadura militar (1964-1989) prejudicou esse gênero no país. Muitos autores brasileiros, por medo de represália, abandonaram o gênero, enquanto autores estrangeiros tomaram posse do mercado nacional.

² Tradução de minha autoria para o original em inglês: “In other words, they were specific and sometimes one-off examples of imaginative fiction. It was not until the 1920s that these sorts of writing became identified as belonging to a family of literature, Science Fiction.”

Durante o período de 1980 a 1990, a literatura brasileira viu aparecerem alguns temas como feminismo e ficção científica, alienígenas, holocausto nuclear, ficção distópica, erotismo, críticas ao regime militar, tecnocracia, questões raciais. A obra *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio Loyola Brandão, por exemplo, faz uma abordagem futurista dos resultados sofridos pelo meio ambiente, através do desenvolvimento industrial e tecnológico.

No início do ano de 1980, os editores aumentaram o número de traduções de clássicos da ficção científica anglo-americana. Surgiram os seriados *Perdidos no espaço*, *Jornada nas estrelas*, *Viagem ao fundo do mar* e os filmes *Guerra nas estrelas*, *ET* e *Blade Runner – O caçador de andróides*. Todos esses produtos passaram a fazer parte do imaginário popular, formando fãs do gênero ficção científica no Brasil. Os escritores dessa geração tiveram como principal traço em comum a influência de fontes anglo-americanas. A cultura popular estadunidense inspirou a maioria de escritores e fãs brasileiros no decorrer de 1980, e o gênero se expandiu devido à atividade de fãs-clubes e ao advento da mídia eletrônica. A partir de 1990, abre-se a questão da diversidade étnica, contrariando a idéia de que a humanidade enfrentaria as ameaças cósmicas como uma espécie unida. Nesse sentido, as antologias de autores negros e indígenas, caribenhos e indianos foram reconhecidas. Os autores dessa década jogaram com conceitos de tecnologia e pós-modernismo e com a proliferação de significados. As décadas de 1980 e 1990 ofereceram uma visão crítica da realidade brasileira, definiram as noções de identidade nacional e abriram espaço para as contradições, descontinuidades, alteridades e reformulações dos mitos culturais brasileiros (CAUSO, 2006, p. 155).

Podemos deduzir que, assim como os temas do gênero (meio-ambiente, implantes no corpo humano, por exemplo) podem ser compreendidos de uma forma em um século e de modo diferente no século seguinte, as narrativas aqui privilegiadas estão, em alguma medida, vinculadas ao contexto em que foram produzidas. Isso significa que, por ora, será necessário considerar que os significados que se atribuem a essas narrativas serão sempre provisórios, e que as sondagens iniciais irão se completando no decorrer da exposição, sem a pretensão, entretanto, de “fechar” tais significados.

Nessa perspectiva, nossa análise mostra uma leitura da ficção científica brasileira e estadunidense, a partir do ano de 1984, apresentando uma visão mais abrangente do Brasil e de seus problemas sociais pós-ditadura. Segundo Maria Elizabeth Ginway (2005, p. 16):

A ficção científica, como um gênero associado ao Primeiro Mundo, torna-se uma mistura curiosa, no Brasil. Ao mesmo tempo como resistência e aceitação do processo de modernização, ela com frequência projeta mitos brasileiros de identidade herdada

do passado, para uma sociedade do futuro, como forma de oposição cultural à tecnologia percebida como ameaça, especialmente antes do final da ditadura, em 1985. No mundo pós-ditadura, os escritores contemporâneos de ficção científica, tendo experimentado duas décadas de modernização, começam a abordar os efeitos díspares do desenvolvimento, e as implicações da tecnologia em questões como gênero sexual, raça e classe na sociedade brasileira contemporânea.

As narrativas de ficção científica oferecem aos críticos da cultura outras inspirações, especialmente quanto ao questionamento das fronteiras entre a subjetividade, a tecnociência e as possibilidades de experiências espaço-temporais. Oferecem, também, importantes antecipações sobre questões que, hoje, precisamos enfrentar, já que nosso ambiente é efetivamente dominado pela técnica, que é, ao mesmo tempo, a condição do nosso presente e o agente da passagem do nosso ontem para nosso amanhã. O gênero em estudo se constitui, assim, como literatura que pensa o porvir e o papel do homem no universo, juntamente ao desenvolvimento tecnocientífico: a bomba atômica, as viagens espaciais, a engenharia genética, as biotecnologias, o satélite artificial e muitos outros processos e elementos do mundo atual. Esse desenvolvimento desafia a concepção de homem da Modernidade. Tem como características articulações entre novas experiências possibilitadas pela ciência e pela tecnologia, configurações entre espaço e tempo e a necessidade de se buscar espaços desconhecidos. Nesse sentido, o movimento global da vida contemporânea, que reduz o mundo pela aproximação das múltiplas realidades – factuais e simbólicas –, faz-nos refletir sobre uma nova configuração cultural.

Julgamos relevante, então, selecionar alguns tópicos mais frequentes da ficção científica para demonstrar sua proximidade com as questões da cultura contemporânea: o fim do mundo e o fim dos tempos; os paradoxos temporais; as múltiplas desconstruções das diferenças entre natural e artificial, humano e não-humano, vivo e não-vivo, real e virtual; as mutações e as reconstruções dos corpos humanos; o estrangeiro e a identidade; as transformações do político. Tópicos que também estão presentes nos debates filosóficos e científicos. Para a cultura ocidental, isso tem uma dramaticidade própria, uma vez que aprendemos a pensar em torno de referências opositivas: ou natural ou artificial, ou ciência ou arte. O mundo foi formulado a partir dessas tipologias de diferenças de tal maneira que a relação homem-máquina, que é, de longe, o mais frequente tema da ficção científica e da pós-modernidade cultural, apareceu como uma polaridade: ou a máquina liberaria o homem e o conduziria ao ápice do seu espírito ou ela o esmagaria, desumanizando-o.

Tomamos como ponto de partida para o segundo e terceiro capítulos o estudo das narrativas *Silicone XXI* (1985) e *Neuromancer* (1984), *A corrida do rinoceronte* (2006) e *A*

estrada (2007). Conforme dissemos na introdução deste trabalho sobre os autores e sobre seu local de enunciação, verificamos as relações que podem ser estabelecidas entre os dois pares de obras. Além disso, analisamos em que medida essas obras se aproximam e se distanciam, dando ênfase à questão do poder, da violência, do corpo, da identidade e da estrangeiridade.

3 O ENTRELAÇAMENTO DAS OBRAS *SILICONE XXI* (1985), DE ALFREDO SIRKIS, E *NEUROMANCER* (1984), DE WILLIAM GIBSON

Depois de abordar algumas definições do gênero ficção científica, que têm servido para compreendê-lo, e adequar as obras a seu contexto, pretendemos fazer algumas reflexões sobre o primeiro par de romances, *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, e *Neuromancer* (1984), de William Gibson. Procuraremos compreender as obras através das relações entre a História, que tem marcado nosso tempo com traços peculiares, e as produções literárias brasileira e estadunidense no decorrer de 1980.

Para o autor Alfredo Sirkis, o romance *Silicone XXI* “não foi uma proposta de ficção científica, senão um livro policial (meio sátira, meio ação) ambientado no futuro... embora contenha certas alusões a engenhocas tecnológicas do futuro.³” A trama começa com o personagem Estrôncio Luz, ex-oficial militar, que sofre de uma psicose que iguala sexualidade a poder. Ele possui um implante peniano de silicone, que lhe permite ter ereções prolongadas, provando, em sua mente, sua “prontidão” e seu poder para governar. O personagem assassina seu namorado travesti e fere um robô erótico com uma arma laser privativa das forças armadas. O desenvolvimento da trama se dá de maneira desordenada, através das deduções a que o detetive-policial, o mulato José Balduino, chega a partir das conversas que ele mantém com a repórter Lili Braga e das informações obtidas de seus colegas.

A trama de *Neuromancer* apresenta a história de um “anti-herói” *pop* de nome Case, um *hacker* do futuro, especializado em penetrar em sistemas corporativos para espalhar vírus e obter informações sigilosas. Ao roubar seus padrões – para os quais invadia bancos de dados de grandes corporações –, recebe como punição o implante de uma microtoxina russa, do tempo da guerra, danificando seu sistema nervoso, impedindo-o de freqüentar a euforia incorpórea do ciberespaço. É exilado por seus superiores em uma decadente região do Japão, sem acesso à Matriz, buscando a sobrevivência no submundo do planeta e aguardando a morte. Começa, então, a praticar pequenos crimes nos subúrbios de Tóquio, onde conhece Molly, uma espécie de samurai das ruas, dotada de implantes oculares e lâminas no lugar das unhas, um tipo de agente secreta enviada para contratar seus serviços para uma missão

³ Trecho extraído da entrevista concedida à mestrandia em abril de 2009.

cibernética suicida que não admite erro. Essa missão é como uma segunda chance para Case, pois ele não tem alternativa: ou obtém o sucesso ou volta para o exílio, em piores condições do que antes – o que significa a morte. Molly o apresenta a um ex-oficial das Forças Especiais, que lhe oferece a cura em troca da sua participação numa missão especial. Esta constitui boa parte da trama do livro, recheada de violência, inteligência artificial, drogas, empresas transnacionais, *ciborgues*, cultura japonesa, misticismo e filosofia.

3.1 Sobre o poder e a violência

As relações de força se estabelecem em ambas as obras. Os trechos seguintes apontam para os abusos de poder cometidos pelos personagens (Estrôncio Luz, em *Silicone XXI*; Case, em *Neuromancer*), que podem ser entendidos como metonímia da sociedade:

- Você está pondo em dúvida a capacidade e planejamento do chefe?
- Não é bem isso. Apenas acho que o general está meio iludido. Confunde a repercussão da sua entrevista com uma adesão à causa que ainda está para ser provada. Subestima a gravidade da perda que sofremos: a destruição da base e a perda do acesso ao museu e aos silos. A operação dele talvez tenha uma certa lógica, mas a nossa é uma loucura. Se contaminarmos a água do Rio de Janeiro, vamos beber o quê? (SIRKIS, 1985, p. 182).

Em *Neuromancer*:

O vírus de Case abriu uma janela através do ICE de comando da biblioteca. Operou então a sua própria passagem pelo buraco aberto, ficando dentro de um espaço azul, infinito, onde esferas codificadas por cores se encontravam alinhadas e suspensas de uma grelha fechada de néon azul-pálido. No não-espaço da matriz, o interior de um determinado *spectrom* de dados possuía uma ilimitada dimensão subjetiva; uma calculadora de brinquedo acessada através do Sendai de Case teria apresentado vastas enseadas de não-existência, apenas utilizando alguns comandos básicos (GIBSON, 1984, p. 67).

Segundo Michael Foucault, em *Microfísica do poder* (2006, p.183), o poder “funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão”. As relações entre os personagens das narrativas de

Sirkis e Gibson se constroem desse modo, uma vez que o poder nunca se configura como lugar fixo, mas está sempre em movimento. A situação inicial de violência, que ocorre nos trechos citados acima, mostra que os personagens não detêm o poder, mas constituem, antes, um centro de transmissão.

Assim, por meio das atitudes extremamente agressivas dos personagens, o leitor tem acesso à memória traumática da sociedade na qual os romances se ambientam. Tanto a escrita de Sirkis quanto a de Gibson fazem com que a experiência estética funcione também como espaço da memória e das tentativas de se resgatar a história oficial, revelam o trauma da ditadura militar no Brasil e da recessão nos Estados Unidos, que violaram o direito ao luto, arrancaram familiares uns dos outros e levaram muitos ao esquecimento.

O romance *Silicone XXI* deixa transparecer que o assassino tem um forte perfil psicótico, que pode ser justificado por sua ascendência profissional e por seu implante. Estrôncio Luz tem planos ambiciosos para levar o Brasil a ser uma potência atômica, e o próprio nome do personagem (estrôncio: isótopo radioativo presente na precipitação nuclear) aponta para essas ambições. Para promover sua causa, Estrôncio Luz imagina uma trama terrorista, usando seu próprio grupo paramilitar para envenenar o abastecimento de água do Rio de Janeiro com plutônio, a fim de manter a cidade como refém e ganhar poder. O desenvolvimento da narrativa se dá como uma aventura de ação rápida: Estrôncio Luz seqüestra a jornalista Lili Braga e a leva para o seu *bunker*, em uma ilha oculta, onde a estupra. Enquanto isso, seus seguidores paralimitares tentam realizar o plano. No confronto final, Estrôncio Luz morre, e a cidade é salva do desastre ecológico.

A expressão silicone XXI, que constitui o título do romance, aparece algumas vezes ao longo da narrativa e se refere ao implante do personagem, num jogo de ambigüidades que gera plurissignificações de toda ordem. O título conduz o leitor a campos semânticos estranhos, sugerindo a idéia de um corpo estranho no próprio corpo, amplidão de espaço que se abre para formas de preenchimento de poder. Sugere igualmente a relação silicone–corpo estranho–preenchimento do vazio–aquisição de poder e estima. Para Alfredo Sirkis, “silicone era uma alusão à prótese peniana do vilão. Do século XX ao século XXI ainda por vir. Soava bizarro, era o efeito que eu buscava”⁴. A ambigüidade é reforçada pela palavra silicone, possuidora de várias características e definições: composto inerte, sem sabor, sem cor, sem cheiro, transparente, consegue resistir ao calor, à água, ao agente oxidante, aos raios ultravioletas. Pode ser utilizado como polimento, vedação, proteção e impermeabilização. Sua

⁴ Trecho extraído da entrevista concedida para esta dissertação em abril de 2009.

durabilidade atinge, no mínimo, 10 anos⁵. Quanto ao algarismo XXI, remete-nos ao século. Poderíamos afirmar que temos um romance escrito no século vinte, com vistas ao século vinte e um.

O termo Estrôncio, na química, significa elemento radioativo extremamente perigoso. Quando esse elemento se encontra puro no ar, reage de forma ardente e pode causar incêndio. No organismo humano, reage no momento em que se ingere leite e ovos por ele contaminados. Como consequência, os ossos recebem radiação, modificando a atividade da medula óssea, provocando anemia ou leucemia no indivíduo⁶.

Assim, levando-se em conta a força semântica de seu próprio nome, o personagem é considerado um imperador na cidade do Rio de Janeiro. Cercado de paramilitares e assistentes químicos, violento, cruel, falastrão, corajoso e temido, Estrôncio Luz manda, desmanda, mata, estupra, trafega pelo fundo abismo da irracionalidade, impondo à cidade do Rio de Janeiro a lei única e irrevogável de sua vontade: contaminar a água. Um personagem prisioneiro de valores vazios, condenado a uma busca inútil, vaga sem lei, sem identidade fixa, desafiando a lógica e a psicologia. Às vezes, vive de acordo com um plano, prevendo tudo o que irá acontecer com ele e com a cidade; estupra e mata para diminuir o tédio e até mesmo se suicida, não se importando com a morte.

Outro viés da violência, tematizado por William Gibson, em *Neuromancer*, é o estímulo à invasão, operado pelo *hacker*, que surge como uma progressão contra os que se encontram à margem do capitalismo. Nesse romance, fica bem clara a preocupação do escritor com o que o chamamos de monopólio da palavra: narrado do ponto de vista dos *hackers*, evidencia a intenção de dar voz e vez ao outro, àquele que invade o sistema de outra pessoa, roubando-lhe os programas necessários e instalando o vírus. Essas invasões onipresentes afirmam a todo instante que a alegria está na entrada de programas de outras pessoas, na aquisição de muito dinheiro, na instalação de vírus no computador. Elas reforçam o hiato entre os que desejam - patrões que fornecem o *software* necessário para conseguir penetrar nos sistemas das grandes cidades - e o personagem Case - um ladrão que trabalhava para outros ladrões:

- A Garra Penetrante, Case. Já ouviu este nome, com certeza.
- Foi uma missão qualquer durante a guerra, não foi? Tentaram entrar num núcleo russo utilizando programas de vírus, certo? Sim, ouvi falar disso. E que ninguém saiu de lá vivo.

⁵ www.sobre.com.pt/definicao-de-silicone Acessado em 26 de novembro de 2008.

⁶ http://www.mspc.eng.br/quim1/quim1_038.asp Acessado em 26 de novembro de 2008.

- Isso não é verdade. Houve uma unidade que conseguiu regressar a Helsinque, Case. Você é um cowboy do ciberespaço. Os protótipos dos programas que usa para entrar nos bancos industriais de dados foram criados para a Garra Penetrante no assalto ao núcleo computacional de Kirensk (GIBSON, 1984, p. 36).

A crescente simbiose entre a contaminação da água, a instalação do vírus, os grandes negócios e o Estado coloca em pauta o caráter ambíguo da lei e da ordem: “Coronel, minha opinião sincera é de que nós deveríamos lavar as mãos e deixar o abacaxi inteiro para a polícia. Já fizemos a nossa parte, checamos aquelas armas uma a uma, levantamos todos os registros de treinamento” (SIRKIS, 1985, p. 57).

Em *Neuromancer*:

Contudo, não deixava igualmente de haver uma certa lógica na idéia de que as tecnologias em expansão necessitavam de zonas fora da lei; portanto, Night City não existiria por causa dos seus habitantes, mas como um campo de atuação, deliberadamente não-supervisionado, para a própria tecnologia (GIBSON, 1984, p. 20).

Forma-se uma rede de violência anônima, impossibilitando a descoberta do ponto onde tudo começa e a identificação de responsáveis:

- Bem – respondeu -, em primeiro lugar, são raros. A maioria deles é militar e não conseguimos entrar no seu ICE; a propósito, é de onde todo ICE vem, sabia? E, depois, há os policiais da Turing, e aí é jogo duro. – Case olhou-a de frente. – Não sei. Não dá tesão.
- Os jóqueis são todos iguais – comentou Molly. – Falta de imaginação (GIBSON, 1984, p. 93).

Esses personagens (Estrôncio Luz e Case) não desejam consertar o mundo, serem incluídos no universo do ciberespaço e do espaço do consumo. E como o consumo é uma atividade individual, a luta que se trava não é coletiva, é de indivíduo contra indivíduo:

E Estrôncio Luz vai compondo na sua mente todo aquele diálogo imaginário dos pusilânimes, dos falsos, dos traidores da pátria: “Têm inveja de mim. Inveja porque sou melhor do que eles todos. Tenho a pontaria, o reflexo, a superior capacidade de planejamento, de comando. Sou um supercombatente! (SIRKIS, 1985, p. 112).

Como exemplo, em *Neuromancer*, temos:

Estávamos desenvolvendo um vírus chamado Toupeira. A série Toupeira foi a primeira geração de programas autênticos de intrusão.
- Icebreaker – disse Case por cima do bordo da caneca vermelha.

- Sim, Icebreaker: quebra-gelos. Foi como chamaram às proteções: ICE de Instrumentos de Contra-Espionagem.
- O problema, meu caro senhor, é que já não sou mais um jóquei, de maneira que é melhor ir andando...
- Eu estava lá, Case. Estava lá quando eles inventaram a sua espécie.
- Você me tem na mão, camarada, e aos da minha espécie, se quiser. Além disso, é bastante rico para contratar garotinhas caras, equipadas com lâminas de barbear, para me trazerem pelo rabo até aqui. Mas isso é tudo. Não vou penetrar em porra nenhuma de sistema, pra você ou pra quem quer que seja. – Atravessou a sala até à janela e olhou para baixo. – Ali é onde eu vivo agora (GIBSON, 1984, p. 36).

Os autores exploram freqüentemente o mundo de violência disseminando pelas mais diversas dimensões do comportamento humano, sendo sempre justificada, explicada, em nome da sobrevivência do indivíduo ou da sociedade, em nome dos costumes, dos direitos ou da busca de conhecimento:

Naquela sala havia ainda containers com outros materiais radioativos, césio-137, estrôncio-90, iodo radioativo, restos de urânio-235. Sem contar com o urânio do reator propriamente dito. Segundo seus cálculos, duas ou três estocadas a laser seriam suficientes para irradiar o interior do prédio e em alguns segundos de fogo contínuo, vazadas aquelas paredes de concreto e tubulações de água, contaminaria toda a área adjacente (SIRKIS, 1985, p. 197).

Só se pode pensar a violência dependendo do valor atribuído por uma determinada cultura às formas de comportamento. Em certo momento, encontramos o seguinte trecho:

Vou fazer um belo estrago, pensou Estrôncio, e dependendo da confusão, quando eles todos se voltarem para o museu, talvez eu ainda tenha uma chance de estourar os silos. Aí, sim, o serviço fica completo. Uma goleada. Olhou novamente o relógio. Hora H, menos três minutos (SIRKIS, 1985, p. 197-198).

A violência se iguala à sexualidade e à força militar, distorcendo-as. Ela é expressa em termos de raiva, frustração e estupro. A obra *História da Sexualidade* (1978), do filósofo Michel Foucault, demonstra a sutil interação entre poder e prazer na sociedade moderna, atribuindo a idéia de que a sociedade industrial necessariamente traz consigo um aumento na repressão da sexualidade. A obra argumenta, ainda, que a força repressiva dos discursos modernos relacionados à sociedade industrial – sobre a família burguesa, a medicina, as instituições psiquiátricas, o sistema educacional, a pornografia, por exemplo – classificou, sancionou e produziu nossa sexualidade espontânea ou natural. No romance brasileiro, mitificar a sexualidade é evocar mitos da sensualidade brasileira como uma identidade

natural, evitando uma discussão das mudanças complexas do eu e das formações sociais trazidas pela modernização.

- Sacanagem – protesta Tatau, interrompendo o monólogo de Balduino com seu radiogravador de pulso. – O travesti ainda dá pra entender. Humano sempre aparece um motivo, bom ou ruim. Mas barbarizar a robete é demais!

O segundo cadáver da suíte 303 é a mucama automática, um robô sobre rodinhas, obeso e assexuado, bem diferente daquele com finalidades eróticas, que custam até cem vezes mais. A pobre brega sintética levou pelos peitos a descarga, foi transfixada no centro logocárdíaco está cheirando a curto-circuito. Como não tem forma humanóide com rodinhas no lugar de membros inferiores, morreu de pé (SIRKIS, 1985, p. 13-14).

Para Foucault (1978. p. 48), “Prazer e poder não podem se cancelar ou se voltar um contra o outro; eles se buscam, se sobrepõem e reforçam um ao outro”. Mesmo os robôs que servem a propósitos sexuais se tornam vítimas involuntárias da violência. Claramente, isso significa uma sátira às práticas sádicas de torturas sancionadas pelo regime e mostra a impotência e a frustração dos militares brasileiros, ao serem forçados a abandonar o poder. A violência também surge através da prisão de Estrôncio Luz e da situação sem saída na qual a personagem feminina se encontra no momento do estupro.

3.2 Sobre o corpo, a identidade, o espaço, a linguagem e a sexualidade

Silicone XXI transmite ao leitor a viva sensação de transitoriedade existencial, expressa num discurso nostálgico que aponta as perdas sucessivas: a morte, a dor, o vazio. E, para recobrir esse vazio, o narrador, a partir dos fatos vivenciados, vai reelaborando suas memórias, na tentativa de eliminar uma parte rejeitada do próprio corpo, utilizando o corpo de outra pessoa:

Não foi tanto o arrependimento de tê-lo matado. (...) Foi mais aquela sufocante lembrança do momento de loucura em que se viu, ao mesmo tempo, presa e caçador, alvo e justiceiro, polícia e bandido, aquele prazer mórbido, quase erótico, de que atirava em si mesmo, nalguma parte de si de que não gostava (...) (SIRKIS, 1985, p. 25).

A rede tecida exhibe o persistente vazio e a falta de outro indivíduo, configurando principalmente a rejeição da raça, firmando a sensação de angústia existencial. Uma tentativa de resgatar a identidade:

Levou para o analista a lembrança daquele grande lagarto pardo (...); Aquele prazer estranho, quase orgástico mas suicida, de matar e se matar, e juntos chegaram a uma série de interpretações muito lógicas e interessantes, com a rejeição da própria cor, o conflito com a forte figura paterna, o Édipo mal resolvido, até que Balduino acabou por abandonar o divã (...) (SIRKIS, 1985, p. 25).

Em *Neuromancer*, o personagem Case se multiplica em figura de ladrão, jovem, *outsider*, cínico, drogado e prostituído, *cowboy* do ciberespaço, *hacker*. Essas figuras se desdobram, permitindo ocupar diferentes lugares, nas diferentes divisões sociais. Quanto mais se confessa, quanto mais se expõe, em busca de uma coincidência consigo mesmo, mais Case se perde.

O personagem, afoito em sua pressa de viver, atormentado pelos desejos de voltar ao ciberespaço em que vivia e pelos fantasmas que o acompanhavam durante o dia, com a sensação de morte chegando, não conseguia controlar toda essa turbulência que lhe causava inquietação e angústia.

De fato, a trama tecida configura a ausência até mesmo do próprio corpo, na tentativa de reconstruí-lo, resgatar o passado, reavivar a memória, a fim de configurar a sua identidade. Neste momento, lembramo-nos do texto *Como criar para si um corpo sem órgãos*, de Antoine Artaud: para dar um fim ao juízo de Deus, no qual questiona a organicidade imposta. Artaud e William Gibson, por esta via, estabelecem um forte diálogo. Para o primeiro, precisaríamos esvaziar nosso corpo para uma experimentação melhor da vida. O corpo seria ocupado por intensidades. Assim Artaud nos diz: “Não se trata de uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O corpo sem órgãos faz passar intensidades. Somente intensidades passam e circulam” (*apud* DELEUZE, 1992, p. 24). Exemplificamos com uma passagem do romance:

- Já não sou o Wintermute.
- Então, que é?
- Bebeu diretamente da garrafa, não sentindo nada.
- Sou a matriz, Case.
- Case soltou uma gargalhada.
- E onde é que isso o leva?
- A lado nenhum. A toda parte. Sou a soma total das coisas, o espetáculo todo.
- Aquilo que a mãe de 3Jane pretendia?
- Não. Ela não seria capaz de imaginar aquilo em que eu me transformaria (GIBSON, 1984, p. 243).

Artaud e Gibson, ao multiplicarem as discontinuidades, estabelecem um plano ficcional, quebrando a unicidade das coisas. O autor de *Neuromancer* não nos oferece uma narrativa linear e contínua, mas uma proliferação de histórias que parecem se multiplicar. A narrativa de Gibson traz uma série de impulsos que fluem, chocam-se, reúnem, renunciam. Todos os impasses vividos pelos personagens estão presos a uma busca incessante que os condena a uma grande solidão.

No mundo das narrativas, a tecnologia consegue transformações espantosas na biologia do ser humano – implantes variados, chips cerebrais, punhais embaixo das unhas, olhos computadorizados, desvio no caminho de canais lacrimais para a boca e até ressurreição dos corpos. A transformação nos corpos evidencia a transgressão às normas da cultura. Os corpos transformados sublinham o desejo de se estar conectado com o mundo, visto que outros laços já não existem mais:

Case reparou que os óculos estavam implantados cirurgicamente, selando-lhe as órbitas. As lentes de prata pareciam crescer a partir da pele macia e pálida por cima das maçãs do rosto, emolduradas por cabelo curto e negro.

A garota estendeu as mãos com as palmas para cima e os dedos ligeiramente separados, e, produzindo um clique dificilmente audível, dez lâminas de bisturi, de gume duplo, com quatro centímetros, deslizaram de encaixes existentes sob as unhas cor de vinho (GIBSON, 1984, p. 33-34).

Tanto os personagens de *Silicone XXI* quanto os de *Neuromancer* vivem os impasses criados pelo imaginário racional e, pode-se dizer, virtual das sociedades modernas, em que o corpo cada vez mais passa ao domínio do discurso e das práticas científicas: é objeto de comentários, de pesquisas, ao mesmo tempo em que é cada vez mais visto como um fardo que a tecnociência precisa corrigir. Transforma-se em um campo de intervenção de dispositivos técnicos:

- É no lugar que substituíram o fluído. Eles também fizeram uma transfusão de sangue. Mudaram seu sangue pra que tivesse direito a um pâncreas, incluído no negócio; e algum tecido novo no seu fígado, quanto à parte dos nervos, não sei. – Recostou-se para trás a seu lado. – São 2:43:12 da manhã, Case. Tenho um relógio digital integrado ao meu nervo óptico (GIBSON, 1984, p. 39).

Esse tipo de “aculturação” do corpo, voltado para melhorar as habilidades e sanar as imperfeições naturais, confunde-se com o sonho de eliminar a carne humana.

Na narrativa, alguns personagens tendem a se imaterializar. Pode-se entender, a partir daí, o apego de alguns deles às manifestações do corpo como forma de resistência a uma

completa dissolução da identidade, num contexto no qual a comunicação efetiva entre personagens vai se tornando impossível:

- Tatau, chega, chega, vamos tomar o depoimento do Carlos Gardel, que o Juvenal não sabe nada.
 - Mas chefe, ele não é humano, não pode assinar depoimento.
 - Mesmo assim quero que você me traga ele aqui, algemado.
- Tatau ficou sem entender, Balduino gargalhava. Um depoimento de Gardel, pois sim. A idéia não era tão maluca assim (SIRKIS, 1985, p. 29).

Já em *Neuromancer*

- Sou capaz de ordenar grandes quantidades de informação e fazê-lo com muita rapidez. Ora, demorou muito tempo reunir a equipe de que faz parte. Corto foi o primeiro e quase não consegui. Era um caso já bastante avançado, em Toulon. Comer, excretar e masturbar-se era praticamente tudo que conseguia fazer.
- Ele ainda está doido?
 - Ele não é bem uma personalidade. – Deane sorriu. – Mas tenho a certeza de que já percebeu isso. Contudo, Corto ainda está lá, em algum lugar, e eu não posso manter por muito tempo um equilíbrio tão delicado. Ele vai chocar com você, Case (GIBSON, 1984, p. 116).

E a personagem Molly tenta amenizar a situação virtual apresentada:

- Tenha calma – replicou Molly. – Está tudo sob controle. Isto é apenas uma coisa que estes caras fazem habitualmente; só isso. Portanto, ele não esteve morto e só se passaram um ou dois segundos...
- Eu bem ver tela, EEG morto. Nada mexer, quarenta segundos.
- Enfim, ele agora está bom...
- EEG liso como uma fita – protestava ainda Maelcum (GIBSON, 1984, p. 116).

Nessa passagem, o que se problematiza é a perda da dignidade do corpo humano, a partir do seu “esquartejamento” pelo próprio olhar científico. Chamamos a atenção para a força pulsional do corpo. Case se move por todos os lugares, sem destino determinado:

Ainda temos a questão da extradição. Vai regressar conosco, tal como Armitage. Mas para onde é que voltamos exatamente? Para a Suíça, será um simples peão no julgamento de uma inteligência artificial? Ou para a EMAB, onde pode ser provado que você participou não só da invasão de um banco de dados e roubo, mas também de um ato de agitação pública do qual resultou a morte de catorze vidas inocentes? A escolha é sua (GIBSON, 1984, p. 152).

Para esse personagem, o corpo é tudo o que lhe restou, mesmo carregando consigo uma microtoxina. O corpo se torna o meio e o fim em si mesmo. Sua identidade está perdida, não tem poder decisório sobre si mesmo ou sobre coisa alguma:

- Eles já estão com problemas por possuírem uma coisa dessas.
Case enfiou a camiseta por cima da cabeça. Viu o *shuriken* sobre a cama, um pedaço de metal sem vida, a sua estrela. Procurou a raiva. Tinha desaparecido. Era tempo de desistir, de deixar-se ir... Pensou nos sacos com a toxina. Aí vem a carne, pensou (GIBSON, 1984, p. 152).

O espaço, em *Silicone XXI*, está relacionado com a cidade, com seu estilo de vida acelerado, e a violência urbana é constatada nos ritmos naturais e na tranquilidade das pequenas comunidades. Essas últimas são chamadas de “comunidades agroespirituais”, em que a tecnologia não é rejeitada. As comunidades são ligadas via computador ao Rio de Janeiro e a outras mídias nacionais e internacionais. Dessa maneira, elas imbuem a tecnologia com um senso de espiritualidade e salvação. A apresentação das comunidades alternativas sob o título de “comunidades agroespirituais” oferece esperança para um modelo político fora do *mainstream*. O autor, uma vez presidente do Partido Verde do Brasil e membro da guerrilha, agora transformado em planejador urbano, tenta fornecer uma alternativa para o estilo de vida urbano, antecipando a descentralização da cidade através do advento dos computadores pessoais e de outras tecnologias avançadas. Esses tipos de comunidades alternativas têm paralelos em romances estadunidenses de ficção científica *pré-cyberpunks*. A obra *Mundos Fechados* (*The World Inside*, 1972), de Robert Silverberg, por exemplo, retrata principalmente a vida dentro de gigantescos conglomerados conhecidos como “mônadas urbanas”, mas também alude a uma cultura de fronteira baseada em agricultura e caça e existindo além da cidade. Essa alusão lembra o mito estadunidense da fronteira e do individualismo, o oposto da vida urbana.

Outro espaço privilegiado da cidade é a delegacia, pois é no mundo do crime que as diferentes classes sociais (incluindo os robôs e as robetes) acabam por se encontrar. Os registros policiais, os crimes em várias localidades da cidade são como fragmentos de uma realidade que remete para um quadro mais geral, no qual as perguntas ficam sem respostas. No entanto, a forma de exclusão dos personagens na cidade gera um tipo de população que gira por todos os espaços, exatamente porque não tem espaço nenhum. O crime ultrapassa qualquer fronteira.

A narrativa *Neuromancer* ocorre no campo espacial, em meio a fumaças, hologramas de raio laser, elementos que não se deixam prender:

Sob fantasmas brilhantes ardendo através de uma fumaça azulada de cigarros, de hologramas do Castelo do Feiticeiro, da Guerra de Tanques na Europa, da linha do horizonte nova-iorquino... Recordava-se agora como fora: o rosto banhado na incansável luz do laser, as feições reduzidas a um código; as maçãs do rosto ardendo

vermelhas, enquanto o Castelo do Feiticeiro se incendiava; a fronte banhada de azul-celeste quando Munique cedia na Guerra dos Tanques; a boca atingida por um raio de ouro quente ao mesmo tempo que um cursor deslizante fazia faiscar a parede de um canyon de arranha-céus (GIBSON, 1984, p. 17).

No decorrer da narrativa, os conflitos entram em conjunção com os personagens, tendo a invasão de sistema de computador como o pano de fundo do percurso. Em toda parte, são máquinas com seus acoplamentos, suas conexões. Uma narrativa corrente, sem fim, o texto vai se processando no leitor, no personagem:

Night City era como uma experiência alucinante de darwinismo social, concebida por um investigador aborrecido que mantivesse permanentemente o polegar em pressão sobre o botão de movimento acelerado para a frente. Se um homem desistia de tentar desenrascar-se, afundava-se sem deixar quaisquer vestígios: se andasse depressa demais, quebrava a frágil tensão de superfície do mercado negro; de qualquer modo, desaparecia nada deixando de si a não ser uma vaga recordação na memória de um homem como Ratz, ainda que o coração, ou os pulmões, ou os rins pudessem sobreviver, a serviço de um homem qualquer, com ienes novos suficientes para os tanques da Clínica. O negócio aí era um constante sussurro subliminal, e a morte, uma punição aceita para a preguiça (GIBSON, 1984, p. 17).

A cidade, na obra de William Gibson, é, então, por excelência, a Babel enlouquecida, marcada pela profusão de mensagens cifradas, pela paranóia da decifração de códigos na mensagem alheia e pela incomunicabilidade.

As fronteiras são diluídas entre o campo da tecnologia, das transações informacionais e dos espaços habitados. Ao mesmo tempo em que se está no campo real da ficção, já se desloca para o campo virtual. A cidade é o ciberespaço, multiplicado em vários lugares, estimulando a criação de pequenas histórias, proliferando versões sobre um mesmo acontecimento.

Observamos que a narrativa apresenta sensíveis marcas do contexto da época: demarcações territoriais; fronteiras geográficas e temporais; a movimentação consistente de personagens anônimos e errantes, que sofrem contínuos deslocamentos virtuais; processos de metamorfose e desterritorialização, de forma mesclada e tensa.

A ausência de fronteiras geográficas se conecta à idéia de que a identidade é gerada a partir de uma referência territorial específica. Se essa referência não existe, a identidade se apresenta descontínua e confusa, pois depende de um substrato territorial físico e do espaço social. Na narrativa, a questão da identidade ficou complicada. Não há espaço físico nem social, e isso não é por acaso, pois as referências ao ciberespaço percorrem todo o romance. O ciberespaço é um elemento comum a todos os lugares, mas não pertence a nenhum deles.

Case, como um *hacker* estadunidense, demonstra uma transculturação ao realizar viagens virtuais entre os países. Cada grupo tem seu espaço e opta por se incorporar ou não ao espaço socialmente estabelecido:

Não, senhor. O que vamos ter em seguida é a habitual mudança de planos do patrão. Vamos tomar um táxi pra Zion. O Grupo Zion. – Molly tocou no fecho que soltava o cinto de segurança e começou a libertar-se do abraço da espuma. – Escolha engraçada de lugar, se você quer saber.

- Como assim?

- Assombroso. Rastafaris. A colônia deles tem agora uns trinta anos de existência.

- E o que isso quer dizer?

- Você vai ver. Por mim, um lugar legal. De qualquer forma, lá eles deixam você fumar os seus cigarros.

Zion fora fundada por cinco trabalhadores que, depois de terem recusado regressar, voltaram as costas ao poço de gravidade e começaram a construir. Sofreram deficiências de cálcio e atrofia do coração, antes que a gravidade rotativa fosse estabelecida na base central da colônia. Visto da cúpula do táxi em forma de bolha, o casco artificial de Zion fazia Case se lembrar das habitações de chapas de madeira de Istambul (GIBSON, 1984, p. 100-101).

Ao fim da narrativa observamos que Case é um rapaz colocado num “campo de batalha virtual”; numa guerra sem nome, sem lugar e sem origem. Case, assim como outros *hackers*, precisa ser silenciado para que a nação da pirataria se estabeleça, construa sua identidade.

A linguagem é considerada intransitiva entre o meio de comunicação de massa e o público, principalmente no romance *Silicone XXI*, em que a personagem “robete” recebe mensagens, mas não pode estabelecer uma reciprocidade com quem as envia, não lhe é permitida a troca afetiva. A linguagem é mantida no nível pessoal, à distância, havendo simulação de diálogo da mídia, afirmando a unilateralidade da comunicação. Alfredo Sirkis destaca a solidão, decorrente da dificuldade de comunicação efetiva com o outro, como marca da vida contemporânea. Daí por que alguns personagens, como Estrôncio Luz, são estimulados a terem “robetes” e robôs como parceiros amorosos, que em determinado momento, precisam ser substituídos. Depois de “consumidos e usados”, os robôs Isadora e Valentino são colocados de lado, apartados de um corpo vivo:

Isadora estava sentada silenciosa ao seu lado, Valentino meio largado no canto. Pepe dera-lhe umas porradas para descarregar a tensão. Desligara o áudio dos dois, que aliás se limitava a frases banais e gemidos amorosos. Ainda não tinham inventado um érobo com papo interessante. Foram feitos pra outra coisa: dedicados e obedientes, sobretudo obedientes (SIRKIS, 1985, p. 33).

Em *Neuromancer*, os canais de *chats* são uma das modalidades de comunicação através da rede, em que geralmente há um canal geral e janelas de conversação privativa. No entanto, a narrativa os traz como um ambiente real, em que há reunião de pessoas integradas no assunto de pirataria:

O *Chat* não era, de fato, um bar de negócios, mas, mesmo assim, conseguia atrair, durante as noites da semana, uma clientela de algum modo integrada ao meio. Nas sextas-feiras e sábados, porém tudo se passava de maneira diferente: os clientes habituais ainda se encontravam lá, pelo menos a maioria, mas ficavam sumidos por trás de um afluxo de marinheiros e dos especialistas que vinham na sua caça (GIBSON, 1984, p. 25).

Detenhamo-nos, agora, na figura do inspetor José Balduino para analisar a questão da identidade. Em vez de mal-educado, deselegante, como a maioria dos inspetores de romances do gênero *noir*, o personagem é amável, paciente, trabalhador. É bom notar que essa primeira oposição não é gratuita nem casual. O próprio significado do nome composto demonstra suas características: “José” – confiante, generoso, possui autocontrole em situações embaraçosas -, “Balduino” – aquele que trabalha para o bem-estar de si e dos outros⁷. Além disso, José Balduino é um diletante, apesar de trabalhar para sobreviver e ser um empregado assalariado do Estado:

Como explicar para o Zeca, Ramon, e Lili também, que ele gostava daquele gabinete enfumaçado, cheio de papéis, que tinha um prazer quase físico de sair em campo, seguir as pistas até chegar ao culpado e elucidar o crime, um gozo desportivo de caçar o malfeitor e prendê-lo vivo apresentando-o ao juiz de instrução com todas as provas. A vaidade de Balduino era ser o intelectual da polícia, o que conhecia todas as histórias e também o farejador, o instintivo. Essa imagem tinha suplantado aquela outra, dos seus primeiros anos na profissão, bom de briga e grande atirador (SIRKIS, 1985, p. 24).

A família deseja vê-lo em outra profissão:

Eles quase nunca apareciam, deixavam o velho às baratas. Ramon vinha visitá-lo de vez em quando, sempre pedindo algum favor ou serviço e com um ar magoado, esquisito. Zeca vinha ainda mais raramente, por saudades, ainda que crítico, quase sempre.
- Por que cê não larga isso, pai, e vai curtir a vida? Tanta coisa melhor pra fazer... (SIRKIS, 1985, p. 24).

⁷ <http://www.portalbrasil.net/nomes/b.htm>. Acessado em novembro de 2008.

Para José Balduino, investigar é um *hobby*, um passatempo que se apresenta como um substituto do ócio. O personagem não participa da polícia enquanto instituição, suas investigações se baseiam nas inferências que faz a respeito das redes de pensamento nas mentes dos envolvidos nos crimes:

Que gênero de homem será esse maníaco? (...) Um psicopata que quer transformar tudo no seu estande de tiro particular e que resolveu começar pelo que lhe parece mais digno da sua prepotência, os andrógenos? (...) Quinze anos de análise levam Balduino a procurar o freudiano dos seus criminosos (SIRKIS, 1985, p. 23).

Estrôncio Luz abre mão de sua própria história. No momento em que tem o contato sexual com um robô, volatiliza-se e perde a concretude, excomungando o próprio corpo, restringindo-se apenas ao contato sexual mecânico. No silêncio do quarto do aerotel, ele também, de certa forma, é transformado num robô:

O homem se move com violência, ferocidade, mas seu rosto, que Pepe agora consegue ver pela primeira vez, não transmite nenhum prazer, está impassível como se fosse de granito. Pepe empalidece, pára a imagem durante um certo tempo e depois coloca o vídeo em marcha novamente (SIRKIS, 1985, p. 34).

A respeito da sexualidade, ela é vista como a única espécie de troca possível entre humanos e humano-maquínicos. A relação sexual é uma encenação vazia, restando apenas o corpo em suas manifestações escatológicas. O corpo é prática das realizações científicas, um campo de intervenção de dispositivos técnicos, é mapeado, alterado com transplantes, próteses mecânicas e *chips* cerebrais. Vejamos o que ocorre na relação sexual/virtual entre os personagens Molly e Riviera:

Case observava a mão. Não se tratava de uma mão cortada; a pele se desenvolvia para trás com suavidade, inquebrada, limpa e intacta. Recordou-se de um losango tatuado de carne de cultura na vitrine de uma butique cirúrgica do Ninsei. O número prosseguiu com uma lógica interna própria, surreal. Os braços vieram a seguir, depois os pés, as pernas. As pernas eram extraordinariamente belas. Seguidamente, formou-se um torso, que Riviera procurava despertar para a vida com carícias, branco, sem cabeça e perfeito, apenas com uma mínima película de suor brilhando na pele (GIBSON, 1984, p. 131-132).

Um dos distanciamentos que podemos apontar entre as duas obras é a maneira como se dá o ato sexual. Em *Silicone XXI*, para se chegar ao sexo os personagens têm que dispor da brutalidade, da ação violenta; enquanto que, em *Neuromancer*, existe um jogo erótico virtual,

antes do ato em si - os corpos vão se construindo à medida que as carícias surgem, como vimos no trecho acima.

Os personagens, em *Silicone XXI*, deparam-se a todo instante com ausência de fundamento e de critério que lhes permitam julgar a si próprios e o que se passa a seu redor:

Ele sentiu o jorro transfixante, o cheiro da própria carne ardendo – cheiro de galinha queimada – e pensou: é assim que se morre. Sentiu-se sufocar dentro da máscara de gases e ainda tentou se arrastar agonicamente, pelo chão molhado da galeria, até perder completamente o fôlego e os sentidos. Agora era apenas um lagarto pardo esmagado no chão (SIRKIS, 1985, p. 202).

Como os personagens já não conseguem crer nos valores criados pela cultura ocidental, envolvem-se sexualmente com robôs. É uma desvalorização dos homens e da vida, misturando homens e robôs, em suas buscas de uma solução qualquer para a miséria afetiva ou financeira. Os homens se julgam inferiores aos robôs, sem identidade fixa, desafiam a lógica e a psicologia. Como foram os próprios homens que criaram os robôs, fica difícil imaginar essa ocorrência.

José Balduino, apesar da destreza para desvendar crimes, vê-se melancolicamente envolvido com a falta da família:

Seu apartamento no último andar de um espigão no Novo Rio é a perfeita expressão da solidão: uma robete enguiçada na cozinha, que não se anima a mandar consertar – deu de cuspir os pratos com a metralhadora -, montes de panelas sujas na pia, sala congestionada de jornais, romances policiais baratos, disquetes, cinzeiros cheios de guimbas.

Aquela última fase foi tétrica: brigas, mágoas, agressões, alfinetadas, longos dias sem falar, lágrimas e, finalmente, o divórcio litigioso. Quatorze anos acabando diante da vara de família (SIRKIS, 1985, p. 23).

O personagem coloca a razão em primeiro lugar e utiliza o rigor do pensamento lógico para construir discursos de autodefesa e de sedução:

E por falar em mulheres, ando em má fase. Não só a Glória não me deixa em paz e volta e meia liga pra azucrinar; a Shirlene sumiu, deve estar com o francês. A Tânia, perdi o interesse. Sandra não veja há séculos. Não tou mais me entendendo. Não tem pintado nada. A única que me deixa assim mais interessado é a Lili, aquela moça da televisão. Mas ela não vai querer nada comigo. Acho que ela não gosta de polícia. Vai ver é lance de idade, ela tem vinte e cinco e eu cinquenta e dois... (SIRKIS, 1985, p. 16-17).

No entanto, as relações do personagem não seguem os padrões aceitos e reforçados na sociedade em que passa a narrativa:

- Estão programados para o sexo a três – explicou Juvenal, com um brilho mau nos olhos. – Se o doutor quiser, preparo a Isadora pro senhor. Balduíno riu. De repente era até uma solução para aquela noite, mas ia contra seus princípios. Sempre tinha achado esse negócio de érobos uma escrotidão, um modismo repugnante. Isadora era uma obra-prima de fabricação, sua pele era quase como pele de gente, mas Balduíno, olhando para ela, não conseguia parar de pensar em cadáveres (SIRKIS, 1985, p. 37).

Ainda sobre os personagens dos romances, como estão preocupados em ver o invisível, não conseguem ver os dados disponíveis. Dessa forma, os computadores funcionam como instrumentos para a reprodução da realidade. Com o auxílio do computador, poderiam reconstruir fielmente o que se via:

- Falo com os da minha espécie.
- Mas, se você é tudo... Fala consigo?
- Há outros. Já encontrei um: uma série de transmissões registradas durante um período de oito anos, nos anos 70 do século XX. Antes de eu existir, ninguém era capaz de saber, ninguém podia responder.
- De onde?
- Da Constelação do Centauro.
- Oh – exclamou Case, isso não é papo?
- Não é papo.
E a tela ficou novamente apagada (GIBSON, 1984, p. 243).

É importante salientar, ainda, que encontramos jogos intertextuais nas narrativas, ou seja, elementos que recontextualizam outra narrativa. Esses jogos acontecem também entre personagens de narrativas diferentes, que podem ser citados ou indiretamente referidos:

Balduíno, ao se abandonar às fantasias que apesar do meio século de vida ainda continuavam a visitar sua solidão, era todos aqueles heróis da vida ou dos romances policiais do século passado: Holmes, Poirot, Marlowe, Spade, Perpétuo de Freitas. Policiais “éticos”, detetives românticos. (SIRKIS, 1985, p. 24)

Já em *Neuromancer*, há um elemento que recontextualiza o escritor francês de ficção científica Júlio Verne, o qual, na narrativa, recebe nome de rua:

- Bem-vindo à rua Júlio Verne – disse Molly. – Se está com problemas pra andar, olhe os pés. A perspectiva aqui é muito sacana, se não estiver habituado. Estavam numa rua larga, que parecia o fundo de uma gigantesca ranhura, ou de um desfiladeiro, com ambos os extremos disfarçados por esquinas sutilmente traçadas, nas lojas e nos edifícios que formavam suas paredes (GIBSON, 1984, p. 117).

Utilizando a função metalingüística, o autor William Gibson nos apresenta três definições do título da narrativa *Neuromancer*:

O seu negócio é saber nomes de programas, os seus nomes longos e formais, nomes que seus donos tentam ocultar, os nomes autênticos.

- Um código Turing não será o seu nome.

- Neuromancer – disse o rapaz; os seus olhos cinzentos e rasgados eram fendas abertas no sol nascente. - A vereda para as terras dos mortos.

Neuro, de nervos, os caminhos de prata. *Romancer*, romancista. Necromante. Eu invoco os mortos. Não, não, amigo – eu sou os mortos e a sua terra. – Riu.

Creio que ele é uma coisa com uma ROM enorme, que registra personalidades; a verdade é que, na sua totalidade, é RAM. Os spectroms pensam que estão mesmo lá, que o local onde está é real; mas, trata-se apenas de algo que nunca mais acaba.

Neuromancer era personalidade. Neuromancer era imortalidade (GIBSON, 1984, p. 223).

O curioso é que, embora haja presença constante da tecnologia, nota-se, em certos momentos, a resistência quanto ao uso de computadores, enquanto as máquinas manuais são indispensáveis:

O inspetor ficou absorto com seus papéis, laudos, relatórios. Apesar dos seus computadores, a Polícia Metropolitana ainda não se conformara em dispensar a prosaica figura do escrivão cata milho nem as montanhas de papelório, manchadas de café entre cinzeiros transbordantes de guimbas (SIRKIS, 1985, p. 22).

E a tecnologia (inteligência artificial) pode se tornar banal e insignificante para Case:

Estava apenas divagando em voz alta... Case, até que ponto uma IA é inteligente?

- Depende. Algumas não são muito mais inteligentes do que os cães. São objetos de estimação. Mas, enfim, custam fortunas. As verdadeiramente inteligentes são apenas até onde a Turing está disposto a deixar.

- Você é um cowboy. Por que é que não está fascinado por estas coisas? (GIBSON, 1984, p. 92).

A tentativa de reproduzir a realidade perpassa também a reconstrução de animais extintos, causando espanto e admiração nos personagens:

- Meu Deus! – exclamou o Finlandês, agarrando Case pelo braço. – Olha ali. – Apontou. – É um cavalo, cara. Já viu alguma vez um cavalo?

Case olhou para o animal embalsamado e sacudiu a cabeça negativamente. Este estava em exibição sobre uma espécie de pedestal, junto à entrada de uma loja que vendia pássaros e macacos (GIBSON, 1984, p. 89).

Diante de técnicas arrojadas (implantes, transplantes, enxertos e robôs), uma pequena contradição na natureza: os personagens não conseguiram reconstruir um cavalo:

As pernas do bicho estavam negras e sem cabelos, devido a desgaste provocado por tantas mãos a passarem-lhe por cima durante decênios.

- Uma vez vi um, em Maryland – continuou o finlandês – há uns três anos depois da epidemia. Há árabes que continuam tentando reconstruí-los a partir dos códigos do ADN, mas falham sempre (GIBSON, 1984, p. 89).

Enquanto Sirkis explora, com maior intensidade, seu mundo de perversão social, de violência e de sexo, com uma narrativa mais “crua”; o autor de *Neuromancer* privilegia o suspense, a invasão da privacidade pelos mecanismos do computador, mostrando personagens plugados e implantes neuronais.

3.3 Subgêneros da ficção científica: *cyberpunk* e *tupinipunk*

No início do primeiro capítulo, apresentamos algumas definições do gênero ficção científica a fim de ampliar sua compreensão. Agora, mostramos dois subgêneros da ficção científica que, devido a suas características, muito se aproximam do primeiro par de obras apresentado. O *cyberpunk* surgiu no decorrer de 1980, no contexto social e tecnológico estadunidense, retratando um futuro próximo, em uma sociedade globalizada, altamente tecnológica e midiática, dominada por corporações transnacionais. Além de se mesclar com a ficção científica, o subgênero combina, também, o fator sociológico, o esoterismo, a programação de computadores e a pirataria.

O termo *cyber* se refere à cibernética, um campo de estudo associado a sistemas de computação e à inteligência artificial, remetendo a um futuro no qual as tecnologias de informação predominam. No ano de 1984, em *Neuromancer*, o escritor William Gibson criou a palavra “ciberespaço”, um universo das redes digitais. De acordo com Pierre Lévy, em *Cibercultura* (2000, p. 92), o ciberespaço pode ser entendido,

como o *espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores*. Essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização (...).

O ciberespaço é um agente de libertação, pois permite que textos e imagens de todos os tipos circulem em grande escala no mundo inteiro. A técnica é vista como um ângulo de análise dos sistemas globais, enfatizando tanto aspectos materiais quanto artificiais dos fenômenos humanos, abrangendo interações entre seres vivos e pensantes, idéias e representações, entidades materiais, naturais e artificiais.

Já o termo *punk*, utilizado a partir de 1970, é derivado do *rock'n'roll*. Refere-se a submundos urbanos, nos quais jovens, com ações e posturas agressivas, desafiam o poder estabelecido. Esses mesmos jovens imaginam a tecnologia invadindo o corpo e a mente humana, geralmente num futuro sombrio e tecnológico. O termo também significa a interseção entre o mundo das corporações multinacionais e o submundo dos guetos marginalizados, chamada de *interzone*. Apresenta, assim, o lado escuro da tecnologia, a partir de uma perspectiva pessimista e negra; reflete a visão da contracultura e demonstra um espaço nocional da Internet e da realidade virtual, nos quais os seres humanos entram por um computador ou por um caminho virtual.

No contexto brasileiro, o *cyberpunk* combina tecnologia e sexualidade, usando personagens mulheres ou minorias, na intenção de desafiar o preconceito contra outras raças ou sexualidades compactuantes. Em nosso país, esse subgênero emprega ícones culturais afro-brasileiros para ancorar seu próprio senso de originalidade. Imagens africanas funcionam como alegoria para o lugar do Brasil na política global e também como significante para a autenticidade nacional dentro do corpo político, que está além das fontes convencionais de poder. As personagens partilham de uma visão desconstrutivista dos mitos de identidade, retrabalham os ícones da ficção científica dentro do contexto da hegemonia estadunidense e da condição periférica do Brasil.

Nos Estados Unidos, acontece o contrário, o subgênero lá exclui as mulheres e coloca a sexualidade em segundo plano. Seus romances *cyberpunks* possuem paisagens localizadas em terrenos alucinantes e eletrônicos. Os *cyberpunks* absorviam o que estava se tornando verdadeiro para a sociedade e o devolviam para os leitores em forma de sociedades decadentes, com catástrofes ambientais, como, por exemplo, a informação eletrônica controladora de massas, a engenharia genética produzindo implantes e clonagens.

Tanto o subgênero estadunidense quanto o brasileiro evidenciam uma estética pós-modernista, através da combinação da cultura popular elevada com a proliferação de alusões e signos, produzindo uma sobrecarga sensorial de informação. Além dessas características, neste subgênero, a probabilidade da existência de um futuro é bem pequena, pois a

programação genética e os sistemas de simulações anexam o futuro ao presente, eternizando este último.

O outro subgênero é o *tupinipunk*, em que o escritor Roberto de Sousa Causo combinou a palavra “tupiniquim” (nome de uma tribo indígena brasileira) com o termo “punk”. Segundo Maria Elizabeth Ginway, na obra *Ficção científica brasileira* (2005, p.155-156), Causo considera o *tupinipunk* como uma vertente caracterizada pela “iconoclastia, sensualidade, misticismo, politização, humanismo e uma perspectiva terceiro-mundista”. Nesse sentido, este subgênero poderá se relacionar tanto com canibalismo cultural do Modernismo brasileiro quanto com uma sensibilidade pós-moderna. O simbolismo do corpo negro está presente nas narrativas do *tupinipunk*, enfatizando o aspecto físico e a cor da pele, insistindo num primitivismo e numa violência deliberada na intenção de identificar o Brasil como um país em vias de desenvolvimento na ordem global. O subgênero também se deleita com os paradigmas culturais brasileiros tradicionais, demonstrando as tensões presentes no corpo político brasileiro. Utiliza estereótipos (como homens negros se relacionando com mulheres brancas) para questionar a realidade social e racial do Brasil, retratando a cultura e a tecnologia, que une o espiritual e o tecnológico, o branco e o negro, o pobre e o rico, o rural e o urbano. Esse subgênero, que emprega a perspectiva *noir* do submundo, aborda questões relacionadas à natureza política, à sociedade sexualizada, mestiça e carnalizada. Ele acentua a conspiração internacional com um senso de espanto diante da tecnologia:

Pepe é um proxeneta de luxo, em escala pequena, ultra-seleta. Tem cinco garotas e três garotos, mais cinco érobos que manda entregar, muito de vez em quando, a domicílio. Gente que não quer se deslocar ao Olympus, gente importante. Há um cantor famoso, um diretor de banco, embaixadores, ministros, um montão de gente. Até o primeiro-ministro já foi cliente, há uns anos. Tem uns bandidos também, mas tudo bandido distinto: Aziz Galvão, dos cassinos e dos caça-níqueis, adorava Isadora (SIRKIS, 1985, p. 36).

As narrativas até então estudadas podem ser situadas no modelo *cyberpunk*, que apresenta o lado escuro da tecnologia. Têm uma perspectiva pessimista, refletindo a visão da contracultura. Parece que este tipo de subgênero vai contra as correntes gerais da história, da cultura e do *status* de países em desenvolvimento. Contudo, essa imagem exótica, combinada com o tipo de tecnologia que o *cyberpunk* brasileiro leva ao extremo, que lhe permite contestar a hegemonia literária do *cyberpunk* estadunidense de modo autoconsciente trazendo noções elitistas de alta cultura no Brasil.

Outra presença da intervenção do *cyberpunk* brasileiro é o fato de a narrativa empregar ícones culturais afro-brasileiros para ancorar o seu próprio senso de originalidade. Imagens africanas funcionam como alegorias para o lugar do Brasil na política global, é como um significante para autenticidade nacional dentro do corpo político que está além das fontes convencionais de poder. O par homem/mulher, por exemplo, é composto de homem negro com mulher branca, cujos nomes refletem suas origens e cor de pele: a jornalista Lili - “como diminutivo de lírio branco” - e o nome tradicional José Balduino - que reflete a origem mais humilde brasileira (leia-se afro-brasileira). O detetive mulato, o solitário e alienado José Balduino, torna-se o informante involuntário da bela jornalista branca Lili Braga, que finge estar interessada sexualmente por ele, apenas para poder usá-lo como fonte de informação:

- Alô, Baldu, é Lili. Tudo bem? Nosso papo em off. O que você ta achando da história do Olympus? Tem algum militar metido no meio?
- Porra, Lili, já te falei que estamos estudando todas as hipóteses, inclusive as que você não me perguntaria pelo telefone se fosse realmente a menina esperta que acha que é, mas não é (SIRKIS, 1985, p. 26).

Tanto o *tupinipunk* brasileiro quanto o *cyberpunk* estadunidense partilham a contracultura urbana e a fusão “entre o natural e o artificial”, porém, de maneiras diferentes. O *cyberpunk* brasileiro retrata um mundo no qual apenas o protagonista assassino, Estrôncio Luz, tem o corpo fisicamente melhorado. O foco da narrativa do *cyberpunk* está no submundo urbano de grandes cidades (Rio de Janeiro, Angra dos Reis, Parati e depois o mundo todo), nas conspirações complexas nacionais ou internacionais, enfatizando a sexualidade e a violência física.

Os personagens de *Neuromancer* preferem ser “plugados” no ciberespaço, não se envolvendo em encontros sexuais humanos. Já os personagens de *Silicone XXI* se deleitam com a sexualidade, através da qual o Brasil, de forma metafórica, resiste à invasão do capital e da cultura estadunidense. No entrelaçamento da sexualidade com a cibernética se forma a paisagem urbana sexualizada que chamamos de *tupinipunk*. Pode-se dizer, ainda, que, em *Silicone XXI*, José Balduino se refugia em casa a fim de se proteger; já em *Neuromancer*, o personagem Case deixa a casa e vai para os espaços incertos, vivendo aventuras imprevisíveis, atravessando inúmeros perigos, através de espaços imprecisos, marcados pelo não-lugar.

Acrescentamos mais uma análise comparativa das condições de produção das duas narrativas, mostrando que ambas foram escritas em momentos históricos e políticos muito parecidos nos dois países no decorrer de 1980. As narrativas configuram relatos da violência,

da invasão informacional, da rebelião político-estética. Os dois escritores recorrem à superposição temporal, transgredindo a História linear e privilegiando o espaço como tópico organizador das narrativas. Somente o espaço é capaz de instituir a simultaneidade de diferentes dados históricos dos avanços tecnológicos, da globalização, da democratização e da descolonização; o que permite a percepção de articulações entre os lugares, os saberes e os dizeres.

Em ambas as narrativas, os espaços cibernético e físico se igualam e se constituem como metáfora um do outro, demonstrando algumas situações da atualidade: desenvolvimento tecnológico, concentração de poder pelas megacorporações, crescimento desordenado de cidades, controle atuando através de redes invisíveis de comunicação e modulação de comportamentos.

Essas narrativas foram estudadas a partir de sua interação com as invenções modernas: transplante, robô, movimento mecânico, aeroplano e muitos outros, permitindo o diálogo entre a forma literária e a técnica. Possibilitando também ao leitor questionar a ditadura militar e o período que a sucedeu, bem como a recessão nos Estados Unidos, em que foi implantada uma lógica do esquecimento. Segundo Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial* (2003, p.238), “o passado deve ser esquecido porque o mercado exige que o novo substitua o velho sem deixar resíduos”. Diante desse contexto em que o mercado diz o que deve ser feito, entendemos as narrativas de Alfredo Sirkis e William Gibson como tentativas de questionamentos. Elas apontam para a necessidade de um olhar resistente ao esquecimento, que lembre a angústia do outro, a necessidade de se testemunhar a dor alheia e que atente para o avanço da tecnologia.

No romance brasileiro *Silicone XXI*, podemos observar os meios pelos quais o governo, a polícia e até mesmo os criminosos utilizavam para desaparecer com os bandidos - o que anos mais tarde ficou caracterizado como grupos de extermínio. Isso nos faz recordar, inclusive, alguns episódios obscuros como a chacina da Candelária - que ocorreu na madrugada de 23 de julho de 1993, no centro da cidade do Rio de Janeiro, quando sete meninos e um jovem, todos moradores de rua, foram assassinados a tiros - e o episódio do seqüestro do ônibus da linha 174 - ocorrido em 12 de junho de 2000, também no Rio de Janeiro, tendo como resultado a morte de uma refém e o fim do seqüestrador⁸. Final semelhante ao do personagem de Alfredo Sirkis - Estrôncio Luz - que também foi morto pela polícia.

⁸ Esse episódio desastroso na história da polícia carioca deu origem a um documentário chamado *Ônibus 174*, dirigido e produzido por José Padilha.

Apresentamos uma conexão das narrativas com o momento em que vivemos. No romance *Silicone XXI*, observamos o implante peniano que muda toda a estrutura corporal e mental de Estrôncio Luz .

Em *Neuromancer*, vimos a invasão do vírus no computador, provocado pelo *hacker*. Hoje, presenciamos invasões virtuais por vírus cada vez mais potentes. Renata Leal, no artigo *O vírus mutante* (2009, p. 70), menciona o *Conficker*, um vírus mutante que está em sua quarta versão; atualiza-se aproveitando um espaço lançado pelo Windows, escraviza a máquina, replica-se para outros computadores sem que o usuário perceba; engana os serviços prestados pela segurança, causa prejuízo financeiro, rouba senhas ou informações, inutiliza equipamentos e já conseguiu infectar milhões de computadores no mundo. Esses *hackers* são tão atualizados quanto os profissionais pesquisadores de antivírus.

Com certeza existem mais pontos de aproximações e distanciamentos não só entre as narrativas, como também entre as narrativas e nosso cotidiano. Se observarmos os avanços da ciência e da tecnologia, cada vez mais encontraremos traços próprios e alheios entre as obras brasileiras e estadunidenses.

4 O ENTRELAÇAMENTO DAS OBRAS *A CORRIDA DO RINOCERONTE* (2006), DE ROBERTO DE SOUSA CAUSO, E *A ESTRADA* (2007), DE CORMAC McCARTHY

Ao comparar a narrativa *A corrida do rinoceronte* (2006), de Roberto de Sousa Causo, com *A estrada* (2007), de Cormac McCarthy, observamos alguns traços comuns que as caracterizam como narrativas típicas a partir do ano 2000, bem como outras marcas que as individualizam em sua unicidade de obra de arte. Em ambas se percebe a preocupação pela busca das origens, de remodelagem da identidade, de convivência com o estranho.

Em *A corrida do rinoceronte*, há um personagem brasileiro negro que foi para a Califórnia – Estados Unidos - a fim de trabalhar como programador de *softwares* básicos em uma multinacional. O personagem enfrenta muitas dificuldades, tais como o preconceito, a xenofobia, o isolamento. A história se reconfigura a partir do momento em que aparece um rinoceronte nos sonhos dele, modificando suas atitudes, remodelando sua identidade, conscientizando-o tanto da proteção do meio-ambiente quanto do uso de drogas:

Ouviu um bufar meio bovino, e o rinoceronte surgiu diante do carro – um fantasma insistente, mal-iluminado pelas luzes do carro. E em movimento. Parecia determinado a passar por cima dele, os chifres postados para o ataque, mas no último segundo ele se desviou para a esquerda, atingiu a frente do Camaro como o seu peito largo. Eduardo balançou no assento. O rinoceronte girou diante dele, bufou outra vez, agitou as orelhas.

- tudo bem! – Eduardo gritou, em português, enquanto tornava a ligar o motor. – Mostre o caminho (CAUSO, 2006, p. 23).

Pode-se dizer que a busca da identidade pelo personagem é agenciada pela cultura do novo país – Estados Unidos. Os hábitos culturais estadunidenses marcam a vida do brasileiro, descortinam-lhe outros horizontes, arrancando-o do país de origem – Brasil – e possibilitando-lhe viver sua aventura existencial em um novo ambiente. Assim Causo nos apresenta o objetivo do romance:

O meu projeto para esse livro foi o de realizar um exemplo brasileiro de um tipo de fantasia contemporânea presente nos Estados Unidos e Canadá, às vezes chamado de “*mythic fiction*”, por admitir uma qualidade mítica presente na vida cotidiana, ou que vem invadi-la. Também busquei sugerir que a questão da brasilidade ou da identidade brasileira passa, em nosso momento histórico, pela questão do brasileiro como emigrante, e que a problemática da identidade cultural é múltipla e envolve

nacionalidade e etnia, mas também histórias pessoais e familiares e tribos comportamentais.⁹

O aspecto de ficção científica da obra se relaciona com o que poderíamos chamar de “ciência especulativa”, de fantasia contemporânea, que imagina um desenvolvimento possível para o cruzamento entre a geração de imagens por computador e a infecção e controle, feitos à distância, de computadores. Esse desenvolvimento visa à criação de imagens falsas que possam se sobrepor às obtidas via satélites-espões ou de sensoriamento remoto, protegendo instalações no solo. Uma tecnologia essencial na atualidade, em que uma grande potência como os Estados Unidos executa ações políticas e militares a partir dos dados coletados por esses satélites.

Já o romance *A estrada* começa com um personagem denominado “homem” e seu filho “menino”, que caminham sozinhos em uma terra devastada, que imaginamos ser pós-nuclear. Eles rumam para o sul, pois acreditam ser o único meio para sobreviverem:

Havia dias que atravessavam aquele terreno cauterizado. O menino tinha encontrado alguns gizes de cera e tinha pintado o rosto com presas e caminhava penosamente sem reclamar. Uma das rodas dianteiras do carrinho tinha dado defeito. O que fazer a respeito? Nada. Onde tudo diante deles estava queimado até as cinzas não havia como fazer fogo e as noites eram mais compridas e frias do que qualquer coisa que eles tivessem encontrado até ali. Frias a ponto de fazer estalar as pedras. De tirar a sua vida. Ele segurava o menino trêmulo junto do corpo e contava cada frágil respiração no escuro (McCARTHY, 2007, p. 16).

Procurando restos de comida ou agasalhos que possam protegê-los do frio, da chuva e da neve, os personagens percorrem caminhos, atravessando cidades cheias de cadáveres, carros abandonados, prédios vazios e em ruínas. Eles possuem o desejo de cooperação de outras pessoas e, ao mesmo tempo, possuem o senso de xenofobia. O homem e o menino continuam sua busca, na esperança de chegar ao sul e encontrar alguém que possa auxiliá-los a reconstruir a vida. No entanto, no final da trama, o homem morre e o menino se junta a outro personagem, que dá continuidade ao caminho rumo ao sul.

Com o objetivo de iniciarmos a leitura comparativa das obras dos dois autores, vejamos, os seguintes trechos que retratam a realidade da situação enunciada. As cidades são representadas por um espaço de desumanização, uma barreira a ser superada, trazendo interdependência e pouco benefício aos personagens. Em *A corrida do rinoceronte*, o

⁹ Trecho extraído da entrevista concedida para esta dissertação em abril de 2009.

personagem já está percorrendo seu caminho – sai do Brasil e vai para os Estados Unidos, o sonho brasileiro:

Eduardo estava há pouco tempo em South River, Califórnia. Viera trabalhar como programador de *softwares* básicos em uma multinacional – a Faro Softwares – com filial em Campinas, São Paulo. A empresa, antes baseada na cidade de Sacramento, tinha sido vendida, e a filial brasileira, após um processo de alguns anos, fechada. Eduardo foi o único funcionário brasileiro a escapar da liquidação. Com trinta e dois anos e solteiro, abraçou com prazer a chance de ir morar nos Estados Unidos. Podia muito bem ser a chance de sua vida.

Na divisão de novos projetos, teria de substituir um programador que deixava a empresa. O treinamento era lento, e, após quinze dias em South River, ele ainda tinha muito com o que se familiarizar (CAUSO, 2006, p. 7).

Já os personagens da narrativa *A estrada* caminham de forma desordenada, sem uma direção, deixando-se levar pelas circunstâncias:

Quando ele acordava na floresta no escuro e no frio da noite, estendia o braço para tocar a criança adormecida ao seu lado. Noites escuras para além da escuridão e cada um dos dias mais cinzento do que o anterior. Como o início de um glaucoma frio que apagava progressivamente o mundo. Sua mão subia e descia de leve com cada preciosa respiração. Removeu a lona de plástico e se levantou em meio às roupas e cobertas fedorentas e olhou para o leste em busca de alguma luz, mas não havia nenhuma (McCARTHY, 2006, p. 7).

Toda a narrativa de Cormac McCarthy ocorre no meio de poluição, vento, neve, chuva, lama. Elementos que não se deixam capturar. O título *A estrada* aparece por várias vezes durante a narrativa, remetendo-nos a algo que está sem proteção, vazio, à deriva, que pode levar a algum lugar ou a lugar nenhum:

Quando havia luz suficiente para usar o binóculo ele observou o vale lá embaixo. Tudo empalidecendo na névoa. As cinzas macias voando em espirais vagas sobre o asfalto. Ele examinava o que conseguia ver. Os pedaços da estrada lá embaixo em meio a árvores mortas. Procurando alguma cor. Algum movimento. Algum traço de fumaça subindo no ar. Abaixou o binóculo e puxou para baixo a máscara de algodão que estava sobre seu rosto, limpou o nariz nas costas do punho e em seguida percorreu a região com o binóculo novamente. Depois apenas ficou sentado ali segurando o binóculo e observando a luz cinzenta do dia se solidificar sobre a terra. Sabia apenas que a criança era sua garantia. Disse: Se ele não é a palavra de Deus, Deus nunca falou (McCARTHY, 2006, p. 8).

Os personagens protagonistas de ambas as obras se encontram sós e, diante de sua solidão, não aceitam a derrota que lhes é imposta. Perdem-se em seus próprios pensamentos, com a idéia de que todos partiram e eles ficaram ali, solitários e desolados.

Um dos elementos que difere o romance *A corrida do rinoceronte* de *A estrada* é que este último traz personagens sem nome, sem pátria, sem origem, desterrados. Logo no início da narrativa, encontramos-nos diante de duas personagens protagonistas, identificadas pelas palavras homem e menino, que parecem estar em um campo de batalha, tentando sair e se direcionar para a região sul.

Não há fatos ocorridos anteriormente que poderiam propiciar uma relação de causa e efeito. Os fatos vão compondo a narrativa de forma solta, sem elos, sem travessões, em um espaço vazio, dando-nos a sensação de que já estamos bem antecipados nos capítulos e não no início da história. No entanto, é nesse espaço vazio que se edificam as falas dos personagens:

Ele demorou muito para pegar no sono. Depois de um tempo se virou e olhou para o homem. Seu rosto sob a luz fraca rajado de preto por causa da chuva, como algum ator do velho mundo. Posso te perguntar uma coisa? Ele disse.

Pode. Claro.

A gente vai morrer?

Em algum momento. Não agora.

E ainda estamos indo para o sul.

Sim.

Para ficarmos aquecidos.

Sim.

Tudo bem (McCARTHY, 2006, p. 13).

Nesta seqüência de considerações chamamos a atenção para o personagem “o homem”. Um sujeito errante, a quem resta apenas seu próprio corpo e a companhia de seu filho:

Nenhuma lista de coisas a fazer. O dia providencial a si mesmo. A hora. Não existe o mais tarde. Agora é mais tarde. Todas as coisas graciosas e belas como as que se levam guardadas no coração têm uma origem comum na dor. Nascem do pesar e das cinzas. Então, ele sussurrou para o menino adormecido. Tenho você (McCARTHY, 2006, p. 48-49).

Seu corpo sujo, magro faminto. Um corpo entre neves e cinzas, entre a luta de todos contra todos, em um mundo no qual a miséria, em seus vários aspectos, e o vazio se espalham por todos os lugares. Para o menino, o pai é o homem que faz grandes coisas diariamente; ele enxerga a figura paterna de uma maneira bem peculiar, alterando a rotina da sobrevivência, quebrando a comodidade, lançando-se à aventura. Esse grau de parentesco (pai – filho) demarca para o filho quem ele é, permitindo distinguir-se entre os sobreviventes.

Em *A corrida do rinoceronte*, o animal (rinoceronte-negro) aparece sob forma de alucinação para o personagem Eduardo Câmara, como se fosse uma proteção, a alegada solução para o problema racial brasileiro. No romance, o animal possui o poder intelectual

dos homens, experimenta emoções humanas, incluindo a mesma tristeza que Eduardo Câmara sentiu ao passar por situações preconceituosas:

Sozinho no seu carro, ouvindo as vozes fracas de outros seres humanos a cantar melodias melancólicas, Eduardo achou-se também parte dele. E então sentiu-se tranqüilo. E *seguro*. O rinoceronte ao seu lado – seria mesmo possível que fosse outra coisa, alucinação ou sonho desperto? – era pai e irmão mais velho, melhor amigo e companheiro de batalha. Era um *lar* semovente e de respiração pesada e passada leve. E foi assim que, pela primeira vez desde que chegara aos Estados Unidos, Eduardo se sentiu em casa, rodando ao lado de um fantasma ou visão animal, transplantada da África (CAUSO, 2006, p. 24).

Percebemos que o ícone do rinoceronte é usado nesta ficção científica brasileira como um modo para lidar com questões raciais e imagens alteradas do humano, retratando aspectos psicológicos da experiência nacional e o modo da subjugação por estrangeiros. Pensamos que o Brasil é um país em que há muito debate sobre a questão da identidade racial e seu lugar em relação aos Estados Unidos, que é um país tecnologicamente avançado. Talvez seja esse o motivo de se colocar uma criatura (rinoceronte) com características humanas.

Notamos, no diálogo entre os personagens, a questão do racismo: a auto-suficiência dos outros, sua megalomania e desprezo:

- O que é isto? – um dos policiais comentou ao colega, ao examinar os documentos. – Folsom vendeu a sua máquina para um preto de fora da cidade? Que tipo de nome é este?

O outro policial tinha a sua carta de habilitação. O nome na plaqueta pendurada em seu peito era “Daniels”.

- Um estrangeiro – disse, e, voltando-se para Eduardo: - Quais são os seus negócios em South River?

Eduardo observou, enquanto respondia à pergunta, o segundo tira dar-lhe as costas e murmurar ao colega, “como se não bastasse os negros que já temos aqui...” (CAUSO, 2006, p. 10-11).

Em *A estrada* temos:

Talvez ele ache que nós não somos reais.

O que ele acha que nós somos?

Não sei.

Não podemos ficar aqui. Temos que ir.

Ele está com medo, Papai.

Não acho que você devesse tocá-lo.

Talvez a gente pudesse dar alguma coisa para ele comer.

Ele ficou olhando para A estrada. Droga, sussurrou. Abaixou os olhos para o velho.

Talvez ele fosse se transformar num deus e eles em árvores. Está bem, ele disse (McCARTHY, 2006, p. 135).

Isso nos leva a crer que o mundo acabaria, as pessoas acabariam e não haveria mais nenhum sobrevivente apenas eles, os escolhidos.

4.1 Sobre a estrangeiridade e o espaço

Os romances *A corrida do rinoceronte* e *A estrada* apresentam um mundo individualista; não há espaço para as relações sociais e o envolvimento entre as pessoas; neste ambiente, os seres humanos se tornam cada vez mais frágeis:

Era engraçado... Há um momento atrás sentira-se mal, isolado e ferido pelos olhares. O carro o protegia de algum modo e transformava os olhares de desprezo em admiração. Eduardo refletiu. Eram os dois extremos que faziam a vida social. Quando o grupo desprezava, e quando o grupo prezava. Quando segregava, quando integrava (CAUSO, 2006, p. 20).

No romance *A estrada*:

Não, estou falando a verdade. Mais cedo ou mais tarde vão nos pegar e nos matar. Vão me estuprar. Vão estuprá-lo. Vão nos estuprar e nos matar e nos comer e você não quer encarar isso. Prefere esperar que aconteça. Mas eu não posso. Não posso. Ela ficou sentada fumando um pedaço comprido de videira seca como se fosse algum charuto raro. Segurando-o com certa elegância, a outra mão sobre os joelhos onde ela os havia juntado. Ela o observava através da pequena chama. Costumávamos falar da morte, ela disse. Não falamos mais. Por que isso? (McCARTHY, 2006, p. 50).

As diversas formas de estrangeiridade reveladas nas duas obras acima estão relacionadas à experiência e à ausência de experiência do absurdo e da discriminação, através das quais os personagens são transformados em estrangeiros, exilados tanto fora quanto dentro da própria terra. Da ausência de experiência, temos o estrangeiro para ele mesmo. Da experiência, temos o reconhecimento da estrangeiridade. Esse reconhecimento pode suscitar formas diferentes de relação com o outro, com o mundo, com a vida, abrindo perspectivas de novas modalidades de estrangeiro. Para exemplificar, um dos modos seria aquele que faz da estrangeiridade sua ação no mundo, como forma de uma busca contínua pelo outro e por si mesmo (é o caso de Eduardo nos Estados Unidos), objetivando sempre minimizar o sofrimento do mundo. Aquele que supera o absurdo pela revolta consciente e constante. Outro modo de relação com o estranho seria aquele no qual o indivíduo desiste da busca, por

acreditá-la inatingível, foge do confronto e elege o nada (como o personagem homem, de *A estrada*, ao se deixar vencer pela morte), torna-se prisioneiro do absurdo, distanciando-se da revolta que engrandece a vida. O reconhecimento de que se é um estrangeiro desperta um vazio, em que o coração procura, em vão, o elo que lhe falta.

Partindo da noção de que estrangeiro é somente aquele que não pertence à nação em que está, aquele que não tem a mesma nacionalidade, limitamos o nosso percurso. Contudo, quando a nação - o Estado - não reconhece mais como cidadão ou como nacional aquele que nela reside, sem o expulsar, sem o tornar apátrida, essa mesma nação o torna um estrangeiro. Nesse caso, segundo Julia Kristeva, em seu texto *Estrangeiros para nós mesmos* (1994, p.100), o estado de pertencimento determinado pelo “*jus solis* e pelo *jus sanguinis* - o direito segundo a terra e o direito segundo o sangue” deixa de ser garantia para o que, até então, era considerado nacional. Se o Estado, representante da soberania do povo, não reconhece seu próprio membro, este se torna uma anomalia ali dentro. Não existindo, ele pode ser eliminado, pois não há lei que ampare o que não existe. O estrangeiro na própria terra, afirma-nos Giorgio Agamben, em *O poder soberano e a vida nua* (2002, p.146), é “uma vida que cessa de ter valor jurídico e pode, portanto, ser morta sem que se cometa homicídio [...] uma vida que cessa de ser politicamente relevante, é então somente, “vida sacra”¹⁰ e, como tal, pode ser impunemente eliminada”.

O nacional, quando desprezado pelo Estado, passa a viver sob leis comuns ao não nacional. O estrangeiro, em comparação ao cidadão, é desprovido de determinados direitos, sobretudo políticos. Em alguns países, “o estrangeiro e o nativo se equiparam quanto aos seus direitos civis (o que equivale, grosso modo, ao direito privado), mas, nitidamente, testam diferenças quanto aos direitos políticos” (KRISTEVA, 1994, p. 105). No Brasil, por exemplo, aquele que reside no país, mas nasceu fora do território nacional e não adquiriu a nacionalidade brasileira, sofre limitações constitucionais. Luis Bassegio e Roberval Freire, membros da Secretaria de Serviço Pastoral dos Migrantes, afirmam, em relatório sobre o Fórum Social das Migrações, que aconteceu em Porto Alegre em janeiro de 2005, que “a atual lei dos estrangeiros é ultrapassada, xenofóbica e tem resquícios da ditadura militar¹¹”.

É interessante destacar que os estrangeiros “não participam do processo legal que conduz à adoção das leis. Além disso, a existência jurídica do estrangeiro é gerida não por uma lei, mas pelas formas menos nobres da regulamentação: as disposições do Executivo

¹⁰ A vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra.

¹¹ Rede Social de Justiça e Direitos Humanos - <http://www.social.org.br/relatorio2005/relatorio017.htm>. Acessado em novembro de 2008

[regulamentos e decretos]” (KRISTEVA, 1994, p. 107). O estrangeiro é, assim, “reduzido a um objeto passivo [...] alienado em relação à ordem jurídica” (KRISTEVA, 1994, p. 106).

O que aconteceu em South River (*A corrida do rinoceronte*) e no caminho (*A estrada*) foi, além da perda dos direitos políticos pelos cidadãos, a perda da cidadania, dos direitos civis: eles foram reduzidos a homens¹², tornados apátridas na pátria, vivendo sob as leis lançadas pelos habitantes do local com suas anomalias, passíveis de serem concentrados, eliminados e deportados:

- Esta é a minha história – disse. – minha família esteve neste país desde que a escravidão foi instalada, o que quer dizer que está aqui há mais tempo do que a maioria dos imigrantes que vieram para cá.

Eduardo achou que isso poderia ser uma indireta dirigida a ele, o recém-chegado à gloriosa América, e por isso disse:

- Por enquanto sou apenas um trabalhador temporário, e não imigrante.

- Está tudo certo. – Bly foi bem direto. – Não estou tentando estabelecer hierarquia alguma entre nós. Só mencionei isto porque quero que entenda que minha família não veio para cá atrás de oportunidades. Foi *trazida* para cá, para permitir que *outros* tivessem as oportunidades (CAUSO, 2006, p. 47).

E o meu pai?

O que tem ele.

A gente não pode simplesmente deixar ele aqui.

Podemos sim.

Não quero que as pessoas vejam ele.

Não tem ninguém aqui para vê-lo.

Posso cobrir ele com folhas?

O vento vai soprá-las para longe (McCARTHY, 2006, p. 232).

O menino trata o pai como uma pessoa rara, única em seu gênero, mesmo depois de morto. Ironicamente, o outro personagem que surge na narrativa vê o homem como apenas uma unidade na contagem dos mortos.

Analisando a ficção dos autores sob o prisma da história das Américas de agora, pensamos no contexto atual que é incerto, de agressão, e que se relaciona a um discurso de como lidar com questões como o nacionalismo, a identidade, o estrangeiro. Conforme afirma Jean Delumeau, na obra *Medos de ontem e de hoje* (2007, p.46), estamos vivendo, em escala

¹² O Homem, que foi considerado no século XVIII, com a Declaração dos Direitos do Homem, a fonte da lei, não poderia ser agraciado com ela sendo somente homem, pois mal “havia surgido como ser completamente emancipado e isolado, que levava em si mesmo a sua dignidade, sem referência a alguma ordem superior que o incorporasse, diluía-se como membro do povo” (ARENDDT, 1989, p. 324-325). Esse mesmo povo havia sido proclamado como único soberano em questões de lei. O povo, e não o indivíduo, representava a imagem do homem. Não pertencer a um povo, ou ser apenas homem, significa também, não ser protegido pelos Direitos do Homem.

mundial, um “medo do outro pela possibilidade de um “choque entre civilizações”, que nos ameaça constantemente”.

Tanto o Brasil quanto os Estados Unidos passam por crises de naturezas variadas. O atentado de 11 de setembro de 2001¹³, por exemplo, coloca em evidência o par civilização/barbárie, despertando a questão de como vemos o outro. É possível pensar sobre o outro, ver a aversão sobre ele, que se mostra aberta. A violência e a incomunicabilidade das cidades e dos espaços parecem apenas ressaltar um estado crítico de desprezo. Aqui, no Brasil, como justificariamos os estudantes de classe média terem assassinado um índio¹⁴, alegando que se assemelhava a um mendigo, ou que tenham atacado e abusado sexualmente de uma empregada doméstica por a terem confundido com uma garota de programa¹⁵? Dessa forma a questão do diferente deve ser pensada numa esfera social.

Os dois romances apresentam também outras questões ligadas à estrangeiridade. O outro (tanto para o personagem Eduardo Câmara quanto para os personagens homem e menino) se transforma em ameaça constante:

Eles o fizeram sair do carro com alguma rispidez, as mãos nas armas. Obrigaram-no a se apoiar no teto e o revistaram demoradamente. Com demora ainda maior, revistaram o Camaro, deixando os pisos todos fora do lugar. Por um instante, Eduardo temeu que Folsom tivesse esquecido alguma “substância ilegal” no seu interior, mas os policiais nada encontraram.

- O que é isto? – um dos policiais comentou ao colega, ao examinar os documentos. – Folsom vendeu a sua máquina para um preto de fora da cidade? Que tipo de nome é este? (CAUSO, 2006, p. 10).

Em *A estrada*:

Não podemos ficar, ele disse. Está ficando mais frio a cada dia. E a cachoeira é uma atração. Foi para nós e será para outros e não sabemos quem serão esses outros e não podemos ouvi-los chegando. Não é seguro.

A gente podia ficar mais um dia.

Não é seguro.

Bem, talvez a gente pudesse encontrar algum outro lugar no rio.

Temos que continuar seguindo em frente. Temos que continuar indo na direção do sul (McCARTHY, 2006, p. 39).

Os personagens percebem o enorme espaço entre eles e suas vidas, principalmente no romance *A estrada*, em que a devastação, a poluição e a ausência de outras pessoas condenam toda uma cidade à separação do resto do mundo e à separação dentro da própria cidade,

¹³ www.unificado.com.br/calendario/09/especial.htm. Acessado em novembro de 2008.

¹⁴ rjtv.globo.com/.../0,,MUL136400-9097,00html. Acessado em novembro de 2008.

¹⁵ jornalnacional.globo.com/.../0,,10406-p.28062007,00html. Acessado em novembro de 2008.

levando-os à estrangeiridade. Os personagens estão sempre caminhando em direção ao outro e em busca do conhecimento; experimentam esse sentimento de absurdo ao entrar em contato com outro (seja uma língua, um indivíduo ou um país). Independentemente de quem seja o estrangeiro, aquele que está fora, deslocado de seu país, sempre será o outro:

O movimento parecia intenso nesse horário. Eduardo surpreendeu-se ao reparar que o único negro no estabelecimento (além dele próprio, embora ainda achasse estranho referir-se dessa maneira) era o moço que atendia aos pedidos. No Brasil, ele talvez não reparasse na ausência de outros (CAUSO, 2006, p. 32).

Em *A estrada*:

Você não é uma isca servindo a um bando de ladrões da estrada?

Eu não sou nada. Posso ir embora se você quiser. Consigo encontrar a estrada.

Você não precisa ir embora.

Eu não vejo uma fogueira há muito tempo, isso é tudo. Vivo como um animal. Você não ia querer saber as coisas que comi. Quando vi esse menino pensei que tinha morrido.

Pensou que ele era um anjo?

Eu não sabia o que ele era. Nunca achei que fosse voltar a ver uma criança. Não sabia que isso ia acontecer.

E se eu disser que ele é um deus?

O velho sacudiu a cabeça. Já deixei tudo isso para trás. Faz anos. Onde os homens não podem viver deuses também não se sentem bem. Você vai ver. É melhor ficar sozinho (McCARTHY, 2006, p. 142-143).

As diferenças calcadas pelo preconceito e pela megalomania são as que mais estrangeirizam. O outro se torna estrangeiro, independente da língua nativa ou de um conceito jurídico que assim o limita por não ser cidadão do país em que se encontra, reside ou por onde transita. Sempre há, na condição humana, de acordo com Emmanuel Lévinas, em *Humanismo do outro homem* (1993, p.52), um rosto que se impõe “a mim sem que eu possa permanecer surdo ao seu apelo, ou esquecê-lo, quero dizer, sem que eu possa cessar de ser responsável por sua miséria”. Os personagens de cada narrativa aqui estudada saem de seus locais para buscar melhores condições de vida, movidos por fatores pessoais ou políticos, que motivaram as mudanças territoriais.

A estrada e o país – os Estados Unidos – são os elementos estranhos das narrativas, aqueles que invadem a normalidade dos personagens, mostram o absurdo das relações entre os poucos personagens existentes nas histórias. Eduardo Câmara, o homem e o menino vivem em lugares praticamente desconhecidos, apesar de serem esses lugares nomeados e

demarcados por seus limites (Sul e South River). Em se tratando de sujeito, são personagens estrangeiros de si mesmos.

No romance *A corrida do rinoceronte*, Causo lança interrogações sobre alguns pontos já cristalizados, como as imagens dos africanos. No enredo da narrativa, não é apenas a evidência física que se torna alvo do olhar crítico dos personagens preconceituosos, mas também a violência que o personagem Eduardo Câmara narra, como protagonista de uma relação traumática com a identidade brasileira. Seu tom pessimista e melancólico lembra que a civilização brasileira se fundou sobre o massacre dos índios e dos negros. Ser negro significa, nessa perspectiva, ser estranho à cultura. Câmara aceitava os Estados Unidos como uma sociedade temporária, programava ficar no país por, no máximo, dez anos e retornar ao Brasil:

Esqueceria completamente o seu contato com um racismo mais agressivo, comentando-o com os amigos aqui e ali, de vez em quando. Nesse instante um pensamento lhe ocorreu: Voltaria a ser mais um mulato como milhões de outros, grato pelo grau de palidez de sua pele, mas sempre embaraçado pela herança de sangue que corria em suas veias?

No Brasil havia sempre esse discurso de que o que segregava o negro na realidade era a pobreza. Questões de raça não importavam. Mas será? Quanto mais pensava no assunto, mais sentia que lá estivera em sua vida, o tempo todo, abafada e constricta, a marca do racismo. Sempre o fato de que se tornava necessário negar a cor, para ascender socialmente.

Voltaria ao Brasil e a uma realidade diferente, mas a pergunta estaria lá – se fosse visto como negro, o seu talento e competência duramente conquistados bastariam? (CAUSO, 2006, p. 21).

No romance de Roberto de Sousa Causo, a ameaça de ser linchado por estadunidenses deixa em pânico o personagem brasileiro Eduardo Câmara:

- É verdade o que dizem sobre o Brasil, que não há racismo lá? Ou é apenas uma forma diferente de racismo?

Eduardo disse:

- Resposta bê.

Bly assentiu lentamente com a cabeça, como se tivesse antecipado a resposta. Eduardo respirou fundo antes que ele dissesse alguma coisa, e prosseguiu:

- Mas confesso que a agressividade das pessoas de South River me chocou um pouco.

- Agressividade... – Bly repetiu. – Você deveria ter nascido aqui há cinqüenta ou sessenta anos, para conhecer a “agressividade” da sociedade americana.

- Não, obrigado – Eduardo disse, após tirar um gole de Pepsi. – Estou pensando seriamente em voltar ao racismo manso do Brasil (CAUSO, 2006, p. 43-44).

Esse trecho sugere algumas das piores cenas de violência racial nos Estados Unidos, nas quais são acentuadas situações de medo racial e brutais conseqüências do preconceito.

Acreditamos que os autores Cormac McCarthy e Roberto de Sousa Causo, ao tentarem transformar o imaginário sobre o estrangeiro, de alguma maneira, em suas obras, estão dialogando com a história, especialmente a das Américas. Pensamos que suas narrativas apontam para a história à proporção que apresentam o diferente, conectando-se com momentos distintos, no entanto, ligados aos seus lugares de enunciação. Se, por um lado, fatos históricos se convertem em narrativas, por outro, suas escritas constroem novos imaginários, que exigem uma leitura diferente da história e da condição humana.

Os mitos nacionais não são mais tão evidentes (o Brasil como um paraíso tropical, ou como uma democracia racial, os brasileiros como um povo sensual e dócil, e o Brasil como um país com potencial para a grandeza como nação). Os mitos foram substituídos pela representação de uma consciência nacional. Homi Bhabha, em *Nação e narração* (1990, p.2), conceitua “nação como narração”:

O prazer heimlich do coração, e os terrores unheimlich do espaço ou da raça do Outro; o conforto de pertencer ao grupo social, as mágoas ocultas da classe; o costume do gosto, os poderes da afiliação política; o sentido de ordem social, a sensibilidade da sexualidade... a qualidade da justiça, o senso comum de justiça; a langue da lei e a parole do povo.

A partir do momento em que Bhabha usa o termo “DissemiNação”, conotando uma noção flexível de nacionalidade, incluindo discursos minoritários, percebemos que esse termo se adapta ao gênero ficção científica brasileira, buscando expandir a identidade para além de estereótipos culturais.

4.2 Sobre a identidade, a memória, o tempo, o grotesco e a imagem

Um dos pontos que se destaca no romance *A corrida do rinoceronte* é o trabalho desenvolvido na narrativa a partir da vida de Eduardo Câmara: trata-se de um movimento de busca da identidade. O personagem é homem, brasileiro, negro, saiu de São Paulo e foi para os Estados Unidos a trabalho. Conheceu a estadunidense Jennifer Adams, uma policial responsável pelo controle das corridas de rua; com ela teve um filho. Na narrativa, a cidade South River apresenta sérios problemas como o tráfico de drogas e as corridas ilegais.

No entanto, a narração desses fatos não resolve a melancolia por que passa Eduardo Câmara. Uma crise desencadeada pela situação de estrangeiro, participante de um grupo de trabalhadores especializados que, no Brasil, recebem outros contornos, é apresentada a seguir:

No Brasil, a palidez de sua pele lhe dava alguma vantagem – se não se bronzeasse muito. Evitava a luz do sol e em tudo havia o medo de perder oportunidades, de deixar escapar as chances de ascender à posição que desejava alcançar.

Bem aqui. No país mais rico do mundo, em uma empresa que surfava a nova onda da Revolução da Informática, da Nova Economia, ganhando experiência e a confiança dos executivos. O único problema é que os moradores do local o viam sem disfarces, e não o perdoavam por isso (CAUSO, 2006, p. 19).

O trabalho estadunidense dignificaria o homem e o poria em posição relevante na sociedade. Contudo, Eduardo Câmara sofre uma mutilação espiritual e local:

- Espero que você encontre o que procura – disse -, seja lá o que for.

Eduardo esperava que sim. Encontraria a sua “essência”, ou fabricaria para si uma identidade que lhe permitisse operar com sucesso dentro da sociedade americana? Não era isso o que Bly lhe havia dito antes, sobre o sonho americano? E então, quando voltasse ao Brasil, criaria outra, para operar em seu país... Mas talvez encontrasse o que Bly parecia negar ou suspeitar não existir – uma identidade que o fizesse se comunicar com as experiências de outros, aqui e lá, e ainda assim sentir-se sólido e inteiro dentro de si mesmo. Tudo o que queria era fazer cair as máscaras, observar o que havia de fato por trás delas (CAUSO, 2006, p. 95).

Em ambas as narrativas, notamos que é na guerra pela sobrevivência que a identidade dos personagens se perde, visto que não possuem poder de decisão sobre coisa alguma:

Refletiu silenciosamente e diagnosticou o que sentia – o desconforto de reconhecer o peso de um lugar que não tinha previsão para pessoas como ele. Um imigrante escuro. Olhou pela janela, para a rua lá fora, e pensou no que fazer a seguir. Ficar quieto em seu canto, escondido em casa junto com o automóvel, ou abandonar a máscara e não permitir que os seus amáveis vizinhos o intimidassem? (CAUSO, 2006, p. 20).

Em *A estrada*:

Quantos anos você tem?

Noventa.

Não tem não.

Está bem.

É isso o que você diz às pessoas?

Que pessoas?

Qualquer pessoa.

Acho que sim.

Para que não te machuquem?

Sim.

Funciona?

Não.
O que tem na sua mochila?
Nada. Você pode olhar.
Sei que posso olhar. O que tem aí?
Nada. Só umas coisas.
Nada para comer.
Não.
Qual é o seu nome?
Ely.
Ely de quê?
O que há de errado com Ely?
Nada. Vamos (McCARTHY, 2006, p. 138-139).

A situação de guerra (briga pelo próprio espaço ou espaço alheio) e do mundo devastado nas narrativas nos lembra uma das marcas mais fortes da História e da cultura humana. Sem origem, sem referências, sem identidade, os personagens se apresentam como excluídos da condição de cidadãos e de sujeitos da história.

As narrativas representam uma série de situações, sentimentos, rancores e desconfianças, causados pelos embates culturais. Afinal, mesmo os personagens protagonistas tendo intenções humanitárias, ecologicamente corretas, a distância entre eles e os outros personagens, do ponto de vista cultural, torna o comportamento verossímil.

Dessa maneira, à margem da cultura e da História, os personagens passam a desejar a morte:

As coisas vão melhorar quando todos tiverem morrido.
Vão?
Claro que vão.
Melhorar para quem?
Todo mundo.
Todo mundo.
Claro. Todos nós estaremos melhor. Vamos respirar com mais facilidade.
É bom saber disso.
É sim. Quando todos tivermos morrido pelo menos não haverá ninguém aqui além da morte e seus dias estarão contados também. Ela vai estar aqui na estrada sem nada para fazer e sem ninguém a quem fazer. Ela vai dizer: Para onde foi todo mundo? E é assim que vai ser. O que há de errado com isso? (McCARTHY, 2006, p. 143).

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2001), define identidade como algo projetivo, que está por se fazer. São duas forças juntas quando se fala em identidade: uma é o passado compartilhado (a história coletiva de um grupo):

- É uma longa história. Começa em dezoito e vinte e oito, quando meu trisavô Joe Bly, um negro liberto, chegou ao que era então território mexicano. Sete anos antes o México havia se tornado independente da Espanha, e prometia terras e ferramentas aos ex-escravos da América.

Eduardo teve de lembrar que 18-28 significava “mil oitocentos e vinte e oito”. Uma data tão distante...

- Vovô Joe conseguiu trabalho, formou família, criou raízes no México até dezoito trinta e seis, quando os revolucionários americanos tomaram o território em que ele havia se instalado, e o transformaram no Texas escravagista. Foi como se passassem uma longa rede de arrasto, e jogassem os negros de volta à escravidão (CAUSO, 2006, p. 45).

E a outra força é o futuro, aquilo que está para se fazer. Para Stuart Hall (2001, p. 12-13):

(...) A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...) à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis.

A identidade vista como uma “celebração móvel” se aproxima da idéia de migração, pois nela se realiza o deslocamento de um lugar a outro.

Desde então vivemos sempre em movimento, sempre em busca de uma nova chance para o sonho americano. Stanley Crouch definiu o sonho americano como “a idéia de que uma identidade pode ser improvisada e que pode funcionar socialmente se não se intrometer na liberdade dos outros”. E eu estou preso aqui, neste lugar em que nenhuma identidade pode ser improvisada, para alguém como eu (CAUSO, 2006, p. 47).

A migração exagera, escancara e possibilita aos indivíduos uma crise que aparece no sotaque do estrangeiro, nos hábitos diferenciados, na religião, nas características físicas e na constituição do sujeito cultural. O estrangeiro se sente sem lar, impróprio em terras estranhas:

Seu nome é mesmo Ely?

Não.

Você não quer dizer seu nome.

Não quero dizer.

Por quê?

Não poderia confiá-lo a você. Para fazer alguma coisa com ele. Não quero ninguém falando de mim. Dizendo onde é que eu estava ou o que eu disse quando estava lá. Quero dizer, você talvez pudesse falar de mim. Mas ninguém poderia dizer que era eu. Eu poderia ser qualquer pessoa. Acho que em tempos como estes quanto menos se disser melhor. Se alguma coisa tivesse acontecido e nós fôssemos sobreviventes e nos encontrássemos na estrada então teríamos algo sobre o que falar. Mas não somos. Então não temos (McCARTHY, 2006, p. 142).

Em *A corrida do rinoceronte*, temos a globalização da mão-de-obra, a circulação do material humano pelo globo, em busca de condições dignas de vida, segurança do emprego.

Para o autor:

Ao entrar em contato com uma sociedade com políticas raciais diferentes, ele enriquece a sua identidade, ao acrescentar a ela uma face que ele vinha mascarando durante a maior parte de sua vida. Há um “chamamento”, por assim dizer, dessa faceta de sua identidade, representado pelo rinoceronte. De qualquer forma, o contato com essas políticas raciais diferentes é que desperta nele uma nova consciência.¹⁶

Em *A estrada*, vemos a luta pela sobrevivência, a fuga das perseguições políticas. Os personagens estão confinados à estrada, conscientizam-se desse vazio e de que se dirigir para o sul (um lugar) se faz necessário; é preciso estar sobre um espaço seguro, firme. Eles fazem movimentos de aceitação, negociação, para adquirir a segunda nacionalidade; estão desejosos de reconstruir um território, de encontrar um lugar, de com algum grupo se identificar.

No entanto, a tomada de consciência por parte dos personagens parece ser inútil. A guerra pela sobrevivência está por toda a parte, inviabilizando a reconstrução da vida, da identidade perdida:

Se um subúrbio se desvaloriza quando uma família negra se muda para lá, ou se os corretores de imóveis dificultam as condições de compra para os negros, ou se um empregador quer pagar menos a um trabalhador afro-americano, ou se o banco financia mais caro a hipoteca da casa de uma família negra, essas seriam questões de mercado. E neste país o mercado é livre e pouco regulado em termos de direitos civis. Desse modo, a segregação se move para fora do alcance da lei (CAUSO, 2006, p. 89-90).

A singularidade dos personagens se manifesta na miscigenação racial, cultural, econômica, religiosa; quando pessoas de diversas origens partem rumo ao sul, com um único objetivo e uma única esperança: sobreviver.

Não há obrigatoriedade de perfeição. As pessoas são mostradas com seu caráter humano, agressivo, racista, mentiroso, ladrão, esfomeado, sofrido:

Um vazio pesado instalou-se em seu estômago, quando viu os rabiscos. O racismo explícito e direto desses americanos o deixou chocado pela primeira vez. Sentiu-se, nos dias seguintes, como alguém que andava nu pelas ruas, que tinha alguma coisa morta e exposta em sua casa, que atraía olhares por alguma deformidade física tornada visível apenas aos outros e nunca a ele próprio (CAUSO, 2006, p. 18).

¹⁶ Trecho extraído da entrevista concedida para esta dissertação em abril de 2009.

Em *A estrada*:

Aposto que esse menino está com fome. Por que você simplesmente não vem até o caminhão? Pegar alguma coisa para comer. Não precisa ser tão cabeça-dura.
Você não tem nada para comer. Vamos lá.
Vamos aonde?
Vamos lá.
Eu não vou a lugar nenhum.
Não vai?
Não. Não vou.
Você acha que eu não vou te matar mas está errado (McCARTHY, 2006, p. 57).

Em relação aos personagens da narrativa *A estrada*, a origem fica marcada pela circularidade: não se sabe onde começa um e onde termina o outro. Pai e filho marcados pelos acontecimentos, pelas mesmas experiências, um dando vida ao outro, simbolicamente ligados.

A memória também está presente nas narrativas, desde o momento em que se recupera a idéia de uma nação, de uma cidade, de um bairro, de casas em constante desaparecimento. Os personagens vão se definindo: a solidão, a fome e as dificuldades pelas quais passam são fatores que colaboram para sua decadência, seu desaparecimento ou constrangimento:

A descendência de negros, pela primeira vez na vida de Eduardo, ele não podia ocultar. E ao admitir, uma coisa engraçada aconteceu: lembrou-se das vezes em que havia se recolhido em si mesmo, quando o conhecimento do sangue africano em suas veias o fazia sentir as piadas sobre negros que contavam à sua volta. *Pergunta: quando é que o negro sobe na vida? Resposta: Quando explode o barraco. Há, há, há...* O maior temor sempre tinha sido esse – perder oportunidades. Fora mais seguro convencer-se de que não era preto. *Até aqui* (CAUSO, 2006, p. 15).

Em *A estrada*:

Sonhava que caminhava num bosque florido onde pássaros voavam diante deles ele o menino e o céu era de um azul dolorido mas ele estava aprendendo a despertar de mundos de sereia como esses. Deitado ali no escuro com o fantástico gosto de um pêssego de algum pomar fantasma desaparecendo da boca. Pensou que se vivesse o suficiente o mundo enfim teria desaparecido por completo. Como o mundo agonizante que os cegos recentes habitam, tudo aquilo desaparecendo lentamente da memória (McCARTHY, 2006, p. 19).

O tempo da narrativa apresenta fragmentos e memórias de sonhos que vão se unindo a outros fragmentos do presente: “Ele desconfiava de tudo aquilo. Dizia que os sonhos corretos para um homem em perigo eram sonhos com o perigo e tudo mais era a chamada do langor e da morte” (McCARTHY, 2006, p. 19).

O ato de recordar é um sofrimento e, por sua vez, é algo que impõe ao personagem uma total falta de proteção: “Você se esquece de algumas coisas, não se esquece? Sim. Você se esquece do que quer lembrar e se lembra do que quer esquecer” (McCARTHY, 2006, p. 14). Percebe-se que o personagem recupera o passado por meio da memória involuntária.

O tempo se estagna no momento em que ele lembra situações não vividas como gostaria, vê-se diante de um tempo desperdiçado:

- Agora vejo que há um lado triste em tudo, além da própria violência da segregação – disse. – É o fato de eu ter crescido sem contato com uma parte da história da minha família, a parte que contribuiu com o sangue africano. Como muitos rapazes da minha geração, cresci afastado daquela coisa de família... as tradições e os laços. Meus interesses não eram contemplados pela história da família, você sabe, e acho que eu pensava que meus pais e parentes nada tinham a dizer que me importasse (CAUSO, 2006, p. 75-76).

No romance *A estrada*, a figura paterna dá à criança uma percepção do desencontro entre passado e presente. De um lado está o mundo leve, a esperança por encontrar “o fogo”, o sul. No outro extremo, situa-se o um mundo real, absurdo, triste, esfomeado:

Cascas incrédulas de homens cambaleando pelas estradas como migrantes numa terra febril. A fragilidade de todas as coisas finalmente revelada. Questões antigas e perturbadoras solucionadas para se transformar em nada e noite. A última instância de uma coisa leva a categoria consigo. Apaga a luz e vai embora. Olhe ao seu redor. Para sempre é muito tempo. Mas o menino sabia o que sabia. Que para sempre não é tempo algum (McCARTHY, 2006, p. 27-28).

O tempo não é preciso; ora temos o passado, ora o presente, o tempo imaginado e o existente; às vezes o tempo é apressado e ao mesmo tempo não flui. Diante das incertezas do mundo, alguns fatos se realizam na imaginação, na mente dos personagens:

Parou em um cruzamento, sem olhar para lugar algum. Ruminava o que acabara de pensar. Era uma perspectiva boa ou ruim, voltar ao que era?
Segundos antes do farol abrir, o rinoceronte passou diante dos seus olhos.
Eduardo piscou. O rinoceronte olhou para ele – olho firme e escuro no centro de uma espiral de rugas, grande nodosa crescendo na cabeça comprida e adornada com dois chifres imensos. Um olhar de soslaio na fração do instante, e então suas narinas espirraram uma nuvem de umidade que se formou breve diante do focinho. Seu couro era escuro, cinzento, e o corpo tão comprido quanto o Chevrolet. Olhava firme para adiante e suas patas pistonavam contra o asfalto, num movimento vivo e leve.
Eduardo olhou em torno. Os outros viram também? Os motoristas e passageiros nos carros parados ao lado e atrás dele?
Rostos imóveis, concentrados no semáforo (CAUSO, 2006, p. 21).

Em relação ao grotesco, este aparece ligado à mistura do animal com o humano: “Lembrou-se então de Rino e se perguntou, assustado com a idéia: “E se a “essência” é que estiver atrás de mim?”(CAUSO, 2006, p. 95). É o que se aplica aos romances: seus personagens são seres que agem por instinto, que buscam a satisfação das necessidades físicas, tendo como cenário uma atmosfera de desigualdade social, de discriminação racial.

Em um trecho de *A estrada*, interessante notar o momento em que o personagem manifesta a necessidade de comer carne humana, apontando para a ancestralidade, a antropofagia:

O menino ficou deitado com a cabeça no colo do homem. Depois de algum tempo disse: Eles vão matar aquelas pessoas, não vão?

Sim.

Por que eles precisam fazer isso?

Não sei.

Vão comer elas?

Não sei.

Vão comer elas, não vão?

Vão.

E a gente não podia ajudar porque senão eles iam comer a gente também.

Sim (McCARTHY, 2006, p. 106-107).

O grotesco aparece associado à mistura do animal com o humano. Os personagens agem por instinto, buscam satisfação das necessidades físicas, começando pelo alimento. Descrição de uma situação de desigualdade social, fome, miséria, ou seja, de um mundo de deserdados e desvalidos, sem perspectiva de vida.

Em *A estrada*, a imagem que temos na narrativa fornece uma pista acerca do possível sentido da história. A ausência de vegetação acarreta a falta de iniciativa humana - os humanos estão em estado passivo, vegetativo. No romance brasileiro *A corrida do rinoceronte*, o personagem-testemunha, sem nenhuma voz, é um ser impotente. Vejamos a inabilidade de Eduardo Câmara para salvar a floresta estadunidense:

- A verdade é que não sei por que vim até este lugar. Por que me enfiei na floresta. Mas o fato é que eu vi uma caravana de carros e motos passar por aqui. Também vi uma imensa área cortada recentemente. Eu gostaria de fazer alguma coisa a respeito dos *dois* fatos. Qualquer um que voe sobre a área não pode deixar de notar o trecho cortado... (CAUSO, 2006, p. 59).

Nenhum dos personagens dos dois romances consegue deter a tragédia, pois estão literária e metaforicamente aprisionados em uma situação perigosa, sem poder de mudança. A situação daquele que esteve ausente de seu país é representada por mulher e filho

estadunidenses e descrita como uma impossibilidade permanente de regresso. Em relação a isso, Edward W. Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003, p.46), escreve:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços, para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.

Jennifer está no Brasil, na casa de Eduardo Câmara, com a família dele, mas trouxe dos Estados Unidos, para esse (des)encontro, a ausência do brasileiro, que perde o crescimento do filho, as mudanças e os acontecimentos de sua comunidade e de sua família:

Jen sorriu palidamente, olhando agora para o seu filho. Ele não se parecia tanto com o pai. O tom acaramelado da pele estava ausente, assim como cabelo grosso e crespo. Talvez no futuro o cabelo de bebê engrossasse e escurecesse, mas a pele seria só um pouco mais morena que a de Jennifer. Por alguma razão, ela não apreciava esse fato. Com certeza facilitaria a vida de Edward, que escaparia de ser reconhecido e tratado como mestiço, mas havia uma perda aí também, e por essa perda Jennifer lamentava (CAUSO, 2006, p. 155).

A vinda de Jennifer para o Brasil, mais propriamente para a casa dos pais de Eduardo Câmara, não significa um reencontro.

Ele agora nunca saberia o que sua trisavó negra teria a contar. Que lado dela estava vivo nele, que forma de resistência, ou de resignação, que contatos com a vida e o mundo sobreviveram dela nele... E Jennifer agora contemplava o pequeno Edward, tão pálido, o sangue africano tão diluído em suas veias pueris que nenhum traço reconhecível de negritude chegava ao seu rosto, e Jen pensava que também ela jamais saberia. Esse traço do que Eduardo fora um dia, toda a completude e a profundidade de dimensões que ele mesmo mal começara a explorar, estariam mortos, extintos para o futuro (CAUSO, 2006, p. 157).

Em *A estrada*:

A mulher quando o viu passou os braços ao seu redor e o abraçou. Oh, ela disse, estou tão feliz em te ver. Ela às vezes lhe falava sobre Deus. Ele tentava falar com Deus mas a melhor coisa era conversar com seu pai e falava com ele e não se esquecia. A mulher disse que estava tudo bem. Disse que o sopro de Deus era o seu sopro ainda embora passasse de homem para homem ao longo do tempo. Antes havia trutas nos riachos das montanhas. Você podia vê-las paradas na correnteza cor de âmbar onde as extremidades brancas de suas barbatanas encrespavam de leve a superfície. Tinham cheiro de musgo na mão. Polidas e musculosas e se retorcendo. Em suas costas havia padrões sinuosos que eram mapas

do mundo em seu princípio. Mapas e labirintos. De algo que não podia ser resgatado. Não podia ser endireitado. Nos vales estreitos e profundos em que eles viviam todas as coisas eram mais antigas do que o homem e num murmúrio contínuo falavam de mistério (McCARTHY, 2006, p. 233-234).

4.3 *Thriller* de ficção científica

As duas obras de ficção científica *A corrida do rinoceronte* e *A estrada* possuem uma linha que as separa de outros subgêneros (*cyberpunk*, *tupinipunk*, *space opera*, *hard* entre outros) surgidos para nomear cada época da ficção científica. A partir do ano de 2000, essa linha se torna ainda mais tênue, possibilitando aos autores que eles se impusessem sobre a própria história, reciclando e reconfigurando os temas e subgêneros anteriores. Assim, a retomada, no final do século XX, da narrativa de ficção científica, pela literatura e até mesmo pelo cinema, merece um exame cauteloso. Por exemplo, as obras de H. G. Wells (*A Máquina do Tempo* (1895) e *A Guerra dos Mundos* (1898) influenciaram as obras brasileiras, parecendo ter indicado um novo viés para a reconquista dos leitores desse gênero, visando à revitalização da literatura, dialogando com toda a tradição do gênero, de forma artificiosa, sem excluí-la.

Tanto *A corrida do rinoceronte* quanto *A estrada* questionam a ciência, a tecnologia, o meio-ambiente, a identidade, a existência de uma realidade fora da linguagem, aflorando a cultura. As duas obras contemporâneas tiram partido da função metalingüística da literatura de ficção científica dos séculos dezenove e vinte, quando a tecnologia e a ciência já eram um mero pretexto para imprimir outra direção. Antes, a tecnologia e a ciência serviam para proporcionar força do pensamento lógico, hoje são subterfúgios para a demonstração da descrença na capacidade de reconstruir o passado, que poderia nos levar a uma verdade última.

Essa atmosfera de *thriller* (retomada dos subgêneros anteriores) serve como atrativo para o público do gênero ficção científica. Os autores Roberto de Sousa Causo e Cormac McCarthy, através de seus personagens, utilizam o universo ficcional para orientar a leitura do texto/mundo. Ainda que as histórias sejam ficcionais, poderiam ser passíveis de ocorrer no mundo real. De acordo com o artigo *Herói a vida inteira* (2009, p. 81), de Ruth de Aquino, o caso do brasileiro Almir Olímpio Alves, professor de matemática que foi trabalhar em Nova York e fazer curso de inglês. Um vietnamita, colega da classe, entrou no local, massacrando

os imigrantes de oito países diferentes, matando inclusive o brasileiro, que morreu tentando impedir a chacina. O aluno foi considerado “um brasileiro brilhante, que não pensou só em si; ele queria parar aquele homem e proteger os colegas”, diz a professora americana Elizabeth Hayes.

Articulando os dois romances com o contexto atual, verificamos que vários fatores (o consumo reduzido de petróleo e carvão, a queda na produção de soja, de gado e derrubada das árvores) reiniciaram a recessão a partir do ano de 2007, segundo Helio Gurovitz no artigo *A crise e o melhor momento* (2009, p. 108-109). Na Antártica, as camadas de gelo começaram a se desprender com maior velocidade. Alguns países já se preparam para as marés mais altas, verões mediterrâneos e mudanças no padrão de chuva. Ainda temos a previsão para o aumento médio da temperatura até o final do século (entre 4 e 5 graus de aumento), o que poderá ocasionar o desmoronamento da cadeia de alimentos, ameaçar os suprimentos globais de água, inundar cidades. Essa previsão é a consequência para três séculos de prosperidade, desde a era da Revolução Industrial. A ligação entre o contexto social e a literatura é percebida de maneira viva, nestes romances em que as influências do meio se incorporam às estruturas narrativas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, abordamos criticamente as narrativas literárias do gênero ficção científica *Silicone XXI* (1985), *Neuromancer* (1984), *A corrida do rinoceronte* (2006) e *A estrada* (2007), através da perspectiva de comparação, sem pretendermos apresentar um estudo totalizante e sistêmico do gênero. Optamos por apresentar algumas definições e evoluções do mesmo, aclarando-as neste contexto e dando prosseguimento à reflexão das oscilações referentes ao corpo, ao poder, à violência, à identidade e à estranheira, presentes nos romances.

No ano de 1896, Joseph Texte expressou esse trecho na aula inaugural da Universidade de Lyon: “Não há uma literatura nem talvez um escritor do qual se possa dizer que a história se encerra nos limites de seu país de origem” (1994, p. 35). O autor refletia o literário como um grupo de relações variadas que ultrapassariam fronteiras nacionais; via os autores como aqueles que iriam além do limite de origem, que poderiam relacionar nos textos o que lhes seria alheio e o que lhes seria próprio.

Para nossa análise, separamos as quatro obras em dois pares. No primeiro (*Silicone XXI* e *Neuromancer*), mostramos que ambas foram escritas em momentos político-históricos muito parecidos, foram editadas ao término do período da ditadura brasileira. Os textos configuram relatos de violência, de luto, rebelião político-estética. Os autores recorrem à superposição temporal, transgredindo a história linear, privilegiando o espaço como tópico organizador das narrativas, em que estão presentes os implantes nos corpos, a ciência e a tecnologia, os crimes que desafiam a ordem jurídica das cidades. Ambas as narrativas apresentam a problemática dos personagens (Estrôncio Luz e Case), que caem nas armadilhas de suas próprias atitudes, tornam-se prisioneiros de um jogo do qual imaginavam ser os senhores.

No caso de *Silicone XXI*, o autor imagina a possibilidade de lugares ecológicos, nomeando-os de “comunidades agroespaciais”, o que contrasta com a cultura urbana agitada da cidade do Rio de Janeiro. A narrativa ocorre no momento pós-ditadura, quando a tecnologia e a mídia estão mais integradas à existência diária e sendo vistas como algo benéfico para a sociedade brasileira. No decorrer de 1980, depois que os militares passaram quinze anos no poder, as consequências ambientais da modernização e da urbanização

começam a ser percebidas, surgindo preocupações com o meio-ambiente, a onda de ecocatástrofes, vista dez anos antes nos Estados Unidos.

Em *Neuromancer*, o autor cria um espaço virtual, articula diferentes modos dos personagens se transporem na narrativa, demonstra a estrutura da rede intelectual que conecta episódios, lugares e personagens entre si, reiterando dados, desdobrando pequenos relatos, de modo que o texto vai se constituindo em um relato do futuro.

No segundo par de obras (*A corrida do rinoceronte* e *A estrada*), os autores, não se orientando pelos conceitos de identidade e nação, demonstram nas narrativas o estranhamento provocado pelo diferente, pelo outro (estrangeiro), desestabilizando o lugar a que outros personagens pertencem, estreitando, também, a relação entre identidade e contexto. O cotidiano da cidade, a crise contemporânea de valores, o meio-ambiente devastado, o preconceito; tudo isso colocando os personagens diante de impasses de sofrimento.

Roberto de Sousa Causo, autor da obra *A corrida do rinoceronte*, trata em sua obra de questões relativas à identidade, ao estrangeiro, ao preconceito racial, ao tráfico de drogas, à devastação de florestas. Já Cormac McCarthy, em *A estrada*, mostra um cenário no qual os rios são negros e o ar é tão cheio de poeira que os humanos passam a maior parte do tempo com máscaras no rosto. A narrativa toda é sobre a degradação ambiental, os exemplos de devastação ecológica são numerosos e aparecem como a chave para outros desastres (ausência de alimento, água, abrigo). A narrativa retrata ainda preocupações sérias sobre o futuro ambiental do planeta, mostra o que levou ao estado presente de degradação ambiental e a esperança da região sul como expectativa de qualidade de vida.

Pensamos que as escritas dos quatro autores apresentam mais do que pontos de entrelaçamento, sobretudo quando levamos em consideração que estamos diante de dois autores brasileiros e dois estadunidenses e que cada um, a seu modo, desenvolve uma nova roupagem para suas produções literárias. Chegamos à conclusão que a consequência dessas produções é de que os autores sustentam suas narrativas sobre uma tríade comum - ciência, tecnologia, humano -, e cada um desses elementos se apresenta como mecanismo por meio do qual os personagens estruturam suas relações uns com os outros. As histórias dos quatro autores retomam e entrelaçam situações, personagens, passado, presente e futuro; misturam fragmentos, fazendo da construção um movimento circular de sentido, fazendo da leitura uma interseção de planos.

Esse movimento circular das narrativas muitas vezes é um recurso para se questionar a realidade em que vivemos. Nos romances, percebemos a sociedade consumindo a todos e não trazendo benefícios a muitos; os personagens circulam no mesmo lugar, pessoas morrem ou

sofrem preconceitos. Nestas mesmas narrativas, percebemos, ainda, a violência por meio da perversão do discurso e das ações dos personagens, perversão que ultrapassa o comportamento e o discurso dos mesmos. A ação violenta dos personagens sugere uma crítica generalizada ao sistema capitalista considerado cruel e excludente. Isso nos leva a refletir sobre a realidade que nos cerca.

O apelo para um olhar mais interessado na realidade pressupõe uma crítica ao sistema capitalista e aos livros estudados. Os personagens em abandono, presentes nessas obras, foram marginalizados por algum tipo de sistema, seja ele familiar, financeiro ou social. A sensação de abandono (pelos outros ou por si mesmos) acontece justamente porque ao mesmo tempo em que eles estão dentro, estão fora, uma vez que a exclusão e a violência transformam as pessoas em coisas. Em *A estrada*, de Cormac McCarthy, temos também alguns sintomas de exclusão: a fragmentação da narrativa e a incapacidade de concluir as histórias. As quatro narrativas aqui estudadas mostram a aridez, a violência contra o estrangeiro, a fragmentação da identidade, as relações de poder e a perversão do sistema capitalista.

Lembramos que, no decorrer de 1960, o gênero ficção científica brasileiro se apresentava desprovido da invasão da ciência e da tecnologia; demonstrava em suas obras literárias uma alienação individual. Essa ficção possuía certa tendência de rejeição e estranhamento à tecnologia e considerava os robôs indiferentes, como imagens alternativas da humanidade, que faziam recordar a instituição social da escravidão. Já a ficção científica estadunidense privilegiava a tecnologia e a mudança, ao mesmo tempo em que temia invasões por robôs e rebeliões. Em 1970, a ficção foi atingida pelas políticas desenvolvimentistas da ditadura, havia também uma paisagem idealizada do país. Já em 1980, a ficção científica apresentava maior semelhança entre as culturas (brasileira e estadunidense). Os autores partilhavam uma visão desconstrutiva dos mitos de identidade e retrabalhavam os ícones do gênero dentro do contexto estadunidense e da condição periférica brasileira. No decorrer da década de 1980, aparecem os subgêneros adicionais como o *cyberpunk*, o *tupinipunk*, ficção científica *hard*, histórias alternativas e ficção científica escrita por mulheres. Os autores brasileiros dessa época são bem versados nas convenções da ficção científica global, possuem consciência da ditadura, no entanto não são obcecados por ela, apresentando uma maior aceitação da tecnologia como parte da realidade brasileira. Hoje, percebemos o gênero de forma mais complexa no Brasil. A ficção científica brasileira cresceu largamente devido às atividades de fã-clubes e ao advento da mídia eletrônica.

É interessante mostrar a visão diferenciada entre a invenção de monstros na literatura fantástica e na ficção científica. Quando falamos em “monstros góticos” na literatura

fantástica (por exemplo, Drácula, almas penadas etc.), estamos no campo simbólico denominado Morte. Por outro lado, os monstros da ficção científica (andróides, replicantes, ciborgues) aparecem no campo cujo eixo organizacional é a Vida. No momento em que a literatura fantástica interroga a morte, a ficção científica pergunta-se pela vida e suas possibilidades: sob que regimes, atitudes, organização, histórias e diferenças a vida é possível? Como se dá a morte e o que é a vida, quais são as condições de possibilidade de um ser vivo? A ficção científica é um gênero do presente, altamente especulativo, pois, através da literatura, infere da ciência antecipações possíveis, com todos os seus efeitos práticos, desenvolvendo uma especulação teórico-experimental e não-conformista. Acreditamos, ainda, que ela surgiu para suprir as necessidades implícitas ao desenvolvimento da cultura. Os autores que criam narrativas desse gênero não o fazem na qualidade de cientistas, mas na qualidade de artistas, pois o objetivo maior é suscitar, no leitor, emoções similares àquelas que lhes modelaram a obra literária. São os casos de *Silicone XXI* e *Neuromancer*, *A corrida do rinoceronte* e *A estrada*, escritos entre os anos de 1984 e 2007, romances nos quais os autores se valem largamente da comparação e do contraste, sobretudo como recurso crítico para examinar o mundo e a cultura, à luz da comparação de usos e costumes entre Brasil e Estados Unidos.

Quando autores de ficção científica justapõem mito, ciência, tecnologia, mídia e raça, oferecem um quadro contemporâneo de conflitos e problemas do Brasil para lutar com a sua própria história. O olhar dos autores consegue perceber as cenas das desgraças étnicas dos trópicos, além das visões do paraíso, pois estar em terra estrangeira pode significar apreender os mitos fundadores da nação de outra forma, de outro lugar.

Os autores não mais se orientam pelos conceitos de identidade e nação. Se no passado as trocas culturais entre Brasil e Estados Unidos ocorreram nas fronteiras geográficas nacionais, hoje elas se realizam independentemente de territórios. Seus pontos de convergência estão dentro e fora da América, situados no mundo virtual globalizado e competindo com o poder narrativo hegemônico da cultura de massa. Ao que tudo indica, esse é o principal motivo das produções literárias de autores contemporâneos que se apropriam de mecanismos multiculturais e disputam espaço no mercado globalizado.

Acreditamos que o confronto de uma cultura brasileira (e seu modelo de expressão literária) como uma cultura estadunidense pode esclarecer criticamente nossa compreensão relativa a esses modelos de expressão, ressaltando a importância dos estudos interculturais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burrito. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- AQUINO, Ruth de. *Herói a vida inteira*. São Paulo, n.º. 569, p. 81, abril 2009.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ASIMOV, Isaac (ed.). *Máquinas que pensam*. Obras-primas da Ficção científica. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial*. São Paulo: Ática, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi. *Nação e narração*. Trad. Myrian Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1990.
- BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. São Paulo: Fundamento Educacional, 2007.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Histórias de ficção científica*. São Paulo: Ática, 2005. (Para gostar de ler, 38).
- _____. *A corrida do rinoceronte*. São Paulo: Devir, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Ed. 34, Volume 3, 1992.
- DELUMEAU, Jean. *Medos de ontem e de hoje*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FIKER, Raul. *Ficção científica – Ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- _____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Forense Universitária, 2006.
- GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 1984.
- GINWAY, Maria Elizabeth. *Ficção científica brasileira – Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir Livraria, 2005.

- GUROVITZ, Helio. *A crise é o melhor momento*. São Paulo: n°. 571, p. 108-109, abril 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*. Trad. Marco Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEAL, Renata. *O vírus mutante*. São Paulo, n°. 566, p. 70, março 2009.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. São Paulo: Vozes, 1993.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.
- MCCARTHY, Cormac. *A estrada*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- POE, Edgar Allan. Os fatos no caso de *monsieur* Valdemar. In: BEAVER, Harold Ed. *The science fiction of Edgar Allan Poe*. Londres: Penguin Books, 1976. p. 194-203.
- ROBERTS, Adam. *Science fiction*. London: New Fetter Lane, 2002.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIRKIS, Alfredo. *Silicone XXI*. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1985
- TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. In: *Literatura Comparada. Textos Fundadores*. Org. Eduardo Coutinho e Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ANEXOS

SITES SOBRE FICÇÃO CIENTÍFICA¹⁷

Sobre *ficção científica*

www.informacaosobre.com/Ficcao_Cientifica

Sobre *cyberpunk*

<http://www.EletronicBrasil.com.br>

Comentários de Lara Crepaldi. Fonte: Itaú Cultural

Sobre *tupinipunk*

[http://Terramagazine.Terra.com.br/interna10.012933680-E16622.00-](http://Terramagazine.Terra.com.br/interna10.012933680-E16622.00-Notas+e+fantasia+na+ALhtml)

[Notas+e+fantasia+na+ALhtml](http://Terramagazine.Terra.com.br/interna10.012933680-E16622.00-Notas+e+fantasia+na+ALhtml)

Sobre processos químicos

http://www.mspc.eng.br/quim1/quim1_038.asp

www.sobre.com.pt/definicao-de-silicone

Sobre significado dos nomes e direitos humanos

<http://www.portalbrasil.net/nomes/b.htm>

<http://www.social.org.br/relatorio2005/relatorio017.htm>

www.unificado.com.br/calendario/09/especial.htm

rjtv.globo.com/.../0,,MUL136400-9097,00html

jornalnacional.globo.com/.../0,,10406-p.28062007,00html

Sobre o autor William Gibson

http://www.babylon.com/definition/William_Gibson/Portuguese

¹⁷ Todos os *sites* desta dissertação foram acessados durante o período de março a dezembro de 2008. Poderão ocorrer atualizações de endereços ou mesmo exclusões. Todavia, mantivemos os endereços utilizados para a elaboração desta pesquisa.

Entrevista concedida pelo escritor Roberto de Sousa Causo (RC) à mestranda Sandra da Conceição Cardoso (SC), em abril de 2009

SC: Qual a função do título ao qual o senhor chama de A corrida do rinoceronte?

*RC: A corrida do rinoceronte é um título estranho, enigmático, portanto deve chamar a atenção do leitor. Esse título se articula com o sentido do romance – que trata não só de questões ambientais, mas de corridas de rua numa pequena cidade americana – ao oferecer uma imagem metafórica para o desejo instintivo dos membros de uma espécie animal de continuar a sua corrida para o futuro. A natureza, a corrida do rinoceronte, em geral um comportamento de ataque, é portentosa, e essa espécie está na superfície da Terra há quarenta milhões de anos, agora ameaçada pela caça e pelo desaparecimento do seu *habitat*.*

SC: Seu romance teve alguma influência de outro autor?

*RC: Não diretamente, eu suponho. Alguns de meus autores favoritos são Orson Scott Card (escritor de ficção científica norte-americana, autor de *O jogo do exterminador*, 1985, citando apenas um exemplo) e Stephen King, portanto alguma influência deles deve estar presente no meu romance.*

Preciso lembrar também que cresci em Sumaré, uma pequena cidade do interior de São Paulo. A mesma região em que cresceu o meu protagonista, Eduardo Câmara, região marcada pela presença de imigrantes de diversas partes do mundo – dos Estados Unidos, inclusive -, nas cidades de Americana e Santa Bárbara. Quando eu era garoto assisti na televisão e no cinema muitos filmes ambientados em cidades pequenas americanas. E certamente se formou em mim uma associação entre a minha cidade e aquelas que eu via nesses filmes, muitos deles baseados em importantes obras de literatura, como, por exemplo, *Por que tem que ser assim?*, de Robert Ellis Miller, filme de 1968 que foi, por muito tempo, o meu favorito. Quando adulto, tive a chance de ler o romance em que ele se baseou, *O Coração É um Caçador Solitário* (*The heart is a lonely hunter*), de Carson McCullers, um clássico americano que eu menciono no meu romance.

SC: *O início do livro traz como epígrafe um parágrafo do romance “Cidades da Planície”, de Cormac McCarthy. O senhor poderia nos falar que relação há nesse parágrafo com o romance em questão?*

RC: McCarthy aparece no livro como uma das leituras favoritas da personagem Jennifer Adams. E essa epígrafe, tomada de *Cidades das Planícies (Cities of the plains)*, o quarto livro da Trilogia Fronteiras, desse autor, é bastante enigmática – quase uma parábola, como McCarthy costuma fazer às vezes em seus livros – e trata de um homem que chegou ao fim de sua vida e que permanece irreduzível contra os agentes do Mal. Ao mesmo tempo, ele se reconhece perante a eternidade e no conhecimento que adquiriu pelo abandono das visões anteriores de sua vida, mais ou menos o que se dá com Eduardo Câmara.

Uma epígrafe, assim como o título, é outro elemento de diálogo com os sentidos do romance, e também deve despertar a curiosidade do leitor quanto ao modo como ela deverá se integrar a esses sentidos. Acho que esta de McCarthy, embora um pouco longa, cumpre bem esse papel.

SC: *Percebemos na interpretação de seu livro uma aproximação da literatura com a ciência. Poderia nos falar sobre essa aproximação?*

RC: Eduardo Câmara é um técnico programador de computadores e criador de *softwares* que vai trabalhar em uma empresa americana, depois de ter sido recrutado no Brasil. Sua profissão e sua formação (em Matemática) é científica e, portanto, todo o aspecto científico conforme tratado no romance funciona na caracterização de Eduardo como personagem, dentro do seu contexto particular.

O outro aspecto é o do que poderíamos chamar de “ciência especulativa”, presente no romance. *A corrida do rinoceronte* é uma fantasia contemporânea com elementos de ficção científica, gênero que aparece exatamente nessa ciência especulativa, que imagina um desenvolvimento possível para o cruzamento entre a geração de imagens por computador e a infecção e controle à distância de computadores.

Trata-se de um experimento secreto, com um lado bastante ilegal e no qual Eduardo é envolvido como uma espécie de bode expiatório. Esse experimento visa à criação de imagens falsas que possam se sobrepor às aquelas obtidas via satélites-espiões ou de sensoriamento remoto, desse modo protegendo instalações no solo. Uma tecnologia essencial na atualidade,

em que uma grande potência como os Estados Unidos executam ações políticas e militares a partir dos dados coletados por esses satélites.

No romance, ela tem uma possível função simbólica, na medida em que esse truque representa uma ilusão e uma propagação da mentira, *leitmotifs* centrais para o romance, uma vez que a mentira envolve a vida de Eduardo na cidadezinha de South River. De modo semelhante, Eduardo interage com um rinoceronte que apenas ele vê – novamente a ilusão como *leitmotif*. Enfim, o romance lida, por esses artifícios, com os conceitos da ilusão criada pela mente e pela expectativa social, e a ilusão criada pela ciência e pela tecnologia. Eu imagino que esse uso de símbolos e de articulações conceituais seja literário o suficiente para sustentar a sua interpretação de uma aproximação entre ciência e literatura.

SC: Seu romance se adapta ao gênero ficção científica. Há alguma razão por essa escolha?

RC: Ela é pessoal e literária, pois cresci lendo esse gênero, que contribuiu para a minha formação pessoal. Literária porque tenho conduzido minha carreira como um autor de ficção científica, desde minha estréia profissional em 1989.

Essa postura traz alguns desafios – o primeiro é contribuir para a fixação desse gênero no Brasil, tarefa historicamente difícil, já que ele é freqüentemente visto como secundário ou alienígena ao contexto das letras nacionais. O outro desafio é o de, justamente, sugerir que a ficção científica tem algo a dizer sobre a condição do brasileiro no século XXI.

SC: É possível afirmar que o romance tem também a intenção de defender uma causa ecológica, embora esta não seja sua finalidade primordial?

RC: Certamente. Mas por um ângulo criativo, que mostra um brasileiro que tenta defender as florestas dos Estados Unidos, quando normalmente é o Brasil que recebe as críticas dos Estados Unidos e de outros países desenvolvidos, pela forma com que trata as suas florestas. O objetivo não é desculpar o Brasil das queimadas e do desmatamento, mas sugerir, ao contrário, que a questão é global e exige que nosso engajamento na questão também deva ser global.

SC: Como consequência do contato com os estadunidenses, o personagem brasileiro Eduardo Câmara vive um processo de perda de identidade cultural?

RC: Seria o oposto, na minha visão. Ao entrar em contato com uma sociedade com políticas raciais diferentes, ele enriquece a sua identidade, ao acrescentar a ela uma face que ele vinha mascarando durante a maior parte de sua vida. Há um “chamamento”, por assim dizer, dessa faceta de sua identidade, representado pelo rinoceronte. De qualquer forma, o contato com essas políticas raciais diferentes é que desperta nele uma nova consciência.

SC: Tendo como referência a questão da identidade individual e social do personagem Eduardo Câmara, o senhor poderia nos explicar a crítica e autocrítica que o personagem faz na passagem:

Então Eduardo rascunhou para Bly o mito de que o Brasil era uma democracia racial. De como cor importava mais do que sangue, e de como pessoas como ele tentavam, quase que instintivamente, mascarar qualquer descendência africana. De como os negros de sucesso fugiam da questão racial. Explicou a ele expressões como “branqueamento” e “melhoria da raça” – os esforços dos negros para, de geração a geração, aproximarem-se dos ideais de beleza e de comportamento dos brancos, desaparecendo em sua sociedade. (CAUSO, 2006, p. 90)

RC: Eduardo não está alheio aos argumentos em torno da questão da democracia racial no Brasil, mito de que não haveria racismo aqui, ou pelo menos não o racismo agressivo e violento que é estereótipo nos Estados Unidos. Eduardo é um mulato que, na maior parte de sua vida, não enxergou a necessidade de construir para si uma identidade negra – ele sabe que se o fizesse, estaria prejudicando suas chances de ascensão social, já que, passando-se como branco, terá mais oportunidades. Nisso há, obviamente, um reconhecimento tácito de que existe de fato racismo no Brasil e de que, de forma passiva, ele vinha se conformando a ele, ao invés de lutar *contra* ele.

SC: Para o senhor, a condição do personagem brasileiro nos Estados Unidos é de opressor ou de oprimido?

RC: É de oprimido. Mas veja que, inicialmente, ele está lá para ascender social e profissionalmente, e de que os Estados Unidos representam para ele um espaço de realização

utópica, isto é, de superação das dificuldades que a situação brasileira impõe a ele, para essa ascensão. Então, no Brasil, ele também pode ter se sentido “oprimido”, pela situação econômica e social, em suas possibilidades de realização. Então, não se trata de dizer que apenas lá ele encontrou algum tipo de opressão.

SC: Pelo “saldo” que o personagem Eduardo Câmara leva da vida, é possível afirmar que ele seja um “herói problemático” em terras estrangeiras?

RC: Não sei dizer se ele é realmente um “herói problemático”. Talvez fosse preciso, para admitir essa definição, que o íntimo do personagem fosse mais caracterizado. Ao contrário, os seus dilemas são traduzidos em ação e o conflito de identidade é meio que externalizado nas intervenções do rinoceronte.

O mais importante para mim é que o choque de identidade provocado pela política racial das terras estrangeiras não é respondido por Eduardo com ressentimento, amargura, depressão ou raiva, mas com solidariedade. Solidariedade dirigida a essas próprias terras estrangeiras e a algumas pessoas marginalizadas do lugar.

SC: Qual é a visão do senhor sobre a expressão “segregação”, que aparece várias vezes no romance?

RC: Segregação é separação e sinônimo de exclusão por razões raciais, sexuais, religiosas. É, na verdade, a face do racismo que realmente importa, embora a legislação brasileira geralmente puna as expressões ofensivas de racismo, enquanto no local de trabalho, na escola, no sistema de justiça e naquilo que realmente importa em termos de oportunidades, a segregação continue firme e forte. Quando está nos EUA, Eduardo sente um peso diferente da segregação, mas ele também compreende que sempre o sentiu também enquanto viveu aqui, e que a vida toda se conduziu de modo a contorná-lo.

SC: Percebe-se que não é um romance apenas voltado para a questão do estrangeiro, mas que se abre para outras questões, como a identidade, a etnia, o meio-ambiente, o tráfico de

drogas e a interação de duas culturas (brasileira e estadunidense). O senhor poderia apontar a proposta teórica do romance?

RC: O meu projeto para esse livro foi o de realizar um exemplo brasileiro de um tipo de fantasia contemporânea presente nos Estados Unidos e Canadá, às vezes chamado de “*mythic fiction*”, por admitir uma qualidade mítica presente na vida cotidiana, ou que vem invadi-la.

Também busquei sugerir que a questão da brasilidade ou da identidade brasileira passa, em nosso momento histórico, pela questão do brasileiro como emigrante, e que a problemática da identidade cultural é múltipla e envolve nacionalidade e etnia, mas também histórias pessoais e familiares e tribos comportamentais. É tão complexa que podemos ser surpreendidos por chamamentos como o que Eduardo sofre no romance, vindos das direções mais improváveis.

SC: Como o senhor foi interpretado pela crítica ao publicar A corrida do rinoceronte?

RC: A imprensa cultural basicamente ignorou o livro, como acontece, aliás, com a vasta maioria dos romances brasileiros. Houve uma menção na revista *Carta Capital* e em uns poucos outros jornais.

Os especialistas em ficção científica e fantasia foram um pouco mais generosos, especialmente Marcello Simão Branco, co-editor do *Anuário brasileiro de ficção científica*. De personalidades individuais do campo da ficção científica, como o escritor André Carneiro, foram também positivas (ele o chamou de “Um marco visível de qualidade superior”).

Houve ainda algumas resenhas na Internet, mas em uma delas o crítico Marcelo Lima, da revista virtual *Verbo21*, declarou o romance “chato” e talvez simplório no modo como tratou da questão racial. Curiosamente, Lima não toca no ponto mais saliente do romance, que é o seu elemento fantástico. Isso me deixou um pouco perplexo.

De qualquer forma, poucos se arriscaram a de fato interpretar o romance, tentando encontrar um conjunto de sentidos que sintetizasse os vários temas do livro.

Reproduzo abaixo alguns *high-lights* das críticas que ele recebeu.

1. “As questões raciais e de abuso de poder são [...] diretamente tratadas em *A corrida do rinoceronte*, de Roberto Causo, crítico e autor de fantasia e ficção científica [...] Um programador brasileiro é contratado para trabalhar em uma empresa de alta tecnologia no

interior da Califórnia, onde se descobre vítima do preconceito racial ao qual sua pele relativamente clara lhe permitia escapar no Brasil. Ao mesmo tempo, apaixonou-se por uma policial branca e gringa e é chamado a lutar por um ambiente que não é o seu, pela vida e felicidade de estranhos e contra mazelas éticas, políticas e sociais que a princípio não lhe dizem respeito. [O romance tem como] preocupação central [...] as questões raciais, a negação do outro, os rumos da história e o abuso e corrupção do poder.”

- Antônio Luiz M. C. Costa, *CartaCapital*.

2. “[A]s aventuras de Eduardo Câmara, um brasileiro que vive nos Estados Unidos e se vê obrigado a experimentar uma situação complicada que o leva a lutar pelas florestas norte-americanas e enfrentar traficantes de drogas. Tudo isso, claro, no melhor estilo de Causo...”

- *Sci-Fi News*.

3. “*A corrida do rinoceronte* é “leitura obrigatória” para quem gosta de uma história bem contada e que prende a atenção do início ao fim.”

- Humberto Yashima. In *Bigorna.net*:

<http://www.bigorna.net/index.php?secao=livros&id=1170734735>, postado em 6 de fevereiro de 2007.

4. “Roberto de Sousa Causo pode ser considerado um dos mais importantes autores da atualidade de Ficção científica e Fantasia brasileiros... O autor nos apresenta um livro de fantasia contemporânea com um sabor especial, que nos faz ao mesmo tempo reconhecer e estranhar o nosso mundo... *A corrida do rinoceronte* é um excelente livro, leitura obrigatória para quem gosta de um bom romance, onde o realismo mistura com o fantástico para criticar a nossa sociedade contemporânea. Ler Roberto Causo é muito mais do que ler um ótimo romance, é refletir sobre a nossa vida e o nosso mundo.”

- Marco Bourguignon. Resenha de *A corrida do rinoceronte*, em *Scarium Online*.

<http://www.scarium.com.br/weblog/2007/autor-nacional/resenha-a-corrída-do-rinoceronte/>

5. “*A corrida do rinoceronte*, de Roberto de Sousa Causo, uma fantasia contemporânea que foi o melhor livro dos três gêneros [ficção científica, fantasia e horror] por um autor brasileiro publicado em 2006.”

- Marcello Simão Branco. *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2006: Ficção científica Fantasia e Horror no Brasil*, p. 16.

6. “A carreira de Roberto de Sousa Causo está em franco processo de desenvolvimento. [...] Causo foi forjado no ambiente da Segunda Onda da Ficção científica Brasileira, no qual a grande maioria dos escritores se exercitou na forma curta [...] Desta forma, depois de cerca de duas décadas, estes escritores têm recebido uma espécie de “cobrança” para publicarem algo mais longo e ambicioso, um romance. [...] E eis que um de seus autores mais produtivos finalmente publica o seu primeiro romance, esta fantasia contemporânea.

A corrida do rinoceronte. [...] Como já é recorrente em suas narrativas, Causo investe de maneira caprichada na ambientação do local onde se passa a ação e [no] desenvolvimento da personalidade dos personagens principais somadas, as duas abordagens conferem a dupla sensação de, respectivamente, proximidade e intimidade. Além disso, ao menos o protagonista é um sujeito que ao mesmo tempo que lida com suas dúvidas internas e tem de lutar corajosamente para defender os valores externos nos quais acredita.

Certamente não é uma novidade nas histórias do autor, mas neste caso apresenta um distanciamento maior, talvez pelo fato do personagem ter de se haver em uma sociedade diferente da sua e que provoca nele mesmo as dúvidas internas que ele tinha como que amortecidas. [...] Aliado à riqueza da ambientação do local e da construção de personagens verossímeis e contraditórios – o que só lhes confere humanidade, concorde-se ou não com seus valores -, o texto tem um ritmo muito bom, dinâmico, que dá vida à construção temática e às questões que aborda, evitando um aprofundamento que seria estéril e poderia redundar num encadeamento arrastado.

Percebe-se também que a história é enxuta e equilibrada, o que não é necessariamente fácil de se conseguir, principalmente quando pretende apresentar e discutir várias questões importantes. [...] Certamente Causo teve dificuldades em decidir o destino dos personagens em um tipo de história que leva, necessariamente, a uma confrontação decisiva. O resultado é não menos que emocionante e só ressalva os valores que Eduardo Câmara e, por extensão, o próprio autor postula.

Nesse contexto, o rinoceronte é um achado interessante [...] É o meio de condução e mistério da história. [...] *A corrida do rinoceronte* é um momento importante da ainda jovem carreira de Roberto de Sousa Causo. Certamente deve ser lido pelos leitores mais próximos da FC&F, como também por leitores em geral. Em especial pelos temas que discute, colocando questões interessantes neste mundo globalizado e cada vez menos comprometido com suas raízes, sejam elas históricas, culturais ou ambientais. E sem esquecer do necessário fantástico que a tudo desestrutura e transforma, que nos faz lembrar que a realidade como a percebemos é apenas um dos ângulos possíveis de entendermos um pouco mais o que nos cerca e desafia.”

- Marcello Simão Branco. *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2006: Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 31.

7. “*A corrida do rinoceronte* foi um dos romances que li em menor tempo, até hoje. A sugestão de velocidade perpassa o texto de várias formas, desde a sugestão no título até a temática de competições de carros turbinados, os *street machines*; embora o estilo do autor não seja o de narrativa concisa.

Mas a velocidade não é o principal ponto do livro. A discussão mais importante envolve a aventura de Eduardo Câmara. Ele é brasileiro e negro, que se muda para os Estados Unidos a trabalho. Ele passa a viver em uma cidadezinha conservadora da Califórnia, South River, onde os moradores fazem questão de deixar explícitos seus preconceitos.

Conhecemos histórias e histórias sobre racismo, e creio que elas já configuraram uma série de exemplos representativos de como se dá a discriminação do negro. Roberto Causo, o autor do romance, só faz repeti-las, em narrações sem criatividade ou adensamento climático [...]. As conversas entre Bly e Câmara são os melhores momentos do romance, pois são nelas que o autor melhor exerce o que parece ser o tema central do texto, de maneira inteligente e num estilo penetrante, que leva a uma reflexão por parte do leitor – efeito que não funciona de forma tão coerente nas demais passagens. Pena que há poucas aparições de Bly e o resto do romance não é muito interessante.

O autor passa muito tempo escrevendo didaticamente ao falar sobre a cidade de South River, os pensamentos de Eduardo, marcas de carro e seus motores, palavras em inglês e suas traduções. Termos relacionados à computação e até mesmo sobre Jennifer Adams, o objeto de desejo de *Mr. Câmara* como ela o chama. E, infelizmente, esse “muito tempo” significa o romance quase como um todo, tornando-o cansativo. [...] Esse caráter didático soa negativamente auto-referencial, como uma explicação, por parte do autor, sobre o que ele próprio escreveu.

Em alguns momentos, como no exemplo da página 31, ele se elogia pelo que escreveu. Esses trechos incômodos vão desaparecendo até o final do livro, quando a narrativa se assemelha a de um *thriller*, mas até lá não se sabe se o leitor resistiu a fechar o livro e procurar outra coisa a fazer – ainda mais com uma edição fraca por parte da Devir, com o texto cheio de erros de digitação.

As intenções de Causo podem ser as melhores, no entanto ele põe a perder na maneira que as expõe. *A corrida do rinoceronte* é um livro chato e com poucos momentos marcantes,

que envolve quase nada e opta por reforçar o pouco envolvimento com uma conclusão sentimentalóide.”

- Marcelo Lima. “Que Negro É esse, na Cultura Branca?” In *Verbo21*, outubro de 2008, http://www.verbo21.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=172&Itemid=11

1

Entrevista concedida pelo autor Alfredo Sirkis (AS) à mestranda Sandra da Conceição Cardoso (SC), em abril de 2009

SC: Como surgiu a idéia de se criar um romance envolvendo a cidade do Rio de Janeiro?

AS: Foi um pouco depois de ter visto pela primeira vez o *Blade Runner*. Um *Cult* dos anos de 1980, dirigido por Ridley Scott, baseado em uma novela futurista de Phillip Dick. Tentei imaginar o Rio em 2019, o ano em que está ambientado o filme que se passa em Los Angeles.

SC: Seu romance teve alguma influência de outro autor?

AS: Não li o romance de P. Dick. Fui influenciado pelo filme, certamente. E por muitos outros. Na época um crítico paulista escreveu que o livro era cheio de clichês. Justamente, isso foi proposital. Pensei num *roman noir* futurista (não uma ficção científica), com humor e ironia, algumas alusões políticas em cima de clichês do gênero. Uma leitura fácil, rápida. Era a proposta deliberada. A crítica paulista me crucificou por não ter tentado escrever o grande romance brasileiro... Em relação ao vilão ter uma prótese peniana inflável me baseei em um artigo de Gabriel Garcia Márquez, publicado no Pasquim, sobre elas corria o ano de 1985 e estávamos ainda muito longe do Viagra...

SC: Percebe-se que não é um romance apenas voltado para os problemas do Rio de Janeiro no decorrer do ano de 1980, mas que se abre para vários outros campos, como a questão da identidade, da sexualidade vista como poder e entrelaçamento de várias culturas. Então, qual seria a proposta teórica do romance?

AS: Desculpe, não havia proposta teórica propriamente dita, há certas alusões políticas (o personagem Estrôncio Luz é baseado no general Newton Cruz), um pouco de futurologia político-institucional e futurologia urbanística. Nesse sentido pensei no Rio, sim.

SC: Compreendemos na interpretação de seu livro uma aproximação de literatura com a ciência e a tecnologia. Poderia nos falar sobre essa aproximação?

AS: Como disse, não foi uma proposta de ficção científica senão um livro policial (meio sátira, meio ação) ambientado no futuro. Não é a mesma coisa!

SC: Qual a função do título da obra?

AS: Silicone era uma alusão à prótese peniana do vilão. Do século XX ao século XXI ainda por vir. Soava bizarro, era o efeito que eu buscava.

SC: Como o senhor justifica o uso da expressão “érobô” localizado no capítulo 8, página 33 do romance?

AS: É um robô erótico.

SC: Segundo o romance, o personagem Estrôncio Luz relaciona o implante de silicone com o poder. Para o senhor, qual é a relação estabelecida?

AS: Bem, aí é uma óbvia alusão ao machismo fascistoide do vilão, um homófobo com claras tendências aprisionadas no armário e um paranóico que, por medo de ficar impotente, preventivamente instalou a prótese. Passou a ter controle total e mecânico sobre sua sexualidade.

SC: A pesquisadora Maria Elizabeth Ginway, em Ficção científica brasileira (2005), fez algumas manifestações sobre seu livro, que considerou um exemplo de ficção científica “tupinipunk”. O senhor poderia comentar sobre essa consideração entre o livro e o subgênero tupinipunk?

AS: Não faço idéia... já expliquei por que não acho que seja ficção científica, embora contenha certas alusões a engenhocas tecnológicas do futuro. Repito que era um *roman noir* futurista, despretensioso e que queria, conscientemente, trabalhar sobre clichês.

SC: *Como o senhor foi interpretado pela crítica ao publicar Silicone XXI?*

AS: O José Calife, ele sim um escritor sério de ficção científica – que eu não era –, fez uma resenha correta, acho que no *JB*. Entendeu minha proposta, sobretudo no tocante ao humor. Dois críticos da imprensa paulista, um deles era o Leminski, do jornal *Folha de São Paulo*. O crítico Luíz Felipe Moisés do jornal *Estadão*. Os críticos esculhambaram o livro de forma extremamente agressiva, o segundo, inclusive, me atacando pessoalmente.

No caso do Leminski: Tinha acabado de publicar um livro de ficção científica que fora um rotundo fracasso. O livro era ruim porque não tinha história alguma, não tinha tensão dramática nem fluência narrativa, era um exercício de estilo muito bem escrito de um grande poeta, mas não tinha história, o meu não tinha nem de longe o virtuosismo do seu texto, mas era uma história gostosa de ler, descompromissadamente, o que era minha proposta. Fiquei p... da vida com ele e recusei seu cumprimento tempos depois quando nos encontramos, por acaso, num bar, no Rio. Arrependi muito do meu comportamento, porque pouco tempo depois ele morreu.

O Moisés foi mais pessoal, não consigo entender por que, pois não o conhecia. Sua resenha é muito mais uma desqualificação minha como escritor do que uma resenha. Foi ele que ressaltou em tom indignado os clichês. Simplesmente não entendeu que isso era exatamente a proposta.

O chato foi que essas resenhas saíram antes do livro estar nas livrarias, uns 15 dias antes, e inibiram sua distribuição em São Paulo. A livraria Siciliano cancelou uma compra grande que exporia bem o livro nas vitrines e a Record desistiu de fazer a chamada “promoção carro chefe”. Vendeu uma edição e foi republicado pelo Círculo do Livro, mas ficou aquém do que eu esperava e isso interrompeu minha carreira como escritor, naquele momento em que vinha escrevendo um livro por ano. Passei a escrever roteiros de TV e cinema e, em 1988, ingressei em política institucional, não tive mais tempo para parar seis meses para escrever um livro a não ser ensaios como *Ecologia Urbana e Poder Local*.

SC: O senhor considera que o século XX tenha sido o século das maiores catástrofes da humanidade? E o refúgio seria na literatura para se esquecer do que se passou?

AS: Até agora foi, com certeza, espero que o XXI não o supere. Quanto à segunda pergunta, de forma alguma! A literatura nunca é feita para esquecer, pelo contrário, existe para lembrar.