

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

HISTÓRIA E TEORIA LITERÁRIA

*Ciência Imaginária*

*(Aproximações entre Imaginário, Política e Discurso Científico a  
partir da obra de H. G. Wells)*

Doutorando: Alcebíades Diniz Miguel

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzi Frankl Sperber

*Janeiro de 2011*

Alcebiades Diniz Miguel

*Ciência Imaginária*  
*(Aproximações entre Imaginário, Política e Discurso Científico a*  
*partir da obra de H. G. Wells)*

Tese de doutorado apresentada à Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor, área de História e Teoria Literária.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suzi Frankl Sperber  
(orientadora)

Campinas, Janeiro de 2011

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

M588c	Miguel, Alcebiades Diniz. Ciência Imaginária (Aproximações entre Imaginário, Política e Discurso Científico a partir da obra de H. G. Wells) / Alcebiades Diniz Miguel. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.  Orientador : Suzi Frankl Sperber. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.  1. Wells, H.G. (Herbert George), 1866-1946. 2. Discursos científicos. 3. Imaginário. 4. Literatura fantástica. 5. Ficção científica. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
-------	---

tjj/iel

Título em inglês: Imaginary Science (Approaching between Politics, Scientific Discourse and Imaginary with the H. G. Wells Works as Model).

Palavras-chave em inglês (Keywords): Scientific Discourse; Imaginary; Fantastic Literature; Science Fiction.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario, Prof. Dr. Jose Carlos Pinto de Oliveira, Profa. Dra. Karin Volobuef e Profa. Dra. Ana Maria Alfonso-Goldfarb. Suplentes: Profa. Dra. Adna Candido de Paula, Profa. Dra. Ravel Giordano de Lima Faria Paz e Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo.

Data da defesa: 28/01/2011.

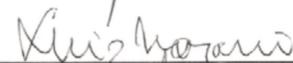
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber

  
\_\_\_\_\_

Luiz Roberto Pinto Nazario

  
\_\_\_\_\_

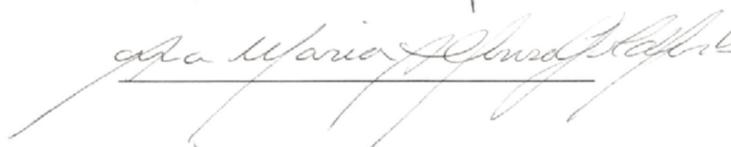
José Carlos Pinto de Oliveira

  
\_\_\_\_\_

Karin Volobuef

  
\_\_\_\_\_

Ana Maria Alfonso-Goldfarb

  
\_\_\_\_\_

Adna Cândido de Paula

\_\_\_\_\_

Ravel Giordano de Lima Faria Paz

\_\_\_\_\_

Mario Luiz Frungillo

\_\_\_\_\_

IEL/UNICAMP  
2011

Resumo: Desde a Renascença, culminando nos séculos XVIII e XIX, a Ciência despontava como campo discursivo definido. A economia própria desse novo campo foi logo destrinchada na esfera do imaginário: a literatura fantástica surgia, enquanto gênero, justamente a partir da dúvida essencial entre o factível e o que parecia louca especulação. Logo, a própria Ciência alimentaria a ficção, após o colapso dos mitos tradicionais que se alimentavam das estruturas explicativas primitivas para os fenômenos da natureza (os vampiros, demônios, lobisomens, etc.). Nossa pesquisa propõe algumas formas possíveis de *approach* e definição do campo ficcional da ficção científica, do processo de desestabilização citado acima e também discussões sobre as formas como os discursos dos dois lados da fronteira interagem e dialogam. Para tanto, sem desprezar seus precursores, analisaremos um autor cuja imaginação e procedimento criativo – levados a cabo na última década do século XIX – persistem mesmo neste século XXI: H. G. Wells.

Abstract: Since the Renaissance, culminating in the eighteenth and nineteenth centuries, the Science defined a proper and defined discursive field. The economy of this new field was very soon fleshed out in the realm of imagination: the fantastic literature emerged as a style and a literary form, just focused its attention in essential questions from among the feasible and what appeared wild speculation. Soon, the very Science will feed the fictionary, after the collapse of traditional myths that implicated in primitive but explanatory structures about the phenomena of the nature (vampires, demons, werewolves, etc.). Our research suggests some possible ways to approach and definition of the science fiction fictional field, the destabilization process cited above and also the discussion on how the discourses on both sides of the border Science/Fiction interact and dialogue. To do this, without neglecting their precursors, we analyze an author whose imagination and creative procedure – carried out at the last decade of the nineteenth century – persist even in this century: H. G. Wells.

“A ciência é a ordenação dos fatos de nossa consciência que permite, em última análise, esperar a cada vez, no ponto exato do espaço e do tempo, o que exatamente deve ser esperado”

(Max Horkheimer)

*Este trabalho é dedicado a Soraia Cristina Balduino, por tudo que  
construímos com amor e carinho, por ser e significar tanto.*

## Sumário

<b>Trajatória</b>	15
<b>Introdução: a Imaginação, a Projeção e o Mal</b>	19
<b>Parte I - Voo cego ou possíveis definições de campos imaginários</b>	
Algumas Políticas do Monstruoso	35
A Fábula da Ciência	53
A Complexidade do Monstro e a Guerra dos Mundos	111
<b>Parte II - Construindo e Destruindo Tempos e Mundos</b>	
Oscilações do Tempo	127
Os Oximoros Políticos	155
Esperança ou Destruição Total	191
Sobre a Extinção da Mente como Fato e Ficção	213
<b>Conclusão: Ruínas</b>	231
<b>Anexo 1: <i>A Mente No Limiar de Sua Extinção</i> de H. G. Wells</b>	235
<b>Anexo 2: Sobre Visualidade e Literatura</b>	251
<b>Glossário de Nomes</b>	259
<b>Bibliografia</b>	269

## Trajetória

Qualquer longo trabalho exige mais do que certa dedicação estudada – aquela que costuma estar associada ao exercício burocrático do trabalho de escritório. Nesse sentido, este trabalho surgiu muitos anos atrás, alimentado por leituras apaixonadas: as múltiplas concatenações e configurações do fantástico desenhavam-se, bem como suas temíveis consequências. Eram leituras que englobavam viagens por um mar transfigurado, pelo espaço exterior, pela mente; relatos que tanto traziam o Mal mais abissal quanto algo que até poderia ser encarado como santidade, mas todos esses elementos transfigurados, estilizados ora como caricatura, ora como poesia, mesmo ingênua. Esse fluxo de leituras desaguou em projetos de pesquisa e na necessidade de esquematização e metodologia – a paixão tornava-se geométrica. O fantástico configurado e seu lado temível ganhavam agora um traçado mais preciso, uma topologia que poderia ser estudada – passagem necessária, mas que foi planejada a não esmagar totalmente aquele velho sentido de encanto, a descoberta que as certezas de ferro do universo, em geral deprimentes, podiam ser quebradas, invertidas ou satirizadas por elementos tão frágeis como letras impressas em papel, imagens projetadas ou igualmente impressas e a mente funcionando com certa liberdade e humor.

De qualquer maneira, trata-se de um trabalho imenso e necessariamente incompleto: a topologia do imaginário é infinita e altera-se no segundo em que seus cartógrafos, munidos de seus instrumentos, acabam de mapeá-lo. Mas não se trata, em nenhum sentido, de esforço inútil: cada mapa revela ao invés de indicar, demonstrando como se comportava cada paisagem alterada e congelando fotograficamente tais paisagens, criando uma tradição e uma história no campo selvagem da diferença. Tal trabalho – como foi dito, imenso – jamais poderia brotar, para o bem e para o mal, individualmente. Devemos, e muito, a diversas pessoas que contribuíram naquilo que este estudo possui de melhor e mais interessante, discutindo, instigando, contradizendo, enfim, impedindo um cômodo “ponto médio” que congelasse nosso trabalho e neutralizasse qualquer uma de suas potencialidades.

As inquietações descritas acima tiveram origens diversas, mas há sempre um primeiro momento discernível, maduro, no seio da academia. E esse primeiro ocorreu graças ao Prof. Dr. Luiz Nazario, docente da UFMG, ensaísta, escritor, crítico de cinema e aventureiro crítico dos terrenos movediços do imaginário em suas configurações políticas, devo tanto a análise crítica do imaginário em suas múltiplas formulações, que forneceu a munição teórica para a constituição mesma desta tese, além da amizade profunda e

verdadeira – foi através de Luiz Nazario que descobri, por exemplo, *The Holy Terror*, de H. G. Wells –, que sempre facilitou, mesmo em conversas casuais, o desenvolvimento de bons achados, de grandes ideias. De certa forma, a tese, sua forma, *método* e concepção, surgiram das leituras de seus instigantes ensaios, que comecei a devorar ainda bem antes de conhecê-lo pessoalmente em aulas inesquecíveis sobre o cinema nazista na Universidade de São Paulo (USP), que demonstraram com clareza e deliciosa erudição as relações complexas entre imaginário, poder e ideologia. Nazario também participou da etapa final da tese: estava presente como membro da banca que avaliou meu trabalho final, tendo participação franca e incisiva.

Assim, também é preciso agradecer à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) pelo fornecimento da bolsa do Programa de Estágio Docente (PED) nos últimos meses de desenvolvimento de meu trabalho. A bolsa permitiu não apenas a manutenção material da pesquisa como forneceu um contato extremamente produtivo com os alunos da graduação, cuja mente inquisitiva e desassossegada gerou discussões e ideias novas que alimentaram este trabalho e provavelmente serão úteis para muitos outros no futuro. Nesse sentido, devo expressar meu agradecimento, igualmente, à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Betânia Amoroso, tão prestativa em me ajudar nos meandros burocráticos e nos detalhes importantes de implementação de cada curso e aos alunos das disciplinas TL154-A/TL251-A e TL096-A/C pelas dúvidas, questionamentos e avaliações que fizeram de muitas das hipóteses e projeções que, em parte, se materializam neste trabalho.

Outro momento decisivo no desenvolvimento deste trabalho aconteceu graças ao Prof. Dr. Claudemir Belintane, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), que, em 2008, convidou-me para participar do projeto *Produzindo uma Ambiência de Alfabetização*, com financiamento da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), produzindo/planejando jogos de computador com finalidades educacionais. O projeto levou-me ao fervilhante universo fabular das crianças em idade de alfabetização: embora não haja conexão direta com o trabalho apresentado nesta tese, não há dúvida que os problemas da narrativa surgidos durante o árduo mas gratificante trabalho no projeto alimentaram reflexões relacionadas à recepção das narrativas e seu caráter lúdico, que com certeza encontraram um caminho tortuoso até esta tese.

Provavelmente, a pessoa a quem mais devo no longo e tortuoso percurso de feitura desta tese é minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suzi Frankl Sperber. E minha dívida não se resume apenas às ideias, intuições e discussões dessa grande pesquisadora do campo narrativo, que foram de imensa importância na construção estrutural de todo o trabalho. Meu agradecimento se estende ao generoso apoio oferecido nos momentos mais complicados de elaboração da tese – momentos nos quais chegamos a questionar o valor de tudo o que já produzimos –, nos quais Suzi Sperber esteve ao meu lado com sua experiência como pesquisadora e docente, sua visão ao mesmo tempo vertiginosa, profunda e doce.

Na trajetória deste trabalho, um dos momentos culminantes – para rearranjo, correção de rota, alteração de perspectivas, etc. – foi a qualificação, que teve como membros a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Edwiges Maria Morato e o Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel. Ambos forneceram não apenas o benefício da dúvida sobre algumas das direções de um trabalho que apontava para várias direções bastante complexas, como ainda acrescentaram algumas novas perspectivas. Outros docentes colaboraram com boa vontade e ótimas sugestões/inspirações, embora estivessem ligados apenas indiretamente ao projeto da tese. A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Miriam Viviana Gárate, da Unicamp, forneceu-me uma cópia de sua tese de livre-docência *A invenção de Morel. A maquinação dos sentidos*, cuja análise densa da obra de Adolfo Bioy Casares, grande admirador da obra de Wells, não deixaria de ajudar em deslindar nós dentro da minha pesquisa. A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lyslei Nascimento, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), grande pesquisadora de temas próximos ao fantástico e ao monstruoso – além de editora do importante periódico virtual *Arquivo Maaravi* –, contribuiu com seu estímulo para minha participação com artigos e apresentações nos mais diversos eventos, a partir dos quais sempre busquei avançar um pouco mais minha pesquisa.

A última etapa de algo como uma tese de doutorado, em geral, é aquela onde se concentram as angústias, medos e problemas; nesse sentido, a banca é vista quase como o trauma de um rito de iniciação. Não foi esse meu caso graças às participações da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Alfonso-Goldfarb, da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Karin Volobuef e do Prof. Dr. José Carlos Pinto de Oliveira que, com suas críticas e elogios, discussões e exposições, diálogos e colocações enriqueceram tremendamente meu trabalho, criticando pontos fracos ao mesmo tempo que percebiam possibilidades que eu mesmo não percebi em meu próprio trabalho. Sou grato, portanto, à minha banca, composta de professores de perfis tão diversificados mas de inegável excelência e generosidade.

Este trabalho dificilmente chegaria a qualquer lugar sem a ajuda de meus familiares – meus pais Hilton José Miguel e Irene Diniz Miguel, meu irmão Jair Diniz Miguel. Também preciso destacar o caloroso interesse e ajuda em um dos momentos mais difíceis deste trabalho oferecidos pelo Sr. Gilberto Balduino e sua esposa, Sra. Maria Adélia Carrião Balduino, pais de minha noiva. Por fim, minha companheira de atribuições e de conquistas, Soraia Cristina Balduino, com seu amor e sua paciência, trouxeram uma colaboração essencial, ao tornar os momentos mais difíceis relativamente suaves e os pontos altos desta trajetória, maiores ou menores, momentos de doçura infinita.

## Introdução: a Imaginação, a Projeção e o Mal

“Mas quem viverá nesses Mundos, se forem habitados?”

(Kepler, citado em *A Anatomia da Melancolia*)

É conhecida a afirmação do diretor de cinema italiano Federico Fellini de que o mergulho em uma Roma antiga feroz e absurda, felliniana em essência, na sua adaptação da obra de Petrónio, *Fellini Satyricon* (*Satyricon*, 1969) seria uma “ficção científica sobre o passado” (cf. AQUATI, 2008, p. 267). A afirmação possui algo de paradoxal, mesmo de enigmático: existe uma distância entre a reconstituição de um dado período histórico – que, evidentemente, obedecerá a certos princípios e concepções próprios – da fabulação especulativa, por sua natureza inteiramente imaginária. Mas a afirmação de Fellini dirige-se exatamente para esse ponto: ao projetar/representar o passado, aquele diretor de cinema/demiurgo *apropria-se* dele, marcando-o com traços de sua imaginação. Distante da adaptação tradicional – a visão da crucificação de Cristo encenada aos moldes de *tableaux vivants* renascentistas pelo diretor paródico, interpretado por Orson Welles, no filme dentro do filme de *La Ricotta* (*A ricotta*, 1962), de Pier Paolo Pasolini, por exemplo – ou naturalista – a minissérie de televisão *Rome* (*Roma*, 2005-2007), produzida pelas poderosas HBO, RAI e BBC com custo inicial superior a US\$ 100 milhões –, Fellini utiliza a obra de Petrónio e a Roma decadente que aquele autor descrevia em cores vivas e ferozes como ponto de partida para um exercício imaginativo, complexo, em diálogo e conflito tanto com a adaptação respeitosa quanto com a paródia, com a reprodução imaginária que se pretende realista e com a estilização livre e sem compromisso. Nesse sentido, de fato, Fellini percebe que emprega, ao reproduzir a Roma de Petrónio nos termos do que seria a Roma de Fellini, um mecanismo que diretores e autores de ficção científica sempre empregaram. Pois a projeção imaginária sobre o eixo temporal – uma experiência que de forma alguma está limitada ao *futuro* – é uma forma que pode ser vista como apropriação e recriação. Esse duplo eixo, sem dúvida, é o *motor* narrativo da ficção científica, um dos motivos centrais de seu fascínio. Um dos autores que desenvolveu de modo mais satisfatório tal mecanismo foi, nesse sentido, H. G. Wells, um dos propalados “pais” da ficção científica, título que o próprio autor dificilmente aceitaria sem alguma colocação irônica.

Ser o “pai” de um ou outro estilema narrativo, gênero ou subgênero literário, formato ou temário criativo, não é pouca coisa, mas exilar alguns autores nessa estreita

gaveta classificatória é subestimar uma produção literária cuja universalidade e *possibilidade* é muito mais ampla. Edgar Allan Poe frequentemente é visto como uma versão século XIX de Stephen King, autor que desenvolveu lucrativa metodologia de pasteurização dos horrores imaginários em um formato que facilita a transposição de romances para filmes. O mesmo destino receberam os autores que, no século XIX, projetaram a grandeza e a ameaça da tecnologia: Mary Shelley, novamente Poe, Charles Hinton, Jules Verne, J. H. Rosny aîné e H. G. Wells. O caso de Wells, contudo, é ainda mais complexo. Aquele autor britânico – morreria nos anos 1940, assistindo, portanto, o desabrochar da chamada “era de ouro” da ficção científica enquanto gênero literário e cinematográfico – foi responsável por uma considerável ampliação temática da imaginação catastrófica aplicada à Ciência e Técnica, uma vez que imaginava não apenas tecnologias mecânicas ou maquinicas, mas também *sociais*. Como seria uma sociedade na qual os preceitos do darwinismo social fossem aplicados *ipsis litteris*? E outra na qual a loucura mística e coletiva afetasse todos? Como os humanos e sua civilização se sairiam de uma guerra imperialista de extermínio se estivessem no papel reservado, no plano empírico, aos habitantes da Ásia e África conforme eram tratados pelas potências européias? Qual seria a saída do indivíduo não padronizado em uma sociedade inteiramente padronizada, e quais as chances de uma padronização extrema funcionar? As máximas e ditados de fato corresponderiam a alguma forma de *sabedoria popular* ou seriam apenas preconceitos estabelecidos em instantâneos congelados pela tradição? Os questionamentos que a ficção de Wells trouxe ampliou as possibilidades de abordagem da sociedade *outra*, seja aquela, monstruosa, vislumbrada pela ficção fantástica tradicional – e logo de terror –, com seus seres sobrenaturais ou antinaturais, bem como da noção mesma de sociedade *ideal*, jogando ironicamente com essa possibilidade de uma forma que um utopista como William Morris jamais imaginaria, mas sem cair no cinismo nihilista de um Samuel Butler, antes realizando uma ponte entre ambos. Construindo tramas imaginativas e complexas, logo as deixa em segundo plano – ou seja, servem como um pretexto (ou pré-texto) – em prol da especulação filosófica ou sociológica mais ou menos profunda, refinava as alegorias científicas – já desenvolvidas por Charles Hinton e por Edwin Abbott – ao mesmo tempo que retirava a trama de inspiração científica (estabelecida por Mary Shelley, Poe e Jules Verne) do fascínio atemorizado ou maravilhado diante da Técnica. Por outro lado, Wells, escritor contemporâneo de pequenas e grandes revoluções estilísticas e estruturais na narrativa – do psicologismo de Henry James ao fluxo da consciência de James

Joyce –, manteve-se ao largo de todas essas revoluções, defendendo uma literatura de tonalidade pedagógica – embora muito distante seja do vanguardista *Proletkult*<sup>1</sup> soviético ou do teatro de Piscator ou Brecht –, estilizando e radicalizando premissas da literatura alegórica e satírica do século XVIII, especialmente Swift. Por outro lado, mostrou-se revolucionário ao estimular interpretações visuais de suas obras – como a ousada e visionária arte de *The War of the Worlds* feita pelo artista brasileiro Henrique Alvim Côrrea – em livros ilustrados por desenhos e fotos que antecipam as histórias em quadrinhos, além de colaborar direta e indiretamente com o cinema, escrevendo roteiros e mesmo propondo possibilidades cenográficas, sendo ainda lembrado como inspirador da transmissão radiofônica mais famosa da história, realizada por Orson Welles com base em seu *The War of the Worlds*. Contraditório e complexo, autor de obra vasta na qual o setor narrativo aparece ao lado de tratados sobre história universal e ensaios políticos preconizando as mais diversas reformas sociais, Wells representava uma espécie esquisita de *fóssil*, entre a modernidade e o conservadorismo, um fio da navalha existencial e político que se reflete nas propostas políticas *reais* que o autor faria ao longo dos anos decisivos que vão da explosão da competitividade imperialista no início do século XX à Primeira Guerra Mundial, da ascensão do nazi-fascismo e do comunismo soviético à Segunda Guerra Mundial.

Não é difícil perceber a influência de Wells nos autores de ficção científica – ou FC, como os aficionados costumam rebatizar o gênero – seja nos autores dos anos 1930-50, seja nos pós-modernos criadores do universo *Steampunk* em pleno século XXI<sup>2</sup>. Já a sátira política – em autores como Zamyatin, Bulgakov ou Capek – beberia na fonte wellsiana diretamente: esses autores criariam fábulas fantásticas como pré-texto para críticas ao Poder no calor da hora, em meio às perseguições impostas pela euforia de reformas políticas radicais, que

---

<sup>1</sup> Palavra derivada da expressão russa “proletarskaya kultura”, ou seja, “cultura proletária”. Denominava o movimento cultural surgido na Rússia após a revolução de 1917 que, comandado pelo teórico Alexandr Bogdanov, propunha um redimensionamento radical da arte como “esclarecimento” revolucionário das massas valorizando tanto o aspecto propagandístico quanto o vanguardismo formal anti-burguês. O ramo mais famoso desse movimento foi o teatro no qual Serge Eisenstein lançou-se em suas primeiras experiências cênicas antes de migrar para o cinema.

<sup>2</sup> A moda *steampunk* – inaugurada com o romance *The Difference Engine* de William Gibson e Bruce Sterling –, ou seja, o fetiche por instrumentos mecânicos do século XIX, hoje atinge as passarelas da moda e sítios da Web pelo mundo. Atinge também as histórias em quadrinhos e jogos de computador. Um dos mais novos exemplos dessa subcultura fartamente inspirada em Wells é a série de quadrinhos editada na Internet, *FreakAngels*, com textos de Warren Ellis e desenhos de Paul Duffield. Na trama, jovens com poderes semidivinos provocam o apocalipse para, logo depois, montar uma comuna com traços utópicos totalmente baseada em máquinas a vapor.

criavam atmosfera cada vez mais sufocante e obcecada, politicamente falando, por visões de futuro ideal (fascista, nazista ou comunista) que não admitiam a possibilidade de um futuro *não ideal*. Essa tradição do leste europeu foi continuada por autores ocidentais como Aldous Huxley, Ayn Rand e George Orwell, a partir da mesma matriz wellsiana. Por outro lado, a postura irônica e auto-suficiente de autores como Robert Heinlein ou Arthur C. Clarke, que declaravam ser a ficção científica praticamente a única literatura a abordar os problemas atuais – portanto reais – da humanidade não deixa de lembrar o desprezo de Wells pelas experiências estilísticas e vanguardistas de sua época. Por outro lado, as pretensões didáticas de Wells seriam retomadas por autores militantes da revolução tecnológica a todo custo, como Isaac Asimov e sua militância pela “vida artificial”; da mesma forma, a posição política de Wells – universalista, anticlerical, cética – alimentaria uma espécie de “socialismo do fantástico”, surgido após o impacto da contracultura e representado pela devoção às teses do arquiteto e cientista norte-americano Richard Buckminster Fuller – defensor de um governo centrado na elite tecnológica, tese que Wells chegou a defender às vésperas da Primeira Guerra Mundial<sup>3</sup>. Grupos articuladores desse *socialismo*, dessa contracultura específica, encontram-se hoje aglutinados nas revistas organizadas por autores como o italiano Valério Evangelisti ou o norte-americano Rudy Rucker<sup>4</sup>. Mesmo a idéia de *apropriação* de pedaços do fluxo temporal – não necessariamente projetados em um hipotético futuro –, processo que está na base da citação de Fellini citada no início de nosso texto, na interpretação daquele diretor da ficção científica, tem no Wells criador de obras centradas no sonho da História Universal, de histórias “do futuro” e de universos atemporais um precursor bastante razoável. Essa apropriação que é, simultaneamente, um deslocamento, tão empregado por Wells, está na base daquilo que Darko Suvin entende como “*literatura do estranhamento cognitivo*”, definida como o escopo temático que “se prolonga do ideal extremo de exata recriação do ambiente empírico do autor ao interesse exclusivo no estranhamento da novidade, um *novum*.” (SUVIN, 2005, p. 24 – grifos do autor).

Nesse sentido, o *corpus* da obra literária wellsiana estabelece *aproximações* entre os universos mais disparatados, da cultura à ciência, da política à técnica. Jules Verne e Mary

---

<sup>3</sup> Sobre Buckminster Fuller e o desenvolvimento da contracultura tecnológica, ver MIGUEL, 2006 (III), p. 94-101 e ROSZAK, 1972 e 1988.

<sup>4</sup> Rucker, aliás, escreve a introdução para a última obra de Wells, o opúsculo *The Mind at The End of Its Tether*.

Shelley – para citar outros dois precursores famosos da ficção científica contemporânea – também estavam envolvidos nas mesmas questões, mas Wells, à moda de Zola, construía *experimentações*, pequenos universos com características específicas que testavam os limites da monstrosidade e/ou estabeleciam os princípios de uma utopia factível, embora não *atualizada*. Assim, a denominação *Scientific Romances*, usualmente empregada para designar a primeira ficção de Wells, poderia facilmente ser ampliada a todo a sua literatura. Nesse sentido, optamos por uma designação nossa, a *ciência imaginária*, que não diz respeito ao tema da obra – a possibilidade “profética” da ficção imaginativa se transformar em *gadget* tecnológico –, mas à metodologia de sua estruturação que, no caso de Wells, obedece um princípio mais ou menos definido de organização por simulação, contraste, inversão, caricaturização, expansão e redução. Fica mais evidente, nesse contexto, o fascínio que as teorias sobre sonhos premonitórios como fenômeno da consciência, elaboradas por J. W. Dunne, exerciam em Wells, sempre em busca de formas de moldar a realidade pela ficção, para que o molde ultrapassasse seu elemento de base. Nesse universo construído, são alimentados tanto o horror, a monstrosidade e a destrutividade, quanto a esperança em um futuro melhor – a contradição entre esses elementos se alargaria com o passar do tempo e o choque da realidade histórica, levando a obra de Wells por caminhos complexos e dolorosos.

Contudo, Wells não é apenas o autor que antecipa diversas tendências e caminhos da FC, servindo como um protótipo visionário. Contraditório, ao mesmo tempo que aparentemente se deslocava mais velozmente para o futuro, apegava-se com mais força ao passado: o século XIX é o modelo de Wells, e a circunferência de seu mundo. É nesse sentido que Orwell, em um ensaio no qual acerta contas com seu velho “mestre” estilístico, compara Wells a Dickens:

“O Sr. Wells, como Dickens, pertence a uma classe média não militarizada. O barulho dos canhões, a cadência do metal, o nó na garganta quando a velha bandeira surge não servem a ele como estimulante. Ele possui aquele invencível ódio à luta, caça, o lado fanfarrão da vida, simbolizado em todos os seus livros iniciais por uma violenta propaganda contra os cavalos. O principal vilão de seu *Outline of History* é um aventureiro militar, Napoleão. [...] A história, aos seus [de Wells] olhos, é uma série de vitórias ganhas pelo homem científico em cima do homem romântico. [...] Mas, infelizmente, a equação da ciência com o senso comum [Orwell leu, com certeza, *Holy Terror*, de Wells, onde existe a projeção de um regime constituído pelo ideário

mediano de um “senso comum” político] não se sustenta tão bem assim. O aeroplano, que foi pensado como uma influência civilizadora mas que, na prática, serve essencialmente para soltar bombas, é o símbolo disso. A Alemanha moderna é bem mais científica que a Inglaterra e muito mais bárbara. Muito do que Wells imaginou e trabalhou para seu mundo surgiu na Alemanha Nazista. A Ordem, o planejamento, o encorajamento da Ciência pelo Estado, o aço, o concreto, os aeroplanos, tudo estava lá, mas tudo a serviço de idéias apropriadas da Era das Cavernas. A Ciência lutando ao lado da superstição. Mas obviamente seria impossível para Wells aceitar isso. Trata-se da contradição da visão de mundo na qual suas obras estão baseadas. Os senhores da guerra e os curandeiros *devem, inexorável e logicamente* ser derrotados, o Estado Internacional, baseado no senso comum, conforme o ponto de vista de um liberal do século XIX cujo coração não salta ao som de marchas patrióticas, *deve* triunfar. Traição e derrotismo a parte, Hitler *não pode* ser uma ameaça. A possibilidade de uma vitória final do nazismo representaria uma reversão no progresso da História, como a restauração jacobita.” (ORWELL, 2000, p. 191-192 – grifos do autor).

Na visão de Orwell – que seria, curiosamente, a mesma de seu maior crítico, Anthony Burgess, que não evitaria acusar Orwell de cometer a mesma “redução” da possibilidade histórica em seu romance mais famoso, *Nineteen Eighty Four*<sup>5</sup> – Wells seria um autor engessado pela época de seu apogeu como autor, incapaz de perceber que o ideário positivo de uma sociedade “científica” desabava quando uma potência como a Alemanha de Hitler contava com o apoio decidido de cientistas diversos, inclusive de cientistas que sofriam alguma perseguição política e que, apesar de adeptos da “ciência judaica” que a física moderna de Einstein representava para a visão de mundo hitlerista, não emigraram e mesmo viram com alguma simpatia o regime nazista – caso como o do físico Werner Heisenberg. E se médicos alemães não se fariam de rogados diante da perspectiva de utilizar seres humanos em sádicas “experiências científicas” enquanto exterminavam judeus e ciganos após exaustivos “testes de eficiência”, os físicos e militares em torno do Projeto Manhattan – que

---

<sup>5</sup> Burgess entende que Wells, com sua visão “otimista” das possibilidades humanas de futuro, seria um “pelagiano”, crente na *natural* bondade humana e tendência ao avanço, compreensão e entendimento, enquanto Orwell, mais pessimista, estaria mais próximo de uma posição “agostiniana” (cf. BURGESS, 1980, p. 55).

coleccionariam prêmios Nobel ao longo das décadas após a Segunda Guerra Mundial – apostavam se a bomba seria *homem* (se funcionasse) ou *mulher* (se fracassasse) ou citavam a Bíblia e a mitologia hinduísta diante do *espetáculo* do artefato destrutivo “aniquilador de mundos”, desenvolvendo uma mentalidade primitiva de rituais fascinados enquanto sonhavam em reduzir a cinzas uma das mais antigas e belas cidades do Japão, Kioto, com seus 1 milhão de habitantes<sup>6</sup>. Inegavelmente, a crença de um progresso inevitável da humanidade falhou diante dos sangrentos projetos de extermínio surgidos no século XX, mas o fato de Wells *objetivamente* não conseguir exorcizar esses terríveis demônios não quer dizer que ele não os percebesse imaginariamente. Quando os regimes de força ou as guerras de extermínio rivalizavam sua vigorosa imaginação política, Wells não hesitava em abjurar a própria obra, como fez com seus *Scientific Romances* ou com *The War in the Air*. Sentia-se talvez culpado por imaginar tais pesadelos, por representá-los com a agudeza certa de um alerta, e pelo fato de tais alertas jamais serem vistos como deveriam. Nesse sentido, a crítica de Orwell toca no ponto mais essencial da literatura de Wells e de sua posição no século XX: a dilacerante posição ética, política e estética do homem de letras diante das poderosas forças do seu desejo, do mundo externo e de sua imaginação. Wells imaginara os pesadelos que se concretizavam na Europa dos anos 1920-40, enquanto tecia sonhos de equidade política – às vezes, novos pesadelos travestidos de sonhos – em seus textos não narrativos. Migrava estilisticamente quando sua própria consciência ética percebia que a ironia ficcional era ultrapassada pela realidade em brutalidade, buscando formas mais diretas e/ou didáticas de passar sua mensagem “progressista” – ao ver sua Londres bombardeada e arrasada pelas bombas alemãs, não hesitou em renegar seu *The War in the Air*, escrito ainda antes dos primeiros voos de Santos Dumont ou dos irmãos Wright. Essa corrida terminaria com *The Mind at The End of its Tether* quando Wells mesclaria imaginação política e ensaio utópico para descrever o *fim* definitivo na linguagem do desespero: direta, áspera, crispada, imaginativa.

Nosso trabalho tocará, apenas de leve e admitidamente sem o aprofundamento talvez necessário, a questão da ficção científica como gênero literário. Não poderemos escapar de uma tipologia ideológica de uma ficção que arranca algo de sua legitimidade da

---

<sup>6</sup> Consta que, quando o erudito Edwin O. Reischauer, ex-embaixador norte-americano no Japão, soube que Kioto estava encabeçada a *lista* de cidades fadadas à destruição, correu em lágrimas para pedir a salvação de Kioto. Para mais informações ver NAZARIO, 2005, p. 26 e segs e também o importante e fascinante registro da história do desenvolvimento das armas atômicas durante a segunda guerra mundial – JUNGK, 1986, p. 178.

Ciência, analisando um autor como H. G. Wells, mas a *estruturação* desse campo conta mais, para nossa análise, que sua *regularização*, em termos de crítica literária. Tal opção explica o uso de obras ensaísticas ou de reflexões de autores mais diretamente ligados à *produção* ficcional em termos de FC – o que naturalmente significa lidarmos com a imprecisão e a distorção de perspectiva – do que à reflexão sobre essa produção. Livros e mais livros foram escritos tentando definir e classificar o campo da FC, estabelecendo as regras críticas para que este pudesse funcionar como uma bem azeitada máquina, mas os próprios autores desses volumes enciclopédicos, não raras vezes, acabaram por desistir do intento ou, ao final de um verdadeiro continente conceitual, declararam que o jogo continuava aberto, como de início. Por outro lado, a própria noção de gênero é complexa demais para apelarmos a ela, de forma eficaz, como tábua de salvação ou estatuto fundamental. Concordamos com Genette quando afirma:

“(…) se o modo narrativo é uma categoria transgenérica legítima, parece evidente que uma teoria de conjunto dos gêneros deve integrar as especificações submodais da narratologia, o mesmo naturalmente se passando com eventuais especificações do modo dramático. Da mesma forma, não se pode contestar (já o reconheci) que uma categoria genérica como o romance se pode subdividir em especificações menos extensivas e mais compreensivas, tais como o romance picaresco, sentimental, policial, etc.” (GENETTE, 1986, p. 89).

Se o romance surge como categoria que atravessa formas, modos, gêneros – isso sem entrar na discussão sobre a tensão hierárquica entre os elementos estruturadores da ideia de gênero, como o uso feito por Aristóteles da tragédia como elemento central de uma teorização da criação literária muito mais ampla – e que pode desdobrar-se em especificações menores, de evidente, embora talvez necessário, corte arbitrário ou contextual, parece evidente que a luta para unificar em sentido estético a produção literária de Jules Verne ou H. G. Wells, das *space operas*<sup>7</sup>, da série de TV *Star Trek*, dos romances de J. G. Ballard ou da trilogia *Matrix* parece das mais inglórias. Trata-se da busca de uma síntese em meio à

---

<sup>7</sup> O termo *space opera* designa um subgênero da ficção científica e/ou especulativa, cujos elementos centrais situam-se no campo do melodrama, da aventura romântica, do confronto maniqueísta, do maravilhamento tecnológico mais pleno. Seu mais acabado modelo de aventura/peripécia é a viagem espacial, sendo o astronauta, colonizador humano de mundos “estranhos” ou “selvagens” o protótipo do herói. Ganhou impulso no universo audiovisual, nos quadrinhos (desde *Buck Rogers*), em séries televisivas (de *Flash Gordon* a *Star Trek*) e em franquias cinematográficas como *Star Wars* de George Lucas ou, mais recentemente, *Avatar* de James Cameron.

multiplicidade, busca que é necessária, mas que não está próxima de nosso trabalho, que pretende trabalhar com traços da obra de Wells que possam ser rastreados tanto na produção de certas narrativas, quanto na concepção de mundo, que exigem ou tornam possível romances que imaginam a destruição da humanidade ou sua evolução/involução até o infinito.

Talvez, nesse sentido, não seja inadequado imaginar que certas relações não exatamente estilísticas, mas ideológicas se estabeleceram entre obras tão díspares, relacionadas às representações possíveis de Ciência, Tecnologia, Sociedade – projetada, *virtual* – e Política, sem sentido mais lato<sup>8</sup>. Mesmo porque o conceito de FC foi explodido pela prática ficcional no campo imaginário para universos amplos que há muito transcenderam a narratologia em sentido usual, como escreveu Geoff Manaugh: “Meu ponto, ao citar tudo isso, é sugerir que as propostas ficcionais e a planificação arquitetônica trabalham extraordinariamente bem ao repensar imaginativamente o mundo. A arquitetura é, em muitos aspectos, um tipo bem específico de ficção científica; é, por ela mesma, um gênero de pensamento especulativo.” (MANAUGH, 2009, p. 22)<sup>9</sup>. Nesse sentido, concordamos plenamente com Damon Knight, o mais arguto crítico/teórico da ficção científica e um excepcional autor dentro do gênero, que afirmou ser a FC “aquilo que apontamos quando afirmamos que é exatamente isso.” (cf. KELLY; KESSEL, 2009, p. 13).

Evidentemente, com isso não queremos afirmar que o trabalho em torno da construção de gêneros como construtos complexos que levam do tema à estrutura da

---

<sup>8</sup> Sobre essa impossibilidade de se estabilizar uma definição genérica para a FC – e não apenas para ela –, escreveram James Patrick Kelly e John Kessel, em capítulo sintomaticamente batizado “Sobre a inutilidade do termo gênero”: “A palavra [gênero] significa muitas coisas, algumas delas em contradição com as outras. Enquanto alguns empregam gênero como um termo para designar aspectos comerciais, outros entendem como um conceito relacionado à Arte. Mas gênero pode ser definido pela forma, estilo ou tema? Talvez todos os três? Está no horizonte do autor conforme seus dedos sobrevoam o teclado uma página específica em um catálogo editorial ou a expectativa de um leitor ao ler a primeira sentença de sua nova história?” (KELLY; KESSEL, 2009, p. 12). Por outro lado, é notável como a FC, em todas as descrições, surge mais como uma comunidade cultural – uma mistura daquilo que vemos entre aos *connoisseurs* do jazz com o que os surrealistas tinham nos anos 1920-30, na França –, com suas revistas, crítica especializada, prêmios reconhecidos, etc, que um *gênero* em termos estritos.

<sup>9</sup> Posteriormente, Manaugh vai ainda mais longe: após apresentar um exemplo de discussão sobre planificação urbanística proposta na forma de ficção antecipativa, o autor conclui que a arquitetura “em cada um desses exemplos – e há centenas, se não milhares, nas escolas de arquitetura, firmas de planejamento e blogs mundo afora – é ao mesmo tempo literatura, poesia e mitologia.” (MANAUGH, 2009, p. 26). De certa forma, Manaugh concede que a FC, tal qual a arquitetura, não é *apenas* ficção ou romance enfeixado dentro de um gênero ou de um determinado espaço temático.

narrativa seja necessariamente estéril. Como mencionamos, empregaremos estudos de gênero em contextos específicos e entendemos que as modernas pesquisas em torno de gêneros anteriores à FC – como a narrativa utópica ou de viagem – sejam imprescindíveis para mapear com mais clareza o universo estrutural, temático e ideológico da imaginação científica que alimenta o gênero estudado, em certo sentido radicalmente contemporâneo e que traz marcas ancestrais bem visíveis. Nesse sentido, a percepção do imaginário utópico na ficção científica torna-se evidenciado quando lemos a seguinte afirmação de Claude-Gilbert Dubois:

“[A utopia] (...) é o sonho de um cidadão descontente com sua cidade, que não escolhe por paraíso de seus sonhos o que opõem à cidade – paraísos artificiais ou campos árcades – mas *outra* cidade, organizada de outra maneira. É um sonho de integração do indivíduo à sociedade, mas uma sociedade que foi previamente *aprisionada*. Por supor a integração do indivíduo a uma comunidade, podemos duvidar do caráter regressivo da utopia. A utopia supõe um futuro que tem por único defeito – ele é, no entanto, essencial – ser uma concepção teórica que não leva em conta a realidade dos fatos.” (DUBOIS, 2009, p. 18 – grifos nossos).

Pela afirmação acima podemos observar como os *leit-motifs* da imaginação utópica estavam presentes no imaginário da ficção científica em geral e do universo ficcional de H. G. Wells em particular: nos dois casos, trata-se de um processo de *reconstrução*, com a cidade utópica sendo alargada para um campo de amplitude e influência muito maior, a própria civilização avançada. Mas esse processo de reconstrução e ampliação de horizontes surge desde o início instável, uma vez que a necessidade de *aprisionar* a sociedade para “melhorá-la” era percebido por Wells – assim como por outros autores do gênero – de forma ambivalente, complexa, entre a denúncia e o fascínio. Por outro lado, a imaginação do Mal que ganha tonalidades lúdicas, central na FC seja de Wells, seja de autores contemporâneos como Ballard ou Gibson – imaginação essa voltada com frequência para o monstruoso e o destrutivo – evidentemente são elementos estranhos ao discurso utópico usual. Aqui, percebemos – em um exemplo que poderia ser desdobrado para outros gêneros como a narrativa de viagens, o romance fantástico, o maravilhoso da Antiguidade, etc. – como os mecanismos de construção (de temas, de formas narrativas, de expressões próprias) da ficção científica atua em um processo não apenas de atualização/apropriação de campos literários outros e diversos, mas também se exercita nessa visão vertiginosa que busca o infinito

dentro do campo estrito do narrado. H. G. Wells foi um dos principais artífices desse processo e é por isso que ele e o universo que o circunda (as concepções visuais, por exemplo, derivadas de seu fervilhante mundo narrativo) são o eixo central de nosso trabalho analítico. Assim, outros elementos surgirão – relacionados à questões várias da criação narrativa, de sua forma e estrutura, de sua ética e de sua ideologia. A complexidade necessária a essa abordagem poderá adquirir um formato vertiginoso, fragmentário ou, ao menos, ensaístico, o que não deixa de constituir, para certas sensibilidades, uma violação necessária do código e da expectativa no que tange aos estudos acadêmicos.

As questões descritas no parágrafo anterior facultam uma análise menos monolítica e mais fragmentária: de um lado, temos a ampla e vertiginosa produção wellsiana, que buscava dar conta de vários elementos – nos planos simbólico e alegórico – da História e da Natureza; de outro, o fato mencionado acima de que a FC – e aqui temos a ficção de Wells como uma espécie de construção demiúrgica, que marca a produção da FC ainda que esteja equidistante dela – é um gênero que atravessa formatos discursivos e mergulha na própria produção de artefatos culturais diversos e da própria Cultura. Tendo em vista tal panorama e para evitarmos a repetição desnecessária de discussões ou a reflexão engessada por tramas conceituais – afinal, muito se escreveu sobre a FC, incluindo-se, aqui, uma quantidade imensa de discussões quase escolásticas entre as mais diversas possibilidades analíticas – que, de uma forma ou de outra, violassem o estatuto de nosso objeto, fez-se necessário valorizar o *insight*, o ensaio, a percepção mais direta – embora nem sempre articulada ou dotada da generalidade que se espera da Ciência crítica – de escritores refletindo diretamente sobre o material de construção literária. Trata-se de *metodologia* que nos obrigou a aceitar seus nem sempre razoáveis perigos – superficialidade, dificuldade de definição de parâmetros analíticos, complexidade em manter o foco da análise sempre na mira – mas que, por outro lado, esperamos tenha fornecido a oportunidade de captar o processo de construção/destruição imaginária de *outros* mundos ficcionais, tão próximos/distantes do nosso mundo factual, a partir de ângulos e perspectivas não necessariamente novas, mas um pouco diferentes.

Um dos estados progressivos de nossa análise, tendo em vista nosso escopo metodológico e analítico, busca estabelecer alguns nexos sobre como H. G. Wells desenvolveu sua peculiar concepção política dentro da coluna cervical que representam, em sua vasta e variada produção como escritor, as narrativas, tendo em vista a concordância ou

a contradição com essas concepções políticas. Como explicamos no início, a tremenda força que a *poética* – por assim dizer – de Wells teve na narrativa imaginativa do século XX, não apenas na literatura como no cinema, no rádio e na história em quadrinhos nos obriga a tratar, com alguma profundidade, de alguns problemas ideológicos e estilísticos postulados pela ficção científica em seus múltiplos ramos – não esquecendo, ainda, do temário desse gênero/estilo, que freqüentemente é apropriado por autores bem distantes dessa *tradição* literária. Após esse aprofundamento em torno do imaginário do fantástico científico, nossa análise se centrará em dois romances de distantes fases do autor – *The War in the Air* (1907) e *The Holy Terror* (1939) – que representam desdobramentos tanto de suas concepções políticas, quanto de seu desejo por *saídas* utópicas mais ou menos possíveis. A escolha de nosso *corpus* não foi inteiramente arbitrária: optamos por obras fora do escopo dos famosos *Scientific Romances* wellsianos escritos entre 1890 e 1904, pois consideramos que as fases posteriores da obra de Wells, apesar de qualitativamente irregular, possuiu chaves para a compreensão de seu pensamento e dos desdobramentos não apenas de sua visão de mundo mas também com ressonâncias no imaginário sobre a sociedade futura/atual e a Ciência. Também realizaremos a tradução do opúsculo *The Mind at the End of its Tether*, o testamento de Wells e sua última visão de fim do mundo, a mais terrível de todas. Em nosso percurso, não deixaremos de citar e analisar outras obras de Wells – avaliando igualmente as fontes daquele autor – nem recuaremos diante do universo visual construído à margem da obra de Wells, muito rico e extremamente amplo, abarcando as mais diversas mídias. Entendemos que a análise desse material audiovisual é necessária para localizarmos o autor e entendermos, por outro lado, qual era a posição dele diante dessa apropriação e, posteriormente, quais desdobramentos possíveis, da paródia à crítica, da banalização à inversão.

Foi T. S. Eliot, em seu poema “The Hollow Men” (1925), quem cunhou a famosa definição de que o fim do mundo ocorreria com um “lamento”, não com uma explosão. Wells imaginou muitas possibilidades para esse fim, das mais melancólicas até as mais violentas. Talvez não discordasse da opinião de Eliot mas esperava, no fundo de sua consciência, que o mundo não acabasse de forma alguma, que chegasse a um final não apenas *indolor* ou silencioso, mas *feliz*. Diante desse poderoso desejo, restava à sua inteligência crítica projetar, na forma irônica e satírica, uma ficção na qual os alicerces mesmos desse desejo sofriam abalos. Dessa profunda contradição surgiu uma *brecha* crítica, explorada pelo

cinema e pelas tramas de seus discípulos diretos e involuntários, na qual o mundo futuro surgia como pesadelo do qual se poderia sair graças a um mapa, chave ou *insight* do indivíduo, e a Ciência conjurava sua autodestruição e a destruição de todos, revelando uma atormentada estrutura de desejo por trás de sua aparente estabilidade asséptica. Uma brecha frágil, instável, mas ainda aberta à aventura, mesmo diante do abismo de atrocidade da História.

## **Parte I - Voo cego ou possíveis definições de campos imaginários**

“Cabe ir mais longe; cabe suspeitar que não existe universo no sentido orgânico, unificador, que tem essa palavra. Se existe, falta conjecturar seu propósito; falta conjecturar as palavras, as definições, as sinónimas do secreto dicionário de Deus.”

(“O Idioma Analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges)

## Algumas Políticas do Monstruoso

O horror ao outro sempre foi um dos *leit motifs* essenciais da ficção fantástica: basta ver – como exemplos destacados de uma longa tradição – narrativas como “Le Horla” de Guy de Maupassant, “The Willows” de Algernon Blackwood ou do romance *Dracula*, de Bram Stoker, nos quais as aparições tenebrosas são *estrangeiras* em relação ao narrador-protagonista, presenças alienígenas provenientes de um mundo outro, como a distante América (no caso de “Le Horla”) ou de locais inóspitos e isolados da Europa Central (no caso de “The Willows” e *Dracula*). Contudo, nessas narrativas, a personificação monstruosa do *outro* apresentava-se com uma dose bastante forte de fascínio por um universo ainda não conhecido – ou domado –, como cifras exóticas do universo duplicado que não se encaixava nas previsões, racionalizações e reduções do pós-iluminismo europeu, buscando soluções fora do eixo espacial e mesmo temporal (a Escócia medieval de superstições ferozes e fanatismo religioso dos contos de Walter Scott e Robert Louis Stevenson). Talvez o único autor desse período que utilizou o recurso do estigma de forma mais sistemática foi Fitz James O’Brien, notadamente em seu conto “The Wonder Smith”, no qual os ciganos ganham características monstruosas, acentuadas enquanto *grupo*. Da mesma forma, o gueto no qual os personagens monstruosos habitam configura a baixeza moral, tornando a psicologia dos tipos humanos e a descrição da topográfica equivalentes<sup>1</sup>, uma técnica que o cinema nazista – máquina de estigmas por excelência – utilizaria de forma sistemática em filmes como *O eterno judeu* (*Der Ewige Jude*, 1940). Entretanto, mesmo no caso de O’Brien, a narrativa racista não possui o elemento *raciocinante* fundamental da teoria racial ou biológica que pudesse dotar de maior substância a fantasia: ao utilizar o corcunda Sólon como contraponto aos malignos ciganos, o percurso explicativo *total* de um discurso com aparência de teoria biológica se perde nos meandros da fantasia sobrenatural. No século XX, em exemplos como o já citado filme nazista de Fritz Hippler, a comunidade *outra* ganha não apenas traços monstruosos, mas um *frame* explicativo racista para suas origens e outros traços específicos, caracterizando a monstruosidade como coletiva, hereditária, total e, portanto, inacessível a qualquer outro recurso que não a violência. Esse é o sentido adquirido pelo outro mesmo em narrativas nas quais a aparição é fantástica e única, como é o caso do

---

<sup>1</sup> E é o próprio autor quem torna tais associações claras: “Não é difícil adivinhar que está destinado a viver emboscado na sombra até à morte. Uma cara tão feia e chata não foi feita para a luz do dia. A lama em que presentemente chafurda já é o símbolo da lama moral em que mais tarde irá chafurdar.” (O’BRIEN, 1981, p. 195).

romance *Aulrane*, de Hans Heinz Ewers, no qual a Mandrágora do título sumariza as “raças orientais” que ameaçavam o Ocidente na visão popular da época. Nesse sentido, as abordagens desse tema de dois autores que trabalharam nos estilhaços do fantástico do século XIX que sobreviveram no século XX, Howard Philips Lovecraft e H. G. Wells, apresentam interessantes variações e soluções.

Antes é necessário caracterizar o *background* dos dois autores que analisaremos: ambos abandonaram o norte pulsante do sobrenatural para suas narrativas, adotando-o apenas lateralmente como efeito alegórico (notadamente isso ocorre em Wells) ou como elemento secundário para a amplificação dos efeitos grotescos da monstruosidade (em Lovecraft). Nas três primeiras décadas do século XX, época na qual os dois escritores produziram boa parte de seus trabalhos, a Ciência tornava-se um eficaz *leit-motiv* da literatura fantástica, pois se a psicanálise possibilitava uma leitura crítica que afinal tornava criaturas como vampiros e lobisomens apenas desvios neuróticos mais ou menos enquadráveis, a biologia e pseudo-ciências derivadas como a raciologia, a sociologia baseada na noção de “sobrevivência dos mais aptos” e a eugenia, abraçadas por brilhantes cientistas e intelectuais, forneciam aos escritores modelos explicativos dos fenômenos físicos e mentais mais diversos – do canibalismo à neurose – que extrapolavam o plenamente *verossímil*. A ideologia racista surgida no século XIX, tornada Ciência em sentido *Hardcore* com a ascensão de teses sobre *origem* e evolução, finalmente alcançava o nível ideológico de plenitude aceita como verdade política e social que poderia motivar utopias, soluções políticas e discussões cotidianas nos mais diversos registros e níveis existentes nessa convulsa sociedade pós Primeira Guerra Mundial. Assim, dos autores que escolhemos para analisar suas representações monstruosas *coletivas* e *raciais*, Lovecraft é, de forma patente, aquele que mais profundamente mergulhou nas doutrinas bio-raciais, encontrando nelas e em seu férreo e cruel mecanicismo uma espécie de metafísica sobrenatural e transcendente. Lovecraft não buscou apenas dotar as narrativas fantásticas de um *approach* cognitivo de maior verossimilhança, mas fazer seu leitor embarcar em uma jornada de terror no qual os velhos mitos, relidos dentro do universo da Ciência, pudessem fazer muito mais sentido do que algum dia já fizeram. Seu projeto totalizante gerou um formato de fantástico focalizado fortemente na percepção que seus personagens possuem de uma realidade distorcida e temível, tão assombrosamente *outra* que

escapa mesmo aos aparatos tecnológicos e deduções científicas mais sofisticadas<sup>2</sup>. Embora estivesse pavimentando o lucrativo caminho das ficções contemporâneas de terror, nos anos 1920-30 o campo de Lovecraft estava limitado ao universo das revistas *pulp*<sup>3</sup>, pouco lucrativo e mesmo degradante para autores – ainda mais para aqueles que possuíam imaginação e consciência de seu papel, como era o caso de Howard Philips Lovecraft. Mas foi nas revistas que mais desprezava que ele pode iniciar um formato narrativo que seria, a partir do início dos anos 1970, continuamente retrabalhado pelo cinema de terror até os dias de hoje: a “viagem maldita”<sup>4</sup>.

Entre 1921 e 1922, Lovecraft escreveu seu primeiro conto “encomendado” para a revista *Home Brew* de George Julian Houtain, recebendo cerca de US\$ 5,00 por episódio: tratava-se de “Herbert West – Reanimator”<sup>5</sup>. O núcleo temático do *Frankenstein* de Mary Shelley ganhava um tratamento feroz que raiava o burlesco e a sátira, embora a obsessão racial surgisse com força para além de qualquer caracterização satírica, como fica bem claro na descrição feita de um boxeador negro “reanimado” por Herbert West<sup>6</sup>. De qualquer forma, Lovecraft sentia algo como um deleite masoquista – muito bem detectado por S. T. Joshi – diante da perspectiva de vender seus escritos, ferreamente atados pela formulação

---

<sup>2</sup> Trabalhamos sistematicamente essas inovações em nossa dissertação de mestrado, *A morfologia do Horror – construção e percepção na obra lovecraftiana*, defendida no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

<sup>3</sup> Por *pulp* devemos entender todo um segmento do mercado editorial surgido gradativamente nos países de capitalismo mais avançado desde o século XIX, seguindo tanto as inovações técnicas quanto a necessidade de suprir um público, de poder aquisitivo menor, que deixava rapidamente de ser iletrado. Esse segmento, conforme crescia, configurou já no século XX um gênero, a *pulp fiction*, narrativas simples, sensacionais, violentas, análogas ao cinema “primitivo”.

<sup>4</sup> Podemos rastrear esse tema, em seu formato moderno (muito próximo daquele encontrado em Lovecraft) a partir de filmes como *Amargo Pesadelo (Deliverance, 1972)*, dirigido por John Boorman, precedido por *Sob o domínio do medo (Straw Dogs, 1971)* de Sam Peckinpah e por um filme muito mais complexo mas que estava próximo da temática “viagem maldita”, *A mulher de areia (Suna no onna, 1964)*, dirigido por Hiroshi Teshigahara a partir do romance (e roteiro) de Kobo Abe. Nos dias que correm, convulsos pela paranóia de segurança e questões dramáticas trazidas pelo terrorismo de massa, filmes sobre turistas ou viajantes destroçados por malévolos estrangeiros surgem aos montes: *Pânico na Floresta (Wrong Turn, 2003)*, *Calvaire (2004 – filme belga inédito no Brasil)*, *O Albergue (Hostel, 2005)*, *Wolf Creek – viagem ao inferno (Wolf Creek, 2005)*, *Viagem Maldita (The Hills Have Eyes, 2006)*, etc.

<sup>5</sup> O título que figurava na revista, muito mais sensacionalista e vago, era “Grewsome Tales”.

<sup>6</sup> “Ele era uma coisa repulsiva, vagamente assemelhada a um gorila, com braços de formato tão anti-natural que eu não teria outra forma de nomear a não ser como pernas anteriores, e um rosto que conjura imagens dos segredos inomináveis do Congo e os ritmos repetitivos e hipnóticos sob uma lua transfigurada. O corpo parece que era ainda mais medonho em vida – embora o mundo suporte a feiúra em muitas coisas.” (LOVECRAFT, 1999, p. 63).

temática de títulos e pela necessidade de recapitulação das histórias apresentadas em revistas mensais, expresso em suas cartas:

“Pois agora alcancei o inartístico mais manifesto. Escrever sistematicamente para trazer uma imagem definida de uma série de episódios artificiais envolve a violação de toda a espontaneidade e singularidade de impressões que deve caracterizar o ofício de criação de contos. É reduzir o afortunado autor do universo artístico para o nível destinado ao lugar comum do trabalho mecânico e imaginativamente pobre de *fatiar tramas (back-work)*. Contudo, quando se precisa de dinheiro, se é inescrupuloso – de forma que aceitei o trabalho!” (LOVECRAFT, 1999, p. 375).

Alguns meses depois, em novembro de 1922, Lovecraft iniciava outro conto dentro da proposta editorial de George Julian Houtain, “The Lurking Fear”. Apareceu, como o conto anterior, de forma seriada entre janeiro e abril de 1923, enriquecido pelas ilustrações de um amigo e discípulo de Lovecraft, Clark Ashton Smith, que antecipou a arte de H. R. Giger criando paisagens naturais que reproduziam genitálias masculinas e femininas. Para esse conto, Lovecraft também pode contar com maior liberdade dentro das limitadas possibilidades do folhetim *pulp*, tanto que o conto foi reeditado na *Weird Tales*, em junho de 1928. A questão da hereditariedade, central em “The Lurking Fear”, foi prenunciada no conto “Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family”, escrito por Lovecraft em 1921. Nesse primeiro conto sobre Arthur Jermyn e sua ascendência, Lovecraft desenvolve uma trama – muito razoável no início do século XX, época na qual antropólogos buscavam o “elo perdido” na cadeia evolutiva entre o homem e o macaco e até místicos utilizavam a eugenia e a raciologia como pedras de toque<sup>7</sup> – em torno de um explorador no Congo que selaria uma união *não-natural* com uma deusa-macaca na África, condenando sua descendência ao estigma mental e físico dessa união. A trama – segundo a acurada observação de S. T. Joshi – aprofunda concentricamente o tema da hereditariedade, demonstrando que toda a raça branca, toda a espécie humana, deriva de relações *não-naturais* e *mestiças* com animais, tendo surgido no interior profundo da África, como já era defendido por antropólogos à época. É bem verdade que esse primeiro conto é uma das mais interessantes narrativas saídas da pena do autor de *Providence*: o niilismo total que coloca toda

---

<sup>7</sup> Nesse sentido, são particularmente interessantes as hipóteses alucinadas dos místicos Guido von List e Lanz von Liebenfels, fundadores da radicalização racista da teosofia, a ariosofia, articulada em torno da revista *Ostara*, que pregava o extermínio de raças inferiores – derivadas não de um Wotan-Adão ariano e louro, mas de *macacos* semi-inteligentes – cuja mera presença conspurcaria a raça germânica.

a humanidade no mesmo cadinho de degenerescência e os sistemáticos e cifrados – mas não muitos – paralelos entre a ascendência animalesca de Arthur Jermyn e suas próprias tragédias familiares fazem com que a terrível historieta racista possua elementos muito mais elaborados que narrativas assemelhadas que, à época, povoam todo tipo de publicação com propagandas diretas ou indiretas contra estrangeiros e sobre os perigos da miscigenação. “The Lurking Fear” não possui a mesma qualidade, embora seja a matriz para todo um universo literário e cinematográfico posterior.

Em “The Lurking Fear”, temos um explorador sem nome – que descreve a si mesmo como um *connoisseur* de horrores – visitando a área montanhosa de Catskills, no estado de Nova Iorque. Lovecraft – que só visitaria a região em 1928 – descreve uma área desolada, remota e temível, justamente batizada no conto “Tempest Mountain”, na qual freqüentes tempestades impedem a fixação na região de outras pessoas que não um reduzido e *degenerado* grupo de descendentes dos primeiros holandeses que por lá aportaram. Ao clima tempestuoso soma-se a ferocidade de ataques misteriosos na região erma, que devastam os casebres insalubres das vilas. As lendas locais atribuem os ataques e sumiços a coisas que habitariam a mansão Martense, aparentemente abandonada. Após um ataque particularmente feroz, o protagonista, junto a outros dois aventureiros, resolve passar uma noite na mansão, armados até os dentes, para tentar desvendar o mistério do local. Um estranho torpor atinge os três aventureiros, contudo, e o protagonista *sente* a presença multiforme do Mal através de visões, alucinações e sonhos apocalípticos construídos com a típica cadência e formato utilizado pelo autor. O protagonista consegue escapar de seu *pesadelo vivido* sozinho, pois os outros dois aventureiros que o acompanhavam sequer deixam traços de luta. Após esse primeiro clímax de enfrentamento direto – a narrativa possui cadência curiosa, uma vez que estava adaptada às chamadas sensacionais de George Julian Houtain e ao formato seriado de uma publicação que prometia aventura e emoção aos pedaços, em cada edição –, o protagonista se refaz da temível aventura que quase o enlouqueceu, mas sem perder a idéia fixa de desvendar o “horror traiçoeiro”. Encontra um novo companheiro de explorações, de nome Arthur Munroe, com o qual empreende novas pesquisas na arrasada e abandonada aldeia na qual o “horror traiçoeiro” fez a aparição sensacional que motivou a visita do narrador protagonista em primeiro lugar. Durante essas explorações, novamente em meio à tempestade, Munroe é morto, misteriosamente mutilado. O narrador-protagonista opta por mudar o *approach* do problema: pesquisando a *genealogia* dos donos da velha mansão

Martense, holandeses com bizarros traços hereditários, encontrando na figura de Jan Martense, o único da família que conheceu o mundo exterior, um provável candidato a vampiro sanguinário nas noites de tempestade. Irracional com o trauma das sucessivas mortes de seus amigos, o narrador-protagonista penetrou sozinho nos domínios da mansão para encontrar o perdido cadáver de Jan Martense. Descobre-se, assim, um complexo e extenso sistema de túneis cortando a região pelo subterrâneo – “(...) o estreito túnel que leva, indefinidamente, para as duas direções.” (LOVECRAFT, 2005, p. 75)<sup>8</sup>. Na escuridão dos túneis, o narrador-protagonista percebe dois olhos vermelhos brilhando e uma pavorosa mandíbula, imagens que disparam associações e torrentes de adjetivos bizarros. Logo o narrador percebe as relações entre a estranha topografia do local, sulcado por estranhos túneis e pequenos montes, e mesmo de árvores enormes, ocas por dentro para servir de *residência* ao grupo da prole degenerescente dos Martense, pois essa família, isolada e marcada pelo estigma da degeneração hereditária por seus olhos dissimilares – indicação e prova final, para o narrador, dessa teoria – trilharam o caminho do canibalismo. No final apocalíptico, coberto pelos mesmos raios que traziam os monstros para a superfície, o narrador-protagonista os extermina a tiros.

A comunidade maldita se configura, nesse imaginário convulso, com todos os estigmas que acumulou desde a Antiguidade: a bestialidade, o canibalismo, a ubiqüidade, a imundície, os sinais simiescos, a maldade inerente e a impossibilidade física de qualquer diálogo<sup>9</sup>. Trata-se de uma imagem tão apocalíptica do *Outro* que sequer o extermínio surge como alento: a não-humanidade da comunidade maldita, absoluta, impede sequer que o narrador possa repousar sua consciência assassina como o herói de *Alraune*, ao exterminar a *femme fatale* oriental no romance de Hans Heinz Ewers, por exemplo. Como é costumeiro em Lovecraft, o exagero na caracterização evolui rapidamente para uma superação do plano ideológico – evidentemente racista – para uma região imaginária na qual as entidades ganham

---

<sup>8</sup> Raças perdidas habitando secretamente redes de túneis subterrâneos é um tema recorrente na prosa de Lovecraft. Leituras modernas deste tema estão presentes em filmes como *Abismo do Medo* (*The Descent*, 2005) e *A caverna* (*The Cave*, 2005).

<sup>9</sup> É preciso destacar aqui que o canibalismo representa essa *inviabilidade* inata de um *Outro* monstruoso ao extremo na ficção fantástica de Lovecraft, autor que sempre estava em busca de brutalidades renovadas para saciar/chocar seus leitores e seus pares de cenáculo. Outros autores se apropriaram do canibalismo com bem mais sutileza: é o caso de Pier Paolo Pasolini, que associou o canibalismo e a zoofilia como expressões de “[...] uma desobediência total, [que] rompe definitivamente com a sociedade, com a moral e com a própria vida” (NAZARIO, 2007, p. 70 (II)). Ou seja, as duas “perversões” extremas tornam-se a metáfora do prazer homossexual em uma sociedade aberta ou veladamente opressiva.

certa abstração, ainda que não neguem sua origem. Nesse sentido, se colocarmos o conto dentro da perspectiva colonial que a ideologia racista nele apresentada era colocada, vemos que, embora o papel do colonizador seja evidente, o colonizado apresenta-se como uma cifra não-humana, cifra essa que não pode, assim, ser reduzida a um estado de servidão, por exemplo. A ferocidade dos caracteres de Lovecraft não implica na sujeição que se encontra em uma obra modelar como *A Tempestade* de William Shakespeare. A imagem monstruosa não é redimida e *efetua contágio*, espalhando-se para signos cotidianos que o narrador-protagonista imediata e irracionalmente identifica como portadores do Mal: o metrô e as tempestades. Trata-se de um estranho paradoxo o efeito no imaginário do conto “The Lurking Fear”, pois a imagem necessariamente terrível, fascinante e caracterizada como exótica e *incivilizada* do Outro – essencial em muitos contos fantásticos de um Rudyard Kipling ou de um Lord Dunsany, por exemplo – acaba parcialmente neutralizada pelo exagero caricatural de Lovecraft. A irredutibilidade do Outro é tamanha que apenas a pesada ressonância social-darwinista resta, pois as monstruosidades possuem ligações coincidentes com a humanidade e sua descrição sempre é rápida, frustrante em detalhes e aprofundamento. A violência da matança final é mais *evocada* que descrita ou narrada, através de associações difusas e pela quebra estratégica do discurso em pedaços intercalados por torrentes de adjetivos. Poder-se-ia, sem maiores dificuldades, afirmar que essa natureza *imprecisa e geral* que dota a fantasia de Lovecraft de uma qualidade que transcende a ideologia racista do autor. Basta ver algum dos filmes listados aqui, como *Viagem Maldita*, no qual a aparição e caracterização visual do outro e da violência extrema dos dois lados aniquila a ambigüidade possível pela raiz. De qualquer forma, deste veio narrativo, apenas a violência surge como *diálogo* com a alteridade.

Já em H. G. Wells, temos a formalização do problema a partir de um viés no qual a questão colonial surge definida como elemento problematizador e núcleo alegórico. Assim é, por exemplo, no conto “The Sea-Raiders” (1897), no qual pavorosos atacantes alienígenas surgem na doméstica e pacata praia frequentada pela classe média. No romance *The Island of Doctor Moreau* (1896), a questão ganha um arcabouço mais amplo e complexo: em uma perdida ilha na qual chegou, como sobrevivente de um naufrágio, o protagonista e narrador Edward Prendick descobre uma comunidade de animais fisicamente alterados e inteligentes. O mentor da comunidade é o cientista Moreau que, impedido de realizar suas pesquisas na Europa, dedica-se a *moldar* animais inteligentes por tortura em sua *casa da dor*. Moreau

também é o responsável pela criação de um complicado sistema de tabus e preceitos caricaturalmente religiosos que impediria os animais moldados de uma *reversão* para o estado de animalidade, simbolizado pelos hábitos carnívoros e sanguinários – é curioso observar que, como no caso do conto “The Lurking Fear” de Lovecraft, a sede de sangue humano por outros seres humanos é a representação mais essencial da animalidade não-humana. Mas os tabus apodrecem, sendo definitivamente abandonados após a morte de Moreau, assassinado por uma de suas vítimas. O colonizador que ocupou uma ilha vulcânica e deserta – chamada “Ilha do Nobre” – trazendo para ele seus *espécimes*, foi incapaz de manter a solidez imposta por *suas* regras morais e tabus essenciais ao molde de corpos e almas. O problema do esmagamento de grupos humanos e intercâmbio de estigmas retorna com *The Food of Gods* (1904), romance no qual Wells coloca em cena mutantes humanos gigantescos advindos de estranha alimentação artificial. A sátira política que antecipa em quase um século o cinema de um David Cronenberg apresenta a implacável perseguição e assassinato dos mutantes, que é respondida com o endurecimento totalitário das vítimas, que sonham com o crescimento ilimitado que permitiria esmagar seus inimigos homúnculos. Nesse sentido, ao escrever o conto “The Country of Blind” – em 1899, no meio do caminho entre os dois romances citados acima – Wells não apenas havia amplificado um tema recorrente pela mistura explosiva das ideologias da moda, mas criado ressonâncias complexas a partir de candentes questões políticas que, por outro lado, ganhavam expressão complexa em outros setores do romance inglês de fins do século XIX. Todas essas tensas narrativas de Wells, de fato, serviam como antevisão possível – e assim foram lidas por muitos de seus discípulos – da Primeira Guerra Mundial, carnificina de raiz e essência fortemente *colonial*, que ainda estava fora do triunfalista horizonte da virada do século XIX.

O conto “The Country of The Blind” articula-se coesamente em torno do velho ditado, “em terra de cego, quem tem um olho é rei”, ao mesmo tempo que coloca em campo uma dinâmica resposta narrativa à velha alegoria da caverna, de Platão. O apólogo moral de Wells, contudo, não se converte em maçante exemplificação ou materialização de doutrinas ou visões de mundo específicas: como afirmou Italo Calvino, “The Country of The Blind” – como de resto, boa parte da ficção de Wells – é construído por uma escrita “transparente e corredia”. Esse estilo bem mais direto e menos convulso contrasta, na forma mesmo, com os solavancos de clímax e linguagem, sulcada de adjetivos não-funcionais, de Lovecraft. A terra de cegos surge em primeiro momento como precisa e indireta descrição científica –

trata-se do momento no qual o autor define o palco de sua alegoria. Assim, já na abertura do conto temos dados bastante concretos e precisos: nomes de cidades localizadas nas montanhas Andinas e em seus arredores, distâncias e um pequeno, mas bastante eficaz sumário histórico do processo de isolamento da tribo de cegos. Mas, no fluxo mesmo dessa pormenorizada história do insólito país de cegos, a lenda e o mito surgem quase de improviso: a narração, sutilmente e sem quebras, deixa o plano global e passa ao individual, centrando-se na *versão* mítica que, evidentemente, é fruto da imaginação dos homens a partir do relato de algum sobrevivente e/ou testemunha. A *intromissão* do mito – que logo se mescla novamente ao relato histórico que constitui seguro pano de fundo – é momentânea, mas eficaz o suficiente para ser retomada algumas vezes na narrativa, demonstrando claramente o quanto Wells valorizava certa economia dentro da criação ficcional. Na aldeia isolada por cataclismos, um verdadeiro paraíso se desenvolveu, mas esse paraíso trouxe uma conseqüência funesta: uma misteriosa doença congênita que levava a todos à cegueira. No isolamento, dado momento a própria *idéia* de visão se perdeu, e o país dos cegos tornou-se um estado perfeitamente adaptado às necessidades de seus cidadãos.

É nesse momento que Nunez, aventureiro vindo de Bogotá, surge acidentalmente na aldeia lendária e perdida, sobrevivendo por um triz de um acidente que o separa de seus colegas alpinistas. Uma das primeiras visões que Nunez tem do país dos cegos é de suas casas, sem janelas e construídas a partir de um conjunto heteróclito de elementos e cores. Ao perceber que se tratava da lendária terra de cegos, o velho ditado surge em sua cabeça, primeiro como promessa de domínio e riqueza, depois como cruel ironia. Pois desde o início Nunez percebe que sua visão, o caractere de distinção e superioridade que ele carrega, é inútil em uma sociedade moldada de forma muito diferente, uma sociedade na qual os estigmas não são os mesmos. Tal sociedade, por outro lado, possuía uma outra característica que impressiona fortemente Nunez: sua perfeição. A paisagem é paradisíaca, e a própria sociedade é perfeitamente estruturada, muito mais que as terras “de visão” que conhecia. Mesmo assim, a *vantagem* inegável que possui o empurra ao que o narrador-autor, ironicamente, chama de tentativa de *coup d'état*. Nunez tenta estabelecer o domínio de três formas diferentes: primeiramente o convencimento simples, através da explicação de sua *superioridade*, a saber o sentido da visão. Mas esse primeiro método fracassa, uma vez que não há, no universo mental dos nativos cegos, o campo semântico expressamente preenchido com o valor “visão”, compensado largamente por campos semânticos ampliados dos outros

sentidos. O segundo método de domínio empregado por Nunez é o uso combinado de seu sentido extra com a *argúcia*, passando-se por profeta descrevendo fatos que vê e que, *provavelmente deveriam* ocorrer. Contudo, a profecia só é tomada a sério quando extrapola o limite cotidiano, possuindo de fato algo de extraordinário, não apenas descrevendo algo que pode ou não acontecer: os cegos pedem-lhe que diga o que ocorre dentro das casas cegas, sem janelas, coisa que Nunez não consegue; da mesma forma, suas previsões dão errado, pois o mundo e as pessoas do local não seguem exatamente o que *imagina* que devam seguir. O terceiro e último método é a violência, único recurso no qual a visão parece dotar Nunez de vantagens inegáveis. Contudo, a união da tribo, seu número e a coragem deles em enfrentar um inimigo – aliado ao que o narrador chama de “câncer da civilização”, o horror e asco em matar um cego, por exemplo – derrotam Nunez mais uma vez. Resignado, torna-se um ser inferior, mais ou menos adaptado, mas caninamente fiel e apto a tarefas pesadas e degradantes. Forçado à existência no *gueto*, Nunez decora e aprende com sofreguidão a cosmologia do país do cego, tornando-se tão arduamente adepto dela que a *caverna* na qual o mundo dos nativos está miticamente encerrado parece-lhe real<sup>10</sup>. Seu caminho para a adaptação – ainda que dentro do *gueto* destinado aos *estrangeiros* – passa pelo amor por uma jovem ainda não *suficientemente cega*, física e mentalmente, e portanto capaz de ouvir suas descrições ao menos como devaneio poético. Passa também pelo ódio racial e pela tentativa de *pogrom*, mas nesse momento novamente a visão traz a vantagem *pela violência* que ela carrega como principal atributo positivo no conto. Consegue, após muita luta, dos anciões da aldeia a autorização para o casamento, mas com uma condição: a remoção desses “irritantes globos” que são seus olhos. Nunez aceita, em um primeiro momento, mas depois de testemunhar que sua qualidade de *diferente* era encarada como mero divertimento por sua futura esposa, abandona o país dos cegos e retoma, sem equipamento, a escalada dos picos andinos. Alcança um ponto medianamente alto – “Ele não estava exatamente no topo, mas

---

<sup>10</sup> “E filósofos cegos vieram e falaram da terrível leviandade de sua mente, e reprovaram-no de forma tão incisiva pelas suas dúvidas sobre a camada de rocha que cobriria sua caçarola cósmica que ele quase duvidou se realmente não seria ele vítima de uma alucinação ao não vê-la cobrindo o espaço acima de sua cabeça.” (WELLS, 1952, p. 185-186). Esse trecho de Wells, pleno de ironia, nos traz à mente a pergunta de Sócrates quando apresentava sua “alegoria da caverna” para Glauco: “E sobre isso? Alguém se surpreenderia (...) se um homem vindo da contemplação divina para o universo do mal humano, não possuía equilíbrio e pareça algo ridículo quando – com a vista ainda obscurecida e antes de estar suficientemente acostumado com a escuridão circundante – seja compelido nas cortes ou em qualquer outro local a debater sobre as sombras do justo ou sobre as representações dentro das quais eles seriam as sombras, e a disputar sobre o caminho de coisas como são entendidas por homens que nunca virão a justiça por si mesmos?” (PLATO, 1991, p. 196).

o lugar que ocupava ainda era suficientemente alto.” (WELLS, 1952, p. 192) –, onde pode contemplar, satisfeito, as frias e distantes estrelas.

Em ambas as narrativas, temos o embate, em níveis diferentes, de uma civilização que se julga superior com outra, pré-julgada inferior por conta de um traço característico que, automaticamente, demarca um estigma coletivo. Trata-se, em ambas as narrativas, de uma marca clara de *distinção*, ainda que projetada exclusivamente em um campo simbólico, metafórico ou alegórico – uma distinção provocada por um *desvio* biologicamente determinado. Questões como doença, hereditariedade e possibilidade de superação daquilo que *percebemos* como estigma estão em primeiro plano tanto no caso de Wells, quanto no de Lovecraft, e isso pode ser melhor percebido ao lermos atentamente uma passagem de Erving Goffman discutindo diretamente a questão de percepção do estigma real:

“Tradicionalmente, a questão do encobrimento levantou o problema da ‘visibilidade’ de um estigma particular, ou seja, até que ponto o estigma está adaptado para fornecer meios de comunicar que um indivíduo o possui. Por exemplo, ex-pacientes mentais e pais solteiros que esperam um filho compartilham um defeito que não é imediatamente visível; os *cegos*, entretanto, são facilmente notados. A *visibilidade* é, obviamente, um fator *crucial*.” (GOFFMAN, 1988, p. 58 – grifos nossos).

A questão da visibilidade é tão fundamental que as comunidades de estigmatizados nas duas narrativas analisadas apresentam-se como *não imediatamente perceptíveis*. Em “The Lurking Fear”, como o próprio título sugere, a comunidade de canibais Martense só consegue estabilidade enquanto está protegida por sua cadeia secreta de túneis subterrâneos. Já os cidadãos cegos de “The Country of the Blind” só podem manter sua sociedade estável, pequeno universo estanque, graças ao isolamento. Contudo, além da visibilidade e da naturalização dada pela explicação biológica e científica, outros fatores são fundamentais para a funcionalidade do estigma em seu formato estendido: sem dúvida, a possibilidade de integração é um deles. A para-sociedade de “The Lurking Fear” é totalmente inacessível: um obstáculo biológico impede as criaturas canibais sequer de uma comunicação que não seja por signos ameaçadores. Em “The Country of The Blind”, a questão é muito mais complexa, uma vez que a sociedade que ostenta o estigma conseguiu estabilizar sua situação – pois, lá, são maioria – e inverter o jogo: a visão, índice de normalidade, torna-se fardo e índice de exclusão. A sociedade de estigmatizados apresenta-se como um reflexo da sociedade dos normais, ambas emparelhadas no tratamento dados aos elementos *outsiders*, coincidente até

na resolução final de castração material e simbólica acenada como única possibilidade de integração. A visão, naquela narrativa, só é vantagem quando empregada como suporte para a violência: portanto, apenas *destruindo* a comunidade diferente é que o normal pode chegar a gozar de certa igualdade (sendo o reverso, graças à inversão operada pelo processo narrativo, igualmente válido). Em Lovecraft, a *mediação* pela violência com a comunidade é uma solução “final” da qual não pode haver saída ou hesitação, e mesmo ela apresenta-se como solução parcial diante do *contágio* que o Mal provoca em tudo o que toca.

Até aqui, levantamos algumas respostas semelhantes em essência e carga simbólica, mas diferentes dentro da *funcionalidade* narrativa e do quadro de referência ideológico de cada autor. Contudo, em qual momento um estigma torna-se maldição? Em Lovecraft, a idéia mesma de maldição é atualizada pela concepção fatalista da hereditariedade, constantemente evocada. No caso do conto de Wells, o próprio autor aproxima doença biológica de termos livremente associados ao místico e irracional:

“Era para procurar algum amuleto ou antídoto contra a praga de cegueira que ele, fatigado pelo perigo e pela dificuldade, voltou para o desfiladeiro. Naqueles dias, em tais casos, não se pensava em germes ou infecções mas em pecados; parecia que a razão para tais aflições estava na negligência desses imigrantes sem pastores espirituais em assentar um santuário assim que entraram no vale. Ele buscava um santuário – um belo, barato e eficaz santuário – que seria erigido no vale. Procurava relíquias e demais objetos poderosos de fé, medalhas sagradas e misteriosas, além de orações.” (WELLS, 1952, p. 168).

Mas a referência é feita com ironia e distanciamento: Wells desterritorializa sua ficcional “doença de cegueira”, da mesma forma que um Ionesco faz com a mutação das pessoas em rinocerontes na famosa peça que leva o nome desse mamífero. De toda forma, Wells trabalhou com o registro da *cegueira*, mal que afetou homens independente de sua sabedoria e qualidades morais ao longo de séculos. Mais que isso, a cegueira é tema facilmente moldável à imaginação alegórica: da alegoria da caverna de Platão a Wells e de Wells ao *The Day of the Triffids* de John Wyndham e *Ensaio sobre a Cegueira* de José de Saramago, a idéia mesma de coletividade acometida de cegueira surge polissemicamente como signo político que está muito além das limitações do estigma real. Lovecraft, por outro lado, optou pelo *canibalismo*, registro simbólico sempre associado a povos inferiores e selvagens – o elemento mais evidente nesse sentido é a *ferocidade* – desde a Antigüidade até o

fascínio malsão de *serial killers* como Jeffrey Dahmer. O canibalismo é a ferocidade em estado puro, não possibilitando distanciamento ou estímulo às possibilidades alegóricas de uma trama: apenas a violência automaticamente gerada é eficaz. A narrativa de Wells desmistifica a maldição, enquanto que Lovecraft a redefine em novos e mais eficazes parâmetros.

Isso nos leva ao problema do significado da maldição em ambos autores e, igualmente, outros significados possíveis equidistantes. Os estigmas e traços de inferiorização – entre eles, a ferocidade, a ignorância dos valores estabelecidos pelos “normais”, a não-utilização do padrão de administração dado como convencional, etc. – podem ser utilizados, em narrativa, como justificativa para a domesticação do outro e extermínio dos recalcitrantes. Esse é o caso da já mencionada peça de Shakespeare *A Tempestade*, mas também de outra peça ainda mais radical, *Tito Andrônico*. Nesta última, a escravizada rainha germânica, levada como troféu para Roma, inverte o jogo e transforma-se em imperatriz, tendo seu consorte *mouro* – portanto, nas representações shakespearianas, negro – como aliado e seus filhos como executores dos crimes que utiliza para controlar a decadente sociedade romana. Portanto, trata-se de um Outro que *contamina* a sociedade na qual foi introduzido, ainda que como escravo. Tito Andrônico, único romano disposto a resistir à *contaminação*, precisa superar em atrocidade as atrocidades do Outro, empregando o canibalismo como arma. Essas representações foram justamente desmistificadas por diversos analistas, entre eles Albert Memmi que afirmou com bastante precisão que o “racismo resume e simboliza a relação fundamental que une o colonizado e o colonizador” (MEMMI, 1967, p. 68), pois é a idéia mesma de inferioridade que define as posições no jogo político proposto pela posição de uma *normalidade* arbitrária. Isso é fato, mas as relações imaginárias propostas nas duas narrativas analisadas estão em relação dissonante – sem negar sua essência – quanto à proposição de Memmi. Lovecraft ultrapassa a proposição, está para *além*, entendendo que a relação não é apenas focada no eixo superioridade x inferioridade, mas em grau superlativo nos eixos sanidade x insanidade, sobrevivência x destruição, extinção x contágio. Somando todos esses eixos, temos a visão de relações entre povos *alienígenas* um em relação ao outro, tão distantes que apenas o extermínio – sem qualquer possibilidade de redenção sequer moral, psicológica ou econômica – é factível como *política* entre ambos os grupos, o da normalidade imposta e o da anormalidade incomunicável. Em Wells, embora o autor parta da estigmatização do Outro e de formalizações nas quais existe uma certa

mentalidade de imposição e normalidade, a formalização ideológica da narrativa está um pouco *aquém* da proposição de Memmi, uma vez que a maldição em nenhum momento é vista como signo de inferioridade, mas como *reverso* possível de nossa própria sociedade, jogando ironicamente com as possibilidades da normalidade tornar-se estigma e, ela mesma, *maldição*. O conto de Lovecraft exorciza e expõe, no plano imaginário, o ideário que desembocaria politicamente no nazismo, no qual o eixo tradicional do racismo – calcado na idéia de superioridade de um imposto padrão racial – era complementado pela visão apocalíptica de uma anti-raça, os judeus, que deveria ser perseguida até a destruição como condição *sine qua non* de sobrevivência da sanidade humana<sup>11</sup>. Em Wells – como antes dele, em Swift –, as perspectivas não são tão maniqueístas, embora partam das representações usuais do Outro como geração maldita, de uma maldição entre a doença, a peste e a punição. Mas esses primeiros signos são embaralhados ao longo de uma narrativa na qual o estatuto mesmo da *normalidade* é colocado em questão.

Sobre o embaralhamento dos signos – e de suas significações – mencionado no parágrafo anterior, tão usual como procedimento de escritores do gênero fantástico em qualquer de suas ramificações, será útil trazermos a contribuição dada por Judith Halberstam ao analisar o gótico no romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, como uma “máquina textual”, uma “tecnologia” responsável pela transformação/conversão de questões como “luta de classes, hostilidade pela mulher e tensão crescente a partir da emergente ideologia do racismo” naquilo que parecem ser “batalhas psicosssexuais dentro dos indivíduos”. Nesse sentido, citando e polemizando com o teórico Franco Moretti, Halberstam postula que o *Monstro* surgido dessa maquinaria jamais poderia ser facilmente explicado pelo uso exclusivo de termos históricos e sociais, uma vez que essa criatura imaginária, “figura retórica”, transformaria significados evidentes em outras formas, possibilitando a multiplicidade que faz com que o leitor arranque sua cota de horror individual da fantasia construída (cf. HALBERSTAM, 2007, p. 274). Assim, a monstruosidade arquitetada pela imaginação gótica jamais estaria exclusivamente restrita por sua dimensão ideológica imediata: de fato, por mais que a trama de Lovecraft demonstre com nitidez sua ideologia racista, os demônios de *Lurking Fear* escapam da redução imediata, uma vez que sua função representativa, embora

---

<sup>11</sup> Uma declaração famosa de Hitler dizia que os judeus “são indubitavelmente uma raça, mas eles não são humanos”.

evidente, se amplia para além da linha de horizonte ideológica por sua natureza mesma, fantástica, múltipla, protéica. No caso de Wells, cuja narrativa possui um apelo menor ao fantástico – a existência de uma *comunidade fisicamente diferente* que não perceba essa diferença e que oprima, em si mesma, a Diferença é algo evidentemente muito próximo –, essa ampliação que a figuração do fantástico fornece é completada por outra: a voz dada ao Outro. Halberstam e também Patrick McGrath destacam o fato de que, em *Frankenstein*, “é permitido [à criatura] contar o seu lado da história” (MACGRATH, 2007, p. 15)<sup>12</sup> e ao monstro “foi dada *uma voz*” (HALBERSTAM, 2007, p. 275 – grifos nossos); Wells retoma essa tradição no conto da terra dos cegos, fazendo com que vejamos um ângulo invertido da monstruosidade, aquele em que o ícone representativo da humanidade (Nunez, em Wells; Frankenstein, em Shelley) abandone sua cômoda posição e avance ao lugar destinado ao Outro monstruoso. De certa forma, a criatura do romance de Mary Shelley não apenas *fala* de sua condição, mas também demonstra, através de um momentâneo deslocamento da empatia do leitor, o quão próxima a monstruosidade pode estar da humanidade. Lovecraft, embora use a máquina gótica-fantástica com habilidade polissêmica, não concede aos monstros e a seus caçadores um vislumbre de intercâmbio de papéis, uma vez que os monstros de Lovecraft não se comunicam em termos humanos. Já Wells, acionando de leve a maquinaria gótica-fantástica de significações – sem abandonar o posto no território elegante da alegoria –, dá voz ao Outro e ainda por cima embaralha a posição teórica desse antagonista usualmente presente em tramas fantásticas e realistas, em plataformas políticas e panfletos inflamados.

Nesse sentido, e tomando a ficção gótica como projeto definidor/paradigma essencial da ficção fantástica nos séculos XIX e XX – trata-se de uma formalização arbitrária, mas que possui uma base bastante razoável –, podemos observar, a partir das inferências de Judith Halberstam (cf. HALBERSTAM, 2007, p. 267-268) um deslizamento temático constante na representação do Horror, que vai e volta de um *Locus* para um *Corpo*. Na ficção gótica de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Lewis ou Charles Maturin, plena de castelos, labirintos e masmorras, o horror é necessariamente *cenográfico*, no qual o palco ganha evidentemente um valor especial. Com *Frankenstein*, de Mary Shelley, obra fundadora reivindicada pela ficção de terror e pela ficção científica, o foco passa a ser o

---

<sup>12</sup> Esse autor ainda sublinha que essa exposição biográfica do monstro é “uma das glórias da literatura gótica”.

corpo, local no qual o horror se materializa, adquirindo forma e substância. Podemos ampliar esse escopo inicial – proposto por Halberstam – colocando que a ficção de terror e a ficção científica, cada uma empregando estratégias diferenciadas, buscou o espaço novamente como elemento de terror. É importante ressaltar que a nova *fronteira* ficcional, o Corpo, não se restringe às formas que a presença física podem adquirir (formas essas bem elásticas, se pensarmos na ficção de Lovecraft e Machen ou em filmes como *The Thing (O Enigma de Outro Mundo, 1982)* de John Carpenter), mas também à mente e à alma. Já o *Frankenstein* de Mary Shelley tornava terrível o drama do corpo monstruoso e estigmatizado mas que abriga uma alma complexa e não destituída de nobreza; E. A. Poe, não muito tempo depois, continuaria essa senda, teorizando a “perversidade” como o sentimento sadomasoquista de destruição da pureza da própria alma. Abdicando da temática e do bestiário do fantástico, autores diversos, de Dostoyevski a Pascal Bruckner, seguiriam por essa fronteira que foi tão bem mapeada já por Mary Shelley.

Na esteira de Lovecraft, a narrativa horrorífica buscou ampliar o horror do corpo monstruoso pela ressignificação do espaço<sup>13</sup>. Radicalizando a velha premissa gótica do espaço cenográfico como aspecto do terror, Lovecraft faz com o que o espaço no qual seus monstros se deslocam torne-se uma *parte* deles – assim é em “Lurking Fear”, mas também em vários outros contos. A presença da monstruosidade contamina, polui definitivamente os espaços – esse foi o *insight* que Lovecraft reteve da visão dos *slums*, dos cortiços e dos subúrbios pobres povoados de imigrantes que viu em Nova Iorque. Já a ficção científica trabalhou o espaço em um sentido muito mais complexo que o mero espaço cenográfico do terror. Buscando configurações econômicas, sociais, geográficas, físico-espaciais e mesmo ecológicas, criando um espaço de horror que desloca o nosso espaço mesmo de percepção. Assim, a idéia da narrativa de ficção científica como uma espécie de *cartografia*, recenseando “novos mapas do inferno” (nas palavras de Kingsley Amis), surge como imagem perfeita.

Mas, diante daquilo que colocamos no parágrafo acima, é necessário acrescentar um esclarecimento à imagem cartográfica tecida por Amis: os mapas são recenseamentos de *caminhos possíveis*, não de um único caminho certo e seguro. Aquela imagem, por sua vez,

---

<sup>13</sup> Já aventuramos um mergulho analítico na questão espacial em Lovecraft – e, indiretamente, na ficção criada dentro da tradição da *Horror Story* – em nosso trabalho anterior (cf. MIGUEL, 2006, p. 100-107), quando frisamos como a localização topográfica em Lovecraft era ao mesmo tempo familiar e *estranha*, localizável dentro de um determinado *continuum* de relações e referências geográficas e deslocado para uma posição sombria e quase irreconhecível: o *Outro mundo*.

evoca outra percepção de Halberstam: o imaginário gótico de terror tende necessariamente ao “mundo de fatalidades” citado por Hannah Arendt (cf. ARENDT, *apud* HALBERSTAM, 2007, p. 285-286), no qual o monstro, por assim dizer, já nasce pronto e acabado, sendo sua monstruosidade imanente à sua condição. Mary Shelley ampliou a perspectiva do gótico e da narrativa de terror – de uma forma que poucos autores do gênero, antes e depois, o fariam –, ao colocar seu monstro como *obra aberta*, capaz de despertar a piedade e o horror de forma única. Alguns autores imediatamente posteriores seguiram essa intuição modelar – é o caso das enigmáticas narrativas científicas de Edgar Allan Poe – para, nas décadas decisivas da segunda metade do século XIX, codificar essa estrutura na formulação essencial daquilo que hoje reconhecemos como ficção científica. Pois a abertura de *perspectivas*, que vemos tão claramente nas narrativas de Wells, o não-fechamento do mundo – ainda que situado imaginariamente em seu extremo infernal – em um universo de *causalidades diabólicas* facilmente recuperáveis por aqueles cujos programas políticos confundem a instância real e imaginária, que caracterizam as tramas da ficção científica paradigmaticamente.

Nas duas narrativas presentemente analisadas, é notável que a idéia mesma de superioridade não ocupe campo tão central: o narrador branco e *Wasp* de “The Lurking Fear” é continuamente logrado ao longo da narrativa, apenas impondo-se pela aniquilação – de duvidosa eficácia – do Outro, mas perseguido eternamente pela possibilidade desse outro irromper na legalidade de seu cotidiano<sup>14</sup>. A situação em “The Country of The Blind” é ainda pior, com Nunez, o representante da *normalidade*, esmagado pela própria arrogância de se considerar “rei” da terra dos cegos por ter dois olhosãos. As posições dos representantes da normalidade diante de seus antagonistas membros de *raças malditas* é frágil; talvez essa *fragilidade*, mesmo em uma narrativa tão direta e pouco aberta à polissemia como a de Lovecraft, representa uma fissura, uma possibilidade diferenciada em um universo fechado e sem saída. Isso não significa, evidentemente, a superação das imagens iniciais de preconceito, mas significa que tais imagens podem percorrer caminhos novos e multifacetados pelo minado campo do imaginário fantástico sem recorrer aos motivos mais óbvios da propaganda tornada ficção. Além disso, demarca-se claramente a bifurcação de caminhos

---

<sup>14</sup> A função simbólica da *reversão* – catalogada por Luiz Nazario em seu quadro de características da monstruosidade representada – aparece também no romance de Wells, *The Island of Doctor Moreau*. Bem caracterizada por Nazario, a *reversão* surge quando dado protagonista, como o de “The Lurking Fear”, ao “voltar à civilização, (...) perde a fé na sanidade do mundo e é assaltado pela suspeita de que seus semelhantes não sejam de todo humanos.” (NAZARIO, 1998, p. 42).

entre duas tendências narrativas herdeiras do fantástico do século XIX, no que tange às representações do Outro: os autores de ficção científica tendem a ser mais generosos com o Outro, ao mesmo tempo que eventualmente conseguem identificar no Mesmo alguns das piores possibilidades apocalípticas – daí a afinidade da ficção científica com a história alternativa e com as teorias da conspiração. A literatura de terror, por outro lado, tende à fixação dos caracteres de malignidade no Outro ou, como no caso de Lovecraft, utilizando o artifício de *dissolver* as diferenças entre Outro e Mesmo, dentro de um imenso Crepúsculo do Ocidente sugerido ou concretizado em narrativa. Wells trilharia os dois caminhos, inclusive criando radicais Crepúsculos do Ocidente, mas conseguiria neutralizar o componente mais diretamente racista e etnocêntrico ao imaginar que a aniquilação, quando viesse, seria democraticamente distribuída por todo o planeta.

## A Fábula da Ciência

Iniciaremos a abordagem de nosso objeto de pesquisa – um recorte sobre a obra de H. G. Wells – através da discussão de um gênero literário com fortes ressonâncias tanto na indústria cultural quanto em seu duplo socialmente aceito, a própria Ciência. Sabemos os riscos possíveis de nossa empreitada. A crítica de gênero, é de conhecimento comum, pode ser temerária algumas vezes, ainda mais se tivermos em conta o fato de que nosso objeto central de análise escapa facilmente das malhas de um único gênero. De fato, Wells escreveu, segundo sua própria definição – tomando de empréstimo o título da curiosa mescla de demonstração científica e narrativa alegórico-fantástica do cientista e ficcionista Charles Howard Hinton – *Scientific Romances*, narrativas alegóricas, tramas derivadas de motivos e temas do fantástico tradicional do século XIX, romances e novelas de feitura realista, compêndios de história universal, panfletos progressistas com temas como pacifismo e religião, histórias “alternativas” e antecipações, utopias “modernas”, ensaios filosóficos e estudos antecipadores da chamada “teoria dos jogos”. Uma produção, portanto, vasta demais, problemática demais, para ser reduzida à função laudatória de precursora de um novo gênero. Por outro lado, a própria noção de gênero pode ser desnecessariamente complexa, além de arbitrária em um grau que, eventualmente, pode ser excessivo mesmo considerando a atividade essencialmente baseada em recortes de qualquer análise literária. Todorov, por exemplo, arrola os múltiplos problemas que uma crítica excessivamente centrada na teoria dos gêneros pode conter, como podemos ver no trecho a seguir, no qual ele discute a teoria dos gêneros elaborada por Northrop Frye:

“Inicialmente, toda teoria dos gêneros se fundamenta numa concepção da obra, numa imagem desta, que comporta de um lado um certo número de propriedades abstratas, de outro, leis que regem o relacionamento destas propriedades. Se Diomedes divide os gêneros em três categorias, é porque postula, no interior da obra, um traço distintivo [...]; além do mais, fundamentando sua classificação nesse traço, ele dá um testemunho da importância primordial que lhe atribui.” (TODOROV, 2003, p. 19).

Neste ponto, é importante distinguir a concepção de fantástico de nosso trabalho daquela sustentada por Todorov em seu trabalho – referência nos estudos sobre literatura fantástica desde os anos 1960. Todorov limitava o fantástico ao seu efeito – que o autor tratava de identificar com alguma clareza, mas sem uma sistematização mais clara – de

ambiguidade e dúvida em relação àquilo que o protagonista – e logo o leitor graças ao efeito de identificação cujo impacto era mais amplo graças à escolha do testemunho em primeira pessoa como forma usual do relato fantástico – vivenciava através de sua percepção: o fenômeno visto/sentido seria ou não da ordem do sobrenatural? A definição de Todorov, embora útil e coerente, dentro de uma amostragem limitada de obras do século XIX, ignora a história da literatura e as contradições que a posição dos autores que se situaram na esfera do fantástico – da ficção gótica a Edgar Poe e deste a Lovecraft – colocaram para reverter a facilidade de se obter o efeito-fórmula. Diante da complicada obra de Poe, por exemplo, Todorov opta pela opção mais cautelosa: jogar a obra poeana para um campo “vizinho” do fantástico, o estranho. Medida eficaz, mas decepcionante: para gerações de autores, Poe era *lido* como um autor do fantástico, ainda mais quando vemos seu romance *Arthur Gordon Pyn*. Em nossa concepção, o fantástico é resultado de entrecruzamentos de feixes conceituais em torno do choque racional x irracional: assim, desde a narrativa gótica ao romantismo e deste ao decadentismo e à trama de aventuras de Stevenson, elementos de contradição e tensão entre a racionalização do universo mental e cognitivo e aspectos aparentemente irreduzíveis a todo esforço de racionalização criavam o efeito de insegurança diante dos elementos cotidianos mais banais. Essa aproximação, no fantástico, ocorria através da codificação folclórica: as imagens de irracionalidade do passado eram reclinadas para o *habitat* europeu ou norte-americano do final do século XVIII e início do século XIX. Assim, os duplos de Stevenson proliferavam, estimulados por drogas ou pela criminalidade urbana do século XIX; o vampiro de Bram Stoker adquire imóveis na Londres vitoriana; os magos que surgem em Jan Potocki são dados a jogos da sociedade como os nobres do século XVIII pré-revolução francesa. Essa percepção torna possível aproximar Poe e o Guy de Maupassant dos últimos contos, por exemplo, uma vez que ambos autores trabalhavam a percepção pânica da realidade circundante retraindo elementos fantásticos de um bestiário mais ou menos estável e tradicional (a aparição fantasmagórica, o duplo perseguidor, a doença disfarçada em conviva de uma festa, etc.) dentro de um registro bem mais racionalizador. Por outro lado, perceber a ficção fantástico do século XIX como o entrecruzar de feixes torna mais definida sua mutação já no final do século XIX e por todo o século XX; Todorov postulou a “obsolescência” do fantástico em sua teorização, uma concepção polêmica e de sustentação difícil (talvez, fosse mais fácil pensar nos termos de Todorov se imaginarmos a ficção como um campo no qual há um progresso positivo de

formas em direção ao aperfeiçoamento que coincide, ainda segundo Todorov, com o esclarecimento das origens antropológicas e psicanalíticas dessas formas). Nas palavras de Todorov:

“Vamos mais longe: a Psicanálise substituiu (*e por isso mesmo tornou inútil*) a literatura fantástica. Não se necessita hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto em termos indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos.” (TODOROV, 2003, p. 169 – grifos nossos).

O trecho acima exibe uma concepção temerária, atualizada em argumentação de imensa precariedade, beirando o pueril – ainda mais levando-se em conta a importância axial do estudo de Todorov no que tange à literatura fantástica. Assim, as questões sociais abordadas na temática disponível aos autores do realismo social estaria esgotado com a “invenção” da moderna sociologia ou do marxismo? Por outro lado, o diabo significa, univocamente, *apenas* um “desejo sexual excessivo”? Não é assim que essa figura aparece na narrativa de autores tão díspares quanto Ira Levin, William Peter Blatty ou Leonid Andréiev, para citar exemplos mais “século XX”. Aliás, essa leitura unívoca e achapante não se aplica sequer ao pioneiro da ficção fantástica, Jacques Cazotte e seu romance *O diabo enamorado*. Já a redução da figura do vampiro, após a vasta iconografia ficcional tecida por todo o século XX e em pleno século XXI, à representação bruta da “atração exercida pelos cadáveres” chega a ser risível. Para nós, houve transformações na ficção fantástica como era produzida e concebida no século XVIII e XIX, materializadas no abandono de alguns de seus baluartes (o bestiário sobrenatural herdado da Antiguidade e da Idade Média) pela pressão por mais verossimilhança em uma Civilização técnica que descobria novos entretenimentos de massa (como o cinematógrafo, o rádio, a imprensa ilustrada e as histórias em quadrinhos, etc.) capazes de maior mobilização que a ficção que ilustrava sutis deslocamentos entre mente, corpo e realidade. Muitas dessas transformações, aliás, já ocorriam durante o auge da narrativa fantástica em seu formato por assim dizer “tradicional”, produzindo verdadeiros *demiurgos*, que antecipavam certas correntes e tendências, sendo por estas absorvidos ou empregados como paradigma. Dessa forma, a narrativa de terror desde seus primeiros *demiurgos* do século XIX (como E. A. Poe) desdobra-se em atingir os sentidos do leitor pela

mobilização total dos recursos sensoriais e sinestésicos disponíveis para se narrar uma história (em termos de texto escrito, imagem estática, imagem em movimento, interação lúdica, etc.). A FC, da mesma forma, será uma das frentes que buscará estruturar pesadelos sociais, coletivos, tão bem urdidos quanto extremos, que estimulem a *identificação* e o *reconhecimento* por parte do leitor com mecanismos sociais cotidianos.

E essas questões tornam-se ainda mais intrincadas quando analisamos um gênero teórico complexo – utilizando os conceitos de Todorov –, determinado em grande parte por seu eixo temático e pela forma como é reproduzido, como ocorre com a ficção *pulp* em geral e na ficção científica em particular. Não é absurdo afirmar que o formato de produção da ficção científica determina muito de seu formato literário. E essa característica pode ser estendida aos seus “precursores” mais imediatos, sem dúvida: se o formato seriado dos folhetins convinha a Jules Verne e H. G. Wells, um autor original como Charles Howard Hinton, precursor de Wells, empregava a literatura essencialmente como meio de difusão de suas concepções científicas sobre a natureza multidimensional do universo. Por outro lado, existe a imaginativa hipótese de que a ficção científica teve um imediato precursor nas elaboradas farsas satíricas, produzidas por nomes como Mark Twain ou Edgar Allan Poe, para ridicularizar tanto o cientificismo já plenamente estabelecido como visão de mundo dominante em meados do século XIX, quanto aspectos das teorias científicas à época – especialmente a teoria da evolução de Darwin – com os quais tais autores não concordavam. Tal hipótese possui uma base histórica bastante interessante, pois esses “precursores” empregavam, para garantir o efeito de seus embustes satíricos, meios de difusão massivos – a imprensa – uma vez que, quando tais embustes eram adotados por uma massa de leitores supostamente esclarecida e mesmo por cientistas, tornava-se evidente o caráter irracional do núcleo cientificista, coisa que esses autores pretendiam demonstrar<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A aproximação entre essas burlas científicas projetadas por escritores e o gênero ficção científica é uma extrapolação realizada por nós, pois acreditamos que nossa hipótese – que infelizmente não poderemos desenvolver neste trabalho, apenas apontando algumas evidências dela durante nosso percurso – possui certa validação, pois a própria estrutura de romances de antecipação ou de “realidade alternativa” oferecem pontos de contato com essas pequenas realidades jornalísticas engenhosamente montadas por literatos como Edgar Allan Poe ou Mark Twain. Lynda Walsh discute essas farsas extensamente em seu estudo *Sins Against Science: The Scientific Hoaxes of Poe, Twain, and Others*. Uma rápida introdução desse estudo, escrito pela própria Lynda Walsh, foi publicada na revista *The Scientist*, revelando alguns detalhes interessantes desse curioso “ataque” de literatos à fortaleza da Ciência natural. A autora qualifica essas burlas elaboradas de “táticas de guerrilha” – que, aliás, constituíam fenômeno essencialmente norte-americano – empregadas como desmistificações que operavam pelo paradoxo: um mito era criado, passado para diante pelos mecanismos de comunicação de massa e aceito como verdade, o que demonstrava que o

No século XX, graças à imprensa *pulp* – as publicações editadas por um Hugo Gernsback, como *Amazing Stories* e *Science Wonder Stories* – surgia definitivamente o gênero *Science Fiction*, logo popularizado nos *mass media* mundiais, com suas capas vistosas – sempre em torno do mesmo imaginário codificado de naves espaciais, civilizações alienígenas, cientistas de jaleco branco debruçados sobre enigmas de física (ou biologia) e maquinaria industrial pesada apresentada como signo de evolução técnico-civilizacional<sup>2</sup>. A pauta dessas revistas era um misto de narrativas diversas cuja temática estava mais ou menos próxima à arte da capa – naves, cientistas, máquinas, alienígenas –, de qualidade variável, entremeadas por anúncios de *gadgets* que pululavam na sociedade de consumo norte-americana e ensaios que se pretendiam sérios centrados na vulgarização de temas científicos. É possível precisar o surgimento da ficção científica – seguindo, por exemplo, a estimulante reflexão de Kingsley Amis – nesse momento, com as publicações mais específicas de Gernsback. Ou seja, quando a ficção científica se afastou de um gênero menor e transicional – o fantasioso gênero *Space Opera*, com suas narrativas ambientadas em uma “terra de ninguém” fantástica com vagas semelhanças com a Idade Média, praticadas por um Robert E. Howard, por exemplo, e depois popularizadas por J. R. R. Tolkien – e do gênero terror. Nesse momento decisivo – entre os anos 1920 e 1930 –, o gênero ficção científica se estabeleceu, estruturando seus códigos narrativos, seus cânones e seus padrões. É notável, a partir deste *approach* inicial, que a ficção científica enquanto gênero se estruturou dentro do espaço

---

público médio – aí incluídos os cientistas – aceitavam qualquer fato fabricado, desde que mantivesse um razoável *approach* científico. Portanto, uma vez “engolidas”, os próprios autores revelavam que tudo não passava de burla, empregando meios diversos: desde notas sutis, usadas por Mark Twain, até a declaração pública feita por um Poe embriagado, declarando que sua famosa “burla do balão (*Balloon-Hoax*) não passava de uma farsa poucas horas depois de tê-la publicado. É curioso como essa técnica de desinformação acabou popularizada na era da Internet – com a diferença que os autores dessas modernas fraudes não revelem nunca suas intenções ou a essência mistificadora de suas criações – com o surgimento e difusão veloz de todo o tipo de farsa, da inexistência dos campos de extermínio nazistas à tomada militar da Amazônia por tropas militares estrangeiras. (Cf. WALSH, 2007).

<sup>2</sup> É notável como essa arte de capa conseguiu domar até mesmo o selvagem imaginário de um gênero irmão da ficção científica e que, vez ou outra, cruzava a fronteira que os separava – a temática e a abordagem científicas –, igualmente difundido pela fervilhante imprensa *pulp* norte-americana: as horror stories de H. P. Lovecraft e seus discípulos/seguidores articulados em torno da publicação *Weird Stories*. Na capa da edição de julho de 1936 para a publicação especializada em ficção científica *Astounding Stories*, o artista Howard V. Brown normalizou os elementos ferozes da imaginação de Lovecraft presentes no conto “The Shadows Out of Time”, transformando o mundo visitado mentalmente pelo protagonista daquela narrativa em uma utopia “marciana”, com os índices codificados do gênero ficção científica facilitando o reconhecimento de leitores aficionados à temática (para maiores informações e reprodução dessa arte de capa, ver MIGUEL, 2006 (I), p. 35).

anteriormente ocupado por outras formas narrativas específicas: o romance de aventuras, a narrativa fantástica, os romances de utopia social e mesmo os relatos de viagem.

Apesar dessa multiplicação dos problemas em torno da questão dos gêneros e da literatura de consumo ao lidarmos com ficção científica – que muitas vezes ultrapassam as fronteiras do gênero literário chegando ao campo da antropologia, quando vemos os grupos cultuadores de autores e estilos de narrativa –, é inegável que a vida e a obra de H. G. Wells surge no horizonte como modelo para sucessivas gerações de autores e editores daquele gênero. Em primeiro lugar porque Wells ocupa, no cânone estabelecido, por exemplo, pelo citado editor Hugo Gernsback, uma posição de extremo destaque:

“Por exemplo, o número de abril de 1926 de *Amazing Stories* trouxe na capa os três ‘pais’ da ficção científica: Edgar Allan Poe (soletrado erroneamente como ‘Allen’ Poe), Jules Verne e H. G. Wells – com o seu conto ‘The New Accelerator’, originalmente publicado em *The Strand* de dezembro de 1901. O romance *The War of the Worlds*, de Wells, apareceu no número de agosto de 1927, da mesma *Amazing Stories*.” (CAUSO, 2003, p. 52).

Jorge Luis Borges criou a imagem mais poderosa para a criação de tradições literárias em seu ensaio “Kafka y sus precursores”, no qual afirma que “cada escritor cria seus precursores” (BORGES, 1996 (vol. II), p. 89). Esse é bem o caso de Gernsback e do gênero que batizou, a ficção científica: alguns modelos privilegiados foram eleitos como norte para a produção dos autores que se aventurassem no novo campo/mercado. Feita a escolha inicial, uma porção da crítica relacionada ao gênero – muitas vezes produzida pelos próprios autores – tratará de criar genealogias prestigiosas, pinçando do passado mais e mais precursores, processo que Borges satiriza no já citado ensaio. A erudição dos autores desses ensaios e a sutileza ao criar equivalências nessas aventuras de exegese tornam esta produção fascinante, mas infelizmente de pouco uso para uma análise com postulados como os nossos<sup>3</sup>. Do contrário, nos acomodariamos com a crítica nos moldes estabelecidos por H. P. Lovecraft para o gênero ficcional terror fantástico<sup>4</sup>, optando por batizar uma determinada forma de

---

<sup>3</sup> Concordamos com Roman Gubern, quando afirma, no contexto de um objeto de análise bem diferente – as histórias em quadrinhos – quando descarta como “jogo de abstrações formais” tais construções de itinerários pelo passado, apontando sucessivos precursores escolhidos ao azar da erudição do crítico (GUBERN, 1979, p. 13-15).

<sup>4</sup> Trata-se de *Supernatural Horror in Literature*, iniciado em 1925, finalizado em 1927 e revisado até a morte do autor. Sobre esse estudo pioneiro e, em alguns aspectos, verdadeiramente instigante, escrevemos

narrativa fantástica, mais radical e barroca, praticada com resultados e metodologia muito diferenciada por autores tão diversos quanto Arthur Machen, Algernon Blackwood, M. R. James e pelo próprio Lovecraft, de “Supernatural Horror”, substituindo o termo mais popular “Weird Stories”<sup>5</sup>, título da famosa revista que popularizou e definiu esse moderno formato. Procedendo dessa forma, Lovecraft dotou suas próprias narrativas e o gênero ao qual se vinculavam – já desgastado pelas vagas de novidades européias modernistas que aportavam nos EUA e pela tradição daquele país em ficções naturalistas – de uma tradição longa e complexa, além de um nome muito mais vistoso e nobre. Podemos, portanto, retomar a questão do gênero e colocar a nossa posição, que será seguida neste trabalho: seguindo algumas das reflexões de Todorov, entendemos gênero como uma espécie de ponte que relaciona uma obra particular com o universo literário. Ampliando as definições de Todorov, pensemos esse universo envolvendo questões políticas e antropológicas – do qual partiu. Essa ponte, igualmente, é uma escala: a violação ou aceitação das normas prescritas pelo cânone do gênero determinam o material literário produzido, como colocou com precisão Todorov: “Para que haja transgressão, é preciso que a norma seja perceptível” (TODOROV, 2003, p. 12).

Assim, a ficção científica será, para nós, uma forma que acomoda certa visão de mundo e padrão estilístico, constituída no século XX e criadora de uma tradição relativamente recente e que, uma vez estabelecida, desenvolveu características próprias, adotadas ou não, com ou sem ironia, pelos autores que dela se aproximaram. A constituição dessa tradição, aliás, é complicada por um fator externo que costuma afetar periodicamente os envolvidos na produção de uma literatura entendida como entretenimento de massa: a necessidade de justificação e enobrecimento do campo de produção ficcional, como vimos, no parágrafo anterior, com Lovecraft e as histórias de terror. Kingsley Amis menciona, por exemplo, as afirmações do crítico e escritor Reginald Bretnor, que considerava a ficção científica um gênero muito mais vasto que a literatura em geral. Já Robert Heinlein, ainda segundo Amis, declarou que a ficção científica “era mais realista que o romance histórico ou

---

em outra ocasião: “[...] o motivo de Lovecraft era criar uma certa ‘linhagem nobre’ para um gênero de literatura destinado, basicamente, às obscuras publicações pulp, enquadrados dentro de um universo quase contracultural.” (MIGUEL, 2006 (II), p. 164).

<sup>5</sup> “Weird” designa um amplo campo semântico de expressões ligadas ao *fantástico*: estranho, misterioso, sobrenatural. Nas mãos de Lovecraft e de seus discípulos, a noção genérica de “weird stories” (termo estampava os títulos de diversas revistas *pulp* norte-americanas nos anos 1920-30) se transformou quase na configuração de um novo gênero.

contemporâneo e superior aos dois”, “o gênero literário mais difícil, exceção feita à poesia” e “a única forma de ficção que pode refletir o espírito de nosso tempo” (AMIS, 1962, p. 69). Até mesmo na esfera acadêmica tal processo ocorre, bastando ver as declarações do pesquisador Roberto Causo, em seu levantamento histórico-analítico, de que “[o fantástico da ficção científica] confronta tanto o paradigma de percepção da realidade quanto o paradigma literário do mero efeito de estranhamento”, o que constituiria “um desafio aos limites dos modos de pensar ocidentais” para concluir que o “caráter subversivo do fantástico [na ficção científica] é empregado duplamente.” (CAUSO, 2003, p. 28). As genealogias que fabricam tradições para o gênero oferecem mais elementos desse ativismo pela ficção científica, característica muito comum de manifestações na esfera da cultura de massa, que exigem certa arregimentação dos fãs que criam, com funções de diferenciação, uma série de terminologias e conceitos próprios<sup>6</sup>. É Causo, novamente, quem cita as pesquisas de Sam Moskowitz, que propõe situar o primeiro *boom* da ficção científica durante a vida de Tiberius Claudius Nero Caesar (42 a.C. a37 d.C.), ele próprio, segundo Moskowitz, fã da ficção científica em voga à época (CAUSO, 2003, p. 54). O procedimento de Moskowitz – aliás seguido pelo próprio Causo – é rastrear influências aqui e ali, persistências temáticas acolá, que testemunhariam uma certa continuidade cultural, a prova de que a ficção científica antecede, em muito, a constituição da Ciência moderna, o que tornaria a própria terminologia do gênero um contra-senso.

O que mais salta aos olhos, ao nos debruçarmos nesses intentos críticos de validação do campo da ficção científica, é certa falta de imaginação e na proposição das “tradições originárias”, com o constante reinvestimento nas mesmas figuras sempre adotadas pelo cânon da ficção científica – o que leva, essencialmente, à preservação desse cânon e à tendência de leitores, editores e mesmo autores a permanecer em seu “campo de trabalho”,

---

<sup>6</sup> Kingsley Amis nos oferece uma imagem muito vívida e, acreditamos, ainda válida dos clubes e associações de leitores fanáticos por ficção científica nos EUA e Inglaterra – um deles, batizado, segundo Amis, de “Os Pequenos Monstros da América” –, com seus periódicos, reuniões e conferências, demonstrando a vontade dos leitores de participar de alguma forma da produção literária (AMIS, 1962, p. 65-67). É importante destacar a importância do chamado “jornalismo amador” para o surgimento do círculo de autores de *weird stories* em torno de H. P. Lovecraft, nos anos 1920-30: o próprio mentor do grupo, além de alguns de seus principais colaboradores – como Clark Ashton-Smith – eram autodidatas que se entregaram de corpo e alma ao ofício de escritor pelas bordas do sistema editorial, caindo imediatamente no mercado das *pulps*. O mesmo trajeto ocorreu com muitos autores de ficção científica do século XX.

encarcerados pelas obsessões temáticas que cercam o gênero<sup>7</sup>. Analisando a obra do diretor de cinema canadense David Cronenberg – que explora, não por acaso, temática relacionada à ficção científica e ao terror –, Luiz Nazario afirma que não “é possível encontrar um artista cujas fantasias se encontrem mais castradas pelas próprias obsessões” (NAZARIO, 1998, p. 226), afirmação que acreditamos possa ser extrapolada ao próprio gênero da ficção científica, ao menos em sua formulação mais geral. Assim, as genealogias da ficção científica – como a de Moskowitz – partem sempre das mesmas figuras definidas como “precursores” e sedimentadas pela crítica “especializada”.

Praticamente não há estudos que resgatem os “catálogos de conhecimento” (bestiários, lapidários, etc.) produzidos durante a Idade Média, que representavam uma justaposição entre o conhecimento objetivo e o “conhecimento” narrativo de uma determinada tradição, com finalidades alegóricas. Ou então os tratados científicos e médicos produzidos em plena era do Renascimento/Barroco, como os magníficos volumes de Athanasius Kircher, nos quais a falta de uma teoria coerente era compensada pela prodigiosa imaginação e esmero artístico<sup>8</sup>. Portanto, todas essas eruditas considerações sobre a antigüidade da ficção científica ou sobre validade terminológica desse gênero, se bem que necessárias para o estabelecimento do gênero<sup>9</sup>, em nosso trabalho, serão relegadas ao

---

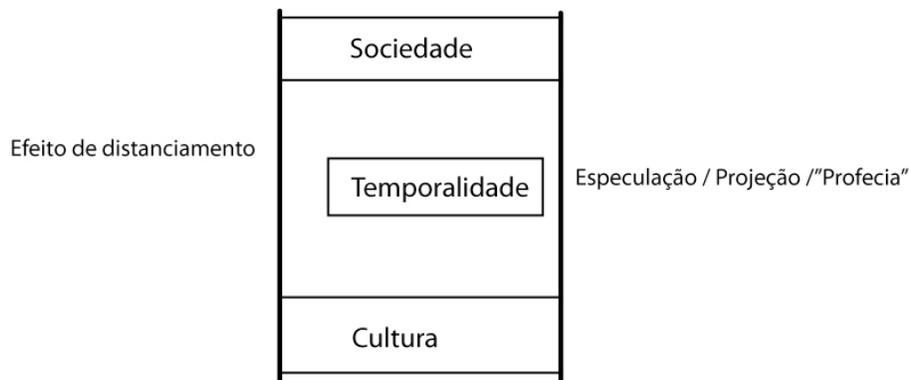
<sup>7</sup> Nesse sentido, é curioso que dois analistas bem distintos, analisando objetos diversos – embora próximos – e a partir de metodologias divergentes cheguem a um insight parecido: Dwight Macdonald dissertando sobre a *masscult* (cultura de massa) e a *midcult* (a cultura “mediana” produzida para consumo intenso de todas as classes sociais reunificadas nas massas) e Kingsley Amis analisando a ficção científica e seus desdobramentos. Ambos os autores concordam que um dos índices mais notáveis da moderna cultura de massa é a tendência à padronização das obsessões dos autores, que se colocam automaticamente em confortáveis, embora limitadores, nichos. Daí, talvez, a fúria de repetição da literatura *best seller*, fúria da qual a moderna ficção científica não escapa (ver MACDONALD, 1962, p. 27-28; AMIS, 1962, p. 68-70).

<sup>8</sup> O único autor que explorou esse denso universo foi Roger Caillois em seu tratado sobre arte – essencialmente pictórica – fantástica *Au coeur du fantastique*. Apesar das críticas – muitas delas justas – formuladas por Todorov contra o método muito intuitivo do autor e pela falta de terminologia conceitual mais rigorosa e menos contraditória, os estudos de Caillois sobre as possibilidades interpretativas e a função lúdica da leitura empregada pelo receptor para decifrar (e construir) sentidos diante de imagens enigmáticas é um campo promissor e praticamente inexplorado de pesquisa. Sobre as imagens científicas e “etnográficas” (baseadas em narrativas de viagem), representantes do que o autor chama de “fantástico inevitável e coerente”, ver CAILLOIS, 1965, p. 140-168.

<sup>9</sup> Essas elocubrações sobre a natureza da FC e sua perenidade podem gerar interessantes discussões, para além da convencional discussão em torno de precursores e antecipadores. Um aspecto interessante a ser revisto, por exemplo, é o da continuidade da Ciência para além do momento de sua “invenção”, que costuma ser localizada logo após o Renascimento. A racionalização do mundo, não necessariamente baseada na explicação sistemática dos fenômenos, provocaria uma reação que de certa forma implodiria essa mesma racionalização pelo recurso de exacerbá-la, levando-a até o limite da contradição? Trata-se de uma questão interessante que a arqueologia do gênero poderia contemplar.

segundo plano: consideraremos, neste momento de nosso trabalho, o fantástico, dentro dos moldes historicamente definidos desde Castex a Todorov, e sua trajetória de dispersão e ramificação – que geraria, como vimos, a ficção científica, a narrativa de terror, os relatos de fantasia e as múltiplas variações da trama policial – até as manifestações mais contemporâneas, tendo todo esse *frame* a função de situar nosso objeto de estudo, H. G. Wells, dentro de um quadro cultural e histórico complexo e contraditório.

Para evitarmos certa *deriva* teórica diante da vertigem conceitual que envolve a FC, o fantástico em ficção e todas as demais possibilidades vizinhas – a narrativa de terror e o policial, por exemplo – optamos por criar um pequeno quadro, apresentado abaixo, de caracterização conceitual daquilo que entendemos por FC no que tange à narrativa ficcional, o que abarca formas como o cinema, a animação e a história em quadrinhos. Nosso esquema será funcional para o nosso trabalho, mas não é reduzido a ele: sua principal pretensão é estimular discussões positivas em torno desse campo da narrativa fantástica que trabalha a *imagem de ciência* em sua base. É preciso deixar claro que empregamos, no nosso esquema, a expressão “temporalidade”, uma vez que existem obras especulativas de FC tanto projetadas em um tempo milhões de anos no futuro quanto milhares de séculos no passado. Assim:



A FC trabalha, dentro de uma concepção possível, trabalha a temporalidade como eixo de deslocamento, ou efeito de distanciamento, da Sociedade e da Cultura, para melhor atacar pelo instrumento da especulação e da projeção. É interessante destacar que o processo ilustrado pelo gráfico acima ocorre nos termos de registro distante do *testemunho*, empregado pela ficção de terror; a FC trabalha a História, em termos mais abstratos, não a vivência que permite imaginar um encontro, sempre individual, com o sobrenatural. O

universo da FC, modo geral, é aquele da Ciência, da técnica e do conhecimento comum ou garantido pelo senso comum.

Contudo, a própria construção da Ciência, enquanto conceito, sofre violentos sobressaltos no século XX. As teses de pesquisadores da História da Ciência como Thomas S. Kuhn<sup>10</sup>, demonstrando a falácia de uma Ciência que evolui de um ponto a outro, descrevendo esse percurso como uma parábola *para o alto*, efetuou o golpe de misericórdia no positivismo – mesmo em suas poderosas vertentes do século XX, como o positivismo lógico. As possibilidades de se explicitar as contraditórias relações entre Ciência, Realidade e Ficção, após a epistemologia kuhniana, tornaram-se muito mais amplas e até sancionadas academicamente. Uma análise dessas relações, a partir dessas novas bases, a nosso ver, será muito produtiva. Kuhn, aliás, afirma logo no prefácio de seu famoso *Estrutura das Revoluções Científicas*, que em “vista disso parecia valer a pena perseguir detalhadamente suas (da filosofia da ciência) carências de *verossimilhança*” (KUHN, 1982, p. 10). Nesse trecho, ele utiliza a noção de *verdade* derivada da narrativa, que exige coerência estrutural entre as partes, criando o convencimento para todos aqueles que realizam, diante de qualquer obra narrativa, a suspensão voluntária da descrença. Kuhn cria, assim, uma aproximação entre a coerência da *verdade* imaginativa e a coerência da *verdade* advinda explicativamente, como resolução de um problema ou quebra-cabeça, pela Ciência. A analogia, em Kuhn, não aparenta ser forçada nem irracionalista: trata-se simplesmente de uma aproximação estrutural que valoriza justamente as estratégias para a aceitação de uma dada teoria – não muito distantes das formas utilizadas por narradores para convencer seus leitores (ou audiência) da *verdade imaginária* do material narrado. Contudo, a distinção entre Verdade em sentido absoluto e o convencimento por coerência que se espera de uma obra artística é um dos pilares para a separação entre Ciência, ou Conhecimento, e mentira ou não-conhecimento (narrativa, mito, superstição, etc.). Por outro lado, a visão científica – ou concepção – projetada no imaginário e refletido nas mais diversas tradições ou fluxos narrativos a partir do século XIX aproxima-se da ideia, postulada inicialmente por um dos mestres conceituais/ideológicos de Wells, Thomas Henry Huxley que caminha para o lado da *desmaterialização* do universo metafísico,

---

<sup>10</sup> É importante destacar que o uso da teorização de Thomas S. Kuhn aqui está menos relacionada com os eventuais problemas conceituais que tal teorização possa ter no campo da história e da filosofia da Ciência e muito mais próxima das questões no campo da literatura que as teses kuhnianas eventualmente possam estimular. Kuhn, ao propor a discussão da *imagem* da Ciência para a sociedade e para os próprios cientistas e termos como a “verossimilhança” de uma dada hipótese, torna-se – provavelmente sem o saber – uma ferramenta interessante, embora não única, na análise da FC.

sobrenatural e mágico, substituído gradativamente, progressivamente, por um universo calcado na visão desassombrada da natureza. Nas palavras de Huxley:

“Conforme aqueles registros, sempre que os homens *levaram em conta a natureza*, foram recompensados por seus cuidados. Desenvolveram as Artes, que propiciaram condições para a existência civilizada, e as Ciências, que constituíram progressiva revelação da realidade e propiciaram a melhor disciplina da mente nos métodos para a descoberta da verdade. [...] Com efeito, historicamente, parece estabelecida uma relação inversa entre o conhecimento sobrenatural e o natural. Enquanto o último tem-se expandido, avançado em precisão e confiabilidade, o primeiro tem minguado, cada vez mais vago e discutível; ao passo que o último tem sido mais e mais incorporado à esfera da ação, o primeiro recolheu-se à esfera da meditação ou desapareceu sob o véu do mero reconhecimento verbal.” (HUXLEY, 2009, p. 62-64 – grifos nossos).

Na percepção de Huxley, o progresso levaria o homem do sobrenatural ao natural, com a provável aniquilação daquela esfera: o conhecimento da natureza, em aperfeiçoamento perpétuo, daria cabo da meditação religiosa mesmo no campo moral, das normas sociais e de convívio que asseguram a sobrevivência comum, o único no qual Huxley reconhece as vantagens do pensamento em torno do sagrado. Para a ficção – seja ela projetada por autores, seja aquela que resulta dos temores e esperanças codificados no *sensu comum* –, o postulado fundamental de Huxley abre diversas possibilidades: a reinserção do sagrado – o que incluiria tanto o Mal e a Abjeção, o aparecimento repentino de *algo* que perturba a linha ascendente traçada por Huxley, bem como uma possível imagem otimista e ideal do futuro – se dá através de *construções* possíveis do mundo, transfigurado pelo conhecimento da natureza que parece ou é soberano. O ideal científico de Huxley, dessa forma, impõe uma espécie de deslocamento perpétuo, no qual o conhecimento corre em direção a um *ponto de fuga* no qual se situaria o desvelamento universal da natureza, ao mesmo tempo utopia, ideal, projeto social/político e construção em contínuo movimento *ascendente*. Nesse sentido, um gênero que trabalha diretamente com material ficcional derivado de utopias e/ou possibilidades científicas testa e confunde os limites entre essas duas verdades de modo sistemático. Em outros momentos de seu texto, Kuhn igualmente reflete sobre a constituição da Ciência Normal como uma espécie de rígido e uniforme *sensu comum* ampliado, como aquele que

unifica a comunidade de leitores diante de uma obra na qual há homens invisíveis, invasores de marte ou pestes mutantes.

Mas existem diferenças, e a funcionalidade de cada forma de expressão, ainda que usando o mesmo material de expressão, é fundamental. A literatura baseia-se na sugestão: vale dizer, na generosidade do leitor em construir imaginariamente o que aparece codificado nos signos convencionais de dada linguagem natural. Portanto, a literatura depende da sugestão intrincada de fatores como estrutura semântica, construção sintática, sonoridade, etc. Se seguirmos o esquema tripartido de Edmund Burke (cf. BURKE, 1993, p. 169-181) para analisarmos o *efeito* das palavras (supondo, assim, que cada construção de dada língua natural poderia ser desdobrada em 3 partes, o som, a imagem e a afecção) perceberemos que a literatura cria seus efeitos na articulação desses elementos. O objetivo da literatura não é a demonstração, o convencimento, a exposição, mas a sugestão. Contudo, dado autor pode empregar a *noção* por trás de cada um daqueles objetivos para alcançar um efeito desejado. Posto isso, é necessário igualmente sublinhar uma questão colocada por Todorov: a ficção científica é uma atualização de certas matrizes temáticas e literárias dentro de um universo imaginário puro, que aquele autor denomina de *maravilhoso*.

“Os dados iniciais são sobrenaturais: os robôs, os seres extraterrestres, o cenário interplanetário. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossa vida. [...] É o leitor que sofre aqui o *processus* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua ‘naturalidade’.” (TODOROV, 2003, p. 180-181).

Neste ponto, vale a pena nos debruçarmos sobre o caso do fantástico. O fantástico representou uma ruptura decisiva e, mesmo levando-se em consideração o curto período que vai de seu surgimento, apogeu e “queda” – um período entre fins do século XVIII e início do século XX. Não consideramos temerário afirmar que a literatura de consumo (folhetins e revistas literárias) surgiu no esteio do gênero fantástico, com traços persistentes em nossa cultura, que sobreviveram graças aos vestígios que o gênero deixou na cultura pop, como é evidente no cinema e nas histórias em quadrinhos. Mas o que poderia caracterizar esse tremendo impacto do gênero nas produções da cultura de massa já no século XIX? É provável que a resposta esteja na representação do “eu” cindido, que a ficção fantástica fez, aproveitando-se dos elementos usuais que designavam esse universo de cisão – o

sobrenatural, seja em seus elementos mais tradicionais, como vampiros ou fantasmas, seja em ardilosas e inteligentes reedições, quase mitos modernos, como o cientista que literalmente se divide ao meio vítima de suas obsessões (o médico monstro de Stevenson) ou a exótica criatura invisível que é o “Horla”. É notável o interesse de Freud por esses mesmos objetos: contudo a contradição fundamental da ficção fantástica foi, por resistência, criar a ambigüidade toda de seu estilo em torno desses seres sobrenaturais que possuíam associações com poderosas pulsões e energias inconscientes. Nesse sentido, Todorov nos oferece um caminho interessante:

“Vamos mais longe: a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados. Os *temas da literatura fantástica* se tornaram, literalmente, os *mesmos* das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos.” (TODOROV, 2003, p. 169 – grifos nossos).

Embora consideremos a afirmação de Todorov temerária, ao considerar que uma prática médico-terapêutica possa substituir uma forma de literatura e que, de uma penada, todo um universo de práticas sexuais e imagens consideradas intoleráveis tenham sido “esclarecidas” e aceitas com naturalidade seja pelo leitor, seja por editores e autores<sup>11</sup>, não iniciaremos uma discussão com Todorov, retendo contudo a idéia apresentada de coincidência entre os temas da ficção fantástica e os problemas da psicanálise. O fantástico do século XIX, portanto, surge como uma espécie de “divã” popular, ao apresentar de forma diluída e indireta a cisão do “eu” que as especulações filosóficas e o avanço da Ciência natural de certa forma demonstravam, ao colocar em xeque a visão usual do homem como espécie feita à imagem e semelhança de Deus, possuidor, portanto, de uma conduta

---

<sup>11</sup> A certa altura, Kingsley Amis conclui – em nota de rodapé – que os bizarros monstros espaciais ou mutações terráqueas que pululam e caracterizam a ficção científica possuem em muitos casos a mesmíssima essência funcional dos “vampiros, lobisomens e outros monstros” da literatura fantástica do século XIX: “materializar temas impossíveis de tratar em um romance realista.” (AMIS, 1962, p. 57). Mais adiante, Amis colocaria em questão a incapacidade dos autores de ficção científica em tratar de temas diretamente relacionados à esfera sexual ou ao papel da mulher na sociedade “alternativa” construída, na maioria das vezes (com exceções notáveis como John Wyndham e Robert Shekley, além de uma que podemos incluir por nossa conta, *Stepford Wives* de Ira Levin), resultando em narrativas gélidas nos quais os personagens e suas relações amorosas estão tipificadas, reproduções das relações machistas de dominação projetadas no imaginário (AMIS, 1962, p. 135-137).

determinada que deveria fazer jus a este título e jamais se desviar do “reto caminho”. Mas os autores do fantástico, ao mesmo tempo, resistiam com horror a essa mudança, criando um efeito de ambigüidade exterior ao efeito geral obtido no interior das tramas daquele formato narrativo, criando certa polifonia discursiva, em alguns casos esgotada, mas em outros ainda viva. Assim, os médicos do conto de Stevenson “The Body-Snatcher” são mostrados dentro da estrutura estereotipada que se consagrou na representação de estudiosos como loucos perversos, mas ao mesmo tempo a narrativa possui uma estranha qualidade de presságio das conseqüências funestas da mercantilização e desumanização da profissão do médico: ao efeito inicial de ambigüidade central da narrativa – o que haveria dentro do “saco de corpos”? – soma-se outro, que o leitor da época, provavelmente, e também de hoje conseguem perceber, efeito de ambigüidade, esse, que está relacionado com o mundo referencial em termos de clivagem, dentro de um processo que poderíamos qualificar como *debreagem*<sup>12</sup>. O mesmo processo pode ser visto em outros autores geralmente qualificados como “fantásticos”: Charles Brockden Brown, em sua narrativa *Wieland; or, The Transformation*, cria um efeito de ambigüidade entre natural e sobrenatural inicialmente situado no limiar da impossibilidade de uma comédia de erros protagonizada pelo picaresco Carwin – dotado do poder de bilóquismo, sendo portanto o ventríloquo perfeito – para logo sobrepor àquela trama antecipadora dos *whodunits*<sup>13</sup> detetivescos uma camada extra de ambigüidade centrada na loucura homicida e suicida do protagonista, jamais explicada satisfatoriamente, finalizando tudo com um final feliz. Da mesma forma, como bem observou Freud, o estranhamento todo da trama de “O homem de areia” de E. T. A. Hoffmann não está na ambigüidade da boneca em si – seria ou não uma boneca? – uma vez que isso parece claro desde a abertura do conto, mas na loucura do protagonista e na

---

<sup>12</sup> “A *debreagem* consiste, pois, num primeiro momento, em disjungir do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar no enunciado um *não-eu*, um *não-aqui* e um *não-agora*.” (FIORIN, 2002, p. 46 – grifos do autor).

<sup>13</sup> Contração de “Who’s done it?” (“Quem fez isso?”). Designa um segmento da narrativa policial voltado à investigação complexa, labiríntica, no qual o mistério em torno do criminoso só se resolve ao final da intrincada trama. A construção narrativa dos *whodunits*, em que pese certa tendência à repetição de formas em novas configurações, descende das criações de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle. Entre os grandes criadores de *whodunits* temos Agatha Christie e S. S. Van Dine, embora até mesmo Jorge Luis Borges tenha criado uma trama próxima no conto “La muerte y la brújula”.

natureza de suas alucinações com o “homem de areia” que aterrorizava a sua infância<sup>14</sup>, associado a figuras paternas nas quais se misturam cabalistas e professores, cientistas e charlatões vendedores de lunetas.

Contudo, a representação do “eu” cindido no plano individual e coletivo – ou, empregando a terminologia de Todorov, os temas do “eu” e do “tu” – em termos bem mais acessíveis, deslocados para figuras externas e confortantes foi um dos motivos da eficácia e do fascínio que essas narrativas provocam até os dias de hoje. É bem verdade que uma mudança, a partir do século XX, foi necessária, mudança que levou à criação da ficção científica e dos outros subgêneros mais ou menos próximos do fantástico original. Essa mudança foi menos motivada por algum avanço no campo do esclarecimento sexual ou da superação de tabus – embora, de fato, também haja ocorrido um relaxamento nos crispados costumes vitorianos desde o início do século XX. Relaxamento que, contudo, não foi uniforme nem significou o mesmo para todas as parcelas da sociedade e dos leitores de ficção – mas com certa mudança cognitiva. Houve uma demanda de maior verossimilhança, de superação de uma mitologia conhecida e tradicional, da ampliação da violência, do reforço dramático que possibilitasse maior identificação. Em suma, queria-se uma maior concretude das tramas fantásticas que – graças ao esmero de um Henry James, Guy de Maupassant ou de um M. R. James – tornavam-se por demais ambíguas, abstratas e cerebrais para os padrões dos produtos de massa que sempre se alimentaram, desde a ascensão do romance frenético ainda nos princípios do século XIX, de diluições do fantástico. Na última década do século XIX, na Europa e no mundo, temos uma sociedade que necessita violentamente de uma fantasia de que não violasse o estabelecido pelo senso comum cotidiano: os presságios evidentes empalideceram diante do horror que foi a Primeira Guerra Mundial (1914-18). Em movimento semelhante, a chegada do cinematógrafo expulsou atrações populares, artisticamente autônomas e de imensa beleza como as representações de “peças óticas” através de sofisticadas lanternas mágicas; o público buscava uma simulação de realidade, ainda que fosse uma simulação trêmula e muito imprecisa, ou de conteúdo

---

<sup>14</sup> “Mas não posso achar – e espero que a maioria dos leitores concorde comigo – que o tema da boneca Olímpia, que é em todos os aspectos um ser humano, seja de alguma forma o único elemento, ou de fato o mais importante, a que se deva atribuir a inigualável atmosfera de estranheza evocada pela história. (...) O tema principal da história é, pelo contrário, algo diferente, algo que lhe dá o nome e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema do ‘Homem de Areia’, que arranca os olhos das crianças.” (FREUD, 1988, p. 245).

mediocre<sup>15</sup>. Assim, as narrativas abordando os temas do “eu” cindido, plasmados em formas bem mais reconfortantes que aquelas empregadas pela psicanálise, foram rearticulados através de novos deslocamentos. Um deles fez com que o maravilhoso fosse desalojado de sua tradicional posição como repositório de lendas advindas da tradição, colocando nesse lugar a Ciência como núcleo fundacional de novos percursos míticos, sancionados pela sociedade. A ambigüidade do fantástico – conseguida, como vimos, pela articulação de uma ambigüidade interna à narrativa com uma outra, menos concreta, construída pelas relações de clivagem entre o universo referencial e o material narrado – foi totalmente deslocada, situando-se inteiramente no plano exterior, do confronto entre realidade narrada e realidade material. Dois exemplos talvez exemplifiquem esse efeito característico: em *The War of the Worlds*, de H. G. Wells, a ambigüidade em torno dos marcianos – quem são, qual sua natureza e o que os motiva – se desfaz rapidamente, mas persiste a ambigüidade referencial do autor, ao colocar a possibilidade de uma guerra de extermínio em plena Europa, um evidente deslocamento das guerras coloniais praticadas pelas potências européias. Em uma narrativa mais recente, *O Inquisidor*, do escritor italiano Valerio Evangelisti, temos o desenrolar de uma mesma ação simultânea em três épocas muito distintas – a Europa do final da Idade Média, a América contemporânea e um planeta de exploração colonial no futuro. As aparições que surgem pelo livro, logo somos informados, nada têm de sobrenatural, restando ao autor amarrar as arestas da trama/jogo e efetuar as relações entre as três épocas e a noção de repressão sexual identificada à idéia de repressão da felicidade e dos instintos. A partir desses dois exemplos, podemos depreender um traço importante e persistente da ficção científica: a ênfase em uma ambigüidade exterior, muito próxima do que Todorov chama de “temas do tu”; ou seja, o que poderíamos denominar ambigüidade referencial ou de debreagem.

Neste momento, é necessário destacar que a ficção científica não foi constituída unicamente dos resquícios da ficção fantástica. Uma fonte importante para a constituição da

---

<sup>15</sup> É necessário destacar que aqui estabelecemos uma relação indireta: o tema da passagem das formas plásticas/pintadas da imagem cinematográfica para o formato mais contemporâneo do cinematógrafo é complexo e exigiria por si só um estudo pormenorizado. Contudo, é possível ver que a mudança de gosto do público que abandonava as “cores a óleo deslumbrantes que se empregavam nas placas de vidro dos ‘templos’ [locais de exibição de grandes e complicados dispositivos de lanterna mágica] ingleses, franceses ou alemães (...)” (MANNONI, 2003, p. 270 – mais observações sobre as lanternas mágicas em todo o cap. 4, terceira parte) estava motivada por uma demanda renovada de ilusão de realismo ainda que nas obras do imaginário, e é impossível não estabelecer uma conexão com o destino da ficção fantástica e mesmo do maravilhoso ficcional.

ficção científica é a viagem fantástica, como as de Marco Polo ou John Mandeville ainda antes do Renascimento ou as dos personagens de Thomas More e Swift em um contexto bem mais próximo de nosso tempo e decisivo para a constituição do cânon da moderna ficção científica. Roberto Causo, tendo por preocupação o rastreio de manifestações quase FC no passado, sublinha a importância dessa fonte nos seguintes termos:

“A estrutura narrativa antiga mais associada à proto FC, especialmente no campo dos pesquisadores da ficção científica, é a chamada ‘viagem fantástica’ – ou ‘imaginária’, segundo alguns. Na opinião de Brian Stableford, ‘[...] A viagem fantástica [...] permanece uma das molduras básicas para a formação de fantasias literárias. Das formas em prosa existente antes do desenvolvimento do romance no século XVIII, a viagem fantástica é a mais importante, na ancestralidade da FC.’” (CAUSO, 2003, p. 63-64).

Apesar de toda sua importância, não encaramos a “viagem fantástica” como proto-FC – uma vez que o tema da viagem, que adquire frequentemente tons de trajetória iniciática, não pode ser reduzido a um denominador comum, a antecipação desse ou daquele gênero moderno. Para nós, as narrativas de viagem como um todo – inclusive em seu formato moderno, no formato de diários de bordo – ofereceram a muitos autores, desde Thomas More até William Gibson, um amplo leque de opções temático-narrativas de grande importância para a construção alegórica e/ou naturalista de um novo mundo que pudesse contrastar com o velho. Retornamos, assim, à função mais essencial da narrativa de viagem, que é narrar uma descoberta, as peripécias que acompanharam e antecederam essa descoberta. Os narradores que buscavam criar utopias em ilhas distantes e isoladas ou visões de um espaço sideral colonizado, além das eventuais referências obrigatórias mas não muito significativas às viagens imaginárias do passado<sup>16</sup> – como o ciclo dos argonautas ou a demanda do Santo Graal – estão mais interessados em aspectos específicos da viagem: as descrições e a fascinante técnica que permite uma viagem exploratória naval, aérea ou espacial. De fato, o impacto dessas fascinantes narrativas de viagem, especialmente após a popularização da imprensa de tipos móveis e da descoberta do “Novo Mundo” no século XVI, ampliou e instigou o imaginário medieval em suas especulações sobre o Outro em um mundo que se alargava e parecia infinito e novo, ou renovado. Basta ver as múltiplas e

---

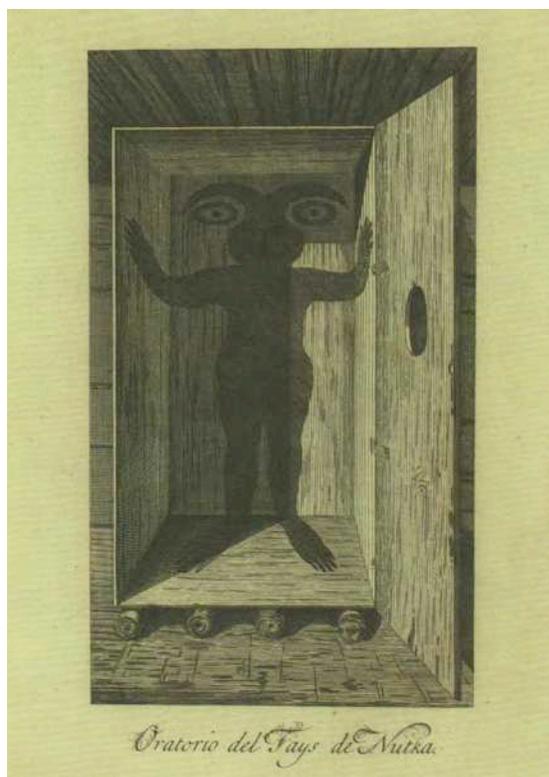
<sup>16</sup> Nesse sentido, a NASA, ao batizar seu projeto de conquista da Lua de Apollo, apenas se apropriava de um passado cujo significado único, hiperbólico, era o de conquista (cf. MIGUEL, 2004, p. 95-96).

concêntricas influências dos livros de viagem de Marco Polo, alcançando autores contemporâneos como Italo Calvino e poderemos avaliar o grau de popularidade atemporal alcançado por essa narrativa. Todo esse impacto cultural levava esses desbravadores, para além da evidente tendência a sublinhar o exótico e incomum das novas paisagens, a verem sua “missão civilizadora” em termos ainda mais amplos: James Cook, por exemplo, famoso explorador que caçava o Eldorado do Pacífico Sul, o mítico “continente meridional”, entendia suas arriscadas errâncias pelo gelado Círculo Antártico, declarou que suas ambições o haviam levado para muito longe. Não apenas longe de onde qualquer homem havia chegado, mas de onde qualquer homem imaginava chegar, e, no contexto geral em que se insere a declaração hiperbólica, soava convincente<sup>17</sup>. Heróis civilizadores *par excellence*, a imagem ficcional dos exploradores antigos e modernos compõem o ideal heróico geralmente associado à ficção científica: determinado, ligado a qualquer causa progressista, impaciente com a demora que o progresso possa ter em concluir suas metas e confiante da inevitabilidade da vitória do progresso humano apesar de todas as demonstrações em contrário. As viagens exploratórias transformam-se em metáforas da própria atividade da Ciência moderna, vista por esses autores como uma espécie de novo ponto alto da aventura humana. Kingsley Amis detecta com bastante clareza esse particular aspecto ideológico da ficção científica: “A maioria dos leitores e autores de ficção científica, senão todos, estariam plenamente de acordo com o sábio Arthur Clarke, que considera a conquista do espaço como um novo Renascimento.” (AMIS, 1962, p. 92-93). Esse deslocamento da viagem como fato imaginário para a viagem exploratória realizada, depois novamente implodida pelo rigor da metáfora, é um traço regular na ficção científica, que poderíamos denominar materialização da viagem imaginária.

---

<sup>17</sup> A citação completa merece reprodução em inglês, mantendo a idiossincrática forma de expressão do autor: “I whose ambition leads me not only farther than any other man has been before me, but as far as I think it possible for man to go (...)” (COOK, 2007, p. 16).





As errâncias de James Cook – que inspiraram viagens financiadas por outros potentados à época, como a Espanha – ganharam, quando publicadas, belíssimas gravuras em sua edição francesa – realizadas por Bénard – que constituem arte fantástica incrivelmente criativa e que mereceram análise reveladora de Roger Caillois (cf. CAILLOIS, 1965, p. 164-167). Por outro lado, a terceira imagem, publicada no livro *Atlas para el Viaje de las Coletas Sutil y Mexicana*, de José Espinosa y Tello, demonstram a expansão da curiosidade européia diante de um mundo praticamente desconhecido (cf. “PK”, 2007, p. 83). É possível perceber, nas imagens acima, o surgimento de motivos que persistiriam na representação visual e escrita de seres alienígenas e outras entidades fantásticas (o ídolo monstruoso de uma cerimônia religiosa no Tahiti de ressonância ameaçadora na primeira imagem; os estranhos “capacetes”, na verdade máscaras, dos remadores das Ilhas Sandwich na segunda; o *oratório* sombrio preenchido por um ídolo antropomórfico no terceiro), o que talvez aponte para uma sedimentação de representações visuais do Outro – quando identificado a culturas alienígenas – para muito além de qualquer teoria de proto-FC.

A adesão ao progresso, transformando mesmo elementos formais ou influências indiretas recebidas pela tradição literária – de tal forma que a própria tradição literária é alterada e relida a partir de contexto contemporâneo – nos coloca diante de um novo elemento importante para a autonomia ficcional do universo da ficção científica: trata-se, justamente, dessa fúria ideológica de defesa do progresso representado em ficção, progresso,

esse, que necessariamente abarca todas as possibilidades humanas<sup>18</sup>. A idéia de uma ficção científica cegamente confiante nos poderes da Ciência e do cientista, que é visto única e euforicamente como demiurgo – traço que encontramos com muita freqüência em textos de divulgação científica, que compartilham de certos traços da ficção científica e de idênticos meios de reprodução, mas se diferencia pelo tom e pela preocupação refletida em suas estratégias enunciativas – foi colocada em questão pela arguta análise de Michel Foucault dedicada ao protótipo de escritor que confia no progresso, Jules Verne. Escreve Foucault:

“Nos romances de Verne, o cientista fica à margem. Não é a ele que acontecem as aventuras, pelo menos não é ele o herói principal. Ele formula conhecimentos, expõe um saber, enuncia as possibilidades e os limites, observa os resultados, espera – calmamente – constatar que aquilo que disse é verdade e que o saber não se enganou quando se pronunciou através dele. [...] O cientista não descobre; ele é aquele em quem o saber se inscreve; livro mágico e liso de uma ciência que é feita noutra parte. [...] O cientista de Verne é um puro intermediário. Aritmético, ele mede, multiplica e divide [...]; técnico puro, utiliza e constrói [...]. É um *homo calculator*, nada mais que um meticoloso  $\Pi r^2$ . [...] De qualquer modo, o ‘sábio é aquele a quem falta alguma coisa [...]. Disso pode-se tirar um princípio geral: o saber e a falta estão ligados; e também uma lei de proporcionalidade: quanto menos um sábio se engana, mais ele é perverso, demente ou estranho ao mundo [...]; quanto mais é positivo, mais ele se engana [...]. A ciência fala apenas de um *espaço vazio*.” (FOUCAULT, 1969, p. 15-17 – grifos nossos).

Nesse sentido, encontramos o herói da ficção científica não no cientista, mas em figuras determinadas e fanáticas pelo progresso/futuro. Trata-se da materialização no plano narrativo do conceito de “futuro do consenso”, que Causo – citando James Gunn – define da seguinte forma:

“[Os escritores de ficção científica dos anos quarenta e cinquenta] satisfizeram, quase como um efeito colateral de suas atividades, o terceiro critério para a existência da ficção científica: eles se libertaram de velhos conceitos sobre a natureza do universo

---

<sup>18</sup> Nesse sentido, as observações de Kingsley Amis convergem na mesma direção daquelas de Michel Foucault: “Isso não significa que essa perspectiva, e ainda menos desde aquela da perseguição das inovações tecnológicas em geral, estão assentadas em um otimismo sem reservas. Ao contrário, como veremos, a ficção científica está em vias de se tornar, em todos os lugares, uma literatura de ceticismo e da deflação.” (AMIS, 1962, p. 89-90).

– cultural e religioso – e começaram a estender o debate ficcional sobre o início e o fim das coisas, e o significado e destino da humanidade, que resultou em uma espécie de consenso dentro da ficção científica. [...] Mas especificamente, o debate ficcional resultou em uma história futura do consenso. [...] O consenso existia na convicção não de que o homem necessariamente *iria* alcançar os planetas e as estrelas, mas que ele *deveria*, e qualquer coisa que o afastasse desse objetivo era ruim não só em si mas porque ela seria uma frustração do destino do homem [...]” (GUNN *apud* CAUSO, 2003, p. 70).

Essa nova e interessante posição diante da ciência e do cientista – com certa ressonância irracionalista –, bem como essa militância em torno do ato literário surge com força desde H. G. Wells, cuja conhecida polêmica com Henry James provinha justamente de suas intenções edificantes de utilizar a ficção como arma de *esclarecimento popular*. John Banville – autor que, aliás, trabalha com a ciência e o cientista como objetos literários, mas em um registro muito diferente daquele de Wells ou da ficção científica em geral –, escrevendo sobre Praga, cita alguns um dos trechos mais decisivos da correspondência James-Wells: “Arte, Henry James insistiria em sua famosa carta ao filisteu H. G. Wells, arte ‘cria vida, cria interesse, cria importância’, o que ele gostaria que fosse entendido como o fato de uma obra de arte representar simplesmente a ‘beleza’, como o próprio James entendia, as coisas essenciais, os momentos essenciais, no desordenado fluxo que é a vida real e vivida, enquanto sequer reconhecer a desconsiderada mas constante escória deve ser coisa a ser abandonada, o *rien* derridaniano que é supostamente *de hors-texte*.” (BANVILLE, 2003, p. 58-59 – grifos do autor). Como é possível perceber, o debate James-Wells estava situado na concepção utilitária que este último tinha da literatura e do fazer literário do escritor. Não se trata, evidentemente, de uma mera altercação em torno da idéia da arte pela arte: James entendia a literatura como uma outra forma de produção, muito distinta da idéia vinculada ao esclarecimento popular defendida por Wells ao final do século XIX, mas que esse autor seguiria durante toda sua vida.

Seguindo as intuições de Kingsley Amis, poderíamos chamar esse traço essencial da ficção científica de *ativismo*, uma impaciência diante da situação ficcional construída, bem como diante da situação atual que aquela espelha. Essa impaciência frequentemente leva a ficção a elaborados becos sem saída, verdadeiros infernos e elaborados projetos de fim do mundo, que exigem soluções como aqueles exigidas por complexos jogos, simples mas

inteligentes, em geral percebidas em um *satori*<sup>19</sup> do protagonista – que na ficção científica *hard*, é sempre do sexo masculino<sup>20</sup> –, quase sempre pertencente, por profissão ou disposição de espírito, ao núcleo das ciências da natureza. Enquanto a maioria da sociedade, esmagada e massificada, segue alguma ordem tirânica imposta e mantida pelos mais diversos meios, o herói da FC luta, solitário, para sair do *beco sem saída* no qual a própria realidade se converte – sua salvação correspondendo, por identificação imediata ou indireta, à salvação do que restou da humanidade nos imaginativos infernos sociais projetados pelos autores do gênero. Esse escopo seria base tanto dos contos de Robert Sheckley – como em “O especialista”, em que uma tripulação alienígena busca, pelo *motor* de sua espaçonave, a mente humana, retomando a idéia de uma humanidade redimida que descobriria, acima de sua alienação, potencialidades únicas (cf. SHECKLEY, 1970, p. 125-141) – quanto da militância pró Inteligência Artificial (IA) de Isaac Asimov; do romance de pretensões filosóficas de Robert Heinlein ao desintegrado e frio romance “experimental” de J. G. Ballard<sup>21</sup>; mesmo com a contemporânea renovação do gênero, promovida pelas subculturas *cyberpunk*<sup>22</sup> e *steampunk*, persiste a mesma resolução de temíveis e dramáticas situações sociais, transformadas em complexo quebra-cabeça, pelo indivíduo ou por uma elite: em *Neuromancer* de William Gibson ou na trilogia cinematográfica *Matrix*, a nova elite é a dos *hackers* de computador, enquanto que na história em quadrinhos *Freak Angels*, escrita por Warren Ellis e ilustrada por

---

<sup>19</sup> Expressão empregada no budismo japonês para designar *iluminação* e que significa, literalmente “compreensão”. Na tradição do zen budismo, o *satori* designa a súbita e individual compreensão, o primeiro passo em direção ao nirvana.

<sup>20</sup> Uma variação desse padrão: as personagens femininas de J. G. Ballard – como a Catherine Austin que surge logo no início do *experimento* que é o anti-romance *The Atrocity Exhibition* (cf. BALLARD, 1976, p. 7 e segs.) que, no obstante, mantêm, como seus antecessores masculinos, o *status* de cientista, trocando as técnicas derivadas das engenharias pela nova sofisticação da semiótica, psicologia, psicanálise e medicina de ponta.

<sup>21</sup> Ballard, aliás, resumizou, em declarações públicas deliberadamente polêmicas, alguns dos pontos essenciais expressos na postura *ativista* da FC, especialmente relacionada à desconfiança dos autores desse gênero em relação ao jogo político: “O espaço de tempo existente entre o Rebelde – a Revolução – e a Aceitação Total é cada vez mais curta”; “No futuro, você poderá ter uma ideia radicalmente nova, mas que em 3 minutos será totalmente aceita e estará disponível no supermercado local” (ambas declarações feitas em 1978).

<sup>22</sup> Conjunção dos termos *cybernetic* e *punk*, que designa um ramo da ficção científica contemporânea que trabalha na fronteira do romance policial – especialmente a variação existente no *film noir* –, prosa pós-moderna e o jargão/ideologia em torno dos *gadgets* de alta tecnologia. O impacto social da tecnologia costuma, nesse estilo de prosa, apresentar repetições em torno da noção de corporação capitalista totalitária que enfrenta rebeldes que conjugam o uso de aparato tecnológico e experiência tribal ou primitiva, estabelecendo o confronto dentro de parâmetros maniqueístas. A obra fundamental do *cyberpunk* em termos estéticos e literários foi o romance *Neuromancer* (1984), de William Gibson.

Paul Duffield, um grupo de mutantes adolescentes com poderes extra-sensoriais preserva o que restou de sociedade organizada em um mundo pós-apocalíptico. A obra de Wells é claramente precursora dessa configuração política em forma de narrativa: não há traço dessa impaciência elitista em Jules Verne, por exemplo, que confiava mais em um herói que estaria mais claramente definido nos romances de aventura embora, derivado do modelo fornecido por Edgar Allan Poe, possuía um quê desse princípio da ação direta que também está na base do protagonista da FC. Mas Wells revestiria o princípio ativista de uma identidade mais definida e inclusive mais complexa, contraditória, inclusive com a irresolução do quebra-cabeça social ou com a escolha do herói individual ou da elite como o *inverso* do esperado ou desejado, realçando a estupidez ou ignorância de dada concepção política ou classe social, opção com finalidade irônica e o faria praticamente por toda sua obra, mesmo após adotar um tom mais realista para sua ficção. Obras tardias como *Shapes of Things to Come* ou *The Holy Terror*, por exemplo, ainda trabalham com a esperança em uma elite técnica que fosse politicamente redentora.

O termo *ativismo*, conforme definido e exemplificado acima, contudo não é invenção nossa: com sentido muito parecido, foi empregado por um segmento das vanguardas – do expressionismo alemão, para ser mais específico – dos mais politizados, liderado pelo agitador e crítico cultural Kurt Hiller. Seguindo a ótima dissertação de Seth Taylor sobre a ala de esquerda na interpretação da filosofia nitzscheana liderada por Hiller, (cf. TAYLOR, 1990, p. 62-88) a proposta era, a partir de noções derivadas de Nietzsche como o “nihilismo ativo”, a destruição dos valores tradicionais – identificados ao militarismo, servidão voluntária, miséria social e política, etc. – e a forja de novas metas/valores a partir de uma ampla reforma cultural e política, para a qual confiava uma nova classe aristocrática definida não mais pelos laços de sangue, dinheiro ou poderio militar, mas sim pelo *Espírito* (o fundamental conceito de *Geist*). A lembrança desse outro uso do termo ativismo não sugere ou implica no reconhecimento de alguma influência, secreta ou declarada, de Wells nos grupos de vanguarda ou na obra de Hiller<sup>23</sup>, mas do trânsito, muitas vezes simultâneo, de

---

<sup>23</sup> Embora os dois autores não tivessem relações diretas, é preciso apontar que Kurt Hiller escolheria como exílio, após ser perseguido pelo nazismo, justamente Londres, onde é bem provável que tenha encontrado H. G. Wells, homem que compartilhava muitos de seus principais pontos políticos (o pacifismo, o antimilitarismo, a renovação da ideia de aristocracia, etc.). Da mesma forma, Wells poderia bem prescindir de Nietzsche, uma vez que havia na Inglaterra larga tradição de crítica cultural – na qual, aliás, o próprio Wells se colocava – no século XIX, de Carlyle a William Morris passando por John Ruskin. Por outro lado, Wells e Hiller – além de outros intelectuais, cientistas e líderes políticos que, nos anos 1920-30, defendiam

ideias que alinhavassem a crítica cultural e a reforma social. Isto que se transformaria em estilema temático, vagamente identificador de um gênero, era, para Wells ou Hiller, a exemplificação de uma possibilidade de mudança política que fugiria dos caminhos aparentemente estagnados da *realpolitik*<sup>24</sup> à época. Uma nota interessante a ser destacada: a curiosa retomada do pensamento platônico, aplicado à esfera política – longe, portanto, do neo-platonismo lógico da escola de Cambridge, por exemplo, no século XVII<sup>25</sup>. O choque entre possibilidades de mudança social de corte coletivista, que ganharam vigor teórico com o marxismo, e a preservação de uma ampla esfera de ação individual surgia como contradição ainda, em pleno século XXI, aberta às mais diversas e contraditórias sínteses. A reedição do socialismo platônico que vemos sistematizado n’*A República* é uma das propostas mais originais dessa síntese, uma vez que seu conteúdo não pode ser reduzido a “antecipador” do fascismo – embora seu caráter *middle class* seja indubitável – uma vez que se encontra, dissimulado ou não, em outras propostas de renovação social das primeiras décadas do século XX. O pensamento político de Wells seria desprezado como excentricidade senil por George Orwell e tratado como autêntico e perigoso “princípio de liderança” à inglesa por Anthony Burgess, John Carey e Jonah Goldberg – este último empregando como título de sua dissertação a famosa expressão, cunhada por Wells em 1932, “fascismo liberal” como exemplificação de como o ideário democrático e esquerdista poderia tornar-se “fascista”. De fato, houve certa simpatia inicial da parte de H. G. Wells pelo fascismo – exemplificado pelo seu discurso na Universidade de Oxford, em 1932, no qual

---

o pacifismo contra a crescente militarização das relações internacionais – assinaram o famoso *Manifesto contra a conscrição, o alistamento forçado e o sistema militar*, de 1926, retomado em tempos atuais e reproduzido nos mais diversos *blogs* e demais formas de reprodução pela Internet (ver, por exemplo, <http://pimentanegra.blogspot.com/2006/03/manifesto-contra-conscrio-o.html>).

<sup>24</sup> Expressão alemã –cunhada no século XIX – que designa uma prática política ou diplomática calcada em questões práticas, pragmáticas e realistas, desvinculadas do debate ideológico. Evidentemente, tal “realismo” supostamente não ideológico sempre esteve associado com a manipulação e o maquiavelismo político mais diretos.

<sup>25</sup> Entre as diversas manifestações desse curioso retorno político ao platonismo – através de desvios diversos, como a filosofia de Nietzsche ou de John Stuart Mill – temos alguns projetos arquitetônicos e urbanísticos do modernista brasileiro Flávio de Carvalho, como *Eficácia* (1927) – projeto para o Palácio do Governo de São Paulo – ou *A Cidade do Homem Nu* (1930), projeto apresentado no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo, que, segundo Luiz Nazario, “atualiza, através de Freud, a *República* de Platão, implementando-a, sem aprofundamento crítico, no capitalismo do século XX” (NAZARIO, 2002, p. 623 – sobre o projeto *Eficácia*, ver p. 621-622). Nesse sentido, não deixa de ser curiosa e significativa a comparação feita por Hannah Arendt entre Martin Heidegger e Platão, ambos filósofos de imensa importância e ambos inimigos da democracia.

cunhou a supracitada expressão –, superada e contornada por suas fortes tendências liberais, pacifistas e anti-autoritárias, do que é possível concluir que a imagem de ideólogo do fascismo ao estilo Oswald Mosley é equivocada. A tese de Jonah Goldberg, nesse sentido, parece uma generalização ainda mais radical que as discussões de Orwell, Burgess ou Carey, ancoradas em questões históricas e sociais, pois o alvo de Goldberg é toda a esquerda – parte da teoria conservadora de que comunismo, fascismo, nazismo e mesmo o liberalismo encontrado na plataforma do Partido Democrático dos EUA, seriam, na base, o mesmo e um único movimento destruidor da liberdade individual em prol do coletivo: “Pois o que chamamos de liberalismo – o edifício reformado do progressismo americano – é, de fato, um descendente e uma manifestação do fascismo.” (GOLDBERG, 2009, p. 10, grifo nosso). Independente do valor sociológico ou histórico de tal tese, a complexidade do pensamento de Wells, de suas vivas contradições, é bem maior, como atesta a rejeição daquele autor do fascismo partidário britânico, cuja figura chave, Oswald Mosley, seria duramente ridicularizada em *The Holy Terror* – nesse sentido, ver, por exemplo, COUPLAND, 2000 (2009).

O mesmo impulso investigativo – e irônico – que, a princípio, Wells teve pelo fascismo, o mesmo autor manteve pela revolução de 1917, por exemplo. Sintoma de um desesperado tatear, pela necessidade de uma via de escape da rota suicida na qual a Europa e o mundo se entregavam e para o qual nenhuma solução sintética parecia se adequar. A própria noção aristocrática não é necessariamente um atributo exclusivo de grupos de extrema-direita, como demonstra Seth Taylor: escrevendo sobre Kurt Hiller – embora o conteúdo das afirmações possa ser empregado, com algumas adaptações, ao caso de Wells – afirma que a “aristocracia *geistig* [de Hiller] era composta de uma minoria racional, liberal, pacifista, destituída de preconceitos dentro de uma cultura que era autoritária, não-liberal, militarista e conformista” (TAYLOR, 1990, p. 87). Nesse sentido, é necessário frisar o papel fundamental da ficção na obra de Wells: verdadeira espinha dorsal de sua vasta e multifacetada obra em literatura, a ficção permitia voos livres e caracterização complexa circundando o debate político, que nosso autor tanto apreciava. Assim, já em *The Time Machine*, Wells colocava a possibilidade do darwinismo social (a crueldade de uma sociedade de castas *naturalizada* no nível da diferenciação de espécies) em uma perspectiva complexa, irônica e assustadora, do conflito entre *élois* e *morlocks*. Existem, provavelmente, diversos pontos controversos – para uma sensibilidade política marcada pela correção ideológica

atualmente exigida ou pelo progressismo político estrito – na visão política de Wells expressa em sua ficção, ensaística, tratadística, obra panfletária, etc. Provavelmente, em numero igual ou maior, que os pontos “polêmicos”, “inaceitáveis” ou “politicamente deletérios” que podem ser pinçados das obras de Marx, Hegel, Dostoievsky ou Voltaire. Os críticos mais ferrenhos de Wells – aqueles que tinham predileção por transformar aquele autor em corifeu do fascismo – trabalham nessa labuta de pinçar cada detalhe aparentemente detestável, coligir todos eles e apresentar como prova *ipso facto* ao leitor. Mas esses críticos ignoram tanto a função criadora de realidades – nesse sentido, libertária – que torna a ficção de Wells tão essencial ao equilíbrio de sua obra quanto o fato dessa ficção estar em certo descompasso com o restante da obra do próprio Wells. Na ficção, Wells se permitiu imaginar a face de pesadelo até mesmo daquilo que considerava viável e/ou positivo na realidade política. Talvez o exemplo maior disso seja a bizantina discussão em torno do romance filosófico e especulativo *A Modern Utopia*, de H. G. Wells (fácil de perceber pelos comentários postados por leitores a respeito da obra em sítios de comercialização como *Amazon*): seria uma utopia *ipsis litteris*? Ou uma distopia vazada de elementos correspondentes (euforicamente) ao esperado pelo autor no que tange ao “governo ideal” com outros, abertamente irônicos, que realizam a demolição parcial daqueles? Mas esse está longe de ser o único exemplo dessa tendência autocrítica ou, ao menos, ambivalente: a noção de que a administração estaria melhor em mãos de técnicos e cientistas, parte integrante do complexo *neoplatonismo* de Wells, surge satirizado em *The Time Machine* e tornado pesadelo em *The Island of Dr. Moreau*; o princípio de renovação política, abolindo tradições muito sedimentadas e absurdas do jogo político, que nosso autor tinha em alta conta, acaba transformado em princípios de uma tirania infame na “teorização” do “homem de Putney Hill” em *The War of the Worlds*; por fim, a ideia de um governo mundial, que Wells defendeu e acalentou praticamente toda sua vida de escritor, encontra uma expressão satírica, melancólica e temível em *The Holy Terror*.

Assim, refletida na ficção wellsiana, muito mais que em seus ensaios, artigos, conferências, encontra-se a impossibilidade de resolver os conflitos entre o coletivo e o individual e mesmo de se estabelecer com clareza como seria uma elite governante de qualquer tipo – e essa impossibilidade tornar-se-ia, submetida às mais diversas interpretações e pontos de partida, um dos aspectos da ficção científica, ao menos no que tange o ideológico. O confronto entre a ficção e o trabalho de divulgador da Ciência, historiador

“universal” e polemista em política de Wells reside na clivagem entre a representação e a reprodução do mundo e de suas contradições. Essa contradição, que pode levar a posições, interpretações e distorções as mais diversas, é percebida pelo crítico Adam Roberts em sua resenha dos *Collected Poems*, de Mervyn Peake. Mais a vontade no universo estilizado da ficção fantástica que na representação “de denúncia” do horror real, Peake apela para maneirismos retóricos, superficiais, na evocação do terror em seu poema “The Consumptive. Belsen 1945”, descrição do campo de concentração no dia de sua libertação. Já o poema “Dead Rat”, econômico e sugestivo, evoca um horror muito mais concreto, de modo bem mais eficiente. A explicação para isto, segundo Roberts:

“Outra maneira de interpretar essa diferença seria afirmar que ‘Dead Rat’ postula uma realidade de forma semelhante ao realizado pela FC e fantasia: trata-se de uma representação do mundo sem a necessidade de reproduzi-lo. ‘The Consumptive. Belsen 1945’ é menos eficaz pelo avassalador peso da imediaticidade de seu tema, o que resulta em maneirismos de retórica como exagerada compensação [...]. Já o poema do rato morto cumpre melhor sua dupla finalidade, operando através do mesmo deslocamento criativo – metáfora, imagem, recriação imaginativa – que encontramos na fantasia e na FC como formas de arte. O real alterado abre caminho para que as coisas signifiquem, nos termos (por assim dizer) da imediaticidade emocional, do questionamento ético e da intensidade estética, de uma forma que o real não consegue.” (ROBERTS, 2008).

Evidentemente, não foi apenas com Wells ou com Peake que esse problema do contraste entre o ângulo de visão partindo do imaginário ou chegando nele – como vimos, algumas vezes – manifesta tal perplexidade que o ponto de vista criativo do autor chega a ser encarado como uma forma de *adesão* à barbárie. A literatura satírica de Swift ou Voltaire – grandes precursores da ficção científica, tanto no eixo temático quanto no eixo ideológico – também deparou-se com problema semelhante ainda no século XVIII. Em sua “Modesta Proposta”, Swift descreve – com objetividade não distante de um Bentham – como *canibalizar* as crianças que o sistema econômico perverso relegou à miséria mais terrível na Irlanda. O sistema imaginado por Swift não exclui a sofisticação dos detalhes bem urdidos, como quando afirma que os “[...] mais econômicos (o que, devo admitir, é exigência de nossa época) poderiam esfolar a carcaça, cujo couro, artificialmente tratado, daria admiráveis luvas para senhoras e botas de verão para finos cavalheiros.” (SWIFT, 2005, p. 26). Swift não

denunciou a pobreza com inventivas diretas, como faria Dickens ou William Blake, mas optou por uma representação indireta, o que de forma alguma invalida sua irônica *defesa* do Mal através de argumentação economicista. Como escreveu R. Moraes na introdução do pequeno volume de textos satíricos de Swift:

“Como se sabe, a lógica das situações extremas pode ser um formidável instrumento de revelação e descoberta. Mas, ao mesmo tempo, as situações extremas não ‘existem’ propriamente – elas só passam a esse estatuto quando *percebidas*. Muitas vezes, colocamo-nos a seu lado e não nos damos conta. É preciso que algum excêntrico as descole da ‘normalidade’, com a sugestão de soluções malucas. O excêntrico, nesse caso, provoca o efeito de deslocamento brechtiano do estranhamento e faz aparecer como problema, como transitório e como incômodo aquilo que usamos como normal, permanente e aceitável.” (MORAES, 2005, p. 7 – grifo do autor).

Os parágrafos anteriores, de aprofundamento nas questões ideológicas de H. G. Wells, podem parecer desvios extensos, excessivos, mas foram necessários para que pudéssemos estabelecer uma matriz ideológica da FC, não padronizada, mas presente como uma nota em tom mais baixo, embora constante e da qual autores se aproximam ou afastam, mas não necessariamente ignoram. Um dos reflexos mais evidentes que a forma da narrativa da ficção científica sofreria sobre a influência da ideologia ativista, herança wellsiana, foi o pesado investimento interpretativo em choque com a tendência satírica direcionada à lisura e clareza da mensagem. Confrontados com as duas opções de que fala Auerbach em sua análise do texto épico da Antiguidade (cf. AUERBACH, 1998, p. 10 e segs.): entre a clareza que ilumina todos os pontos colocados no escopo do narrado, como na *Odisséia*, como se tratasse de um quadro sem jogos de sombras, e a representação cheia de lacunas e deliberados vazios, espaços nos quais a interpretação do leitor (uma interpretação, é necessário ressaltar, muitas vezes determinada):

“Se, desta forma, o texto do relato bíblico necessita tanto de interpretação a partir do seu próprio conteúdo, sua pretensão à autoridade absoluta leva-o ainda mais longe por esse caminho. Pois ele não quer nos fazer esquecer a nossa própria realidade durante algumas horas, como Homero, mas suplantá-la; devemos inserir a nossa própria vida no seu mundo, sentirmo-nos membros da sua estrutura histórico universal.” (AUERBACH, 1994, p.12).

Se substituirmos “relato bíblico” por “relato de FC” ou “narrativa wellsiana”, não estaríamos distantes de uma caracterização exata. A pretensão simultaneamente didática e universalista da FC, deslocando-nos para um mundo outro, estabiliza tal percepção de uma realidade frágil, feita de papel, mas ainda assim voraz e exigente. Como ocorre no texto do Velho testamento bíblico, o escritor de FC reproduz algo da estratégia de Wells. Trata-se da *suspensão* da escolha: as referências são francas, mas o sentido delas é postergado, é deslocado, exigindo um trabalho interpretativo. Um exemplo esclarecedor: os marcianos que desejam exterminar a Europa podem ser e não ser muitas coisas: a Alemanha militarista e assustadoramente vitoriosa desde a Guerra Franco-Prussiana; o vago Outro africano ou asiático, concorrência insubmissa com a Europa; as nações européias cegas pelo lucro fácil advindo da exploração imperialista; etc. O campo pode ainda ser preenchido com outros elementos, mais modernos, como os diretores de cinema Byron Haskin e Steven Spielberg ou a dupla de quadrinistas Alan Moore e Kevin O’Neill. Há algo de móvel no campo temático da narrativa, algo que não pode ser reduzido facilmente e circunscrito de forma unívoca: a mutabilidade do adversário ou antagonista político, bem como as formas que podemos ler/estabelecer tal antagonismo. É como se Wells e seus contemporâneos e “seguidores” na FC criassem caricaturas móveis, personagens trajando máscaras brancas, neutras, cujas relações, estabelecidas de forma clara, direta, superficial, oferecessem formas de combinação e leitura que poderiam mesmo inverter seus papéis.

Essa retomada da concepção narrativa “lacunar”, que joga ao mesmo tempo com a clareza, especialmente no que tange às tentativas de conexão direta com a realidade de fato ou hipotética, hiperbólica – aproxima a FC, por outro lado, do universo do mito. Úrsula K. Le Guin afirmou em um de seus ensaios (citado por Aleksandr Golozubov) que a ficção científica seria “a mitologia do mundo moderno”:

“A autora enfatiza especialmente que a FCC, como qualquer mitologia, não necessita de sua substituição pela racionalidade que não é capaz de explicar e descrever em profundidade aspectos da existência humana no que tange ao ético, psicológico e emocional. Durante milênios o mito tradicional procurou e encontrou caminhos para penetrar nesses níveis profundos da existência. Mas em um mundo no qual ciência e tecnologia formam e modificam o mundo, a criação de novos mitos se fez necessária, e Wells iniciou esse processo [...]” (GOLOZUBOV, 2007, p. 246).

Mais adiante, Golozubov igualmente insistirá que, nas primeiras novelas de Wells, distopia e utopia, euforia e disforia, destruição e redenção coexistiam de tal maneira que não seria possível estabelecer as fronteiras de separação entre as duas partes. De fato, a mitologia da vida moderna alimentada por Wells – embora surgida na ficção antes – emprega mecanismos e efeitos similares ao mito primordial, inclusive a valorização do presságio e da profecia, mas altera alguns dos efeitos desse princípio mitológico, em primeiro lugar desestabilizando a sensação de segurança original, ancestral, que o mundo traz ao oferecer um mundo de ordenação sistemática, na qual os aspectos da natureza são recuperados, sua essência eventualmente perturbadora minimizada por sua dupla natureza natural e divina. Assim, o universo mítico é estável enquanto os deuses triunfarem e a realidade positiva garantida com a derrota da negatividade latente, seja essa derrota testemunhada ou, no caso da profecia, *desejada*<sup>26</sup>. Na FC, especialmente a partir de Wells, as fronteiras entre essas duas instâncias tornam-se nubladas, a positividade perde uma matriz identificável e o universo parece estabelecer um movimento pendular entre positividade e negatividade, um pêndulo que continua movendo-se mesmo quando a negatividade absoluta, ou a total positividade, parecem se impor na narrativa.

Ampliando essa percepção formal e ideológica, as definições de Foucault, Amis e Gunn convergem para um retrato mais característico do protagonista da ficção científica: um *líder* que age conforme aquilo que sua consciência assinala como *progresso*, contra tudo e todos (ainda mais nas ocasiões nas quais suas possibilidades de vitória são reduzidíssimas). Trata-se de uma espera desesperada por um messias mas sem o messias: os autores confiariam, portanto, no processo inexorável de avanço, o que não significa necessariamente *algo de bom*, e entenderiam sua função como algo próximo a catalisadores desse processo. É interessante destacar que a posição determinista na qual desemboca a ficção científica é oposta àquela cultivada pelas *weird stories* desde Lovecraft e seus discípulos até autores mais recentes, como Thomas Ligotti: o pessimismo e o horror à vida dos autores *weird* desvia-se em direção à idéia de inescapável *decadência*, diante da qual o autor se resigna com masoquismo; os autores de ficção científica – bem como seus leitores – querem *participar* dessa inexorável *terceira onda* que se despeja em direção a um futuro não exatamente brilhante, mas necessário e desejável.

---

<sup>26</sup> Sobre a passagem do “mito de combate” – narrativa originária, comum a muitas culturas, na qual um deus jovem e impulsivo derrota as forças do caos, fato celebrado/repetido pelos fiéis constantemente – à fé apocalíptica, que *deseja* uma redenção estabilizadora, ver COHN, 1996, p. 145-157.

Os exemplos nesse sentido são numerosos e mesmo as paródias e estilizações satíricas – podemos citar pelo menos dois exemplares, o romance *Stranger in a Stranger Land* de Robert Heinlein e o filme *Eles Vivem (They Lived!, 1988)* de John Carpenter – de certa forma admitem e preservam esse traço fundamental. Nesse contexto, o discurso que conclui a narrativa *The food of the gods* é significativo:

“Esta terra não é local de repouso; esta terra não é lugar de diversão, senão deveríamos entregar nossas gargantas à fada do povinho [as pessoas não afetadas pelo “alimento dos deuses” ou “comidão”, alimento sintético que produzia, como mutação, o crescimento exacerbado das crianças que dele se alimentaram], pois não teríamos mais direito a viver que eles. E eles, por sua vez, deviam ceder às formigas e aos répteis. Lutamos não por nós mesmos, mas pelo crescimento, crescimento que prossegue para sempre. Amanhã, quer vivamos ou morramos, o crescimento vencerá através de nós. Esta é a lei do espírito para todo o sempre. Crescer segundo a vontade de Deus! Crescer para fora dessas fendas e gretas, dessas sombras e trevas, para a grandeza e a luz! [...] Maiores, meus irmãos! E depois... Ainda maiores. Crescer e tornar a crescer. Crescer finalmente até a companhia e compreensão de Deus. Crescer... Até que a terra não passe de um escabelo... Até que o espírito tenha expulsado o temor para o nada e se espalhado [...]” (WELLS, 1990, p. 230).

Nada define com mais clareza o ativismo e o determinismo do progresso em todo o seu significado – muito mais terrível que sedutor, sequer como promessa – que esse espantoso discurso final. Luiz Nazario percebe, com argúcia, que essa mentalidade voluntarista das crianças gigantes revela uma imensa angústia existencial diante do mundo, um espelho da angústia de uma civilização em perpétua mobilidade e *crescimento* e que pressentia, não muito distante, o colapso e o desastre: “As crianças gigantes têm uma mentalidade limitada, e não suportando a angústia, querem continuar crescendo, para que não sobre espaço no mundo [...]” (NAZARIO, 1998, p. 30). Esse *pressentimento funesto* que é contudo entendido como inexorável, necessário e essencial ocorre em uma narrativa bem mais recente, escrita a quatro mãos pelos grandes *stars* da chamada subcultura *cyberpunk* – embora suas colaborações sejam pertencentes mais ao subgênero *steampunk*, ou seja, narrativas que deslocam o progresso material atual, verdadeiro e imaginário, para a era vitoriana (meados do século XIX). No conto “Red Star, Winter Orbit”, a dupla de autores trabalha com uma realidade alternativa na qual a URSS dominou a corrida espacial e chegou

na frente dos EUA na Lua e em Marte. Pela escolha temática, o conto possui certa ressonância estilística e simbólica com obras da ficção científica soviética – notadamente Stanislaw Lem –, mas com uma leitura pós-moderna norte-americana. “Red Star, Winter Orbit” apresenta a dura vida de um oficial veterano, Korolev, em manter a ordem na estação orbital *Kosmograd*, diante das pressões da KGB e da decadência final do regime comunista. Ao final, a estação vazia se precipita sobre nosso planeta, sendo interceptada por voluntariosos e selvagens. Esses novos astronautas, cheios de vigor primitivo, revelam ideologia semelhante aos das crianças-gigantes de Wells quando seu líder afirma a Korolev: “Eles juraram que nós jamais poderíamos viver nesses balões meteorológicos, mas nós viemos e fizemos a coisa funcionar. Essa foi nossa única chance de chegar aqui por nossos próprios meios. [...] Nós *amamos* territórios novos – e amamos até a medula, não é?” (GIBSON/STERLING, 1995, p. 41 – grifo dos autores). Esse voluntarismo ativo permanece inalterado nessa moderna ficção que segue os parâmetros das mais recentes subculturas, que se desenvolveram em torno da ficção científica..

Contudo, bem sabemos que a afirmação – baseada em Amis, Foucault e Gunn – de que a crença furiosa no futuro e no progresso não é uma crença otimista, muito menos uma crença no poderio da Ciência e de seus emissários, os cientistas, pode parecer paradoxal, contraditória. Outros analistas concluem o oposto e entendem esse ativismo pelo futuro entendido como *melhor* em termos de “franca afirmação da curiosidade e do espírito de empreendimento como valores acima e além de contextos ideológicos e temporais” ou confundido com o mítico, surge como “breve chama utópica” (CAUSO, 2003, p. 76). Nesse sentido, é o próprio Wells quem fornece uma definição clara, que vem ao encontro de nossas proposições a respeito da ambivalência entre determinismo do progresso e vontade apocalíptica no seio daquele gênero:

“Todos aqueles livros [os *Scientific Romances* do autor] eram conscientemente sinistros, sob a influência da tradição de Swift. Mas, no fundo, eu não sou nem pessimista nem otimista. Nosso mundo é perfeitamente indiferente, e a sabedoria voluntária parece e é uma possibilidade perfeitamente justa. E é muito mais fácil apresentar as coisas com mais definição ao fazer pender o prato da balança para o lado sinistro.” (WELLS, 1986, p. 47).

Evidentemente, a crença otimista atada ao voluntarioso desejo pelo “futuro do consenso” é muito freqüente na ficção científica, que não se constitui apenas de *wastelands*<sup>27</sup> engenhosas nas quais os autores se empenham em construir seus “mapas novos do inferno” (título da história da ficção científica escrita por Kingsley Amis). Mais adiante, discutiremos algumas nuances específicas dos painéis aparentemente – pois há elementos complexos menos aparentes – mais “risonhos” de futuros esboçados nas pastorais cibernéticas de Isaac Asimov ou nos problemas científicos de Arthur C. Clarke. Por ora, estabeleceremos que, em conexão com o ativismo e o determinismo do progresso, outro traço essencial da ficção científica cria uma tensão dialética e crítica com o “futuro do consenso”: trata-se de uma vontade apocalíptica que surge e possui as mais diversas manifestações. Poderia ser resumida como a necessidade de entender o progresso em termos apocalípticos, escatológicos. Assim, o progresso, o conhecimento, a sociedade superior, a raça perfeita, a estabilidade – em suma, o *futuro* é alcançado após uma penosa purgação que materializa as mais temíveis catástrofes, reais e imaginadas. Encena-se um ritual, no qual, para se alcançar o universo positivo, os protagonistas – que literalmente *se transformam* em toda a humanidade – precisam atravessar um extenso universo negativo, no qual sacrifícios, sentidos como perdas dolorosas são exigidos. Nesse sentido, temos um exemplo revelador: trata-se de uma das últimas obras de Jules Verne, *L'Éternel Adam*, conto publicado postumamente em 1910 no livro *Hier et demain* e provavelmente escrito em colaboração com seu filho, Michel Verne. Neste conto, Jules Verne engenhosamente projeta o mito do continente perdido – no caso, a Atlântida – para a *frente*, para o futuro, ao mesmo tempo que situa explicativamente a existência desse continente no *continuum* de catástrofes que engolfa as civilizações, o que é amplamente demonstrado pelo título. Na trama, um historiador-arqueólogo futuro traduz documento que relata um evento apocalíptico e inexplicável – a submersão dos continentes –, que deixa apenas um barco tripulado pelos últimos sobreviventes da Terra, desesperados em busca de terra firme. Toda a terrível trajetória dos sobreviventes, contudo, parece se justificar pois a Atlântida *futura* parece que alcançou a mítica era da felicidade – que significava, à época de Verne, a destruição das diferenças em uma imensa *unidade*. Mas a promessa futura não consegue apagar a consciência da catástrofe: o fim do mundo é ainda mais vigoroso que o futuro prometido, e isso é bem claro na estrutura do conto, com os momentos melhor

---

<sup>27</sup> O deserto, a “terra devastada”, tornou-se metáfora da Europa em creis após a atroz Primeira Guerra Mundial com o famoso poema de T. S. Eliot, de mesmo nome (publicado em 1922).

realizados justamente pertencentes ao “diário” dos últimos sobreviventes<sup>28</sup>. Há, portanto, sentidos ambivalentes e clivados nesse desejo destrutivo – no caso da ficção científica, usualmente um desejo que obedece um desígnio encarado como *funcional*, uma vez que a passagem pelo “fim do mundo” velho é prerrogativa, como vimos, purificadora para o surgimento do “novo mundo” – que se manifesta usualmente na ficção científica. H. G. Wells trabalhou de forma tão sistemática que não raro temos o estranhamento de que esse “fim do mundo” é quase um jogo lúdico, ainda que inserido e embasado por filosofemas espargidos pela estrutura narrativa. Nesse sentido, *The war of the worlds* é exemplar, com sua tensão irônica entre a atrocidade dos ataques – que reduzem os seres humanos a insetos – com a necessidade de sobreviver, o que implica em *imaginar* o futuro e uma nova sociedade adaptada ao “novo mundo” das ruínas, dando forma à provocação de D. H. Lawrence: “Três vivas para o homem que inventou o gás venenoso” (LAWRENCE *apud* ALDISS, 2007, p. 12). Mas essa tensão existe igualmente em muitas outras obras, de *The War in the Air* a *World Set Free*. Esta última está ambientada em 1956, foi publicada em 1914 e descreve um artefato militar muito semelhante à bomba atômica. Dentre os romances com tal tensão há também os romances de histórias alternativas escritos nos anos 1930, como *The Holy Terror*. A vontade apocalíptica, contudo, não é exclusividade dos chamados *pioneiros* da ficção científica: está de uma forma ou de outra presente em diversas narrativas do gênero. Alguns exemplos: *I am the Legend* de Richard Matheson, retoma a idéia de materialização do mito presente em *L'Éternel Adam* de Jules Verne, enquanto a novela *The Xi Effect*, de Philip Latham, constrói um apocalipse com minúcia científicante, evocando meandros da física quântica. Já o fim do mundo de Philip K. Dick, seguindo a tendência pós 1960 na ficção científica, é na verdade o colapso de alguns mundos em conflito com outros tantos possíveis: é isso que vemos no ruir da crença em sua própria humanidade, vivido pelo detetive-exterminador Deckard em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*<sup>29</sup> Ou então a ruína psíquica do

---

<sup>28</sup> Quando o barco passa pela massa de Oceano que era, no passado, Paris, há uma sobrecarga de *pathos* no diálogo: “[...] ‘Aqui, estamos sobre o que era Paris...’ Ao ouvir essas palavras, acreditei que me arrancavam a alma. Que o universo inteiro fosse engolido, que seja! Mas a França – minha França! – e Paris, que a simboliza!” (VERNE, 2001, p. 47). É como se o autor pudesse *ver* a catástrofe, e que nem toda a promessa futura possível mudasse o horror e a perda que aquela visão expressa.

<sup>29</sup> Esse romance de Philip K. Dick tornou-se muito mais conhecido pela extraordinária adaptação cinematográfica realizada por Ridley Scott – cujo tremendo impacto na moderna narrativa de ficção científica, literária, quadrinística e cinematográfica, é sumarizado por vários estudos, ensaios e teses – *O caçador de andróides* (*Blade Runner*, 1982).

policial viciado em drogas que é protagonista de *A Scanner Darkly*, uma destruição concentrada, privada – ruína temível que se revela estratégia do setor de narcóticos da polícia norte-americana para destruir um esquema de tráfico de drogas<sup>30</sup>. Mantendo-se firme no campo da criação literária, a vontade apocalíptica ampliou-se para outros formatos narrativos: no cinema o “fim do mundo” sempre foi sinônimo e metonímia de ficção científica desde *Mortos que matam* (*The Last Man on Earth*, 1964), primeira adaptação cinematográfica de *I am the Legend*, passando por *O planeta dos macacos* (*Planet of the Apes*, 1968), sátiras como *Marte Ataca!* (*Mars Attack!*, 1996) até filmes como as trilogias *Matrix* (idem, 1999-2003) ou *Extermínio* (*28 Days Later...*, 2002; *28 Weeks Later*, 2007; espera-se que a conclusão – algo como “28 meses depois” – seja lançada nos próximos anos) ou a adaptação de Steven Spielberg *Guerra dos mundos* (*War of the Worlds*, 2005). A apresentação visual da destruição em massa, cada vez mais sofisticada, faz com que no cinema o voluntarismo pelo progresso surja bastante reduzido na ficção científica: a destruição é instrumento lúdico, de atração das massas reprimidas, especialmente em filmes de exaltação militarista e/ou de catástrofe transformada em êxtase plástico vazio disfarçado de realidade fantástica como em *Independence Day* (idem, 1996), *O dia depois de amanhã* (*The Day After Tomorrow*, 2004) ou *Transformers – o filme* (*Transformers*, 2007).

O paradoxo entre o determinismo pelo progresso e a vontade apocalíptica criam a tensão essencial para o eixo temático que fez – e continua fazendo – um imenso sucesso ao lidar com as possibilidades de fim de mundo ou de reconstrução do mundo: o embate entre seres humanos e máquinas, carne/sangue contra circuitaria, metal e plástico. No início dos anos 1960, o filósofo romeno Cioran dissertou exatamente a respeito desse paradoxo da FC (sem se referir ao gênero), ao comentar certos aspectos do gênero anterior, o utópico: para ele existiria, em nossa época, uma “contaminação da utopia pelo apocalipse”. Essa aproximação paradoxal resultaria na mescla entre paraíso desejado e inferno rejeitado:

“A ‘nova terra’ que nos anunciam adquire cada vez mais a figura de um novo inferno. Mas, este inferno, nós o aguardamos, consideramos mesmo um dever precipitar sua chegada. Os dois gêneros, o utópico e o apocalíptico, que nos pareciam tão dessemelhantes, influenciaram um ao outro para formar um *terceiro*, maravilhosamente apto para refletir a espécie de realidade que nos ameaça e à qual,

---

<sup>30</sup> Para uma análise de alguns dos procedimentos e estratégias narrativas de Philip K. Dick, ver MIGUEL, 2004, p. 103-105.

entretanto, diremos sim, um sim correto e sem ilusão.” (CIORAN, 1994, p. 120 – grifos nossos).

Portanto, como bem definiu Cioran, a FC surge de um paradoxo infernal, a junção impossível entre esperança militante e visão apocalíptica – e essa tensão essencial marca os mais diversos aspectos de seu desenvolvimento. A tensão, por exemplo, entre a idéia de que as máquinas, seguindo a concepção entre aterrorizante e eufórica do teórico da cibernética Norbert Wiener, são organismos complexos e que, provavelmente, nos substituiriam no futuro – visão ficcionalmente constituída a partir de Isaac Asimov – em contraste com outra, na qual essas mesmas máquinas inteligentes, em sua brutal e inescapável repetição, seriam a representação definitiva da tirania. Ambas visões partem de construções narrativas da FC, criando esse universo no qual a angústia que não está muito distante da euforia, ambos sentimentos trabalhados dentro de estruturas narrativas diversas ou, em alguns casos, dentro da *mesma* narração. Assim, a “vitória” de qualquer dessas noções é sempre ambígua, indireta, instável. É bem verdade que o confronto homem-máquina é uma herança que a ficção científica reteve mais diretamente da tradição fantástica desde *Frankenstein* de Mary Shelley ou dos autômatos de Hoffmann: em Jules Verne e H. G. Wells esse embate se desloca para o uso positivo ou negativo da tecnologia, na tentativa desesperada do cientista de fazer sua Ciência funcionar para além da catástrofe. Espécie deslocada de magia, a Ciência e a técnica em Wells e Verne ainda estão muito próximas, unidas pelo “gênio” do sábio que as desloca e movimenta, estando esse sábio situado na tensão temível que pode construir ou destruir, mas que freqüentemente *faz ambos ao mesmo tempo*, ao menos nas grandes ficções de Verne e Wells, que uniam as duas pontas da *invenção* humana pela chave da ironia. Na ficção científica do século XX, a relação entre teoria e prática já está suficientemente assentada, de modo que o conflito se desloca do cientista/sábio para a máquina por ele criada, que adquire repentina *consciência* ameaçadora em meio ao êxtase de trabalho alienado que dela a humanidade exige. Trata-se de uma metáfora social consolidada por um autor que trabalhava sátiras e dramas como denúncias das infinitas possibilidades do totalitarismo que se espalhava pela Europa nos anos 1920-30: Karel Capek, representando em drama e ficção revoltas de robôs (*R.U.R*) ou de seres biológicos fantásticos e racionais escravizados (*A guerra das salamandras*). Muito antes, portanto, da invenção de computadores ou da hagiografia que os pensadores da cibernética fariam desse tipo de máquina. Desde então, tal eixo temático continua popular e em constante desenvolvimento, embora muitas vezes a chave irônica acabe abandonada, o

que ocasiona tramas menos dinâmicas e a cristalização das máquinas-coisa como inimigos imediatos e malignos cuja destruição pura e simples já possibilita um “futuro melhor” para a humanidade. Um exemplo interessante de uso do eixo temático “embate homem-máquina” a partir de uma perspectiva menos usual é o que nos oferece Frederik Pohl em sua narrativa *Man Plus* (1976), que descreve a torturante perda da humanidade por parte de um astronauta que se prepara para “conquistar” Marte, jogando ironicamente – recuperando portanto a poderosa chave inaugurada por Wells e Verne, seguida depois por Capek – com o significado dessa perda, tendo em conta o excessivo condicionamento que o astronauta já possuía:

“Bem entendido, colocado de forma isolada, um ser humano não parece mais particularmente importante do que são, de fato, oito bilhões. Dir-se-ia que não é muito mais importante que um *microchip* em um computador, mas um *chip* que pode ser, às vezes, de importância capital se contiver um *bit* essencial [...] Durante certo tempo, os jornalistas acreditaram que os próprios astronautas eram provenientes de uma linha de montagem. Os modelos disponíveis variavam de vinte centímetros de diferença entre o menor e o maior e em uma dúzia de anos do mais jovem ao mais velho, com possibilidade de quatro cores para os cabelos, variando do chocolate ao claro estilo *viking*. Todos eles praticam natação, xadrez, caça, vôo, pára-quedismo, queda livre, pesca e *golf*.” (POHL, 1979, p. 5-7).

Essa hipertrofia da vontade apocalíptica, no cinema, merece uma descrição mais pormenorizada. O desenvolvimento e a sofisticação da vontade apocalíptica cresceram de tal maneira que um gênero inteiro de filmes – o chamado “cinema-catástrofe” – surgiu daí, distinguindo-se completamente da ficção científica e dedicando-se inteiramente à descrição da destruição massiva encenada. Até mesmo melodramas como *Titanic* (idem, 1997), dirigido por James Cameron, utilizaram a destruição em grande escala, realisticamente encenada, como interesse praticamente central da trama. De fato, como vimos, o que denominados vontade apocalíptica, em literatura, adquiriu múltiplas conotações, algumas de grande sutileza; sem dúvida, a natureza cinematográfica, de imagem viva e em movimento, da narrativa do cinema propicia certo êxtase por aquela aproximação do cotidiano que mencionamos anteriormente e que, como demonstramos, foi um dos motivos da falência, em última análise, do gênero fantástico. Mas não é apenas isso: as catástrofes – como os monstros que as simbolizam, catalizam e manifestam – mudam conforme os tempos, como escreveu Luiz Nazario: “Cada crise social que modifica a perspectiva do futuro parece produzir uma nova

geração de monstros no cinema. A Primeira Guerra Mundial trouxe os monstros do expressionismo. A queda da Bolsa de Nova York, em 1929, fez surgir os monstros clássicos. E a explosão da bomba atômica no Japão gerou os monstros relacionados com a radioatividade.” (NAZARIO, 1990, p. 70).

Seguindo essa hipótese, teríamos uma tríade de possibilidades apocalípticas marcando definitivamente o cinema<sup>31</sup>, determinando o ritmo das futuras variações como modelos prototípicos. Um exemplo de impacto: o final do filme *Metropolis* (idem, 1927), dirigido por Fritz Lang; nesse momento, as artimanhas da mulher-robô que *mimetizava* a pregadora Maria (ambas interpretadas por Brigitte Helm) conseguem colocar em perigo – ao incutir o *ludismo* no seio dos operários, que destroem suas máquinas e provocam uma inundação no subsolo onde habitam – para serem salvas pela verdadeira pregadora e pelo bondoso filho do industrial. Os horrores da Primeira Guerra Mundial são deslocados – graças à conservadora ideologia do diretor Lang e da roteirista, sua esposa à época, Thea Von Harbou – para o eixo da revolução bolchevique, que surge como o *ovo da serpente*, o horror maior que superaria mesmo o horror da guerra. A montagem da seqüência é descrita detalhadamente por Luiz Nazario, e é espantosa seja pelos detalhes técnicos, seja pela vontade de Lang em representar a possibilidade da morte em massa da forma mais realista possível<sup>32</sup>. Já o monstro que melhor representa as massas tornadas supérfluas pelo desemprego durante o *crack* de 1929 é, sem dúvida, *King Kong* (idem, 1933), filme dirigido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. A imagem do macaco gigante seria conscientemente associada ao desespero da crise econômica na reveladora cena de abertura

---

<sup>31</sup> De fato, a hipótese de Nazario parece se confirmar com os desdobramentos na cinematografia fantástica a partir do ataque às torres gêmeas do World Trade Center em 11 de setembro de 2001. O “filme de monstro” produzido por J. J. Abrams, conhecido produtor das séries televisivas *Lost* e *Alias*, anunciado para 2008, sem nome oficial além de um misterioso “título em código”, *Cloverfield*, atualiza a concepção dos filmes de Inoshiro Honda – centrados no *resultado* da destruição para as populações civis – é um claro exemplo desse novo deslocamento. No *trailer* da produção, que é ambientada em Nova Iorque, o monstro é invisível: ouvimos apenas seu rugido e vemos o resultado de sua ação destrutiva, quando a trepidante câmera digital focaliza um objeto arressado pela criatura e temos a destrocada cabeça da estátua da liberdade.

<sup>32</sup> Nos manuscritos escritos pelo cenógrafo Erich Kettelhut, consultados por Nazario, temos os detalhes de sobre a procedência das centenas de crianças que aparecem nessa seqüência – eram meninos e meninas pertencentes às classes mais pobres de Berlim que apareciam nos estúdios onde o filme era filmado magras, desnutridas, esgotadas. A seqüência foi filmada com risco considerável e, repetida uma segunda vez, teve de ser realizada com água gelada, uma vez que os reservatórios com águas aquecidas pelo Sol estavam vazios (cf. NAZARIO, 1999, p. 220-224).

planejada pelos diretores, cena que mostraria massas miseráveis nas ruas de Nova Iorque, que exploraria o vigor de documentarista da dupla de diretores, mas que não pode ser realizada<sup>33</sup>. Contudo, a *imagem* do monstro escalando o Empire State Building após rebelar-se contra os empresários que o escravizavam como atração de circo bastou para que a associação, ainda que indireta, se mantivesse como ameaça.

Por fim, o monstro radioativo prototípico foi, entre os muitos monstros radioativos criados pelo diretor japonês Inoshiro Honda, *Godzilla* (*Gojira*, 1954). Honda, pintor de formação, era fascinado pela magia do King Kong e das animações de criaturas produzidas por um Ray Harryhausen, pretendo recriá-las no Japão. Para tanto, inovou aquelas fontes originais, deslocando a monstrosidade e associando-a ao novo mundo pós-Hiroshima, focalizando uma destruição de tons radioativos muito mais realista que tudo até então produzido, uma vez que possuía rara sensibilidade poética para mostrar o destino terrível das vítimas das medonhas catástrofes modernas: em uma das cenas de *Godzilla*, uma mãe tenta proteger sua filha do destino evidente, enquanto o gigantesco monstro avança incendiando tudo. A cena, já dilacerante pela eficaz forma como foi construída, é completada por um diálogo – que não aparece na versão inicialmente comercializada nos EUA –, no qual a mãe diz “Nós encontraremos papai daqui a pouco... Um pouquinho mais... Um pouquinho mais... E estaremos com ele.” Em outro momento, uma canção convence o cientista a usar uma terrível arma secreta para destruir Godzilla e a si mesmo, uma vez que, como em *Os físicos* de Dürrenmatt, entende que apenas com seu suicídio a humanidade se veria livre da ameaça de seus inventos. O primeiro verso da canção é: “Possamos um dia viver sem destruição.” Contudo, ao mesmo tempo, os filmes de Honda liberaram no imaginário mecanismos que oferecem intenso prazer em testemunhar essas destruições encenadas<sup>34</sup>: como escreveu Susan Sontag, a grande “qualidade” dos filmes de ficção científica é a possibilidade destes oferecerem uma “elaboração sensorial” inédita na literatura, pois no “cinema, graças às imagens e sons, e não às palavras, que precisam ser traduzidas pela imaginação, podemos participar da fantasia de sobreviver à nossa própria morte, e inclusive à

---

<sup>33</sup> A refilmagem realizada por Peter Jackson em 2005 tornou realidade essa cena, assim como a semi-lendária seqüência na qual vários marinheiros são devorados por aranhas e insetos gigantes em um fosso na ilha na qual descobrem King Kong.

<sup>34</sup> Nesse sentido, escreveu Nazario: “A perfeição dos efeitos especiais das maquetes, das máscaras e da animação transforma os filmes de Honda em verdadeiras festas da destruição. O inconsciente do espectador se regozija com a reversão de todos os valores pregados à consciência por uma rígida moral do trabalho, pelos mandamentos divinos e pelas leis da sociedade.” (NAZARIO, 1990, p. 71).

morte das cidades, à destruição da própria humanidade.” (SONTAG, 1987, p. 247). Contudo, essa qualidade imediata se perdeu, e os seguidores diretos e indiretos da tradição dos monstros radioativos inaugurada por Honda apenas banalizaram a violência e de certa forma anularam a realidade da própria destruição, como podemos testemunhar em inúmeros *blockbusters* atuais nos quais as piores catástrofes não despertam nenhum sentimento que não seja o prazer perverso no espectador e são representadas sem vítimas.

O longo excursão acima, sobre a representação da catástrofe no cinema de ficção científica, foi necessário para que pudéssemos, antes de voltar a H. G. Wells, discutir um último aspecto da ficção científica: a representação de aspectos positivos da Ciência, da Tecnologia ou da sociedade do porvir dentro da ficção científica e seu contraste com visões apocalípticas. Para tanto, utilizaremos as reflexões da pesquisadora Patricia S. Warrick, que se concentra na análise do imaginário construído em torno de robôs, computadores e outras máquinas do gênero, usualmente encontradas, em um formato ou outro, nas tramas de ficção científica. Esse eixo temático mais fechado, curiosamente, levou a autora a adotar uma metodologia de análise derivada da cibernética, tripartida e tendo como matiz diferenciador a posição do modelo em relação ao objeto “robô” ou “máquina”. Nesse sentido, nos interessa os dois últimos “modelos”: o “modelo sistema-fechado”, apocalíptico e tecnofóbico, e o “modelo sistema-aberto”, por oposição, colocando formas alternativas e/ou construtivas de interação homem-máquina. A opção por um eixo temático e um recorte extremamente definidos, contudo, não impede a autora de realizar várias extrapolações: logo no início do capítulo destinado às ficções que seguem o “modelo sistema-fechado”, podemos ler que em “nenhum outro lugar da FC a imagem [de futuro] que prevalece é mais negra e terrível do que na ficção cibernética que esboça uma futura sociedade computadorizada.” (WARRICK, 1980, p. 130). A autora não indica o porquê dessa asserção: as sociedades computacionais futuras representadas na ficção científica seriam mais assustadoras que as sociedades resultantes de ocupações alienígenas, como no pioneiro romance de Wells *The war of the worlds*? Ou seria ainda pior que as sociedades pós-apocalípticas surgidas pela pressão de uma peste tenebrosa, que corroeria o tecido social, desde *A praga escarlate* de Jack London a *I am the Legend* de Richard Matheson, passando pela peça teatral *A doença branca* de Karel Capek? Consideremos, portanto, que essa extrapolação é coerente com o método da autora e não apenas uma distorção causada pela escolha de seu recorte e que ela considera uma função primordial analisar a ficção científica “cibernética” dentro desse ideal de “esclarecimento”, de

que a representação muitas vezes maligna das máquinas na ficção – não apenas científica – deriva de um processo de desinformação ou de avaliação excessivamente negativa de uma tecnologia nova e ameaçadora. Essa concepção algo redutora surge com clareza quando a autora, analisando a história da informática, chega à conclusão que as primeiras denominações do computador causavam medo pelas infelicidades de escolha:

“Edmundo Berkley, um cientista da computação, escreveu um livro em 1949 explicando o funcionamento dos computadores para o público em geral, dando-lhe o título *Cérebros Gigantes ou Máquinas que Pensam*. O título foi uma escolha infeliz. Computadores possuem pouca semelhança com o cérebro humano, tanto do ponto de vista estrutural quanto do *processo de pensamento*. Seria desejável a escolha de outro nome – a *máquina para muitas atividades*, como John von Neumann costumava chamar o computador, ou talvez *máquina de rotinas*, uma vez que este realiza tarefas repetitivas. O computador poderia mostrar-se menos ameaçador se fosse apresentado com um nome outro que aquele de cérebro gigante.” (WARRICK, 1980, p. 139-140 – grifos em itálico da autora; grifos em negrito-itálico nossos).

Após deixar bem claro que fantasias sobre máquinas com volição própria eram muito fracas, seja no sentido artístico ou de reflexão/especulação filosófica<sup>35</sup>, a autora realiza seu recorte escolhendo algumas obras para a análise, mas nos concentraremos em suas conclusões. Como é de se supor, a autora tende a encarar a ficção científica de matiz distópico em termos de falência, de monotonia temática e em termos de ingenuidade no quesito opções para a sociedade mecanizada, uma vez que identifica sempre no campo das distopias o ideário “pastoral”. Nesse sentido, é necessário avaliarmos alguns dos postulados de Warrick sobre a distopia: de certa forma, uma boa parte das críticas se assemelha às aquelas lançadas por Anthony Burgess contra George Orwell e o modelo “clássico” de distopia encarnado por *Nineteen Eight-Four* em seu estudo-romance *1985*. Mas Burgess é muito mais

---

<sup>35</sup> Tal desprezo pelas ficções “fáceis” de supercomputadores escravizando a humanidade resultaria, portanto, em se desprezar filmes imensamente populares e influentes como as franquias *Matrix* (idem, 1999-2003) ou *Terminator (O Exterminador do Futuro)*, 1984-2003), que demonstram claramente que o medo universal diante das máquinas possui uma ressonância mais profunda e pulsional que o mero “desconhecimento” diante da “caixa preta” representada pelo computador. Em todo caso, tais afirmações soam contraditórias dentro do próprio texto de Warrick, no qual surgem narrativas como *The End of Man* de Olaf Johannesson – que antecipou o argumento dos dois filmes citados em duas décadas – ou o assustador conto “I Have No Mouth and I Must Scream” de Harlan Ellison, definido pela autora como “a mais demoníaca visão do futuro do homem nem toda a FC cibernética” (WARRICK, 1980, p. 153). O impacto da leitura desse último conto parece determinar boa parte de sua crítica às distopias como um todo.

arguto ao colocar sua crítica à distopia no plano da representação de máquinas políticas totalitárias e não de “máquinas cibernéticas”<sup>36</sup>. Não pretendemos esgotar as possibilidades analíticas das projeções de futuro e de utopia possíveis – inclusive tendo em conta as concepções que, como as de Cioran, em *História e utopia*, considera qualquer concepção utópica daninha –, pois estaríamos nos desviando demais de nosso campo, vasto, para outro ainda mais extenso. De qualquer forma, pensando em termos de Estado ou de máquinas ou de industrialização, uma pergunta útil seria nomear quais os temores encarnados pela ficção distópica? Essa primeira pergunta pode ser complementada por outra: tais temores seriam válidos ou a obsolescência os afetaria necessariamente? Warrick se apressa a responder as duas perguntas com respostas diretas: “temores pueris diante do novo”, no primeiro caso, e um sonoro “sim”, no segundo. Para a autora, obras como *Nós*, pioneira distopia do escritor russo Zamyatin, teria perdido seu valor uma vez que a destruição da dimensão poética, central naquela narrativa para definição do campo totalitário, sequer é percebida pelo leitor moderno. Por outro lado, como tais ficções seriam, em termos cibernéticos, “sistemas fechados”, nada de novo ocorreria depois que uma série fixa de obras tivesse determinado os desdobramentos usuais do gênero – crítica que, aliás, poderia ser feita à ficção científica como um todo. Como a autora considera as sociedades distópicas frutos de um mal-entendido em relação à tecnologia que as conforma – visão essencialmente *tecnocrática* da criação e recepção literária –, as sociedades totalitárias literárias poderiam ser resumidas dentro de um número fixo de obras melhor conseguidas que as colocariam em jogo. Essas limitações mais evidentes se somariam à falência da ficção científica como narrativa de crítica social: como os críticos pertencentes ao “realismo socialista”, Warrick tende a ver na

---

<sup>36</sup> Entre outras reflexões e *insights* instigantes, Burgess percebe a tendência irracionalista e totalitária no seio dos utopismos estudantis dos anos 1960, com seu imenso desprezo à cultura (cf. BURGESS, 1980, p. 73 e segs.) ou ao perceber que os mega-Estados que surgem em *Nineteen Eighty Four* e em diversas distopias epigonais era uma visão muito pobre das possibilidades políticas, uma vez que a *disseminação* de autoritarismo e totalitarismos pelo mundo – alguns contando com o eficaz recurso do terrorismo –, fora da obsessiva questão da Terceira Guerra Mundial, poderia fornecer uma visão ficcional mais complexa dos fenômenos políticos (cf. BURGESS, 1980, p. 52 e segs.). O maior equívoco dessa polêmica de Burgess com o à época já falecido George Orwell é sua exigência de que este autor tivesse um senso histórico mais refinado do que aquele, moldado pela traumática experiência de perseguição política pelo stalinismo na Guerra Civil Espanhola, para depois ver um Stalin todo-poderoso emergindo dos sangrentos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial como o grande vencedor. Esse fato levaria Orwell a compor, sem muita ironia, um mosaico que transforma a Grã-Bretanha de sua memória infantil na URSS dos anos 1930-40. A ironia é que a crítica feita por Burgess é muito semelhante àquela que o próprio Orwell fez a H. G. Wells em seu ensaio “Wells, Hitler and the World State”, no qual critica aquele autor por suas concepções errôneas de Hitler e de sua guerra, uma vez que estaria “preso” na visão de guerra e de política sepultada na Primeira Guerra Mundial.

expressão “crítica social” o “carimbo” inescapável do realismo-naturalismo, empregando conceitos dos próprios criadores de ficção científica que, evidentemente, acreditam como ela na inexorabilidade do tal “carimbo”. É o mesmo que afirma que as obras de Swift ou que alegorias ao longo dos tempos – muito eficazes em seus contextos e muito *legíveis* aos leitores – falhavam como crítica de qualquer tipo, uma afirmação sumamente temerária que a autora faz tendo como escora a crítica literária de autores otimistas como Isaac Asimov e irônicos como C. M. Kornbluth. A conclusão, evidente, é que a *culpa* pelo futuro nebuloso é de ninguém menos que do autor de ficção distópica, uma vez que não é capaz de fornecer ao leitor um futuro “criativo” (ou seja, positivo). Nisso a autora concorda com Fred Polak, que reclama da falta de imagens de futuro positivas (cf. WARRICK, 1980, p. 159). Em contraste, as obras de ficção científica de “sistema-aberto”, ofereciam possibilidades mais criativas, sem as limitações temáticas, filosóficas – a autora se apressa em colocar a ficção distópica ao lado do “universo finito e fechado” medieval – e estilísticas da ficção científica concentrada no lado infernal do futuro. A pastoral cibernética de uma trama como a de *Bicentennial Man*, de Isaac Asimov – trama na qual um robô, o homem bicentenário do título, transmuta-se em moderno Pinóquio buscando pelo mundo a humanidade e encontrando-a em uma solução semelhante à eutanásia –, sua tentação de humanizar a máquina inclusive dotando-a de uma “morte” heróica, o evidente voluntarismo dessa trama e a chave reveladora da *morte* como elemento humanizador, esse desejo apocalíptico individual, elementos que poderíamos colocar em nossa pequena tabela conceitual da ficção científica, são projetados pela autora na normalizadora noção de obras “abertas”, temática e filosoficamente.

Trata-se de uma visão incrivelmente limitada, ao nosso ver: a autora primeiro limita o espaço e o alcance crítico da ficção científica a termos monotemáticos – a crítica à máquina – para depois expandir artificialmente seu escopo crítico, considerando a ficção científica uma expressão estética incompetente para “crítica social”. De qualquer forma, consideramos que Warrick comete um erro fundamental ao interpretar ciberneticamente – portanto, dentro de um arcabouço teórico que compreende a informação como *estímulo* – um *símbolo* nas mãos de um autor. Nesse sentido, a ficção científica trabalha material histórico dentro de uma chave apocalíptica que é ao mesmo tempo imediata e atemporal, uma vez que novas camadas de sentido surgem para preencher aqueles que inicialmente foram produzidos. Nenhum autor de ficção científica ou de qualquer outro gênero se debruça sobre um conceito – digamos, computador – para simplesmente inventar do nada um monstro para estigmatizar ou para

projetar um futuro desesperante. Ao contrário, os “mapas novos do inferno” da ficção científica possuem um pormenorizado contexto histórico. Ameaças como pandemias, despersonalização, destruição parcial ou total de nosso planeta, caos ecológico, etc. são ameaças *atuais e reais*, para muito além de qualquer ficção ou profecia. Nesse sentido, talvez seja necessário apresentar uma situação empírica, que coloque a distopia ficcional e atual em contraste. Escolhamos uma: em 1934, o famoso artista, fotógrafo e *designer* soviético Alexander Rodchenko foi escalado pela editora estatal soviética OGIZ para realizar o álbum *Dez anos de Usbequistão*. Tratava-se, segundo o historiador e fotógrafo David King, de um “pesado volume, repleto de retratos 3 por 4 (*mug shots*) de burocratas e infinitas estatísticas falsas.” (KING, 1997, p. 128). Publicado na Rússia em 1934 e no Usbequistão em 1935, a “função política” dessa peça vulgar de propaganda mudaria completamente em 1937: no auge dos expurgos de Stalin, muitos dos burocratas que perfilavam no volume tiveram a existência apagada da face da Terra. O volume tornava-se, portanto, literatura clandestina, subversiva, cuja apreensão poderia significar deportação, tortura ou execução imediata, além de execração pública e destruição da vida afetiva, profissional e familiar. Consciente disso, Rodchenko, utilizando tinta negra, desfigurou os rostos “amaldiçoados” por Stalin em *seu volume pessoal* do livro. Os resultados oferecem uma vertigem de horror e, ainda segundo King, uma “nova forma de arte, um reflexo gráfico do destino real das vítimas” (KING, 1997, p. 10), com grossas ou finas camadas de tinta nanquim cobrindo os rostos e criando, nas texturas resultantes, pavorosas máscaras mortuárias para os executados. Trata-se, sem dúvida, de uma história de extremo horror que *poderia* ter sido descrita em qualquer autor de ficção científica distópica, mas trata-se da pura realidade. Também é parte da realidade o autômato humano criado pelo regime nazista e exemplificado por Adolf Eichmann, cujo caso é descrito por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* ou a loucura destrutiva dos cientistas do *Projeto Manhattan*, que pretendiam utilizar a bomba atômica contra a aniquilada nação japonesa – nas palavras de muitos deles – por ser algo “tecnicamente doce”, revelando imenso irracionalismo ao equalizar os efeitos das armas de destruição em massa às visões e êxtases místicos. Portanto, culpar autores – que incluem, muito longe da ficção científica, um Franz Kafka, um Primo Levi, um Artur London ou um Reynaldo Arenas – que trabalhem de forma crítica a partir de todos esses pesadelos de serem, de certa forma, os *responsáveis* por eles, como se as atrocidades surgidas na História fossem meras contingências na escalada do progresso, é dentro de nosso arcabouço de pesquisa uma impossibilidade, uma redução

teórica que deixa de fora o lado problemático da figuração do imaginário, abraçando apenas aquilo que pode ser qualificado de “positivo”. Por fim, é possível perceber um mecanismo mistificador, fascinado, no próprio discurso de Warrick: afinal, apesar de entender os computadores, robôs e outras “máquinas de rotina” como equipamentos que operam de forma completamente distinta daquela da mente humana – e isso é um fato, uma vez que a mente humana opera por analogias, descontinuidades, quebras, clivagens, súbitos *insights*, etc., enquanto os computadores operam por uma sistemática e veloz cadeia de associação linear e imediata, especialmente centrada na memória<sup>37</sup> – ela emprega a metáfora de “pensamento” para a máquina, reproduzindo um discurso no qual de fato a máquina e sua brutal capacidade de processamento surgem como formas seguras para o homem, que por *imitatio* poderia “melhorar” suas capacidades e possibilidades mentais. O desenvolvimento da IA (Inteligência Artificial) não é justamente a tentativa de fazer os *golems* mecânicos terem seu “sopro divino”? Apesar dos contínuos fracassos em fazer máquinas pensarem, talvez haja sucesso em reduzir o pensamento humano ao processo mecânico. Nos dias de hoje, essa compreensão equivocada foi substituída por outra, igualmente mistificadora: a concepção de sistemas de rede e inteligência coletiva, evidentemente baseada nas modernas redes de computadores. Talvez, tendo em vista, as pesquisas da cibernética e sua “herança” que se desdobra até os dias de hoje, o sucesso da trilogia *Matrix* fique fácil de entender.

Assim, a faceta mais “otimista” da ficção científica poderia ser sumarizada nas escolhas temáticas e estilísticas presentes na obra de Isaac Asimov. Ainda mais que Arthur C. Clarke, por exemplo, Asimov encarnou mais visceralmente a defesa/representação de um mundo futuro como progressivamente melhor que o mundo presente, absolvendo as invenções humanas das pesadas responsabilidades que, a seu ver, carregavam na imaginação

---

<sup>37</sup> Uma das mais belas descrições do processo incrivelmente dinâmico do pensamento e da memória nos foi dada por Vladimir Nabokov, citada por Theodore Roszak como peça central de sua pioneira crítica à sociedade informacional/computacional: “Um passante assobia uma melodia no instante exato em que você percebe os reflexos dos ramos de uma árvore em uma poça que, por sua vez e simultaneamente, lembra folhas úmidas e pássaros agitados em algum jardim antigo; um velho amigo, há muito morto, de repente sai do passado, sorrindo e fechando seu guarda-chuva gotejante. Tudo isso durou apenas um radiante segundo e as impressões e imagens são tão fugazes que não se pode verificar as leis exatas que levaram a seu reconhecimento, e sua formação e fusão... É como um quebra-cabeça que instantaneamente se organiza em nosso cérebro, o qual é incapaz de observar como e porque as peças se encaixam. Nesse instante, você viveu uma estarrecedora sensação de arrebatada magia.” (NABOKOV *apud* ROSZAK, 1988, p. 154). Nesse sentido, os pesadelos e sonhos que acoçam a mente de um autor são plasmados em suas obras, e uma abordagem meramente “informacional” desses elementos simbólicos de forte ressonância histórica é, em todos os casos, superficial e injusta.

e na prática humana desde *Frankenstein*, de Mary Shelley. Asimov tomou a obra de Mary Shelley como exemplo do que condenava, criando uma categoria clínica, o “complexo de Frankenstein”, para denotar os comportamentos que achava patológicos em relação ao progresso tecnológico e seus frutos. Em sua obra mais conhecida, a coletânea de contos temáticos interligados por um *frame* narrativo *Eu, Robô*, Asimov coloca seus personagens em situações extremas diante de máquinas infinitamente superiores em intelecto, força e mesmo caráter, colocando a destruição das máquinas como uma opção que é logo negada pela boa vontade e racionalização clara do problema. O primeiro conto, *Robbie*, que conta a história de afeto profundo ligando uma criança e um robô em uma sociedade futurista, demonstra a sagacidade de Asimov como narrador: em um momento de luta pelos direitos civis – o livro começou a ser escrito em 1939 e foi publicado em 1950 –, Asimov criava um deslocamento que fazia de seu robô um símbolo de leitura polissêmica: o ser sensível oprimido não por uma sociedade que avalia moralmente tudo e todos pela *aparência*, esquecendo-se da *essência* rica que cada indivíduo pode comportar, problema que os negros norte-americanos, por exemplo, começavam a combater com maior vigor em 1950. Portanto, na mente do leitor o “complexo de Frankenstein” surge como mais um preconceito fruto da ignorância – como o racismo e todos os regimes de *Apartheid* –, uma formulação que até os dias de hoje é empregada no gênero<sup>38</sup>. Nos demais contos, o robô – que o anarquista de direita Asimov, desconfiado em relação ao Estado, coloca como fruto dos esforços de uma benéfica corporação composta por técnicos de avantajado QI – surge como um elemento que só se transforma em problema graças à incapacidade humana de decifrar uma lógica menos imprecisa, menos rigorosa. De fato, apesar de pretender liquidar o mito de Frankenstein – e sua base, o mito de Prometeu – Asimov era inteligente o suficiente para não ignorar outro mito de raiz grega: o mito do aprendiz de feiticeiro. Os robôs problemáticos e/ou enlouquecidos que surgem nos contos materializam os problemas graves de nossa sociedade marcada pelo mecanismo automático<sup>39</sup>, mas mesmo nesses casos Asimov imagina uma

---

<sup>38</sup> Basta ver os segmentos “O Segundo Renascer”, parte 1 e 2, na coletânea de animações *Animatrix* (idem, 2003), ou filmes como *Inteligência Artificial (Artificial Intelligence: AI, 2001)*, para citar dois exemplos de *blockbusters* de sucesso.

<sup>39</sup> Luiz Nazario resumiu esse problema de forma exemplar ao descrever o princípio de outro mito, do Golem: “De fato, o princípio do Golem é o da repetição infinita mediante uma ordem que só pode ser desativada por uma contra-ordem ou pela desregulagem do mecanismo causada pela entropia. Podemos comparar o trabalho do Golem ao da impressora eletrônica à qual ordenamos 100 cópias de um documento: em plena operação, percebemos um erro no texto; tentamos interromper a tarefa, mas esquecemos qual

solução na qual o ser humano apenas ocupa seu lugar como criador destronado e evita que a contradição analógica de seu raciocínio complique a equação das máquinas, antecipando a famosa fórmula de engenheiros de computação sobre os erros em seus preciosos equipamentos: “Lixo entra, lixo sai”. Poderíamos sintetizar o otimismo de Asimov não apenas como a defesa dos injustiçados *gadgets*, mas também a defesa de um futuro menos temível, no qual o uso da técnica fosse sempre um uso positivo. Nesse sentido, é sem dúvida perturbadora, nos contos de *Eu, Robô* e em outras de suas obras, sua posição de aceitação tranqüila diante do sinistro poderio nuclear, sinal indelével do progresso e que, portanto, deveria ser defendido dos ataques de “luditas” ignorantes. Em dado momento, um dos personagens manipula uma pilha de plutônio como uma corriqueira bateria de carro: “Ele desparafusou a placa peitoral do robô mais próximo, enquanto falava, e inseriu a esfera de duas polegadas contendo a minúscula centelha de energia atômica, que era a vida de um robô.” (ASIMOV, 2004, p. 57). Mesmo considerando a propaganda militarista e o otimismo norte-americano após a Segunda Guerra Mundial, ainda que diante do bombardeio atômico do Japão poucos anos antes, soava irreal, uma tentativa bizarra de fazer a realidade submeter-se à ideologia<sup>40</sup>.

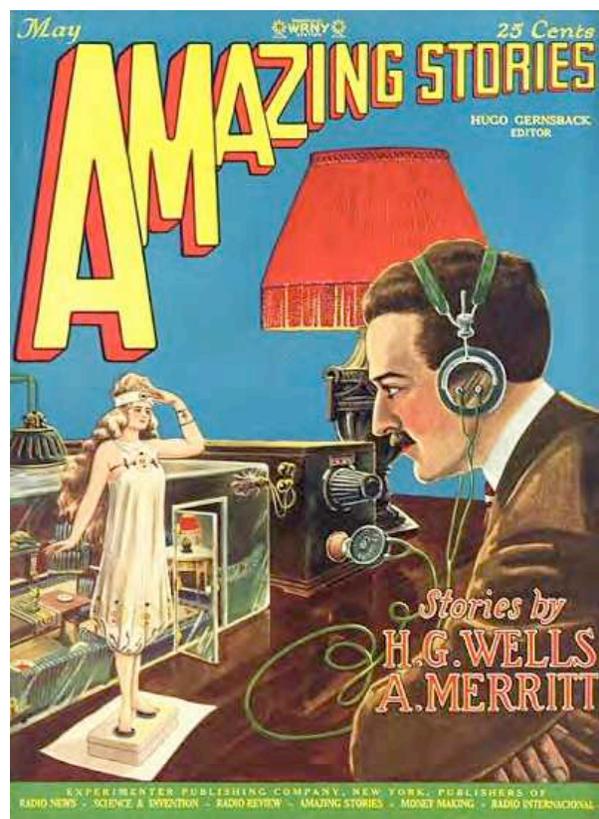
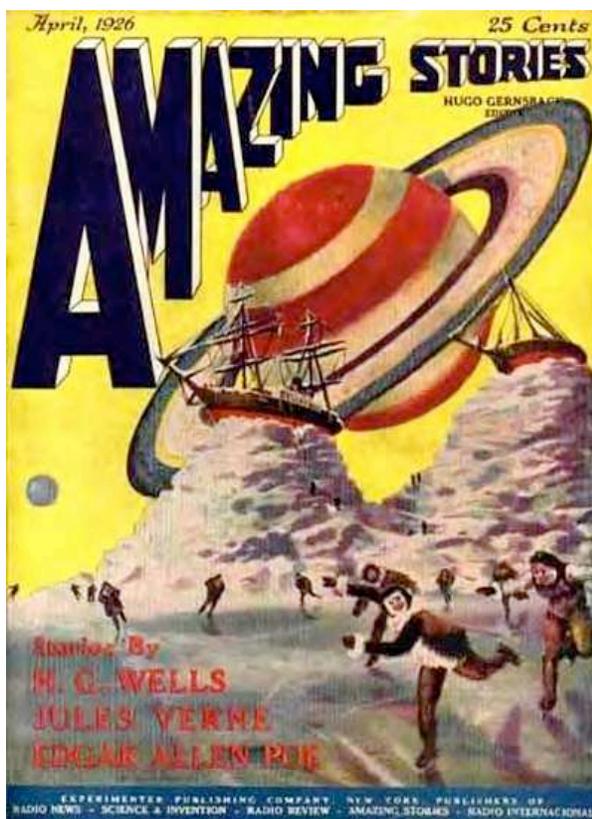
Após esse painel parcial da ficção científica, que não se pretende exaustivo mas pontual, temos um esboço de traços definidores do gênero que tentamos identificar e isolar, enfeixados em uma trama aventuresca, com protagonistas e antagonistas bem definidos e de fácil identificação, podemos relacionar esses elementos à obra de H. G. Wells e sua ampla herança. Entre os autores cujas fantasias alegóricas foram pré-definidas ou imediatamente influenciadas por Wells, podemos citar a imaginativa obra do francês Maurice Renard, que chegou a dedicar a novela *Le Docteur Lerne - Sous-Dieu*, que versava sobre um cientista descobridor de alucinados métodos de transplante de órgãos, ao seu mestre narrativo, H. G. Wells; *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess; *R.U.R* de Karel Capek; algumas ficções de

---

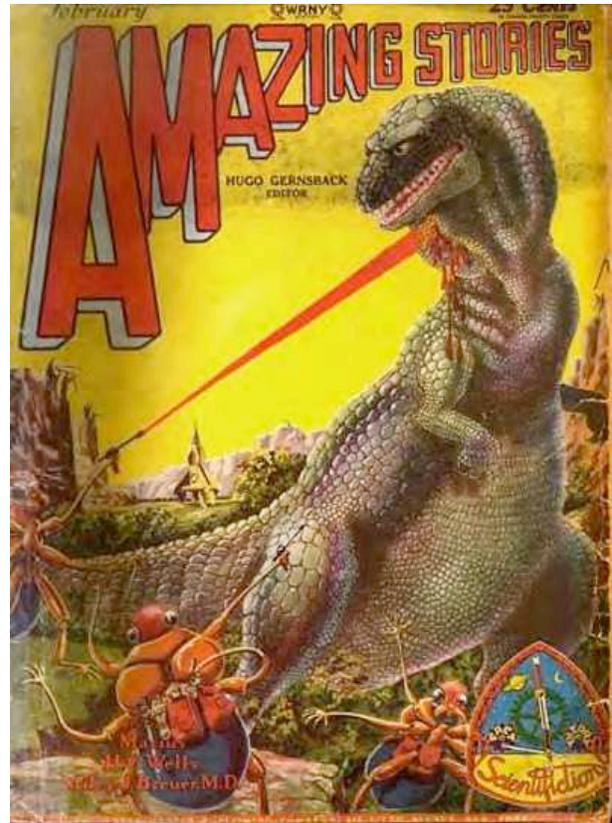
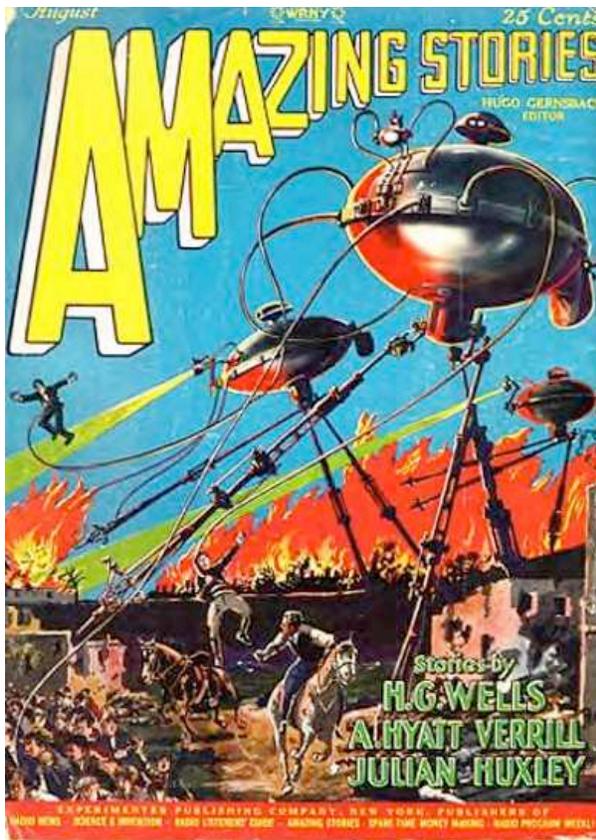
botão apertar; apalpamos o teclado às cegas, enquanto o erro é impresso 100 vezes, segundo nosso irrefletido comando.” (NAZARIO, 1998, p. 93-94). Os robôs de Asimov seguem idêntica configuração, padecendo dos mesmos males.

<sup>40</sup> Esse otimismo também se refletia em outras esferas, especialmente na esfera do consumo. Em 1957, a empresa fabricante de automóveis norte-americana *Ford* projetou seu automóvel atômico: o *Ford Nucleon*, relíquia de um momento em que tragédias provocadas pela energia atômica “para fins pacíficos” (como a devastação provocada pela explosão do reator de uma usina atômica em Chernobyl) pareciam fantasias pessimistas.

Italo Calvino nas *Cosmicômicas*; a novela *La Invención de Morel* do argentino Adolfo Bioy-Casares; uma parte da moderna sátira e utopia da jovem literatura soviética, com exemplos eloqüentes como *We* de Yevgeny Zamyatin e *The Heart of a Dog* de Mikhail Bulgakov, este último particularmente inspirado pelo Moreau de Wells e aproximando-o da experiência do autor com o autoritarismo comunista. Existem ainda reflexos wellsianos, especialmente da novela *The Island of Doctor Moreau*, na construção do cientista e dos embates com o Outro insular em *Woman in the Dunes*, novela do japonês Kobo Abe<sup>41</sup>. A imensa influência de Wells na ficção científica em si pode ser melhor percebida ao observarmos a seqüência de capas, mostrada abaixo, do primeiro ano da pioneira revista *Amazing Stories*:



<sup>41</sup> A influência de Wells alcança, igualmente, o campo filosófico: embora as elucubrações filosóficas de Wells sejam usualmente descartadas mesmo por seus defensores, alguns franco atiradores da filosofia contemporânea elegeram os amargos textos finais daquele autor como poderoso combustível de polêmica. É o caso do existencialista místico Colin Wilson, que equipara os *insights* de Wells em seu opúsculo final *The Mind at the End of its Tether* com o questionamento filosófico de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, quando declara que a famosa frase *o homem é uma paixão inútil* “poderia ser o resumo de *The Mind at the End of its Tether*.” (WILSON, 1985, p. 16).



Imagens digitalizadas – disponíveis no sítio *Noosphere* – das capas de diversas edições de *Amazing Stories*, desde a primeira edição (topo, à direita) até a última com uma trama de Wells em destaque (acima à esquerda). No percurso, muitas edições especiais com as novelas e contos mais conhecidos fase “Scientific Romances” de Wells, como é possível ver na capa de agosto de 1927, com os *tripods*<sup>42</sup> de *The War of the Worlds* em estilo eletro-mecânico típico das artes dessa publicação. Acompanhando o sumário de cada edição disponível, percebemos que a presença de Wells e de Verne, moldando o imaginário da primeira geração de escritores de ficção científica e de suas obras, que preencheriam o espaço destinado aos pioneiros consagrados pelo cânon do novo gênero, é constante e quase sufocante.

Os exemplos que escolhemos ao buscar a estruturação do campo ficcional da ficção científica, centrados em obras de Wells contrastadas com criações mais recentes, revela-se portanto funcional: a chamada ficção científica “da era de ouro” derivava boa parte de sua estruturação e conteúdo temático das obras daquele autor britânico. A derivação forte a partir da ficção aventuresca de Jules Verne e Wells levaria à ficção científica do século XX a uma forte codificação temática restritiva, que levava os autores a trabalharem temas muito próximos, estando o talento do autor situado na originalidade das variações. Uma pequena

<sup>42</sup> Em tradução literal, “tripés”: a maneira como o narrador de *The War of the Worlds* descreve as máquinas de guerra marcianas, monstros metálicos cuja mobilidade é garantida por três gigantescas pernas.

coleção desses eixos temáticos poderia incluir: viagens pelo tempo e espaço através de máquinas complicadas (eventualmente descritas em detalhe ou esboçadas por conceito); invasões e imperialismo espacial (dos humanos sobre uma raça alienígena e vice-versa); versões tecnológicas do “aprendiz de feiticeiro”, com máquinas rebelando-se contra seus antigos mestres humanos; cataclismos diversos, causados por algum desequilíbrio criado artificialmente pelo homem; etc. As imagens, transformadas em clichês, que preenchem esses eixos temáticos logo seriam, graças às histórias em quadrinhos e ao cinema, marcadas a ferro e fogo no imaginário, de tal forma que a expressão “ficção científica” designava, quase automaticamente, grandes naves espaciais (por vezes em formato de disco), alienígenas humanóides usando escafandros de oxigênio, painéis de controle de “cérebros mecânicos” repletos de botões e *dials*, planos inclinados e fagulhas elétricas onipresentes nos laboratórios de cientistas, cidades futuristas plenas de ascéptica e branca arquitetura brutalista ou *International Style*. Aliás, Wells sancionaria essa associação imediata entre ficção científica e arquitetura modernista no filme *Daqui a cem anos* (*Things to Come*, 1936) – adaptação cinematográfica de seu romance *The Shape of Things to Come*, experiência de escrita de uma “história do futuro” – dirigido por William Cameron Menzies e que conta com a colaboração direta do autor no roteiro.

Inicialmente, o *designer* e artista abstrato László Moholy-Nagy, ex-professor da escola de arte e arquitetura alemã Bauhaus e famoso pelas fotografias que priorizam formas e texturas, foi contratado para criar alguns efeitos que seriam empregados na reconstrução da cidade. Apenas uma pequena sequência foi aproveitada, mas é evidente a influência de Nagy e da Bauhaus na versão pós-apocalíptica e progressista da cidade-símbolo *Everytown*. Esse filme traz a versão mais acabada da utopia política de Wells, com a descrição espetacular – típica do meio cinematográfico – de uma sociedade tecnocrática de aviadores, a *elite técnica* na qual Wells confiava o futuro da humanidade, que chega a empregar como arma um bizarro “gás da pacificação”. Essa sociedade futurista positiva, no filme, confronta-se com a sociedade tirânica que chegou ao poder no que restou de *Everytown* após uma guerra mundial: no embate, a tirania colocada em contraste com a sociedade do progresso técnico é derrotada. Todos esses estilemas, após o final da Segunda Guerra Mundial, para a caracterização do “inimigo soviético”: os traços fixos ideologizaram-se e, por conta disso, as possibilidades combinatórias tornavam-se mais limitadas, acelerando a obsolescência de toda essa rede de representações.



Imagem da cidade futura no filme *Daqui a cem anos* (*Things to Come*, 1936). A influência de *Metropolis* é bastante acentuada, ainda mais se levarmos em conta a utilização do “efeito Schufftan” para representação de massas de atores em *live action* com maquetes e projeções, técnica criada naquele filme alemão. Por outro lado, a arquitetura é aqui mais limpa e suave – “aérea”, poder-se-ia dizer – pois a crispada cenografia futurista do filme de Fritz Lang foi substituída por torres cegas e brancas, elevadores transparentes e a discreta presença do verde. Dessa forma, a cidade imaginária projetada no filme de William Cameron Menzies possui uma perturbadora proximidade com nossos condomínios fechados e *shopping centers*.

É evidente que essa natural tendência ao codificado, após inúmeras recombinações, levava ao cansaço da forma: nos anos 1960 em diante, a ficção científica – literária e, em um grau ainda mais acentuado, cinematográfica – redescobriria o lado poluído, destroçado e inviável da tecnologia. É curioso como o futuro imaginado nos anos 1930-50, a era de ouro da ficção científica, seria ele próprio reduzido a destroços vistos pelos olhos contemporâneos com um misto de curiosidade, fascínio e inquietação. É isso que podemos

observar em um dos melhores contos de William Gibson, “The Gernsback Continuum”. O protagonista do conto. Um fotógrafo contratado para buscar nos EUA imagens do futuro “que poderia ser” das ficções científicas dos anos 1930-50 (uma vez que, como diz um dos personagens, “o futuro chegou primeiro à América, mas finalmente ultrapassou-a” (GIBSON, 1988) é vítima de uma constante alucinação na qual o futuro asséptico dos filmes e livros da *Sci-Fi* clássica materializa-se com assustadora materialidade. Dado momento, o personagem considera a paisagem alucinatória e seus habitantes com insuperável nostalgia e desejo: “Aqui, onde nós vamos e passamos, em um sonho lógico que não conhece nada da poluição, dos limites finitos do combustível fóssil ou de guerras externas que podemos perder. Eles [os personagens da alucinação do protagonista] são orgulhosos, felizes e completamente contentes consigo próprios e com seu mundo. E no Sonho, este era o *seu* mundo.” (GIBSON, 1988). Os influentes filmes de ficção científica de Ridley Scott no início dos anos 1980, *Alien – O 8º Passageiro* (*Alien*, 1979) e *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, 1982), implodiam as estruturas típicas e codificadas do gênero, ao propor cruzamentos extremamente densos de estilemas aparentemente contraditórios com o *Sci-Fi Movie*, como o terror gótico (no primeiro caso) e o *film noir* policial (no segundo, através de cenografias visionárias que se distanciavam brutalmente do padrão liso e asséptico da arquitetura futurista de boa parte dos filmes desde os anos 1930<sup>43</sup>, recuperando aspectos expressionistas de *Metropolis* – notadamente a torre central em *Blade Runner* – e exasperando-os ainda mais.

Em literatura, uma nova escola surgia a partir dos pontos lançados por Scott e outros cineastas que empregavam elementos “retrô”: trata-se do *steampunk*. Esse subgênero foi iniciado pela dupla criadora da mais conhecida atualização apocalíptica da ficção científica contemporânea, o *cyberpunk*, William Gibson e Bruce Sterling, que escreveram juntos o romance *The Difference Engine* (1991), que apresenta uma realidade alternativa: a construção da “máquina diferencial” de Charles Babbage leva a Inglaterra a passar pela revolução telemática em pleno século XIX<sup>44</sup>. Desde o princípio, o alvo dos autores *Steampunks* foi restabelecer o

---

<sup>43</sup> A cenografia e o influente monstro de *Alien* foram criados pelo artista plástica H. R. Giger que, recuperando as narrativas “científicas” de Lovecraft, criou uma visualidade “biomecanóide”, com abundantes clivagens entre biológico e mecânico, orgânico e inorgânico, sublinhando através desse processo o erotismo mórbido.

<sup>44</sup> O pesquisador Roberto Causo apresenta um interessante precursor em Michael Moorcock, autor próximo ao gênero fantasia, embora compartilhasse amizade e influência com o importante autor contemporâneo J.

universo de Wells e Verne, que imaginavam o futuro com as ferramentas do século XIX. O novo subgênero caiu no gosto popular e rapidamente se difundiu, chegando ao cinema – sendo o filme ainda não lançado *A Bússula de Ouro* (*The Golden Compass*, 2007) o exemplo mais recente –, embora tenha alcançado um provável ápice artístico na série de histórias em quadrinhos *The League of Extraordinary Gentlemen* escrita por Alan Moore e desenhada por Kevin O’Neill. Na bizarra trama imaginada por Moore, alguns dos personagens mais populares da literatura de aventura do século XIX – Alain Quattermain, Dr. Henry Jekyll, Mina Haker, Hawley Griffin e o Capitão Nemo – são transformados em personagens *reais*, reunidos como uma paródia de grupo de super-heróis enfrentando vilões igualmente literários em uma Inglaterra retrô-futurista. O segundo volume da série, lançado em 2002, é uma *tour de force* que bebe de forma explícita no imaginário de Wells: estão lá todos os personagens e eixos temáticos de *The war of the worlds* e *The island of Doctor Moreau*, atualizados em tom de homenagem e sátira.

Assim, mesmo em seus desdobramentos mais contemporâneos e mais afastados da ficção científica tradicional de Hugo Gernsback, a presença de Wells é visível, influenciando tanto a estruturação do imaginário codificado da ficção científica – e também, como foi possível constatar pelos exemplos listados anteriormente, a própria formatação narrativa desse imaginário. Já no início da década de 1980 pesquisadores como Patricia Warrick identificavam em Wells uma “fonte” para as narrativas sobre “cérebros eletrônicos”, que logo se transformariam nas narrativas *cyberpunk*: “H. G. Wells merece o título de pai da FC por ter inventado quase todas as tramas utilizadas posteriormente no gênero e por possuir uma bem fundamentada visão de Ciência e sensibilidade para as questões sociais em torno desta. Embora não tenha escrito histórias sobre computadores, seu *World Brain* (1938) antecipa a ficção sobre bancos de dados mundiais. Trata-se de uma coletânea de ensaios e artigos propondo o *estabelecimento de um centro enciclopédico mundial no qual todo o conhecimento poderia ser coletado*. O desenvolvimento nos anos 1970 de sistemas internacional de telecomunicação e os computadores com capacidade de memória expandida aproximam a visão de Wells da realidade.” (WARRICK, 1980, p. 144 – grifos nossos). Talvez por isso mesmo Wells tenha optado por “abjurar” seus *Scientific Romances*, construindo uma crítica da

---

G. Ballard, muito próximo da ficção científica “renovada” pós-1960. Moorcock criou sua trilogia dos “livros de Oswald Bastable” “altamente inspirados pelos *scientific romances* vitorianos e edwardianos” (CAUSO, 2003, p. 48).

comercialização e banalização das visões apocalípticas, que a ficção científica acabaria por conhecer notadamente no cinema – mas também nas histórias em quadrinhos, *videogames* e até mesmo em peças publicitárias<sup>45</sup> –, onde o “inimigo coletivista” alienígena repetia cansativas figurações do “inimigo soviético”, da mesma forma que as constantes projeções de mundos totalitários, cada vez menos articuladas pela ironia e distantes de um contexto histórico, embotavam a percepção e causavam menos angústia que fastio e até fascínio<sup>46</sup>. Em sua introdução à edição norte-americana de 1934 de seus primeiros sete *scientific romances*, Wells apresenta uma condensada e coerente visão de seu método de trabalho e da natureza da ficção científica e do fantástico de domar as projeções imaginárias “selvagens” do maravilhoso: “Para que o leitor pudesse jogar o jogo, é necessário que o autor de histórias fantásticas fizesse todo o possível, com discrição, para *domesticar* a hipótese impossível.” (WELLS, 1986, p. 45 – grifo do autor). Essa constatação talvez esteja na base da afirmação final de Wells, de que o espaço para o exercício de ensaiar ficcionalmente a destruição do mundo estava desaparecendo, tendo em vista a gravidade da destruição *real* que se descortinava como possibilidade com a ascensão do fascismo – “Face aos cataclismos reais, o mundo não precisa de novos cataclismos fantásticos. Esse jogo acabou” (WELLS, 1986, p. 48).

A verdade é que desde o final dos anos 1910 a produção se Wells tendia com força cada dia maior para o lado que horrorizava o esteta Henry James – e que foi o motivo de rompimento da tênue amizade que unia esses dois autores – moralizante, filosofante e ensaística, na qual o autor apresentava sucessivos *projetos* e conclusões que se queriam úteis para o futuro da humanidade. Mas, apesar de sua profissão de fé na necessidade de construir um mundo melhor, descobriria novos pesadelos e os traria para realidades temporais paralelas e “alternativas”, antes de optar por argumentar que todo esforço – seu próprio e de

---

<sup>45</sup> Para a campanha de lançamento do computador *Macintosh*, a empresa de computadores *Apple* apresentou durante o *Super Bowl* – tradicional “horário nobre” da propaganda norte-americana – um comercial encomendado à agência *Chiat/Day* dirigido por Ridley Scott que retrabalhava o “mapa do inferno” *soi dissent* orwelliano. No anúncio, uma jovem ginasta, carregando um martelo, irrompia no meio de um culto ao líder – identificado com o *Big Brother* de *Nineteen Eighty-Four*, metáfora da principal concorrente da *Apple* à época, a IBM – para esmagar a tela que projetava discursos à massa padronizada. Enquanto isso, a voz do narrador – o ator Edward Grover – dizia que os espectadores iriam descobrir “porque 1984 não seria como 1984”.

<sup>46</sup> Em análise da obra de William Gibson, percebemos esse processo: “Os romances *cyberpunks* são apenas registros do cotidiano; as alegorias, a expressão angustiada e apocalíptica de um futuro que o progresso destruiria, presentes nos autores clássicos de ficção científica, foram substituídas pelos aplausos dos novos escritores integrados à parafernália eletrônica.” (MIGUEL, 2005, p. 220).

toda a humanidade – parecia não ser capaz de deter o inexorável Fim de Tudo. Nesse sentido, Wells, como bom demiurgo, delineia as tendências mais instigantes e poderosas da própria FC, que transcendem a leitura consoladora – “esta é uma ficção de aventura, fruto da engenhosidade popularesca desse ou daquele autor, na qual os personagens estão em um suposto futuro exótico e não muito nuançado” – pois a FC exige uma leitura que não se limite aos seus signos e cenografia mais exteriores. Trata-se do mapa final e melhor desenhado para o inferno, um mapa que não é Ciência projetada como ficção fantástica, mas conclusão filosófica que utiliza a Ciência para se colocar como irrefutável e irrecusável.

## A Complexidade do Monstro e a Guerra dos Mundos

As belas edições ilustradas surgidas ao final do século XIX, assinadas por artistas da dimensão de um Beardsley ou de um Gabriel Rossetti (nas luxuosas e únicas edições da Kelmscott Press, a cargo de William Morris) possuem um desenvolvimento complexo, cuja extensão e domínio extrapolam, de longe, as propostas de nosso trabalho, mas que devem ser abordados. Esse desenvolvimento está conectado tanto às sofisticadas ilustrações de encomenda, para pequenas tiragens de edições de imenso luxo, como às “simplórias” artes que ilustram a vasta produção de contos sensacionalistas popularescos que se desenvolvem com rapidez a partir da revolução operada na imprensa ao início desde os séculos anteriores e consolidada no XIX, revolução, essa, que permite aos epígonos de Matthew Lewis ilustrarem com sensacionais imagens de mulheres em vestidos diáfanos, nos chamados *chapbooks* e *penny bloodies*, suas frenéticas narrativas sobrenaturais. Essas duas tradições correram paralelas desde o início do século XIX, mas já eram configuradas pelas sucessivas revoluções na indústria tipográfica, das pranchas de cobre, mais precisas que os tipos móveis de madeira, popularizadas a partir do século XVII, à mecanização da imprensa, ocorrida em meados do século XIX. Acompanhando esses avanços técnicos, a difusão da cultura escrita, com a democratização do ensino imposto pela burguesia ascendente, desde final do século XVIII, ampliou-se a base do público leitor, resultando em uma verdadeira enxurrada de publicações baratas e de qualidade variável, mas com predomínio do medíocre. A expansão mercantil do mercado editorial obrigou o escritor a padronizar seu estilo e atender as demandas do público, transformando-se, assim, em um *profissional* que presta serviços no campo narrativo e imaginário. O ilustrador de livros, nesse contexto, ocupa, assim, um espaço igualmente *funcional*, com o agravante de que seu trabalho é, em essência, supérfluo para a significação do texto impresso. Criou-se um relacionamento imagem-texto, no fluxo que é a narrativa impressa, muito diferente daquele que se estabelecia anteriormente, na Idade Média, como nos é descrito por Claude Kappler em seu estudo *Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média*: nesse momento, as imagens e o texto estabeleciam uma relação de assimetria e de conflito, de anti-funcionalidade até certo ponto, uma vez que ambos poderiam não apenas ser descontínuos, mas também se contradizer.

É dentro desse contexto histórico que encontramos o ilustrador carioca – nascido em Nova Friburgo – Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), diante da tarefa de ilustrar a edição belga, que seria editada em 1906 pela L. Vandamme & Co e traduzida por Henri

Davrey da novela *The War of The Worlds* (1898), de H. G. Wells. Consta que o próprio ilustrador viajou para Londres, em 1903, procurando Wells para que este autorizasse suas ilustrações para uma eventual tradução belga daquela novela. Wells teria ficado impressionado com a qualidade das imagens, notadamente com o foco sombriamente alucinatório com o qual Corrêa interpretava as fantasias apocalípticas da novela. Nesse preciso momento, Alvim Corrêa contava com a idade de 27 anos; desde 1894 vivia na Europa, rompendo seus laços de ligação com o Brasil. Ele era filho do primeiro casamento de um conhecido monarquista brasileiro, Barão de Oliveira e Castro. Na França, foi discípulo do pintor de estilo acadêmico especializado em representações militares Édouard Détaillé (1848-1912), freqüentando posteriormente o ateliê de Jean Jacques Brunet (18??-1897), expondo seus trabalhos com temática militar no *Salon de Paris*, em 1895-96. A influência de Détaillé e da temática militar seria perene durante toda a vida artística de Alvin Corrêa, não apenas na escolha da novela *The War of the Worlds*, de Wells, na qual a temática militar explode nos artefatos de guerra imaginários dos marcianos e nos campos de batalha sombrios e pantanosos nos quais tais artefatos se deslocam, mas também em inúmeros trabalhos do ilustrador brasileiro, como a composição de reproduções de batalhas – uma das mais famosas é *Esboço do Panorama do Cerco de Paris (circa 1896)* – e da vida na caserna.

Em 1898 muda-se para Bruxelas e casa-se com Blanche Barbant, filha do gravurista Charles Barbant. Para sustentar a família, principalmente após o nascimento de seu primeiro filho, precisou vender seu talento em serviços escassamente remunerados, como decorador de murais ou desenhista publicitário. Dez anos após seu estabelecimento em Bruxelas, as crises sucessivas de tuberculose pioraram tanto que obrigaram o ilustrador a trabalhar em cadeira de rodas mas, mesmo assim, segundo o crítico Alexandre Eulálio, tratou-se do melhor período da carreira de Alvim Corrêa, cujas obras abrangem, além da ilustração de *The War of The Worlds* e das composições de temática militar, pinturas de paisagens oníricas, inspiradas na técnica das gravuras japonesas *Ukiyo-e*, pinturas de temática erótica (produção assinada com o irônico pseudônimo Henri Lemort, ou seja, “Henrique, o morto”), caricaturas e paródias, peças de teatro e textos teóricos sobre arte.

Como mencionamos acima, a opção feita por Alvim Corrêa em ilustrar a recém-lançada narrativa *The War of the Worlds*, para além de qualquer outro motivo, parece ter alguma base na *temática* da novela de Wells, a noção mesma de um conflito fantástico, de um campo de batalha imaginário. Essa foi, aliás, a escolha de Wells, ao optar por um foco

narrativo em primeira pessoa, dotando sua novela de um tom *testemunhal*, a partir do narrador que observa os fatos com certo distanciamento. Escrito originalmente em formato seriado de folhetim, foi publicado desde abril de 1897 no periódico inglês *Pearson's Magazine*, ilustrado por Warwick Goble. Wells aproveitou-se desse formato folhetinesco para utilizar a reação crítica do público diante da novela para editá-la, em seu subsequente lançamento em formato de livro. O sucesso dessa primeira versão foi tamanho que tanto o editor inglês – Heinemann – quanto o norte-americano – Macmillan – de Wells tentaram lançar o livro simultaneamente, apressando as correções planejadas pelo autor para transformar a novela em *hit* do natal de 1898. A trama, que serviu de *experimento* como *efeito de recepção* na transmissão radiofônica realizada por Orson Welles em 1938 – que assegurou um sucesso mais amplo e a posterior transposição cinematográfica –, trata da invasão da Terra (embora o foco seja a Inglaterra) por alienígenas marcianos que, munidos de maquinaria de guerra praticamente inexpugnável e diante da qual o armamento terrestre é inútil, vão destruindo cidade após cidade, exterminando os humanos sistematicamente, matando em massa com seus raios de calor ou utilizando-os como *alimento*, sem encontrar resistência. Os alienígenas, ao final, são destruídos por bactérias terrestres, para as quais não possuíam defesas, espelhando a situação dos humanos exterminados como ratos ou insetos pela tecnologia *alien*. O narrador percorre paisagens destruídas e ouve diferentes depoimentos, culminando com o capítulo destinado ao artilheiro que encontra imenso prazer no genocídio que o circunda, uma vez que pretende constituir uma “nova humanidade” nos esgotos. A trama, assim, se bifurca, como de praxe na produção narrativa wellsiana, em uma dupla via que coexiste e se mescla: de um lado, os enunciados que dizem respeito às peripécias de um narrador diante de eventos fantásticos, que se aproveita de forma sensacionalista da paranóia *insular* dos ingleses diante dos perigos de uma invasão estrangeira<sup>1</sup> – francesa ou alemã – e, de outro, a prospecção filosófica, mas romanceada, em torno da idéia de *declínio*, tão comum

---

<sup>1</sup> Ainda em 1871, quando a Guerra Franco-Prussiana demonstrava a capacidade militar da nova Alemanha que se unificava, o escritor e coronel inglês George Chesney escreveria a novela *The Battle of Dorking*, que romanceava uma invasão e posterior ocupação da Inglaterra pela Alemanha, antecipando com uma fantasia realista os presságios que Wells estruturaria de forma fantástica. Em 1917, o autor galês Arthur Machen faria nova incursão através do terreno movediço da paranóia coletiva em sua novela *The terror, a fantasy*, trocando as tropas alemãs e os organismos inteligentes alienígenas por um inimigo muito mais insidioso e interno: animais *enlouquecidos* por uma temporária e temível racionalidade anti-humana. Já em plena Primeira Guerra Mundial, o mundo de Machen era bem diferente daquele de Chesney ou Wells, e ameaças como greves, revoltas operárias e derrotismo pareciam ainda piores que as oferecidas por um inumano – graças à propaganda de massa – inimigo germânico.

à época, mas articulada a partir de uma perspectiva particularmente sagaz, que é a da pequena infecção bacteriana, a representante por excelência do caos e da incerteza, que destrói todas as ilusões de *permanência*, culminando nesse irônico *happy ending* de uma humanidade salva pela própria fraqueza, doença e morte. Essa dupla essência é o elemento crucial dessa e de outras narrativas de Wells, e aquele que, eventualmente, é mutilado na maioria das adaptações/leituras, que valorizam apenas os enunciados aventurecos. Também é necessário destacar a originalidade do produtivo *approach* escolhido por Wells: a idéia de invasão alienígena, lançada por Wells e posteriormente adaptada aos mais diversos contextos políticos, originou uma enorme legião de obras e estudos literário-narrativos da paranóia política.

Como vimos anteriormente, a *ur*-edição inicial de *The War of the Worlds* foi ilustrada por Warwick Goble. Esse excelente artista especializou-se na ilustração de livros e revistas ilustradas e folhetinescas utilizando aquarela para conseguir belos efeitos e contrastes pré-expressionistas das máquinas de guerra marcianas, massas sombrias vagamente recortadas contra o céu cinzento. Mas seu tratamento para a novela de Wells é bastante literal: não há qualquer preocupação em *interpretar* a narrativa wellsiana para moldar formas complexas e autorais. Goble prefere apenas *ilustrar* o texto. Assim suas máquinas alienígenas soam como máquinas levemente futuristas e suas criaturas tentaculares, como monstros marinhos. Apenas a última ilustração, com suas formas espectrais sugeridas e as temíveis máquinas de guerra inteiramente negras ao fundo, conserva alguma força dramática, mas é uma força derivada da essência alegórica que o artista imprime à imagem que ilustra as conclusões do narrador. Ou seja: mais uma vez, uma leitura simples e coerente. A escolha feita por Alvim Corrêa é muito diferente: o ilustrador brasileiro interpretou as imagens sugeridas por Wells, dotando-as de uma textura de pesadelo que, em muitos casos, está mesmo além do próprio texto. Alvim Corrêa estabelece um confronto interpretativo, que está muito além da leitura e, mesmo, de uma interpretação primária: como nas ilustrações medievais, existe uma tensão entre a significação visual das ilustrações e a significação narrativa do texto, pois elas são paralelas, mas não exatamente coincidentes.

Nas 31 pranchas criadas por Alvim Corrêa – utilizando, em geral, técnica mista – ressoam, segundo a pesquisadora Maria Stella de Barros Teixeira em sua dissertação de mestrado, e segundo o crítico Alexandre Eulálio, a influência de pintores simbolistas e pré-expressionistas como Felicien Rops e Alfred Kubin. A influência deste último,

especialmente, é notável: o bestiário de Kubin (1877-1959) foi a referência inicial de Alvim Corrêa, como podemos observar comparando a imagem de Alvim Corrêa que ilustra a descoberta de um ser alienígena pelo narrador da novela, logo em seu início, com uma litogravura impressionante de um caranguejo monstruoso devorador de bebês, feita por Kubin, cujo título e data infelizmente não pudemos precisar. É notável o trabalho de expressividade de ambos, concentrado inteiramente nos *olhos* de seus monstros, a única parte visível desses corpos que guarda semelhança com o ser humano; mas são olhos ferozes, marcados por uma expressividade de *humanizado* sadismo em corpos repelentes de insetos, daí a forte impressão de monstruosidade. O imaginário de Kubin, plasmado em suas gravuras e pinturas, era coalhado desses monstros *materiais*, miasmáticos e repelentes, que concretizavam alegorias. Como escreveu Luiz Nazário, contrapondo o bestiário *sugestivo* de Lovecraft ao bestiário *concreto* de Kubin: “Daí a originalidade de suas [de Lovecraft] fantasias, mais sugestivas que as de Alfred Kubin, povoadas por serpentes de muitos olhos, lesmas gigantes, homens vegetais, mulheres-lobo, cadáveres ambulantes e aracnóides antropóides – monstros que representam diretamente o horror da alma por seu corpo.” (NAZARIO: 1998, p. 19).

Portanto, Corrêa, como vimos, abandonou sua formação inicialmente acadêmica para, nas pranchas de *The War of the Worlds*, optar pela estilização através do monstruoso, e pela criação de um universo simbólico particular para a representação dessas monstruosidades e, nisso, é visível a influência da escola simbolista em seu trabalho. É importante destacar, contudo, que Alvim Corrêa ultrapassa mesmo a concepção de Kubin na série de ilustrações para a novela de Wells, pois suas composições estão além tanto da pesada alegorização da escola quanto ao bestiário convencional. As fantasias do ilustrador brasileiro são mais dinâmicas, a um só tempo irônicas, caricaturais e sombrias. Nesse sentido, as máquinas de guerra marcianas, na visão de Alvim Corrêa, são formas complexas, ao mesmo tempo monstruosas (com seu formato aracnóide e fios miasmáticos escorrendo de suas articulações), maquinicas (o enorme canhão manipulado pelos *tripods* marcianos se parece com os muitos que Alvim Corrêa pintou como retratista do cotidiano militar), biológicas (as máquinas podem ser associadas, quase que imediatamente, a gigantescos insetos, e as características monstruosas que assinalamos reforçam o caráter *orgânico*, no sentido mais radical do termo, dos tais artefatos) e, mesmo, antropomórficas (os imensos olhos arredondados das máquinas, caricaturais e quase *cartoonescos*, que se mostram tanto como

olhos quanto como escotilhas estilizadas). As máquinas de guerra alienígenas são, assim, imagens de significação concentrada que transcendem a representação tradicional de uma máquina de guerra como mero *instrumento*, uma vez que elas possuem essência artrópode e olhos caricaturais e humanizados. As massas humanas, em contraposição, são deliberadamente reduzidas à inumanidade dos animais e dos insetos gregários: massas homogêneas e em fuga. Apenas as máquinas humanas atingem uma proporção de *individualidade*, como no episódio do combate entre o navio de guerra *Thunder Child* e os marcianos, no qual o navio consegue abater uma das máquinas alienígenas. Os marcianos e seus tanques de feições humanas percorrem pântanos mefíticos e sombrios, mimetizados ao ambiente de destruição que geram. Em alguns momentos, Alvim Corrêa fecha seus planos na massa humana, e esses momentos, nos quais a face apocalíptica da narrativa de Wells vem à tona, as ilustrações tornam-se incrivelmente sugestivas: o *apagamento* das expressões dos rostos sugere a anonimidade da animalidade até mesmo nas representações mais próximas, e a vítima parcialmente – uma vez que representada *durante* o processo – desintegrada e queimada pelo raio alienígena será uma referência contínua para sucessivos ilustradores e *designers* de produção de ficção científica, da dupla – Len Brown e Woody Gelman – que ilustra as figurinhas *Mars Attacks!* às seqüências de efeitos especiais da adaptação de *The War of the Worlds* (2005) de Steven Spielberg. A isso soma-se outra grande contribuição de Alvim Corrêa para sucessivas gerações de ilustradores e *designers* do fantástico: a idéia embrionária de junções entre corpos biológicos e máquinas ou a representação de máquinas como corpos biológicos, naquilo que hoje é chamado de *biomecanismo*. É Luiz Nazário quem sublinha essa contribuição decisiva:

“Alvim explorou fantasias mais orgânicas que mecânicas, mais próximas do *design* estranho que Georges Pal adotou para sua adaptação de *Guerra dos Mundos* (1951) que do *design* asséptico que Wells aprovou na transposição cinematográfica do mundo futuro que anteviu em *Things to Come* (1934)<sup>2</sup>, numa prova de que o imaginário

---

<sup>2</sup> Essa transposição contou com a colaboração direta do fotógrafo e artista plástico, ex-professor da Bauhaus, Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), que influenciou vivamente sua composição. É importante destacar que Wells, mais jovem, aprovou as composições de Alvim Corrêa e, cerca de 30 anos depois, aprovaria as composições inspiradas na lisura das obras de Moholy-Nagy e da Bauhaus e recusou um curioso toque narrativo sugerido pelo ator Sir Cedric Hardwicke, que interpretava o vilão de *Things to Come*, de representar seu personagem, um representante da força conservadora, vestido de modo vitoriano. A mudança de ponto de vista implicou, evidente, em uma mudança estética: o abandono do foco fantástico de suas primeiras narrativas, tema que, contudo, extrapola os limites de nosso trabalho.

expressionista de Alvim Corrêa tornou-se uma referência universal para as futuras invasões alienígenas que se multiplicaram não apenas no cinema, como também nos álbuns de figurinhas, nas tiras de jornais e nas revistas em quadrinhos.” (NAZARIO, 2002, p. 626)<sup>3</sup>.

As fantasias biomecânicas, das quais Alvim Corrêa é o precursor, são seu maior *insight*. Odilon Redon, em sua conhecida gravura do olho-balão (1878), já lançava as bases para o desenvolvimento estabelecido por Alvim Corrêa, mas ainda se tratava de pesada alegorização simbolista, de um signo para uma *linguagem* cuja chave apenas o próprio pintor conhecia. Com as pranchas do ilustrador brasileiro para *The War of the Worlds*, estamos diante de máquinas com olhos humanizados, reconhecíveis sem qualquer tradução alegórica, como qualquer outro elemento da composição. As fantasias biomecânicas seriam praticamente um símbolo da ficção científica no século XX, cujo recenseamento ultrapassaria muitas páginas. Mas a importância desse conceito estético pode ser avaliado quando observamos o conceito de *antropomorfização* de aparatos eletrônicos. Esse conceito foi utilizado pela primeira vez por Steve Jobs para se referir ao novo produto de sua empresa Apple, o computador Lisa, lançado em 1983, cuja forma remetia, de fato, a um homúnculo com pescoço de plástico, tendo a tela como rosto. A partir desse momento, empresas diversas – como a própria Apple, a Sony, a Microsoft, a Nokia etc. – buscariam transformar seus produtos em mais que uma extensão do homem enquanto entidade física, destino que Marshall McLuhan imaginava para nossos artefatos, mas em *seres* que seriam duplos ou encarnações da consciência do comprador, pequenos monstros domésticos com os quais, imagina-se, seja possível uma vida praticamente *de igual para igual*.

Posteriormente, o legado quase *subterrâneo* de Alvim Côrrea se faria sentir nas múltiplas edições ilustradas e adaptações da obra de Wells para outras mídias. A presença de Côrrea surge tanto nas criaturas imensas e negras que surgem em uma paisagem hachurada e

---

<sup>3</sup> Uma nota curiosa sobre a adaptação do romance de Wells feita por George Pal é que a idéia original do filme – sua transposição da trama da Inglaterra vitoriana para os EUA pós-Segunda Guerra Mundial e uma concepção aerodinâmica e arredondada dos *tripods* – surgiu dos esboços e conceitos do animador Ray Harryhausen, grande inovador no campo da animação *stop motion*. Em seu livro de memórias, Harryhausen recorda que teve a idéia de filmar *The War of the Worlds* em 1942, sob o impacto da famosa adaptação radiofônica de Orson Welles: seus *designs* originais davam aos marcianos um aspecto mais orgânico e, como o realizador admite, *cartoonesco*, que talvez provocassem “menos terror e mais gargalhadas” dos prováveis espectadores (cf. HARRYHAUSEN; DALTON, 2003, p. 45-47). Haveria nesses conceitos algo da arte de Alvim Côrrea? Há alguma probabilidade, embora o artista brasileiro não seja citado nas memórias do animador norte-americano. Ao final, o projeto de adaptação cinematográfica acabou nas mãos de George Pal, que dispensou a parceria com Harryhausen.

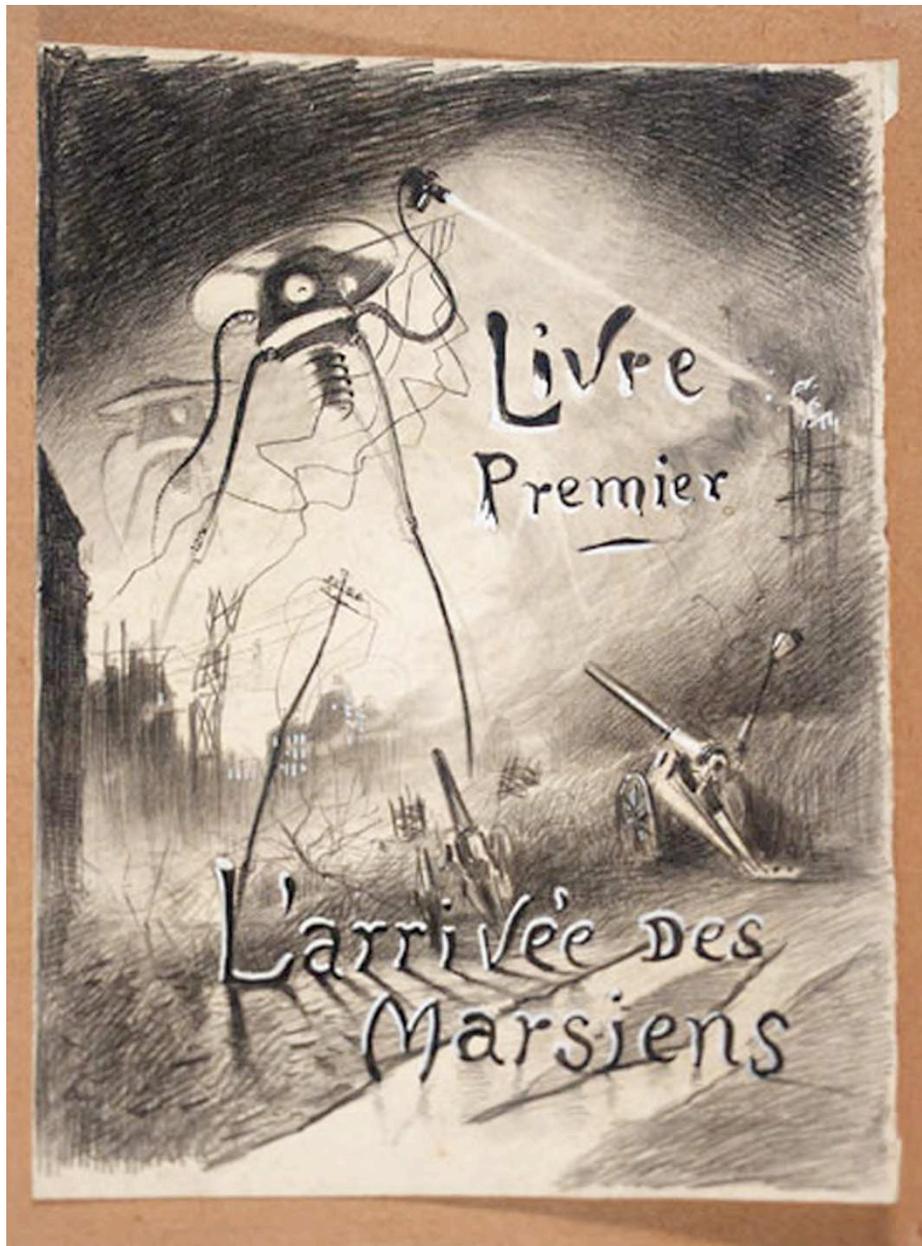
vazia nas ilustrações de Edward Gorey, na qual vemos as máquinas monstruosas esmagando minúsculos seres humanos, tanto quanto nas elegantes fantasias *steampunk*(Nota) plenas de cores berrantes e representação espalhafatosa na história em quadrinhos *League of Extraordinary Gentlemen*, de autoria de Alan Moore e que Kevin O’Neill ilustra. A fusão da maquinaria alienígena com os corpos dos seres marcianos codificou-se, transformando-se em estilema seguido pela maioria dos ilustradores que dela se aproximam em maior ou menor grau. Frequentemente tais figurações acabam por descambar para a representação mais convencional do “monstro tentacular”, como ocorre, por exemplo, com as imagens criadas por E. P. Jacobs para a edição de *The War of the Worlds* publicada na série *Journal de Tintin*. No cinema, o filme de Byron Haskin feito em 1953, que conta com a direção de efeitos especiais a cargo de George Pal, optou por uma representação diferenciada dos marcianos e de suas máquinas: naves de *design* longilíneo, mais próximas ao gosto da época marcada pela paranóia dos UFOs. Os *aliens* são mais sugestivos, com sua curiosa visão RGB e mecanismos de televisão. Já na versão de 2005, dirigida por Steven Spielberg, temos uma reaproximação gráfica dos invasores com aquela de Alvim Côrrea: os monstros voltaram a ser mecanismos terrestres que se deslocam em três pernas e que, apesar de mecânicos, possuem uma espantosa sugestão de organismos biológicos. A reaproximação com o texto literário dotou as criaturas de Spielberg de uma carga de ameaça que torna o filme de fato assustador: os deslocamentos das máquinas marcianas e a destruição que causam condensam os medos despertados pelos atentados terroristas desfechados pela organização *Al Qaeda* de 11 de setembro, mas ao mesmo tempo *sugerem* outras atrocidades modernas, como a perseguição dos judeus realizada pelos nazistas, mas sem uma identificação certa, coisa usual na ficção científica em padrões hollywoodianos desde o macartismo, especializadas em construir monstros de evidente “origem soviética”. “Eu quis que os *tripods* assustassem, mesmo porque devem representar o que os guia”, afirma Steven Spielberg no *making of* do filme, demonstrando pleno domínio do efeito desejado e da profundidade significativa que esse efeito possui, ao não demonstrar os inimigos mas situar-se nos efeitos possíveis de um ataque que reduza as vítimas ao grau mais violento de não-humanidade – a essência dos ataques da *Al Qaeda*. Ao situar a narrativa no nível das vítimas, radicalizando premissas encontradas nos famosos filmes de monstro japoneses como *Godzilla* (1954), a adaptação spielberguiana conseguiu atualizar a experiência estética e política tanto da narrativa de Wells,

quanto das ilustrações de Alvim Côrrea, referência segura, se bem que talvez indireta, das imagens.

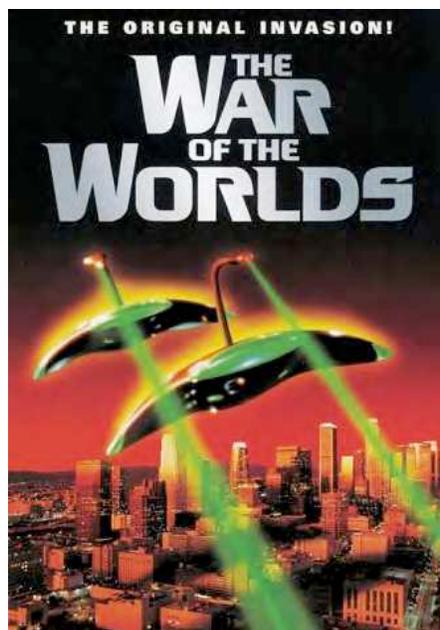
É triste, contudo, constatar que a obra de Alvim Corrêa, apesar de visionária, sofreu o destino das monstruosas criaturas *alienígenas* de Wells: a destruição quase completa de sua obra, com lances terríveis, como o furto e a destruição de sua obra de temática militar, quando da invasão alemã de Bruxelas, em 1914, e o torpedeamento, em 1942, de um cargueiro que transportava as suas obras gráficas – originais e matrizes. Raros exemplares ainda sobrevivem da edição de 1906 da novela wellsiana ilustrada pelo brasileiro, e uma bibliografia exígua é a ele dedicada no Brasil. Mas, nas poucas gravuras que circulam em reedições e imagens digitalizadas por grupos de admiradores de *sci-fi* na Internet, ainda está viva e poderosa a sugestão única criada por monstros alienígenas de olhos imensos, terríveis e caricaturais ao mesmo tempo, criados por um artista *estrangeiro* cuja obra conheceria um pouco desse *veneno* – representado por ele com vigor – que a modernidade européia assegurou aos seus estrangeiros, imigrantes e alienígenas: o extermínio.



Imagens presentes na primeira edição de *The War of the Worlds*, criadas pelo ilustrador Warwick Goble.



Henrique Alvim Côrrea e sua leitura ao mesmo tempo sombria e satírica da apocalíptica invasão alienígena de Wells – ilustração para o primeiro livro, “A chegada dos marcianos”.



Acima, arte de Ray Harryhausen para o *storyboard* de sua adaptação de *The War of the Worlds*. A cena representada: a famosa sequência na qual os marcianos encerralam os heróis terráqueos em uma fazenda. As criaturas imaginadas por Harryhausen, quimeras entre o pássaro e o cefalópode, possuem fortes traços caricaturais, o que os aproxima da visão do ilustrador brasileiro Henrique Alvim Côrrea. Na primeira versão cinematográfica, contudo, a imagem mais forte seria aquela das longilíneas e aerodinâmicas naves espaciais marcianas – o *corpo* alienígena permaneceria como sugestão essencialmente indireta.



Visões modernas da invasão de *tripods*: acima, criação do artista Kevin O'Neil para a série em quadrinhos – fortemente influenciada pelo imaginário wellsiano – *The League of Extraordinary Gentlemen*; abaixo, cena da adaptação dirigida por Steven Spielberg em 2005.

## **Parte II - Construindo e Destruindo Tempos e Mundos**

“O animal trabalhando é abandonado à vertigem de suas fabricações a fim de que ele próprio se estraçalhe e se aniquile na nulidade do nada.”

(Martin Heidegger)

## Oscilações do Tempo

A idéia de passagem do tempo, que implica na possibilidade de projeção daquilo que pode ou não estar por vir e o registro daquilo que, com certeza, passou é, possivelmente, uma das conquistas mais difíceis e complexas de todas as civilizações. A estruturação de uma *História* é conquista tardia de um grupo já identificado e coeso com um passado canônico, a partir do qual estão eleitos os momentos certos que devem ser ou não lembrados como motivo de orgulho ou motivo de vergonha. Sem a idéia de tempo, inexistente projeto ou memória: o presente transforma-se em um *continuum* perpétuo e sem alterações, uma estrutura temporal “homogênea e vazia” como Walter Benjamin descrevia a história otimista construída pela social-democracia alemã da República de Weimar. Convenção humana que marca todas as outras convenções com seu selo, o Tempo apenas se equipara à linguagem: ambos estruturam a experiência humana, dotando-a de certa materialidade e inevitabilidade, pois apenas começamos a aprender algo do mundo ao nosso redor e já somos mergulhados no fluxo do tempo e das palavras. Essa intuição espalha-se pela cultura humana, adquirindo formas variadas; nesse sentido, é reveladora a reflexão feita por Gianfranco Ravasi de que existiria na concepção teológica cristã um “componente extremamente pesado que altera o centro teológico de gravidade do espaço para o tempo” (RAVASI *apud* CIMOLI, 2006). Paradoxalmente, aqueles elementos possuem certa natureza abstrata e arbitrária, pois embora o tempo pareça marcar fisicamente no ser humano sua passagem, ainda assim a *impressão* que temos dele, materializada por exemplo na substância da História mas também do Mito e das diversas teologias, é subjetiva, oblíqua e passível de manipulações e distorções. Jorge Luis Borges indicou claramente essa dupla natureza do tempo, simultaneamente objetiva e subjetiva, quando escreveu contos como “O milagre secreto” ou no poema em prosa “Nota para um conto fantástico”<sup>1</sup>. Nessas narrativas, o tempo surge passível de suspensões

---

<sup>1</sup> Para a proposta de nosso trabalho, vale a pena colocar na íntegra o poema, pois sua concepção é aquela que acompanha todas as histórias alternativas: a alteração de um evento decisivo significa uma ampla modificação geral no quadro histórico *paralelo*. Mas Borges, com seu estilo ancorado na criação de listas e enumerações pouco usuais que desestabilizam noções convencionais de *ordem*, vai ainda mais longe nesse sentido, pois inverte a equação de todas as histórias alternativas desde Wells – e antes dele – de projetar o tempo para um futuro além do fato crucial modificado; a alteração do evento crucial implica em alterações no passado *anterior* àquele evento, numa espiral que se desloca não para o futuro mas *para o passado*. “No Wisconsin e no Texas ou no Alabama as crianças brincam de guerra e os lados são o Norte e o Sul. Eu sei (todos sabem) que a derrota possui uma dignidade que a ruidosa vitória não merece, mas também sei imaginar que esse jogo, que abarca mais de um século e um continente, descobrirá algum dia a arte divina de destecer o tempo ou, como disse Pietro Damiano, de modificar o passado.

temporárias que soam como infinitas e combinações magicamente modificadoras. Talvez, por tudo isso a aproximação de muitos para com a história seja através da via mitificadora, via essa que freqüentemente resvala em concepções e imposições ideológicas.

Tal aproximação do tempo histórico, que muitas vezes resvala no tempo mítico – tempo que não permite incoerências e que se projeta como os “eventos” fantásticos borgeanos no seio da História –, se releva em muitas teorias históricas que deixam claro profundos traumas ideológicos. Esse é o caso das teorias sobre os “buracos” da continuidade histórica denominadas “Hipótese do Tempo Fantasma” (*Phantomzeit*), desenvolvidas pelo Dr. Hans-Ulrich Niemitz – autor do opúsculo de bombástico título *Did the Early Middle Ages Really Exist?* –, Heribert Illig e outros. A engenhosa hipótese desses historiadores alemães postula que a Alta Idade Média teria cerca de 300 anos a menos do que costumeiramente está registrado: os anos de 614 a 911 nunca teriam existido. Assim, a mudança do calendário juliano para o gregoriano, realizada pelo Papa Gregório XIII em 1582, seria na verdade uma forma perfeita de encobrir e eternizar a farsa histórica, enxertando 300 anos a mais no calendário; tal manipulação realizada pelo clero – e aqui a trama dos teóricos *Phantomzeit* toma ares de *Da Vinci Code*, romance popularesco de Dan Brown – permitiria à Igreja ganhar um bom período suplementar de antiguidade, deslocando reinados como o de Otto III para o mítico ano 1000. Mas, se os 300 anos extras são fabricados, e quanto aos fatos neles documentados? A teoria não recua diante desse problema: boa parte deles ou seria fabricado ou teria ocorrido em datas completamente diferentes. A partir de “buracos” reais na historiografia – como o que ocorre na construção de Constantinopla, de quase 300 anos –, os teóricos *Phantomzeit* generalizam sem piedade que toda incongruência histórica é fruto de uma manipulação eclesiástica, sendo que Niemitz afirma textualmente que o próprio Carlos Magno não passa de um herói fabricado pelo clero. Apesar de engenhosa e de explorar elementos de instabilidade reais da história medieval – um dos estopins que iniciou o questionamento do tempo medieval foi uma conferência ministrada em Munique, em 1986, por Horst Fuhrmann, presidente da *Monumenta Germaniae Historica*, que mostrava sistematicamente a metodologia de falsificação

---

Se isso acontecesse, se no decurso dos complexos jogos o Sul humilhar o Norte, o hoje gravitará sobre o ontem e os homens de Lee serão vencedores em Gettysburg nos primeiros dias de julho de 1863 e a mão de Donne poderá terminar seu poema sobre as transmigrações de uma alma e o velho fidalgo Alonso Quijano conhecerá o amor de Dulcinéia e os oito mil saxões de Hastings derrotarão aos normandos como antes derrotaram aos noruegueses, e Pitágoras não reconhecerá em um pórtico de Argos o escudo que usou quando foi Euforbo.” (BORGES, 1996 (V. III), p. 301).

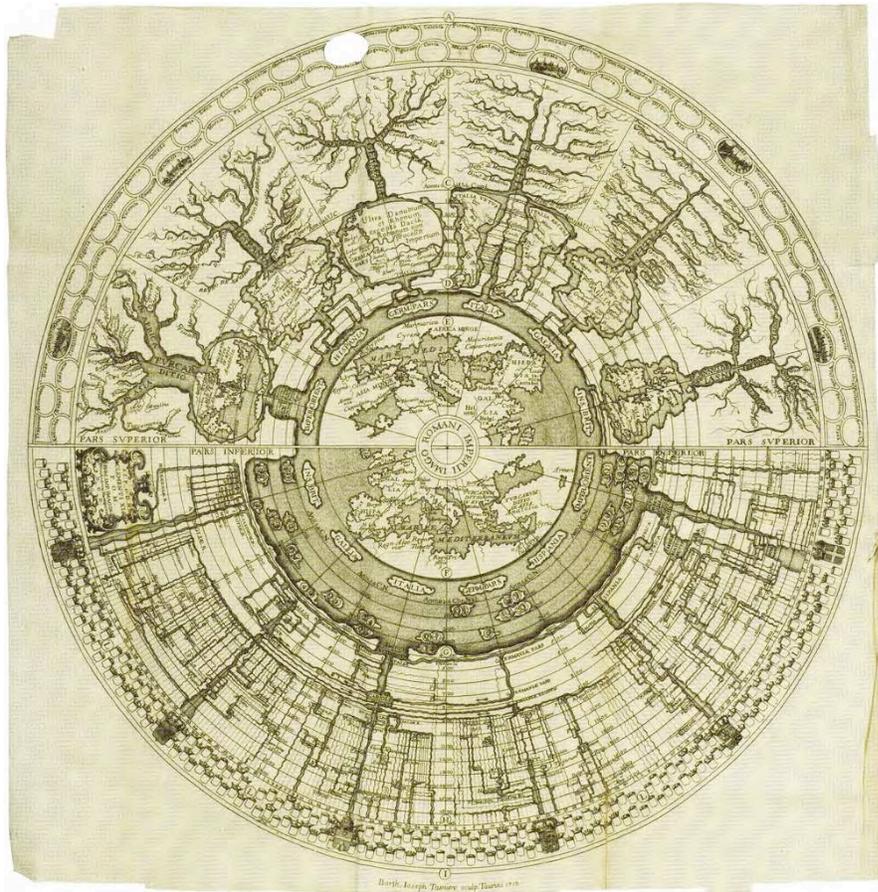
do passado, com vistas à criação de “grandes eventos”, por parte da Igreja – a teoria *Phantomzeit* não se sustenta: outras formas de estabelecimento de cronologias, bem como calendários criados por outras culturas não apresentam tais discrepâncias. Contudo, o grande peso da tese é justamente não realizar uma pequena crítica ou apontar uma falha pontual, mas *questionar o funcionamento* mesmo da estrutura de Tempo universalmente aceita. Essa ousadia é fascinante, porque assumi-la é como entrar para um grupo privilegiado que *conhece* a verdade, a despeito de todos os demais ignorantes que podem e devem ser desprezados<sup>2</sup>. Por outro lado, há algo de fascinante ao se imaginar intensamente como seria a realidade *se* uma hipótese como a *Phantomzeit* fosse estritamente verídica. Como a fabulação narrativa que se serve da história para criar um mundo *paralelo* ao nosso – um dos procedimentos usuais e paradigmáticos da ficção científica –, os revisionismos apelam àquela possibilidade de ver a história como uma argila para a montagem arbitrária, conformando e adaptando os fatos à curvatura de nossos desejos.

A partir de um determinado momento histórico, identificado com o florescimento da Ciência e a constituição do espírito daquilo que viria a ser denominado iluminismo – a segunda metade do século XVII – especialistas em cronologia, artistas e demais estudiosos do tempo concentraram seus esforços em representações de cunho pedagógico, com finalidades mnemotécnicas, por exemplo, das escalas do tempo dentro de uma perspectiva alegórica e universal. Traziam as apreensões e dispositivos alegóricos para a representação histórica longa e complicada já desenvolvidos durante o Renascimento. Tais representações foram, talvez, as primeiras encruzilhadas construídas entre a Ficção e a História, entre a Memória e a Imagem que evoca a memória (termos de forma alguma totalmente coincidentes); algumas alcançaram intensa complexidade, caprichadas gravuras que antecipam o furor literário e filosófico por uma vertiginosa *história universal*, que tomou esforços de autores tão diferentes quanto Oswald Spengler e H. G. Wells. Um

---

<sup>2</sup> É Pierre Vidal-Naquet, ao analisar a lógica perversa de todos os negacionismos, quem melhor definiu, a partir de um artigo no *New York Review of Books*, o complexo esquema de manipulação ao qual se prestam muitos dispostos a chamar atenção dentro e fora do mundo acadêmico: “(...) o professor X emite alguma teoria monstruosa (...). Como os fatos depõem contra ele, o argumento principal de X consiste em exprimir, no tom moral mais elevado possível, seu próprio desprezo por todas as provas que falam contra ele (...). Tudo isso provoca X ou Z a publicarem um esclarecimento como esse. X torna-se então o tão discutido professor X e seu livro consegue resenhas respeitadas e não-especialistas no *Time*, *Newsweek* e *New Yorker*. A seguir, abrem-se os canais do rádio, da televisão e as colunas dos jornais”. (cf. SAHLINS *apud* VIDAL-NAQUET, 1988, p. 21).

impressionante exemplo dessa tentativa de representar visualmente, em uma *tomada* ampla, panorâmica e universal, o tempo são as gravuras de Girolamo Andrea Martignoni em seu tratado *Spiegazione della Carta Istorica dell'Italia* (Mapa Histórico da Itália), de 1721. Nas palavras do curador virtual “PK”, “(...) Martignoni criou uma fascinante analogia entre o espaço geográfico e o espaço histórico. (...) eles [seus mapas] são cartas cronológicas apresentadas em formato cronológico.” (“PK”, 2010\*).



Borges, em seu ensaio “El Arte Narrativo y la Magia” propõe, como o título deixa explícito, uma analogia entre essas duas operações: a narrativa, para impor sua necessária *suspensão da descrença* coleridgiana, atua por um processo de serialização da realidade cognitiva descrita pelo autor e apreendida pelo leitor através do livro. A realidade narrada ganha força ao estabelecer-se contiguamente à realidade apreendida sensivelmente, através de associações, assertivas, deslocamentos e reduções que, pela própria força de sua demonstração diante do leitor e por um processo crescente de composição, colocam-se inevitavelmente como factíveis, *suggestivos*, ainda que fantásticos. Borges demonstra isso

analisando, em primeiro lugar, alguns trechos do longo poema narrativo *The Life and Death of Jason*, de William Morris. A escolha é deliberadamente irônica, uma vez que o poema épico que estabelece uma releitura de uma antiga narrativa mitológica parece, ao senso comum, o tipo de trama bem pouco propensa a grandes e complexos esquemas de verossimilhança. A associação com a magia se estabelece, nesse sentido, através do traço que liga ambos procedimentos para *conjur*ar possibilidades novas no seio mesmo da realidade sensível: a simpatia, o vínculo secreto entre elementos próximos e distantes, semelhantes ou díspares, casuais ou insólitos<sup>3</sup>. Nesse sentido, as narrativas que criam um tempo alternativo ao nosso, utilizando mecanismos de causalidade histórica ao invés do convencimento por indução através de mecanismos relacionados aos instrumentos que empregamos para apreender a realidade sensível – ou seja, narrativas que trabalham como nossas *memórias* individuais, compartilhadas, imaginárias –, tendem a ser tão convincentes. Se pensarmos na famosa tipologia estabelecida por Walter Benjamin sobre os olhares em direção à História, todos que empregam *histórias alternativas* localizam-se em posição diametralmente oposta ao do Historiador Social-Democrata, que encara a matéria do tempo histórico como um todo “informe”, uma vez que optam por *mitificar* o passado, buscando fazer emergir dele aquilo que seus desejos acalentam.

Antes de prosseguirmos, devemos apontar uma outra forma de *ler* o passado histórico: trata-se do viés niilista, que interpreta a História como um pesadelo, uma monstruosa ilusão, uma irrelevante convenção que desaparece diante de imperativos como “Destino”, “Verdade” ou “Missão”. É novamente Jorge Luis Borges quem nos oferece um poderoso exemplo dessa posição contra a História: o zoólogo Philip Henry Gosse formulou, em meados do século XIX em seu livro *Omphalos* a hipótese<sup>4</sup> de que a vida na terra teria surgido da criação divina que, repentinamente, interromperia o ciclo *usual* do tempo geológico e histórico como evento único. E esse evento é *justamente* a criação do mundo por

---

<sup>3</sup> “Esse receio de que um fato temível possa ser atraído por sua menção é impertinente e inútil na asiática desordem do mundo real, mas não é assim em uma novela, que deve ser um jogo preciso de vigilâncias, ecos e afinidades. Todo episódio, em um relato cuidadoso, é de projeção posterior.” (BORGES, 1996 (v. I), p. 23).

<sup>4</sup> O próprio Borges utilizou uma obra de H. G. Wells (de título *All Aboard for Ararat*) para resenhar a tese de Gosse, uma vez que *Omphalos* era publicação extraordinariamente difícil de encontrar em Buenos Aires (cf. BORGES, 1996 (v. II), p. 28). Dessa citação, podemos não apenas aferir o interesse de Wells em teses sobre o tempo, mas também os reflexos, ainda que indiretos, de alguns deles nas obras ficcionais daquele autor.

Deus, em algum ponto aleatório do passado<sup>5</sup>. Gosse pretendia oferecer um paradoxo sutil que conseguisse resolver a incompatibilidade evidente entre a Criação na versão das Escrituras e aquela que as pesquisas geológicas e a teoria da evolução de Darwin descortinavam. Já no século XX, o filósofo romeno Emile M. Cioran iria ainda mais longe na negação da História: atualizando a desconfiança nietszcheana em relação à História e ao historiador e sua enumeração de fatos, Cioran definiria a História como um imenso vazio negador da verdade: “Para apreender a essência do processo histórico, ou melhor sua *falta* de essência, é preciso render-se à evidência de que todas as verdades que acarreta são verdades errôneas, porque atribuem uma natureza própria ao que carece dela, substância aquilo que não pode possuí-la” (CIORAN, 1989, p. 8-9, grifo do autor). O filósofo romeno também faz o elogio da esclerose dos povos e das raças – sim, *raças*, uma vez que Cioran, ardoroso defensor do ideário nazi-fascista na primeira fase de sua vida e obra, emprega categorias racistas como ferramentas para o estabelecimento de conceitos, o que muitos de seus discípulos entendem apenas como charmoso jogo conceitual –, entendendo que a paralisia é a melhor situação da humanidade, especialmente quando comparada ao odioso *progresso*, uma vez que a mudança e a inovação para aquele autor são meros simulacros<sup>6</sup>. Na ontologia histórica que Cioran esboça em *História e utopia* e *Desgarradura*, Cioran nega a validade do projeto de futuro e do futuro em si ao focar o eixo de suas críticas nos aspectos grotescos e sangrentos que a *esperança* de uma forma ou de outra acaba por contemplar. Na fórmula do silogismo de Cioran, sem utopia as pessoas seriam obrigadas a cometer suicídio em massa; graças a ela, elas cometem homicídios em massa. E brinca com a o *desejo* utópico<sup>7</sup>, ao imaginar uma pequena utopia na visão de uma Paris *Wasteland*<sup>8</sup>. Trata-se de uma reação à

---

<sup>5</sup> “Mill imagina um tempo causal, infinito, que pode ser interrompido por um ato futuro de Deus; Gosse, um tempo rigorosamente causal, infinito, que foi interrompido por um ato pretérito: a Criação.” (BORGES, 1996 (v. II), p. 29).

<sup>6</sup> “A antiga Grécia e a Europa moderna são tipos de civilização feridos de morte precoce por sua avidez de metamorfose e por seu excessivo consumo de deuses e de sucedâneos de deuses. China e Egito gozaram durante milênios de uma magnífica esclerose, como as sociedades africanas, agora também ameaçadas por haver adotado outro ritmo graças ao contato com o Ocidente.” (CIORAN, 1989, p. 11).

<sup>7</sup> Em um de seus aforismos – forma de expressão na qual o autor, admirador do artificialismo francês do século XVIII e cultuador das máscaras e dos jogos de ironia de forma aberta após o naufrágio dos regimes nazi-fascistas, se permitia certa sinceridade controlada – o filósofo romeno escreveu: “Aqueles que utilizam a linguagem da utopia me parecem mais estranhos que um réptil pré-histórico.” (CIORAN, 1989, p. 99).

<sup>8</sup> Escreve o filósofo romeno, protegido pelo manto da ironia, a outro filósofo romeno na carta-ensaio que abre *História e utopia*: “Esta cidade [Paris], que eu não trocava por nenhuma outra no mundo, é, pela

complexidade da História pela negação, não parcial em prol de uma possibilidade ficcional, mas de uma negação total do tempo humano como projeto, esperança ou possibilidade. A verdade é que esse niilismo radical e desesperado atingiu até mesmo Wells, que – imediatamente antes de Cioran tornar-se um filósofo *hype* no *demi-monde* intelectual francês – publicou seu opúsculo *Mind at the End of its Tether*, no qual postula a inevitável tendência da humanidade à entropia e decadência, entendida como certeza matemática diante de um inimigo semi-ficcional. antes e como ficção, marciano, cientista louco ou militarista no comando de modernas máquinas de guerra. O inimigo semi-ficcional foi “O Antagonista”, a soma de todas as tendências e reflexos destrutivos do ser humano. A adoção, por parte de um ativista e até mesmo otimista autor de ficção científica, homem que atualizou e tornou possível em larga escala a manipulação do tempo – não apenas do espaço, como foi o caso do romance utópico até o século XIX – para a construção de realidades paralelas ou complementares à nossa, de um sistema tão completamente desesperado nos traz ao primeiro plano a clivagem real entre o tempo imaginado/desejado e o tempo real, essa clivagem que afetou os profetas bíblicos da mesma forma que autores contemporâneos como Phillip K. Dick: a inexorável *continuidade*, que a tudo e todos impulsiona, deixando para trás montanhas de ruínas e de corpos – como na imagem do anjo da História de Walter Benjamin, recuperando mais uma de suas imagens poéticas do processo histórico. A história alternativa soma-se às tentativas de *parar*, ao menos como desejo, esse processo.

Acompanhamos, até este momento, o desenrolar de duas formas de ver opostas, embora complementares em certo sentido, a História. Essas duas formas compõem o estranho *efeito* buscado pela história alternativa, ainda que indiretamente: superar o fato histórico atual que moveu a construção de um *outro* tempo, e o próprio tempo histórico *outro*, imaginário, ficcional. Trata-se de uma encruzilhada situada fora do tempo usual – em geral, localiza-se no futuro, embora possa estar localizada em outros pontos da continuidade temporal –, na qual a tese do tempo histórico atual e a antítese do tempo histórico imaginário se chocam, resultando em um tipo de tempo renovado. Tal efeito recebeu

---

mesma razão, a fonte de minhas desgraças. Como tudo o que não é ela se equivale a meus olhos, muitas vezes lamento que a guerra a tenha poupado e que não tenha perecido como tantas outras cidades. Destruída, ela teria me livrado da felicidade de viver nela, teria podido passar meus dias em qualquer outro lugar, nos confins de qualquer continente.” (CIORAN, 1994, p. 32). Cioran é ardiloso ao criar uma utopia que se *realizaria* pelo deslocamento através do espaço, frustrado por um suposto “amor” à cidade na qual se exilou e com a qual se identifica profundamente, mas que, ao menos no jogo irônico, destruiria sem muita hesitação.

diferentes nomes, mas dois nos surgem à mente: “pós-história”, termo empregado por Cioran e outros pensadores, e “tempo destecido”, expressão menos precisa mas essencialmente exata no que possui de poética, de Jorge Luis Borges. A história alternativa como processo *político*, como desejo de grupos que *esperam* mudar o futuro, o presente e o passado, deseja ardentemente essa “segunda vinda” do fato histórico passado, uma segunda chance na qual seus desejos políticos poderiam ser atendidos e o presente fosse outro: o negacionista do Holocausto imagina o momento em que Hitler e o nazismo sejam absolvidos pelo “tribunal da história”; o crente em teorias conspiratórias espera o momento em que os jornais e revistas pelo mundo estampem em letras garrafais a comprovação dos fatos “secretos” que *ele* conhece e imagina reais, substituindo toda a “ficção” manipulada por algum poder esmagador. Esse mecanismo funciona de forma semelhante na ficção. No romance *O Homem do Castelo Alto*, de Philip K. Dick, temos uma situação recorrente em histórias alternativas ficcionais no século XX: na fantasia do autor, os nazistas triunfaram e a ideologia hegemônica mundialmente é o nacional socialismo. Nessa realidade alternativa, o autor traça um mosaico de histórias que vão se costurando por um arcabouço *pulp* no qual predomina o fascínio pelo mecanismo do *I Ching*. Ao final, surge claramente a tentação em *destecer* o tempo no romance proibido que mostra uma realidade diferente, a vitória dos aliados – espelho do labor do ficcionista, o próprio Dick que *imaginava* um mundo nazificado. Infelizmente, Dick não explora as possibilidades dessa destessitura, investindo cegamente na estabilidade de sua trama em um contexto que deveria ser mais livre, menos circunscrito a reduções e minúcias históricas que o autor desconhecia<sup>9</sup>. Outro exemplo temos com o romance – inspirado nos policiais *pulp* de Raymond Chandler e Dashiell Hammet – *The Yiddish Policemen’s Union*, de Michel Chabon, que se desenrola em uma realidade alternativa na qual os norte-americanos bombardearam a Alemanha com bombas atômicas e, fato central na trama, o Estado de Israel nunca teria existido, pois os judeus sobreviventes e fugitivos do Holocausto foram transferidos para um território autônomo no Alasca batizado Distrito Federal de Sitka. Na trama, um detetive decadente busca pistas que

---

<sup>9</sup> Imaginar quais seriam os sucessores de Hitler vitorioso – para escolher um deles como mais “simpático” ao leitor – ou quais seriam os próximos povos exterminados pela ideologia nazista, por exemplo. Tal exercício de imaginar o imaginável torna muitos momentos do romance de Dick incrivelmente banais. Trata-se de uma situação análoga àquela que sentimos ao ler os poemas de W. D. Snodgrass que trabalham os líderes nazistas – o mais conhecido deles, “Magda Goebbels”, presente em diversas coletâneas – como *personas* representáveis: o uso de cacoetes de simulação banalizam a visão de mundo do genocida e não apreendem o fanatismo brutal da psicologia desses líderes, trocando a profundidade do Mal imaginário e real pela superficialidade dos tipos literários que codificam esse Mal.

resolvam, dentro de um contexto político instável e em desintegração, o assassinato do provável messias tão esperado pelos judeus. A trama de Chabon, em sua estrutura básica, pressupõe algo como o fim da história como imaginamos com o Advento do messias. Mesmo a complexa trama de *O Inquisidor*, de Valerio Evangelisti, no qual três períodos temporais – descrevendo três arcos de trama até determinado momento autônomos do ponto de vista narrativo – se alternam, há um momento em que os três *momentos* temporais se mesclam. É o evidente salto para a destessitura do tempo. Esse mesmo sentido do momento que já ultrapassa a história, narrada e documentada, é muito consciente na obra de H. G. Wells, que desde o início trabalhou os espaços oferecidos pelo tempo – o intervalo entre o passado imediato e o futuro, o passado ou o futuro ampliados por uma lente de aumento, a *possibilidade* de um presente Outro e seus fantasmas – como elementos fundamentais de suas narrativas. Mas antes de abordarmos alguns dos princípios que regem a *forma* do tempo nas narrativas wellsianas, precisamos confrontar duas outras possibilidades de tempo, esboçadas ficcionalmente: o tempo profético e o tempo estático, plano, de um ponto só e aparentemente cíclico em sua miséria e esgotamento, que poderíamos chamar de *destrutivo*. A terminologia utilizada na frase anterior é aproximativa, não exata e rigorosa: trata-se de uma tipologia que possibilite apreender certos aspectos na obra de nosso objeto, Wells, e que possam ser extrapolados para outras obras do gênero ficção científica. Para fins de ilustração, escolheremos – com certa arbitrariedade, é bem verdade, mas que é calcada em um método, como veremos – duas obras que representem aspectos dessas duas formas específicas de construir a tessitura do tempo narrativo.

A expressão profética, temos consciência clara disso, é um tema tão complexo que poderia, por si só, fornecer material para muitas teses sem jamais se esgotar. Da mesma forma, essa rica expressão artística – não apenas literária – não pode ser reduzida simplesmente a um estilo ou gênero, pois possui manifestações onde há o predomínio de um *anti-sistema*, obscuro e poético, que poderia ser associado à ficção científica apenas lateralmente. Aliás, o *anti-sistema* polissêmico constitui essencialmente o *texto* profético<sup>10</sup> *par excellence*. Mas existe uma literatura de comentários, que procura produzir, a partir do pré-texto obscuro, um *sistema* profético que estruture o caos imagético originário das profecias,

---

<sup>10</sup> Os exemplos, nesse caso, são numerosos e vão do *Apocalipse* de São João aos ciclos poéticos fervilhantes de imagens compostos e, muitas vezes, gravados/impressos por William Blake.

estabilizando as visões em um todo articulado que projete um tempo outro – ou melhor, o fim dos tempos – no futuro, imediato ou distante. Essa literatura profética de segundo grau, em relação simbiótica com o texto profético, é tão antiga e complexa quanto estes, mas a partir do Renascimento ganhou um elemento novo e fundamental: a crença de que a estabilização e sistematização do caos profético poderia obedecer um método muito mais complexo que a intuição ou a constatação – óbvias metodologias para abordar uma profecia. O método veio derivado de poderosos instrumentos reflexivos que o momento histórico do Renascimento valorizava ao recolocar em órbita a racionalização dos fenômenos do mundo, racionalização, essa, que em breve ganharia o nome de Ciência moderna. Assim, a interpretação profética pode contar com a lógica, a dialética, a dedução fundamentada em documentação, a indução a partir de dados empíricos. Dentro do universo de textos que mencionamos, temos a obra do Padre Antônio Vieira, *História do Futuro*<sup>11</sup>. Nesse comentário profético<sup>12</sup>, no qual a possibilidade de antevisão do futuro ainda se apresenta entendida como possibilidade de *revelação* – que jamais deveria ser confundida com meros exercícios de adivinhação, pois a leitura profética exigia *método* que incluía a experiência mística, a reflexão filosófica e o *insight* –, mas estruturada como uma leitura dos eventos passados e dos textos originários que comporta grandes porções de interpretação entendida em sentido rigoroso. Esse processo projeta-se para o tempo futuro, que ganha um sistema interpretativo no qual possa se conformar: no passado temos os capítulos primordiais e os presságios do futuro, materializado como o epílogo do Grande Livro divino que é a História natural e humana. Um exemplo especialmente significativo da visão crítica do universo que configura o imaginário raciocinante diante do futuro é apresentado abaixo:

“A ciência dos futuros - disse Platão - é a que distingue os deuses dos homens, e daqui lhes veio sem dúvida aquele antiquíssimo apetite de serem como deuses. Aos primeiros homens, a quem Deus tinha infundido todas as ciências, nenhuma lhes faltava senão a dos futuros, e esta lhes prometeu o Demônio com a divindade,

---

<sup>11</sup> Não nos parece casual que o título da tradução para o português de *The Shapes of Things to Come* – realizada por Monteiro Lobato em 1940, para a Companhia Editora Nacional – seja justamente “História do Futuro”.

<sup>12</sup> É importante destacar que essa literatura de comentário profético – que possui um ancestral venerável no Beato de Liébana e sua interpretação política do *Apocalipse* – desenvolver-se-ia durante o período barroco, atingindo outras denominações cristãs, chegando a influenciar o romantismo em pleno século XIX. Pois os sistemas teológico-proféticos criados por Emanuel Swedenborg influenciariam, por exemplo, William Blake em pleno tremor de terra histórico que foi a Revolução Francesa.

quando lhes disse: *Eritis sicut Dii, scientes bonum et malum* [Genesis 3,5]. Mas ainda que experimentaram o engano, não perderam o apetite. Esta foi a herança que nos ficou do Paraíso, este o fruto daquela árvore fatal, bem vedado e mal apetecido, mas por isso mais apetecido, porque vedado.” (VIEIRA, 1992, p. 47-48).

Conhecer o futuro, a ciência do bem e do mal corresponde ao desejo de imortalidade, onisciência, condição para a onipotência do ser humano. A herança do paraíso é esta, paralela a diversas características da FC. Com a diferença de que em vez de a profecia ser verdadeira, é ficcional, projetando-se para o futuro, com a nostalgia do passado.

A linguagem plena de construções paradoxais de Vieira apresenta o futuro como um código aberto ao escritor-profetizador para decodificação. Vieira, em seu livro, afirma que sua função não é profetizar, mas apresentar uma profecia já feita por outros dentro de uma cadeia conceitual coerente. Conhecer o futuro implica em onisciência, conhecimento completo das possibilidades – aquelas que já surgiram, aquelas que estão florescendo e aquelas que ainda não existem, mas surgirão um dia – e variáveis naturais ou não possíveis. Trata-se do sonho definitivo de controle da natureza, sonho impossível pela própria natureza não-divina do homem. Mas a impossibilidade da meta não implica em sua supressão automática: o objeto se desloca para o campo do desejo e, constantemente alimentado, retorna ao campo da possibilidade. O tempo, nessa forma específica de texto profético, apresenta um formato confirmador, positivo, contingente. Apesar das catástrofes e da eventual distância diante de sua meta, o futuro profetizado *deverá* ocorrer, e sua possibilidade move-se inteiramente na faixa dos desejos. As catástrofes terríveis com as quais a humanidade se depara no *continuum* histórico acabam por receber uma funcionalidade: se não fazem parte da profecia, a purgação necessária para se reencontrar o Uno primordial, tendem a desaparecer diante da promessa futura. Na ficção e no texto profético, essa tentação pela teleologia gloriosa é minimizada por instrumentos como a ironia ou pela própria mecânica do desejo *irrealizável*, cuja própria existência coloca em xeque os poderes que o transformam em ilusão fantasiosa. Já as fantasias futurológicas – gênero popular nos anos 1960-70<sup>13</sup>,

---

<sup>13</sup> É bem verdade que as fantasias futurológicas continuam rendendo muitos dividendos e, mesmo, orientando alguns setores da pesquisa científica. O mais novo delírio da busca de sobrevivência atende pelo nome de *terraformação*: “Isso significa encontrar meios de transformar os processos que governamos climas e de melhorar a respirabilidade das atmosferas do planeta inóspito, mortalmente gelado, fazendo-o habitável de forma direta, sem que se precise recorrer à ajuda de escafandros ou cidades cobertas por domos.” (NAZARIO, 2007, p. 180). Assim, mesmo que o planeta Terra esteja virtualmente *morto* e a vida

época próspera em prováveis catástrofes – não possuem as mesmas vias de escape e transformam-se em pavorosas receitas de sobrevivência diante do inimaginável, naufragando o otimismo na arrogante loucura que Canetti, no estudo *Massa e Poder*, identificou haver no comportamento de qualquer sobrevivente, ainda mais de sobreviventes do naufrágio de toda a humanidade<sup>14</sup>. Luiz Nazario descreveu com bastante acuidade o Gênero – convertido em especulação com pretensões científicas – da futurologia e seus principais pressupostos, ao analisar a obra de seus principais expoentes, Alvin e Heidi Toeffler:

“Se há desemprego em massa, falências e convulsões sociais, a causa – afirma o casal visionário – está nas ‘enferrujadas indústrias refratárias à instalação de computadores e robôs’. Ou seja: se há catástrofes é porque ainda não há *bastante* automatismo. Essa é a ‘premissa revolucionária’ d’*A Terceira Onda* (1979) a qual, sustenta que os males sociais do presente e do futuro constituem uma ‘fase transitória’. Os Toeffler prevêem que as próximas décadas serão sacudidas por uma violência generalizada, mas ‘não nos destruiremos totalmente’, asseguram. De qualquer forma, custe o que custar, *temos* que passar por essa *revolução global*; no fim do túnel raia ‘uma nova e extraordinária civilização’. (...) Para alcançarmos esse *admirável mundo novo*, precisaremos suportar muitas desgraças ainda. Mas um ‘homem novo’ nascerá da esterilizada sala de cirurgia; mesmo que a operação se faça sem anestesia.” (NAZARIO, 2005, p. 39).

No pólo oposto, temos o tempo da desintegração: trata-se de uma paralisia do processo de desenvolvimento e de síntese harmônica que há no discurso profético, substituído pelo ciclo contínuo de atrocidades *vivas*, não apenas em exibição. O ciclo, contudo, não chega a ser um anel ferreamente fechado, pois trata-se de uma primeira etapa em um processo dinâmico de colapso – a repetição da maldade, cumulativa, alcança o momento do insuportável e da ruptura. Trata-se do momento em que até mesmo o *momento*

---

nele extinta e degradada, exobiólogos e futurologistas sonham com uma *salvação* através da colonização de planetas como Marte.

<sup>14</sup> “O momento de *sobreviver* é o momento do poder. O espanto ante a visão da morte se dissolve em satisfação pois não se é o morto. Este jaz, o sobrevivente está de pé. É como se houvesse ocorrido um combate e como se o próprio sobrevivente derrubasse o morto. No sobreviver cada um é inimigo do outro; comparado com este triunfo elementar toda dor é pouca coisa. É importante sem dúvida que o sobrevivente esteja *sozinho* ante um ou muitos mortos. Vê-se sozinho, sente-se sozinho e, quando fala-se do poder que este momento lhe confere, nunca se deve esquecer que deriva de sua *unicidade* e somente dela.” (CANETTI, 1995, p. 223 – grifos do autor).

futuro se torna inviável, e a humanidade sofre sua ruína final. Assim, João de Patmos ainda pensava em termos de *salvação* e de que o fim do mundo como conhecido, um processo destrutivo, aceleraria a construção do Reino, o processo construtivo definitivo. Nas ficções nas quais o tempo surge paralisado como um *instantâneo* tomado de uma sociedade à beira do colapso definitivo, as possibilidades de redenção desaparecem. Existem algumas ficções que colocam no palco da trama o tempo da desintegração, mas poucas tão complexas, extensas e influentes quanto *Os últimos dias da humanidade*, anti-peça de teatro<sup>15</sup> que documenta, entre a ironia e o horror, o absurdo da Primeira Guerra Mundial. Na peça, a realidade é esmiuçada e fragmentada em cenas diversas, de extensão variável, que vão da intriga, e violência, doméstica aos crimes de guerra; do racismo de rua à louca vontade de integração das minorias; do comentário irônico a respeito das filas em mercados e da falta dos gêneros de primeira necessidade à representação fantasmagórica, cinematográfica, da destruição e da matança universais advindas da guerra. Karl Kraus adverte, desde o princípio e pela filiação shakespeariana que surge em diversas referências, que sua peça está vinculada ao gênero, embora um novo tipo de tragédia, como definiu António Sousa Ribeiro:

“Apesar de o autor ter caracterizado *Os últimos dias da humanidade* como uma ‘tragédia em cinco actos com prólogo e epílogo’, o drama está a grande distância da forma clássica da tragédia, desde logo por lhe faltar a progressão de um fio de acção orientado para um efeito catártico. Também a figura clássica do herói trágico está ausente: o herói [na peça de Karl Kraus], a humanidade colectivamente culpada, é um herói puramente negativo, cujo colapso real é inteiramente destituído de grandeza, já que ‘a bala lhe entrou por um ouvido e saiu pelo outro’ e, assim, o *futuro não poderá ser senão a repetição da miséria do presente*, sem qualquer perspectiva de renovação.” (RIBEIRO *apud* KRAUS, 2003, p. 442 – grifos nossos).

Assim, se situar a peça de Kraus dentro de um gênero específico, por sua própria natureza não-paradigmática, é tarefa complexa, a *questão temporal*, essencial para a ordenação da peça, parece definida: trata-se de um tempo cíclico, progressivo, em decadência, mas repetitivo na circularidade da barbárie<sup>16</sup>, que inviabilizará a própria existência da humanidade

---

<sup>15</sup> Kraus escreve, no prefácio: “Este drama, cuja extensão, medida à escala terrena, daria preencher uns dez serões, destina-se a ser apresentado por um teatro do planeta marte”. (KRAUS, 2003, p. 17).

<sup>16</sup> Ao discutirmos outra obra, desta vez cinematográfica – *Kanal* (idem, 1957) – identificamos um processo semelhante, realizado pelo diretor Andrej Wajda, ao atualizar a *imagem* narrativa da tragédia e do inferno:

a longo prazo. Na tenebrosa cena final, após dar voz aos mais diversos cadáveres supliciados dessa guerra estranha, Kraus coloca em cena um irrepresentável “filho por nascer”, declamando a impossibilidade da vida continuar a seguir seu rumo após a Guerra destruidora<sup>17</sup>. António Sousa Ribeiro, em seu posfácio, não deixa de assinalar que tais concepções acabariam por encontrar ressonâncias na crítica cultural de Theodor Adorno – ao questionar a viabilidade da poesia após Auschwitz – ou na produção literária tematizando a exaustão de um Paul Celan ou de um Samuel Beckett.

De qualquer forma, o tempo da extinção e da paralisia, com o qual Kraus consegue trabalhar movido pela urgência crispada do desespero diante da realidade *de facto*, é uma *intensidade* tal qual o fulgurante tempo futuro da revelação interpretada do passado, que temos na escrita profética de Vieira. Esses tempos-intensidades são a projeção, tal qual a sombra de um objeto, que acompanha o *tempo factual*, histórico, através de suas contradições e becos sem saída. Poderíamos esquematizar o tempo profético de Vieira como uma projeção *futuro* (a encarnação da esperança através do passado *legível* nas profecias), o tempo da concretização profética e escatológica que, evidentemente, não é regido pelos calendários tradicionais: o tempo das utopias sociais, e também dos sombrios “futuros que cantam” da futurologia tecnocrática, parecem obedecer princípios similares. Do outro lado, temos o tempo como intensidade *negativa*, no qual o clímax é justamente a paralisia sentida como valor intransitivo: a entropia caracterizada em tantos “sistemas” replicados através de toda a Natureza, o grande temor do homem. O temor diante da onipresença da entropia surge em certas obras extremistas, como as já mencionadas reflexões de Adorno, a poética de Celan

---

“A mãe que busca a filha perdida enquanto os soldados fogem em massa para os esgotos ou o general ferido nos túneis, cujos gemidos assustam todo o pelotão – esses personagens recolocam o drama em uma outra escala: a escala universal. A conexão do destino individual do personagem trágico ao universo da coletividade de espectadores da peça era seu processo purgativo, sua meta médica: a catarse, que ocorre através de uma redução processada no nível da experiência. No caso de *Kanal*, a conexão é imediata: testemunhamos os três planos descritos simultaneamente e percebemos que o destino trágico em Wajda transformou-se no fardo histórico da barbárie e do totalitarismo. Este oblitera de tal forma o sentido da existência humana que a morte dos heróis trágicos – cuja individualidade está perdida, democratizada – ocorre em massa no ‘mundo das sombras’, sendo que sua destruição não foi motivada pelo destino, mas pelos mecanismos temíveis da História.” (MIGUEL, 2008). É notável como, na modernidade, a tragédia surge a partir de processos coletivos, nos quais o indivíduo perde todo seu sentido.

<sup>17</sup> O poemeto declamado por essa bizarra *persona* cênica é o seguinte: “Crimes não qu’remos olhar, / fazei-nos já abortar. / Evitai nosso nascer! / Vossa infâmia acusaremos. / Pais-heróis assim não qu’remos. / Antes sem glória não ser. / Dor e gozo deste mundo! / O amor do meu pai, fecundo, / ‘stá infectado, canalha! / Pra este reino não iremos! / Dum cadáver descendemos. / O ar aqui cheira a mortalha.” (KRAUS, 2003, p. 419-420). A cena é encerrada com escuridão total e gritos de agonia.

ou a dramaturgia de Beckett, mas não estão restritas a elas. Nesse sentido, é possível perceber na ficção científica enquanto gênero o embate entre essas duas tendências de representação do tempo-intensidade. Os autores de ficção científica estão perpetuamente diante do dilema da sobrevivência (como e a que custo?) e da destruição inescapável. O tempo-intensidade da ficção científica, nesse sentido, é de um terceiro tipo: trata-se de um tempo rigorosamente *outro* (que não pode ser reduzido ao futuro pela possibilidade esperançosa e nem ao presente pela repetição infinita até a exaustão), que se desloca do presente ao futuro e deste ao passado – sempre dentro de escalas titânicas – embora reconhecível em si mesmo como um formato transfigurado do presente temporal e espacial. Assim, o tempo *outro* da ficção científica encontra-se transfigurado pela polissemia de significados: crítica política ao existente, projeção de desejos sonhados e de fobias saídas de pesadelo, alegoria do ofício em si de escrever fatos imaginários e representação de um universo maravilhoso advindo da Ciência. Ficção científica pode ser tudo isso e muito mais. De certa forma, o embate temporal que impele o gênero – entre o tempo negativo e o tempo da profecia revelada – é um embate mais profundo: a luta contra a morte, a paralisia, a *entropia*, a aniquilação. O deslocar-se no espaço-tempo, e a luta contra o fantasma de um modelo político-social-religioso-moral totalmente emperrado e *estável*, tal núcleo motiva tanto autores comprometidos com o gênero quanto aqueles que, em dado momento, utilizaram as riquíssimas possibilidades da FC para representar angústias diante das possibilidades de destruição reais. Nesse sentido, as aterradoras ameaças alienígenas ou terrestres, as destruições em larga escala, que povoam o gênero são catarses que exorcizam a assustadora possibilidade real de extinção, individual e coletiva.

Assim, a ficção científica, estrutural e tematicamente, emprega contrastes entre entropias, possibilidades de aniquilação, e utopias materializadas na esperança de sobrevivência. Michel Foucault, ao analisar o componente “revolucionário” nas tramas de Jules Verne, colocou com clareza esse aspecto:

“É necessário observar que em geral os grandes calculadores de Júlio Verne atribuem-se ou recebem uma tarefa bastante precisa: impedir que o mundo se detenha por causa de um equilíbrio que lhe seria mortal; encontrar fontes de energia, descobrir o fogo central, prever uma colonização planetária, escapar à monotonia do reino humano. Em suma, trata-se de lutar contra a entropia. Donde (se passarmos do nível da fábula para o da temática) a obstinação com a qual se sucedem as aventuras

do calor e do frio, do gelo e do vulcão, dos planetas incendiados e dos astros mortos, das altitudes e das profundezas, da energia que impele e do movimento que decai. Incessantemente, contra o mundo mais provável – mundo neutro, opaco, homogêneo, anônimo – o calculador (genial, louco, malvado ou distraído) permite descobrir um fogo vivo que assegura o desequilíbrio e garante o mundo contra a morte.” (FOUCAULT, 1969, p.17).

Assim, como não há metas formativas e ideológicas, a FC livra-se do peso causado pela auto-ilusão ou menosprezo pela humanidade *Hic et Nunc*, substituída por uma sonhada humanidade *nova*, alimentada por tantas profecias, utopias ou futurologias. Marca-se com mais clareza o afastamento das esperançosas pretensões pela escolha de um personagem *individual*, catalisador e testemunha da realidade alterada ao redor, quando não o próprio e imprevisível salvador ou vingador da humanidade. Desconfiados do Estado, impotente diante de tantas atrocidades e catástrofes – muitas delas aliás provocadas pelo próprio –, os autores de FC, desde seus primórdios, jamais entenderam os processos históricos como uma perfeita estrutura hegeliana, mas como o jogo de lutas entre vontades individuais, nas quais entram em cena elementos abstratos como moral, culpa, remorso, etc. que influenciam decisivamente toda a resolução do problema proposto pela peripécia narrativa. Isso não significa afirmar que a FC é encarnação narrativa do discurso liberal<sup>18</sup>: trata-se de um esquema narrativo e fabular, usualmente empregado na FC, que valoriza a identificação e o valor, ao menos para contraste, do testemunho do protagonista – a estratégia narrativa que Erich Auerbach identificou na Bíblia e que denominava *figura*. Esquema herdado da ficção fantástica e que os autores de FC compartilham com autores de outros gêneros distintos mas paralelos<sup>19</sup>. Esse esquema garante a estabilidade de qualquer fábula, e costuma ser empregado por autores – podemos citar um Aldous Huxley, por exemplo, mas também um Fernando

---

<sup>18</sup> É bem verdade que autores liberais tomaram de empréstimo a estrutura narrativa e temática da FC para escrever alguns de seus textos mais conhecidos. A novela *Anthem* (1938), de Ayn Rand, conhecida intelectual defensora de um liberalismo radical, é uma ficção científica nitidamente derivada de Zamyatin e Wells – uma crítica direta aos coletivismos de qualquer tipo. Por outro lado, um autor socialista como Jack London faria o mesmo, agora para criar um retrato de uma América dominada por proto-fascistas em seu romance *Iron Heel* (1908).

<sup>19</sup> A ficção de terror *pulp* de um H. P. Lovecraft emprega artifícios semelhantes, mas com a meta de *aproximar* a experiência cognitiva do leitor daquela do personagem diante de algo inominável. Para maiores uma descrição pormenorizada desses mecanismos, ver DINIZ, 2006, p. 92 e segs.

Arrabal ou um Samuel Beckett – cujo interesse essencial é criar uma fábula sobre nossa sociedade da forma como Swift criava fábulas sobre a sociedade na qual vivia.

Em outro desdobramento, identificável desde Edgar Allan Poe, Jules Verne e H. G. Wells, seus precursores mais celebrados, a aventura da sobrevivência na FC costuma ter um *protagonista* que, foco privilegiado, testemunhará a quase-destruição antes de encontrar alguma saída ainda não pensada, muitas vezes quando a situação já é francamente desesperadora. Por exemplo, na novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) de Edgar Allan Poe, o foco está todo no narrador-protagonista e sua luta contra estranhos e inesperadas ocorrências de sua jornada como marinheiro – a entropia claramente representada pela *morte* do personagem com o qual nos identificamos e que seguimos por toda a narrativa. O mesmo vale para muitos dos romances e novelas de Jules Verne: a morte, a paralisia, surge no horizonte dos protagonistas que precisam lutar contra ela. Wells, nesse sentido, apresenta uma evolução no processo de composição de antagonistas na FC: ele coloca o Estado, e a própria *Civilização* que o gestou, como arautos da entropia, em sua luta por uniformização e equilíbrio utópicos. Assim, a ameaça não é um cataclismo provocado pela natureza ou pela maldade/desatenção de um *Savant Fou*, mas as formas terríveis assumidas pela civilização e seus métodos de organizar e dar sentido ao caos. Trata-se de um passo previsível no desenvolvimento temático da FC, mas Wells dota-o de um desenvolvimento imprevisto que é francamente *revolucionário*, estabelecendo novos paradigmas temáticos desde então sistematicamente retomados e ampliados por autores de FC – porque a própria *vontade de deter a entropia*, em muitos dos romances de Wells, *gera a entropia*. Isso é muito claro desde as primeiras obras de Wells: em *The War of the Worlds* (1898), um *choque de civilizações* aniquila a humanidade diante dos olhos do narrador-protagonista, uma vez que a *nossa* sociedade não possuía capacidade de defesa suficiente para deter os invasores hostis oriundos de Marte. Em meio aos cenários de devastação, encontra o “homem em Putney Hill”, um ex-artilheiro que, de seu esconderijo, planeja o futuro da humanidade colonizada pelos marcianos:

“Bem, todos aqueles que desejam escapar das garras deles [dos marcianos] devem estar preparados. Perceba que nem todos estão preparados para viver como animais selvagens – e é assim que deve ser. (...) Todos os outros – esse tipo de sujeito que vivia nessas casas e todos os desgraçados funcionáriozinhos que costumavam viver por ali – eles não são bons para nosso futuro. (...) Para eles, os marcianos foram uma

benção dos céus. Jaulas limpas e confortáveis, fartura de comida, estabilidade pela vida toda, nenhuma preocupação.” (WELLS, 2001, p. 178).

A nietzscheana *reformulação* da sociedade proposta pelo artilheiro causa sentimentos contraditórios e desconfortáveis no leitor: ela é razoável e preserva algo do planejamento de um discurso utópico, ainda mais quanto temos em vista as páginas que a precedem, mas a *veemência* desse importante personagem secundário, tão próximo de heróis decadentistas<sup>20</sup> da época, possui força suficiente para convencer por algum tempo o narrador-protagonista e talvez o próprio leitor. O artilheiro posteriormente é desmascarado impiedosamente como impostor, um tiranete de ocasião buscando beneficiar-se dos restos da aniquilação. A brutalidade da fascinante exposição do artilheiro contrasta com sua indolente disposição e pueril tendência a fantasiar absurdos: empregando técnicas advindas da sátira e da caricatura, Wells cria diante de nossos olhos o moderno tirano de massas, sempre se aproveitando das crises para projetar-se politicamente. E faz isso com uma ironia amarga e suplementar, pois seu pequeno tirano parece, diante do narrador-protagonista postado para fisgar o leitor no momento de concessão diante da “suspensão da descrença”. Da mesma forma, na primeira novela de Wells, *Time Machine* (1895), o protagonista-viajante no tempo descobre uma sociedade futurista com a *funcional* divisão de classes – particularmente feroz em um país como a Inglaterra. Com suas tradições aristocráticas e seu operariado que vivia em condições sub-humanas – entre janotas abastados e *underdogs* nas sarjetas criou, milênios no futuro, duas *espécies não humanas* diferentes, sendo que os antigos plutocratas constituíam o *alimento* dos futuros *underdogs*. Os dois lados ainda realizam algumas das atividades que seus antepassados realizavam: os gorduchos *Eloi* privilegiados comem e festejam enquanto os *morlocks* cegos trabalham movendo inúteis engrenagens na escuridão. Podemos adiantar uma hipótese de natureza estrutural: a verve satírica de Wells – que chegou a escrever roteiros cômicos para o nascente cinema inglês dos anos 1920 –, atualizada para o campo narrativo e temático, atualizou as fontes da sátira desde Swift a Dickens, ao mesmo tempo que lançava as bases de criação das alegorias políticas do século XX, materializadas com todo seu poder de fogo nos desenvolvimentos múltiplos da FC.

---

<sup>20</sup> A agressiva descrição dos pequenos funcionários suburbanos e quase tão eficaz quanto aquela feita por Floressas Des Esseintes no romance *À Rebours* (1884), de J. K. Huysmans, a propósito de alguns passantes de um domingo ensolarado (HUYSMANS, 1987, p. 56-57).

E de fato, o imaginário crispado pela realidade histórica do início do século XX se alimentaria fartamente dessa irônica imagem da sociedade futura de Wells. Logo o engenheiro russo Yevgeny Zamyatin, influenciado por tramas de Wells como *When the Sleeper Wakes* (1899), escreveria sua famosa leitura do universo wellsiano, a novela *We* (1921), na qual descreve uma sociedade futura encerrada em prédios construídos inteiramente em vidro, nos quais qualquer forma de expressão individual era condenada e uns poucos rebeldes tentam sobreviver como selvagens fora do domo de vidro da civilização<sup>21</sup>. Zamyatin era, como o próprio Wells, um socialista que logo se comprometeu com a causa da Revolução Bolchevique, com seus ensaios e projetos de engenharia. Zamyatin, protótipo do artista futurista, logo se decepcionaria com a sombria atmosfera repressiva que, já nos anos 1920, instalava-se no coração da jovem nação socialista, e expressava sua revolta nessa obra que seria a fonte de vários e diferenciados comentários políticos posteriores. Mais ou menos simultaneamente, na jovem Tchecoslováquia, o dramaturgo, ensaísta e romancista Karel Capek empregaria a alegoria da paralisia política em brilhantes peças – como *The Insect Play* (escrita em parceria com seu irmão Josef Capek, 1922) que descreve uma militarista sociedade de insetos humanizados – e romances, incluindo sua mais conhecida obra, *A guerra das salamandras* (1936). Nesse romance, uma nova espécie de estranhos animais inteligentes – as salamandras – é descoberta. Logo, todas as nações do planeta contam com exércitos de obedientes salamandras trajando os uniformes e defendendo as ideologias de seus patrões – salamandras nazistas, comunistas e democratas. A revolta desses escravos contra seus mestres humanos destrói nosso mundo. A brutalidade dos sistemas coletivistas em voga na Europa desde o final da Primeira Guerra Mundial encontrou na prosa poderosa de Wells um sistema narrativo e de representação eficaz, mas isso não quer dizer que a descoberta de Wells ficou restrita ao moderno romance político. A subcultura *pulp* da FC, nos EUA e logo no mundo, empregaria a imagem de um Estado estável, mas inumano, com frequência. Assim, em ficções como *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *Stranger in a Strange Land* (1961), de Robert Heinlein ou *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), de Philip K. Dick, indivíduos debatem-se contra autoridades esmagadoras especializadas na censura, uniformização e controle que se estende até a constituição biológica dos seres controlados. O mesmo vale para as sociedades estilhaçadas entre repressão policial, máfias e *hackers* mercenários que

---

<sup>21</sup> É curioso que esta idéia e prédios de vidro, que tornam público o mundo privado, é apresentada como característica da pós-modernidade, por estudiosos como Lyotard.

vemos nos romances *cyberpunk* de William Gibson. Mais radicais são as configurações distópicas imaginadas por Frederick Pohl, veterano autor que, nascido em 1919, pode testemunhar de modo mais direto o turbilhão de acontecimentos atrozés do século XX. Em sua novela *Um demônio no cérebro* (1964), descreve um mundo no qual surtos periódicos de loucura reduziram a humanidade a um amontoado de escombros, nos quais os sobreviventes vivem uma nova “era de trevas”, mais sombria do que nunca, uma vez que os casos de possessão são reais e letais<sup>22</sup>. Sempre empregando as violentas soluções narrativas e descrições *pulp*, Pohl encaminha seu narrador-protagonista por paisagens dominadas pela loucura e por sucessivas tentativas, todas fracassadas, de constituir algum sentido para a epopéia humana destruída por, logo descobrimos, uma elite secreta provida de aparatos de controle mental, que provocavam a loucura ao dominar o corpo de qualquer humano em todo o globo. Ao fim da novela, Chandler, o protagonista, aniquila seus inimigos e torna-se o único “deus” manipulador vivo, tornado um Macbeth *pulp* que após semear um rastro de sangue será destronado por outro controlador mais poderoso e esperto. A representação irônica da entropia, proposta revolucionária que Wells lançou em seus escritos, expandiu-se assim até o limite de suas possibilidades, encontrando longa e fértil território em novas mídias como o cinema ou a história em quadrinhos. Do caro e sofisticado *anime Akira* (idem, 1988), de Katsuhiro Otomo, até a série de televisão *Jericho*, que mostra uma pequena cidade do Kansas lidando com as possibilidades de sobrevivência e reconstrução diante da destruição nuclear, a representação das sociedades repressivas, muitas vezes difusa e mesclada a outros eixos temáticos<sup>23</sup>, é quase uma marca registrada de ficção científica.

Nesse sentido, a obra de H. G. Wells pode ser entendida como a personificação máxima desse embate entre vida-morte, que tornaria a FC, posteriormente, uma das formas

---

<sup>22</sup> Soa estranhamente perturbadora, nesses tempos pós-11 de setembro, a descrição feita por Pohl da destruição do Pentágono: “Minutos depois, o Pentágono foi destruído por um A-300 da Eastern Airlines em rota para Miami, que se lançou sobre ele.” (POHL, 1994, p. 38).

<sup>23</sup> Temas como “invasão alienígena” ou “hecatombe da civilização” mesclam-se com o tema do Estado como propagador da entropia. Um célebre exemplo cinematográfico dessa mescla é a trama de *Planet of the Apes* (*O planeta dos macacos*, 1968), de Franklin J. Schaffner. Naquela ficção, astronautas pousam em um estranho planeta que vive uma espécie de Idade Média, com humanos selvagens como animais servindo de escravos a uma raça de macacos inteligentes e militaristas, que vivem em um regime de dominação fascista. Logo, o protagonista, interpretado por Charlton Heston, descobre que a sociedade dos macacos é o resíduo pós-apocalíptico de uma sociedade mais antiga e imensamente desenvolvida, dominada por humanóides. Por fim, o astronauta acaba por descobrir, em desespero, *qual* era essa civilização antiga e avançada: havia viajado no tempo e contemplava o que havia sobrado da humanidade e de nosso planeta após uma guerra nuclear.

de representação de maior longevidade e sucesso, não obstante a mesmice e simplificação de muitas de suas imagens e temas. Wells previu cedo esse esgotamento, *abjurando* suas imaginativas obras do final do século XIX e início do século XX nos anos 1930, no prefácio a uma edição dos seus *Scientific Romances* publicado em fins dos anos 1930. Mas, mesmo assim, seus romances maduros – muitos deles situados em uma estranha dimensão atemporal, muito semelhante ao presente vivido pelo autor e ao mesmo tempo distante e imaginária – apresentam a mesma luta mortal entre as forças da paralisia e do movimento. A ficção de Wells, protótipo da FC em todos seus períodos, encena a luta entre Eros e Tanatos através da luta entre dois tempos *possíveis*: o tempo da esperança e o tempo estagnado da repetição e do colapso. Nesses deslocamentos, não raras vezes a entropia predomina, e a destruição do planeta ocorre seguindo quase que uma lógica causal. As corridas armamentistas e disputas imperialistas – que Wells constantemente satirizava em sua ficção e em seu trabalho como ensaísta – conduzem à aniquilação, uma vez que os modernos tiranetes e líderes dos romances de Wells dispõem de meios de destruição que um Napoleão ou um Gêngis Khan jamais sonhariam possuir. Ou seja, não apenas o desejo de utopia e de equilíbrio alimentavam a entropia, mas a própria modernidade tecnológica – algo que aproxima muito os momentos de entropia em Wells do tempo de paralisia em Karl Kraus<sup>24</sup>. Mas, diferente de Kraus, Wells via certo *futuro* para os sobreviventes do naufrágio humano, uma vez que confiava desesperadamente no lado de Eros para não imaginar uma saída para o humano, ainda que fosse em meio ao caos destrutivo. Mas essa saída nunca foi triunfalista – a ironia e a consciência da perda inútil de toda uma cultura dota o fechamento de suas ficções plenas de um sabor amargo. Diferente do que pensam os futurologistas, que clamam pela vinda da aniquilação para que a humanidade e mesmo os demais planetas do universo possam ser moldados conforme suas ideologias, o futuro da humanidade em Wells permanece um enigma aberto à decifração/construção, embora muito provavelmente novos conflitos *poderão* ocorrer<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Kraus percebia, como Wells, que a clivagem existente entre desenvolvimento técnico-científico e o princípio guerreiro e heróico, institucionalizados com altas honrarias da sociedade, era a responsável pela natureza sanguinária e genocida da guerra moderna: “É claro que, para uma humanidade que acha que o fundamental da vida é matarmo-nos uns aos outros, é indiferente a maneira como trata da questão, e a liquidação em massa é mais prática. Mas a necessidade de romantismo que ela tem é desiludida pelo progresso técnico.” (KRAUS, 2003, p. 192-193).

<sup>25</sup> Em uma imagem sintética muito eficaz, Wells caracterizou esse colapso primitivo de nossa sociedade tecnológica: “Mas enquanto o colapso das antigas civilizações, como Roma, ocorreu no decorrer de

Toda essa imaginação destrutiva, que prenunciou o apocalipse *de fato*, encarnado na destruição em massa proporcionada pelos aparatos de guerra modernos – aviões, canhões de longo alcance, armas químicas, tanques de guerra, etc. – empregados na Primeira Guerra Mundial, aparentemente, surge como uma espécie de trauma para Wells. Logo, outros horrores por ele antecipados – a “casa da dor” de seu Moreau e suas torturas com metas de moldagem cirúrgico-social, coisa que os campos de concentração e *gulags* se propunham como meta prática e, posteriormente, o bombardeio atômico – materializava-se de maneira ainda mais aterrorizante na realidade. Após a Primeira Guerra Mundial, Wells foi se afastando de seus “romances científicos” dos anos 1890-1910 – a representação ficcional/virtual de tãatos competindo com sua atualização no plano factual parecia, ao raciocínio analítico de um Wells sempre preocupado com o sentido alegórico e moral de sua arte narrativa, absurdo e mesmo imoral. Como o próprio autor escreveu no famoso texto introdutório a alguns de seus “romances científicos”: “Face aos cataclismos reais, o mundo não precisa de novos cataclismos fantásticos. Esse jogo terminou.” (WELLS, 1986, p. 46). O projeto ficcional wellsiano que empregava o deslocamento no tempo como metodologia, essa busca pela superação da entropia mesmo quando essa é a única possibilidade *visível*, foi abandonado, já nos anos 1920, em prol do desenvolvimento de um tempo totalmente narrativo e outro. A história “alternativa”, influenciada pelas experiências psicológicas de deslocamento no tempo através de sonhos e visões exercitada por J. W. Dunne. Mas mesmo esse último método ficcional foi abandonado em suas últimas obras, opúsculos sombrios desenvolvidos como ensaios sobre o esgotamento da mente humana diante da sucessão de atrocidades que caracterizou as quatro primeiras décadas do século XX – ensaios, contudo, que preservam em sua ânsia por rigor descritivo certa vitalidade narrativa, efeito complexo de uma mente que construía conceitos por alegorias e ficções. Esse abandono final de um projeto mais linear e didático seria praticamente natural: a história “alternativa” de Wells é construída como uma “experiência” temporal, não como um efeito a partir do *desejo* de anular algum pedaço da história para especular sobre o que aconteceria. A essencial fuga da

---

séculos, através de fases que evoluíam da mesma forma como um homem envelhece e morre, esta, como nas mortes por acidentes de trem ou automóvel, terá um fulminante e conclusivo golpe, depois o fim.” (WELLS, 2005, p. 180). Outro autor, o escritor norte-americano Jack London, utilizaria uma concepção semelhante em seu próprio romance sobre a destruição da humanidade por uma epidemia: “É a mesma história a se repetir sempre. A população cresce, e o homem entra em luta. A pólvora permitirá ao homem matar milhões e, só assim, com tiros e sangue, a nossa civilização, em algum dia remoto, vai surgir. Mas qual é a vantagem? Da mesma forma que a antiga civilização acabou, a nova também vai passar.” (LONDON, 2003, p. 102).

entropia prossegue, portanto, mas agora em um eixo distinto, mais puramente ficcional de uma história semelhante, mas não exatamente coincidente com aquela que o presente e o passado histórico apresentam. Assim, em *The Holy Terror* (1939), Adolf Hitler é um inglês que prega a união anglófila entre os EUA e a Inglaterra e que projeta uma mescla de fascismo e socialismo que, apesar dos pesares, funciona e serve como base de uma outra sociedade futura. Empregar a História como ferramenta, neste caso, e utilizar Hitler como único modelo/personagem, Wells bem sabia, seria a morte de seu processo imaginário e político<sup>26</sup>.

Contudo, o abandono de suas “experiências” com o tempo, empregando os termos de J. W. Dunne, indicava que Wells estava insatisfeito também com esse rumo que adotou para sua fervilhante imaginação especulativa sobre o futuro e as armadilhas entrópicas que nele se encontravam. A revelação dos campos de extermínio nazistas e a destruição atômica das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki colocavam a destruição técnica em um novo e elevado plano, de forma que a imaginação novamente se via reduzida ao “jogo” que Wells tanto temia<sup>27</sup>. Muito tempo depois, seria o escritor fantástico Michael Moorcock quem expressaria com precisão a natureza dessa “insatisfação” com as histórias alternativas, um julgamento que provavelmente Wells aprovaria:

“Um bem-estabelecido gênero comercial, que inclui mesmo Role-Playing Games, concentra-se nos dias de hoje em nostálgicas retomadas da Segunda Guerra Mundial, algumas vezes adicionando dragões e senhores da guerra à mistura. (...)”

---

<sup>26</sup> Em todas as ficções anteriores de Wells alguma forma de tempo *outro* é desenvolvida, mas a diferença é que em *The Holy Terror* inexistem elementos fantásticos que caracterizem de forma imediata e inescapável o tempo *outro*. Se em *The War of the Worlds* o tempo *outro* é enunciado logo na abertura do romance quando o narrador descreve os fatos do presente narrativo alguns anos no futuro, já no século XX, em sua primeira novela, *Time Machine*, o desenvolvimento catastrófico da espécie humana só pode ser seguido através do recurso de uma máquina fantástica de deslocamento através do tempo. No volumoso romance *The Holy Terror*, o tempo desenvolve-se de forma fantástica – não por acaso Borges afirma que Wells, nesse “romance informe”, “resolveu poupar-se (e poupar-nos) a sucessão de tantas gerações humanas e dotou seus heróis de uma inacreditável mas simplificadora longevidade” (BORGES, 1999, p. 489) – mas sem o recurso de utilizar um artefato ou uma projeção futura dos fatos narrados para que a trama se desenvolva.

<sup>27</sup> Um dos mais famosos emissários vindos de Varsóvia com notícias sobre o genocídio do povo judeu levado a cabo pelos nazistas na Polônia, Jan Karski, foi entrevistado por alguns escritores, entre eles H. G. Wells que soube, em primeira mão, detalhes sobre o processo de destruição dos judeus. Segundo o historiador Walter Laqueur, em seu trabalho sobre a recepção das primeiras notícias dando conta do Holocausto no Ocidente, “Wells foi claramente hostil a elas [as notícias sobre massacres e campos de extermínio]”, demonstrando que nem mesmo sua imaginação fervilhante em apocalipses poderia imaginar uma *experiência* de destruição de um povo e de uma cultura como a que os nazistas processavam na Polônia (cf. LAQUEUR, 1981, p. 208 e segs.).

Para manter alguma autoridade moral, histórias alternativas do período hitleriano devem confrontar-se com a psicopatologia do nazismo.” (MOORCOCK, 2005).

Moorcock possui inegável razão ao apontar os dois pontos fracos da história alternativa: sua tendência ao esgotamento pela repetição narrativa de especulações e probabilidades e a falta de coragem de muitos de seus autores de abordar radicalmente o problema da reconstrução histórica ficcional, ao mesmo tempo que aponta para a obsessão das histórias alternativas com a Segunda Guerra Mundial, revelando talvez algo de desejo recalçado ou de fascínio pelo Mal representado pelo nazismo. Um exemplo significativo de todas essas tendências apontadas por Moorcock é o recente romance de Michael Chabon, *The Yiddish Policemen's Union*. Na realidade alternativa construída por Chabon, a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto ocorreram em escala menor, uma vez que os Aliados usaram bombas nucleares contra a Alemanha e não contra o Japão, resultando no final mais rápido da guerra na Europa. Aos refugiados judeus, contudo, não foi aprovada a criação de um Estado autônomo, mas de uma região provisória situada no Alasca denominada Distrito Federal de Sitka. Nesse local imaginário, o ídiche seria o idioma oficial e os judeus estariam em constante conflitos com os *nativos originais*, os esquimós. Às vésperas do fim do prazo de concessão do território, uma *conspiração* liderada por um *doppelgänger* da máfia russa liderada por rabinos ultra-ortodoxos planeja transferir os judeus do Alasca para a Palestina através de um atentado terrorista violento e assustador em plena Jerusalém, controlada pelos árabes, contando, para isso, com o apoio da CIA e do governo dos EUA. O complô, que incluiu o assassinato do messias judaica surgido em pleno Distrito de Sitka, é investigado por um policial que é deliberadamente pintado com todas as cores típicas do filme *noir* e das publicações *pulp*, que também surgem em detalhes da construção do romance. A influência é tão forte e patente que Chabon não se furta à brincadeiras metanarrativas e jogos de referência, nomeando os personagens norte-americanos de sua trama com nomes como “Spade” (referência direta ao famoso detetive criado por Dashiell Hammett) ou “Cashdollar”. Mas, apesar de todos esses jogos de ironia e da pretensa sofisticação pós-moderna que eles evocam, o romance é uma repetição de lugares comuns em sua forma e a rearticulação pós-moderna de velhos preconceitos anti-judaicos em parte de seu conteúdo.

A falta de um evento histórico que sirva de fio condutor – por exemplo, Wells utiliza a ascensão de Hitler e a Guerra Mundial em seu *The Holy Terror*, mas uma ascensão e uma guerra deslocadas e transfiguradas – torna sua trama por vezes abstrata demais para o gênero

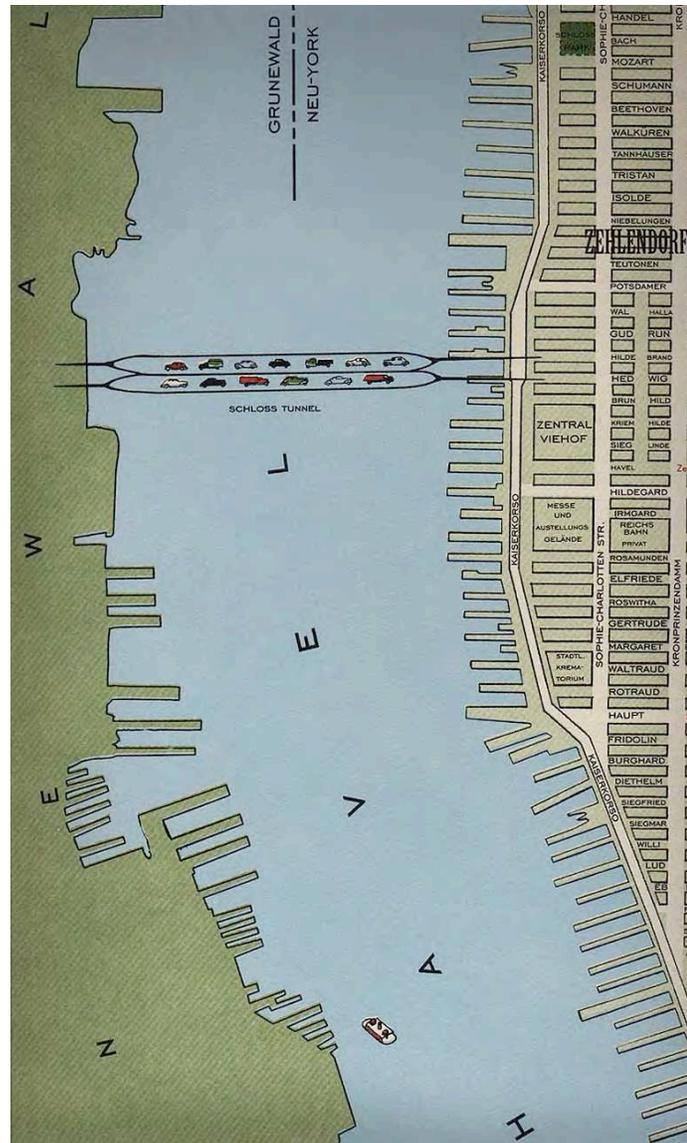
policial que se pretende seguir; perde-se com frequência a meada da realidade alternativa. Como a realidade ficcional construída é frágil e defeituosa em sua estrutura básica, Chabon complementa o que falta com associações “irônicas” com a realidade histórica *de fato*: inverte o jogo histórico e coloca os judeus como terroristas disputando seu espaço com um governo estabelecido, estabelecendo uma máfia internacional e concentrados em um território emprestado e não oficializado que lembra em tudo a Autoridade Palestina, Estado não totalmente autônomo em termos estritos. Esse mecanismo irônico, contudo, reproduz lugares comuns e preconceitos sobre os judeus: a associação entre a concepção religiosa judaica e uma política imperialista, a aliança com o “imperialismo norte-americano” e o surgimento do Estado de Israel como medida imposta e *criminosa*, implicando na *expulsão* de outro povo em prol dos judeus que seriam na verdade tropas de ocupação a soldo do “imperialismo ianque”. Ao final do romance, surge um diálogo entre Bina – a personagem mais forte do romance – e o herói Landsman, ambos nascidos na “autoridade judaica” de Sitka, discutindo os eventos que levaram ao atentado terrorista e à tentativa de autoridades dos EUA de comprar o silêncio dos dois. O diálogo é revelador pelo jogo “irônico” que em essência reproduz uma ideologia bastante comum no momento histórico atual:

“Eu sempre soube onde eles estavam. Lá em Washington. Bem acima de nossas cabeças. Puxando as cordas. Definindo as prioridades da agenda. É claro que eu sabia disso. Todos nós sabíamos disso. Crescemos sabendo disso, não é verdade? Todos nós aqui, sofrendo. Hóspedes da casa. Mas eles nos ignoraram por tempo demais. Deixaram-nos aqui, com o que tínhamos. É fácil enganar a si mesmo. É só dar a entender que você tem um pouco de autonomia, bem pouco mesmo, nada demais. Eu pensei que estava trabalhando para o bem de *todos*. Você sabe, servindo o povo. Mantendo a lei. Mas na verdade eu estava apenas trabalhando para Cashdollar [N.T.: um agente da CIA].” (CHABON, 2007, p. 375 – grifos do autor).

De certa forma, Wells percebia as fraquezas de suas “experiências com o tempo” já no momento em que as realizava, buscando minimizar os efeitos perversos de utilizar pessoas reais para construir uma realidade falsa, o que implica uma projeção em falso, rodopiando no vazio, da realidade atual evocada através de associações dúbias ou rasas.

É bem verdade que alguns autores iriam mais longe: o autor britânico David Britton, no complexo multimídia (que inclui vários romances, como *Lord Horror* ou *Motherfuckers: The Auschwitz of Oz*, e séries em quadrinhos) *Lord Horror*, no qual cria uma realidade alternativa na

qual os nazistas triunfam, empregando técnicas vanguardistas tomadas de empréstimo de William Burroughs e James Joyce. Nesse estranho mundo de referências cruzadas, o herói, Lord Haw Haw (William Joyce, político ligado aos fascistas de Oswald Mosley e a voz mais famosa por trás das emissões do programa de rádio *German Calling*, utilizado pelos nazistas para desmoralização dos ingleses) transmite-se em irmão de James Joyce e em seu rival na disputa pela mão da conhecida atriz e cantora Jessie Mathews. Surgem igualmente ao longo do complexo narrativo outras permutações e cruzamentos da realidade trivial com o drama histórico, e cantores de *rock* permutam sua posição com Joseph Mengele, por exemplo. Trata-se de um *grand guignol* que trivializa a atrocidade, daí derivando boa parte de sua polêmica – o primeiro romance de Britton dentro de seu universo alternativo particular, de 1990, foi banido da Inglaterra e seu autor, preso. Mas é evidente que, apesar de alguns os elogios rasgados – como o de Moorcock, afirmando que *Lord Horror* é superior a todos as narrativas de realidade alternativa por “confrontar o nazismo com a apropriada originalidade e paixão” (MOORCOCK, 2005) – a obra de David Britton é apenas um obscuro epígono de romances vanguardistas com o acréscimo temático da criação de uma realidade alternativa e delirante, mas confortavelmente contígua à nossa de tal forma que possamos nos chocar com todo esse fluxo de associações triviais. O processo de banalização dessas nostálgicas reformulações da Segunda Guerra Mundial chegou mesmo ao campo das artes plásticas, como demonstra o projeto *New-York*, no qual a artística Melissa Gould recria um mapa de Nova Iorque de 1939 com nomes de locais em alemão, uma topografia imaginária da cidade ocupada por nazistas. A obra, o site e um mapa litográfico em quatro cores, é “uma reflexão cuidadosa”, afirma a autora, de questões relacionadas à memória, espaço, ficção e história – trata-se de uma descrição generalizante e obscura, mas que costuma estar estampada igualmente nas introduções de quase todos os romances de realidade histórica alternativa, demonstrando que esse ardor em dar a vitória da Segunda Guerra Mundial aos nazistas segue caminhos inconscientes que a justificativa pronta não cobre inteiramente. Os mapas do projeto são caprichados, com a autora tendo o cuidado de criar nomes, ao menos para os incautos, suficientemente críveis. Abaixo, podemos ver a “versão alemã” da região do rio Hudson e do túnel Lincoln, em New Jersey:



O fato é que a falha real da ficção que cria realidades alternativas está em sua base: a realidade ficcional é, ela mesma, sempre alternativa em relação ao existente, como um eixo diagonal inesperado e aleatório partindo da sólida estrutura cartesiana da cadeia de fatos, atual ou deslocada no passado, que se passa ao nosso redor. Portanto, toda ficção é a sua maneira “realidade histórica alternativa”, com ou sem vitória de Hitler, elementos de ficção científica ou personagens históricos transmutados em personagens ficcionais. Essa sensação de deslocamento aparente – mas que se revela apenas ilusório –, que afeta as tramas de realidade alternativa, é bem menos forte em Wells, que sempre estruturou o tempo/espaço de suas tramas com muito cuidado, evitando o decalque simplório de fatos reais levemente

maquiados ou de uma realidade histórica deslocada e transplantada sem qualquer sutileza. Como veremos posteriormente, em *The Holy Terror*, por exemplo, o alicerce da trama não se situa apenas no campo hipotético, de tipo “e se Hitler fosse inglês?”, mas projeta-se nas possibilidades e contradições políticas dos anos 1930, nos modismos revolucionários e estranha imaginação política que floresceu nesse momento histórico. Além disso, Wells projeta ironicamente seu desejo nos personagens, tentando imaginar um regime contraditório e tirânico que, entretanto, serve como parteira da humanidade realizada – mais uma ironia, que parte do caso do comunismo soviético, colocada como contradição sem redução possível. De qualquer forma, assim como o *Scientific Romance*, Wells abandonaria a realidade alternativa, a “experiência com o tempo”, logo após o final da Segunda Guerra Mundial. Nos opúsculos dos anos 1940, Wells aos poucos radicalizaria suas posições críticas, inicialmente atacando em tonalidade positivista a Religião e suas escusas soluções políticas (em *Cruce Anata*, uma diatribe feroz contra a Igreja Católica e ao Papa Pio XII), para depois ampliar o escopo da crítica à própria auto-ilusão do ser humano diante da eminente catástrofe que a Segunda Guerra, aos olhos do autor, apenas prenunciava. O envelhecido autor, formado ainda em um século no qual a Razão e o Conhecimento pareciam instrumentos necessários para a manutenção do humano, viu sua Londres ser arrasada pelas bombas da *Luftwaffe*, tal qual ocorre com Nova Iorque em seu *The War in the Air*, ao mesmo tempo que via a destruição sistemática e o extermínio deixarem de ser discursos algo ridículos, adquirindo representação concreta. Nesse contexto, nos últimos anos de vida do autor, as fantasias otimistas pareciam esgotadas diante do tremendo horror que a própria realidade descortinava. Isso, contudo, não fez Wells abandonar de todo os encantos de utilizar o imaginário moldado pela ficção, só que o faria agora para denunciar a extinção do homem. De qualquer forma, trata-se de um cuidadoso respeito pelas potencialidades *fantásticas* do real: o elemento que torna as narrativas de Wells, a despeito de seus problemas e de seu “anacronismo estilístico”, elitismo e simplificação moralista denunciada por tantos críticos, em certo sentido tão atuais e próximas de nós.

## Os oxímoros políticos – a construção irônica da política na obra de Wells

### I

Historicamente, os maiores sobressaltos políticos vividos pelo Reino Unido costumam estar situados em torno do período do Protetorado, criado por Oliver Cromwell como um pequeno intervalo de experiência republicana no caminho da monarquia constitucional (século XVII). Assim, enquanto o Continente vivia as ondas de choque causadas pelas sucessivas revoluções e crises a partir de 1789, a Inglaterra fornecia um equilíbrio até certo ponto confortável e uma liberdade de expressão invejável: pois Londres foi a cidade escolhida para o exílio – produtivo, uma vez que trabalhos como *O Capital* de Karl Marx e Friedrich Engels foram nele forjados, por exemplo. Era a capital do país que, filosoficamente, alcançava, nas reflexões de Stuart Mill, contidas em seu tratado *On Liberty*, as mais radicais concepções de liberdade individual. Mas o fato é que esse é apenas um dos *lados* da Inglaterra no século XIX: as sombrias cidades cobertas pelo *fog* advindo das fábricas, com suas crianças esqueléticas e fantásticos criminosos de imensa malignidade, além de um proletariado e de uma classe média embrutecidos (o primeiro pelas condições de trabalho inclementes e a segunda pelas pobres ilusões de estabilidade econômica e de superioridade cultural) de ricos indolentes e magistrados corruptos. Essas imagens apocalípticas que forjaram durante muito tempo a percepção literária de uma metrópole industrializada aparecem desde a poesia de William Blake e dos romances de Charles Dickens até filmes recentes como *O homem-elefante* (*The Elephant Man*, 1980), de David Lynch, *Do Inferno* (*From Hell*, 2001), de Albert Hughes e Allen Hughes e *Sweeney Todd - O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007), de Tim Burton, atestam a permanência dessas imagens, suplantando as alegres visões vitorianas de uma livre e rica Inglaterra<sup>1</sup>. Por outro lado, o imperialismo, consequência e necessidade advinda da

---

<sup>1</sup> Nessa curiosa mescla de peça de documentário, teoria da conspiração e narrativa sequencial que é a extensa série em quadrinhos *From Hell*, escrita por Alan Moore com desenhos de Eddie Campbell, a minuciosa reconstituição gráfica de época serve como moldura para uma tese no mínimo curiosa – mas dotada de certo *insight* histórico: as últimas décadas do século XIX – especialmente os anos 1880 – moldaram de tal forma todos os aspectos do século XX, em todos os campos possíveis, que a *apoteose* representada pelos crimes de Whitechapel torna o folclórico e mítico Jack the Ripper o pai não reconhecido de um século XX tão repleto de violências. Em um dos bem documentados apêndices, Moore escreve: “A sugestão de que os anos 1880 incorporam a essência do século XX, ao lado da noção auxiliar de que os assassinatos de Whitechapel incorporam a essência dos anos 1880, é central para *From Hell* (...)” (MOORE; CAMPBELL, apêndice 1, p. 14). Essas noções complexas – de todo ausentes da fraca adaptação

Revolução Industrial, colocava novamente visões contrastantes entre o “fardo do homem branco” diante das “raças submetidas”, de natureza civilizatória e utópica/ideal, e o acúmulo de atrocidades entre o “coração das trevas” dos continentes novos e misteriosos e a brutalidade imposta aos colonizados pelo homem branco e sua tecnologia superior. Essas contradições logo alcançaram o Continente, que esteve por um tempo perdido em meio aos banhos de sangue e revoluções: os outros países da Europa seguiram, mais cedo ou mais tarde, o caminho da Inglaterra na produção industrial e na colonização do mundo *exterior*, que incluía regiões pobres, à dilaceração no coração mesmo da Europa, como os Bálcãs ou a Polônia. As tensões cresceriam e encontrariam um clímax adequado com a Primeira Guerra Mundial – a corrida pela produção e pela conquista de territórios dentro e fora da Europa, uma vertigem que a guerra mecanizada sintetizou definitivamente.

Todos esses conflitos estão na base da Ficção Científica como um todo, e são a essência da obra de H. G. Wells. Formam, portanto, a base do paradoxo entre o otimismo com o qual Wells abraçava o socialismo e o ideário de um governo internacional gerindo os primitivos conflitos locais, ideário, esse, que banha muitas de suas obras com certo didatismo – que resultava em uma construção narrativa mais simplificada e “tosca”, para não dizer sensacionalista pelo exagero nos tons e a pouca compostura vitoriana na abordagem – execrado por estetas como Henry James<sup>2</sup>. Por outro lado, desde seus primeiros escritos – desde *Time Machine* –, Wells atacava a concepção denominada “bio-otimismo” ou “biologia excelsa” – a crença de que a melhoria da vida acompanharia uma trilha reta e sem sobressaltos do limo às alturas –, uma interpretação da natureza nas antípodas de sua visão darwinista:

“Essa equação complacente da evolução com melhorias fornecem uma confortável posição de descanso para a convicção de que o homem agora ocupa uma posição de

---

cinematográfica – implicam na questão da percepção *profética* da constituição do mundo, ainda em seus formatos mais elementares no século XIX, que autores como Wells teriam em alta conta.

<sup>2</sup> “Naquele que seria o primeiro número independente do *Times Literary Supplement*, James escreveu o ensaio *A geração mais jovem*, no qual acusou Wells de certo oportunismo literário, pois, ao explorar temas **mais fortes** e o fazer mais cruamente, tornava-se mais vendável.” (*Scientific American*, S/D, p. 11 – grifo em negrito nosso). Diante desse artigo de tom ironicamente paternal – mas que mesmo assim não se acanhava em expor os *defeitos* da *nova geração* –, Wells responderia da forma incisiva e brutal que lhe era peculiar ao declarar que a novela jamesiana (e sua obsessão *art pour art*) era como uma igreja vazia na qual “cada foco de luz e linha de visão estavam centralizadas em um altar santíssimo. E nesse altar, em local de extrema reverência, intensamente revelados, estavam um gato morto, uma casca de ovo e um pouco de corda.” (WELLS *apud* KAKUTANI, 1989).

insuperável supremacia. Em suas primeiras narrativas, Wells muitas vezes busca ultrapassar essa visão beatífica com táticas de choque – descrições perturbadoras de regressão e extinção; ameaçadoras concepções da chegada de espécies ferozmente competitivas; devastadores lembretes do fato de que o homem também é alvo de limitações e pressões biológicas.” (KEMP, 1982, p. 12).

A verdade é que a oposição ao “bio-otimismo” seria uma constante em todas as obras de Wells, uma vez que mesmo as descrições mais amenas de futuro presentes em seus livros, como a que temos em *The Holy Terror* e *Shapes of Things to Come*, são perpassados de visões de horror, guerras mundiais infinitas e a *aberta* perspectiva de que, mesmo nos píncaros do progresso de um futuro ideal, a *entropia* espera em algum recanto, armadilha de urso pronta a ser acionada. Algumas vezes, a própria sociedade ideal, uma vez conseguida, gerava os elementos que perturbavam seu progresso e aceleravam sua destruição – elemento simbólico e alegórico que serviria como *Leit Motiv* para as distopias politizadas. De qualquer forma, o pessimismo diante das possibilidades de evolução biológica deixava aberto o caminho para a evolução cultural, social e política, como uma espécie de contrapeso entre as suas crenças sobre o futuro e a formação que teve, com a imensa influência de concepções sobre a luta pela vida e a evolução das espécies. É que a idéia mesma de que a evolução humana é reversível – ou seja, de que a posição humana, como o “macaco culminante”, não é absoluta – evitava a contaminação convencional pelo racismo de bases “científicas” fácil de encontrar na obra de autores como Gobineau ou Chamberlain, que entendiam a evolução como um torvelinho estreito que levava diretamente às “raças superiores” européias, vistas como a perfeição absoluta dentro de um processo ascendente fechado e teleológico. Mas a contradição não desaparecia: o autor ainda acreditava, se não em uma “coming race”, como seu contemporâneo Edward Bulwer-Lytton, na possibilidade de uma *elite* que pudesse gerir a Sociedade até que os membros desta alcançassem um grau de desenvolvimento que possibilitasse uma autonomia responsável. Essa tensão entre otimismo progressista e desencanto enraizado em interpretações biológicas e culturais da humanidade assume, em Wells, um papel modelador, especialmente em sua ficção: é a *brecha*, a clivagem que constituiu desde o início o gênero ficção científica e que marca a impossibilidade desse gênero ser pura futurologia otimista – essa dinâmica maneira de simplificar os problemas e de oferecer soluções desesperadas mesmo no mais estreito, brutal e apocalíptico dos mundos.

Contudo, essa tensão não foi estabelecida por Wells ou se resume à sua obra. Os debates sobre o valor dos benefícios da modernidade tecnológica e industrial, da democracia parlamentar, da possibilidade de uma elite governar e “educar” as massas, tornar-se-iam agudos em torno desse ponto, conforme as contradições do Imperialismo do século XIX se aprofundavam. E também conforme as contradições das possibilidades de se reformar a sociedade estabelecida, que se iniciaram bem antes de seu apogeu pós-darwinista, no período vitoriano. O progressismo de base cientificista do século XVIII, na Inglaterra, beneficiou-se de um clima de particular tolerância após os sobressaltos que vinham se acumulando desde o período de Shakespeare até o Protetorado de Cromwell, facilitando tanto revoluções científicas, como a criação do sistema newtoniano em física, quanto técnicas, e nesse último caso temos o exemplo da Revolução Industrial. Para tal desenvolvimento científico, é evidente que parâmetros de liberdade intelectual mais amplos tiveram de ser estabelecidos, da mesma forma que uma ampla, ainda que aparente, estabilidade social. A acumulação de capital, necessária para a Revolução Industrial e a progressiva alteração das estruturas sociais inglesas, necessária para a criação de uma massa de trabalhadores mal remunerados nas novas fábricas mecânicas, recriaram tensões ainda mais profundas que aquelas que estavam na base da Revolução Puritana. Entre o final do século XVIII e início do XIX, essas tensões deixariam os sombrios subúrbios industriais da Inglaterra e adentrariam as universidades, salões da sociedade e grupos intelectuais, momento favorecido e estimulado pelos novos sobressaltos sociais como a Guerra de Independência norte-americana e a Revolução Francesa. Na vanguarda da crítica ao novo mundo industrializado, que não se possuía muito de admirável, estavam os autores românticos, que interpretavam de forma apocalíptica a configuração cada vez mais sinistra das cidades inglesas e a revolta cada vez mais violenta das massas de trabalhadores: poesias e romances exprimiam horror e espanto diante das contradições sociais representadas por uma sociedade dividida entre trabalhadores explorados e exploradores enriquecidos pela técnica e pela máquina. William Blake, nos versos finais de seu *The Book of Thel* (1789) descreveu o mundo de miséria ao seu redor através de elaborada simbologia: “Thel entrou e viu os segredos da terra incógnita: / Ela viu os leitos dos mortos, & onde as Raízes fibrosas / Dos corações da terra penetram fundo as torções inquietas: / Uma terra de mágoas e de lágrimas, onde jamais se viu sorriso.” (BLAKE, 2007, p. 73). Já Percy Shelley, trinta anos depois, exprimiu as terríveis contradições da nova sociedade industrial de forma bem mais crua, ao dirigir-se diretamente aos

“produtores” empobrecidos e espezinhados nas fábricas em sua “Canção aos homens da Inglaterra”, na qual lemos (cf. SHELLEY, 1960, p. 572-573):

“Possuem acaso conforto, calma, descanso  
Alimento, abrigo, o bálsamo suave do amor?  
Ou o que comprais com tanto esforço  
Com vosso sofrimento e com vosso temor?”

Shelley fixa, em seus versos, não apenas a contradição estabelecida por uma sociedade de classes entre os que *realmente* produzem e aqueles que lucram com a produtividade, mas o horror desse esquema de opressão não necessariamente novo dentro do universo da exploração mecânica da força do homem, reduzida a nada, a moeda sem valor. A esposa de Percy Shelley, Mary, por sua vez, fixaria no romance *Frankenstein* um questionamento mais abstrato dos perigos da tecnologia não apenas como força socialmente coercitiva, mas como possibilidade de superação total dos limites que, no homem, são estabelecidos pelo Sagrado e pelo mistério da Criação. Por fim Charles Dickens, que eternizaria a Londres da marginalidade plena de sordidez dos *underdogs*, ainda ajustaria contas com a sociedade industrializada em seu conto “The Signal-Man” (1866), transformando a paisagem alterada pela tecnologia em universo de terror e pesadelo, agora totalmente incorporado aos fantasmas profissionais do desemprego e da possibilidade de se tornar supérfluo em uma sociedade em constante crescimento. Essas visões românticas, coletadas arbitrariamente – muitas outras poderiam ser colocadas aqui – atestam uma reação visível contra uma sociedade estabelecida que, graças ao processo industrial, ampliava um sistema de opressão que era bem conhecido. Mesclam-se, na reação romântica inglesa, a denúncia de um sistema econômico com a visão apocalíptica de uma paisagem mecanizada e sem espaço ao humano: a rápida transformação das cidades industriais inglesas era a demonstração que uma terrível *mutação* na cultura e nos hábitos de um povo era o resultado natural dos novos sistemas produtivos e de seus produtos. Essa mistura entre a denúncia de coerções sociais com a denúncia do processo industrial em si<sup>3</sup> seria retomada e sistematizada por Thomas Carlyle, figura crucial no universo intelectual inglês da segunda metade do século XIX e

---

<sup>3</sup> Essa mistura também surgia nas desesperadas respostas iniciais dos operários diante da opressão e dos salários baixos na forma de quebra das máquinas, como nas revoltas inspiradas na mítica figura de Ned Ludd, o “capitão Ludd”, que visavam a destruição das máquinas. Nessas revoltas, o alvo imediato era interromper o processo acelerado de industrialização, o que acarretaria, assim pensavam os revoltosos, como consequência um retorno às formas de produção artesanais anteriores, cujo respeito pela qualidade da mão de obra era patente.

ainda influente nas primeiras décadas do século XX. Nascido em 1795 em um pequeno povoado da Escócia e proveniente de família humilde, o que logo salta aos olhos ao nos debruçarmos sobre a vida e a obra de Carlyle é seu estupendo vigor físico e intelectual, um vigor que superava as contradições de seu projeto político e serviam de inspiração para muitos outros intelectuais posteriores, inclusive daqueles que estavam em seus antípodas. Borges escreveu em plenos anos 1960 sobre o fascínio que a descoberta da obra de Carlyle lhe causou nos seguintes termos: “Lembro que quando o descobri, por volta de 1916, pensei que era realmente o único autor. (...) Quer dizer, achei que todos os outros escritores eram uns equivocados simplesmente porque não eram Thomas Carlyle.” (BORGES, 2002, p. 230). De fato, trata-se de um autor fascinante pela escolha de temas, pela força de uma prosa criativa e rica em associações, pelo resgate muito pessoal que o autor realiza da História, deslocando-a do fato geral para o universo individual dos *heróis*, figuras que Carlyle acreditava moldavam o espírito humano<sup>4</sup>. Fortemente influenciado pela filosofia idealista alemã de Kant, Fichte, Novalis e Hegel, criticava com ácida fúria os mecanicismos, especialmente a otimista visão de mundo expressa na filosofia de Jeremy Bentham ou dos economistas liberais ingleses da estirpe de Adam Smith, colocados todos juntos com a filosofia de todo o século XVIII como grandes adversários do grandioso culto aos homens superiores e à História. A visão de Carlyle mesclava o pessimismo de sua formação puritana – calvinista escocesa – com a visão de possibilidades redentoras encarnadas na figura do herói e do trabalho<sup>5</sup>. Jorge Luis Borges sintetizou essa ambivalente forma de ver o mundo nos seguintes termos:

“Segundo Carlyle, existe uma escritura sagrada. Essa escritura sagrada não é, salvo parcialmente, a *Bíblia*. Essa escritura é a história universal. Essa história, diz Carlyle,

---

<sup>4</sup> “Porque, da maneira que a interpreto, a História Universal, a história do que o homem realizou neste mundo, é fundamentalmente a história dos homens superiores que actuaram à superfície da terra.” (CARLYLE, 1956, p. 19).

<sup>5</sup> As posturas antinômicas de Carlyle eram múltiplas, sendo que todas elas surgiam desse embate entre uma posição ativista, de Historiador interessado em interpretar o passado, no sentido político e a posição pessimista herdada do calvinismo. Não é por acaso que, ao final de sua conferência sobre o mito do herói, antecipação em 40 anos do super-homem nietszcheano e modelo de sistema político oferecido pelo autor, Carlyle conclua sua exposição de forma pessimista, argumentando que a história dos heróis terminava em Napoleão (cf. CARLYLE, 1956, p. 347). Nesse sentido, a Revolução Francesa – e esse é um ponto em comum entre Carlyle e seu adversário Bentham – surgia como uma esperança de finalização das *falsas aparências*, que o idealista Carlyle desprezava, mas também como entronização do ideal democrático, fatal para seu elitista sistema político baseado no culto do “homem superior”, modelo heróico.

que somos obrigados a ler continuamente, já que nossos destinos são parte da história universal. Essa história que somos obrigados a ler incessantemente e a escrever e na qual – acrescenta – também nos escrevem. Quer dizer, nós não apenas somos leitura dessa escritura sagrada, mas letras, ou palavras, ou versículos dessa escritura. (...) Diz Carlyle que os homens reconheceram sempre a existência dos heróis, isto é, de seres humanos superiores a eles (...)” (BORGES, 2002, p. 238-239).

A influência das idéias de Carlyle sobre o trabalho e o mito do herói é evidente na obra de pensadores como John Ruskin e William Morris – embora sua presença seja perceptível em algumas concepções utópicas da arquitetura do século XX e na obra de um poeta e escritor como Miguel de Unamuno, tradutor de seu monumental *The French Revolution* para o espanhol. Mais que isso, surgia à época como uma forma viável de combater as desigualdades aprofundadas pela revolução industrial. A idéia de um retorno à Idade Média, postulada em maior ou menor grau por utopistas ingleses da era vitoriana, como os citados Ruskin e Morris, parecia coerente à época: sem as complicações dialéticas marxistas, chegava-se a uma proposta de solução do problema através da contraposição de duas formas organizacionais da sociedade, tendo o *trabalho* como chave para a desalienação e humanização. Pois se o trabalho, sob a draconiana rotina dos primeiros capitães de indústria, assemelhava-se a um infernal suplício sem sentido que até mesmo crianças poderiam realizar, para a produção veloz de produtos de qualidade igual ou inferior, o trabalho artesanal poderia assumir para o homem uma função liberadora e criativa, transformando o trabalhado cotidiano em uma atividade com sabor e função estética. Sem dúvida, a percepção do trabalho em Ruskin e Morris soa, nos dias de hoje, muito mais estimulante que as áridas fórmulas de economia liberal e marxista, sendo uma intuição original de Thomas Carlyle. Naturalmente, Carlyle antecipou a irracionalidade aplicada ao direito e à legislação exercitada pelos fascistas e transformada em sistema político/jurídico por um Giovanni Gentile ou um Carl Schmitt – este último, teorizador em questões jurídicas do famoso “princípio de liderança” (*Führerprinzip*), legitimador do poder absoluto do *Führer*, cuja raiz carlyleana não é difícil de rastrear. Fascinado pela filosofia germânica, Carlyle buscou reaproximar a história e o pensamento da Inglaterra de suas *origens* germânicas e escandinavas, sendo adepto da superioridade racial alemã e da idéia de que esse povo encarnava com mais clareza o *Zeitgeist*, concluindo hegelianamente que o domínio político sobre a Europa e o mundo era direito natural dos povos germânicos, ingleses doravante incluídos.

Todos os aspectos revelados acima demonstram que o romantismo é fenômeno plural, não podendo ser enclausurado em um campo político ou definição planificada como ocorre, por exemplo, na introdução, escrita por Leandro Konder e Michael Löwy, para o romance utópico de William Morris, *Notícias de Lugar Nenhum*. Konder e Löwy afirmam, por exemplo, que: “Em última análise, o romantismo é um protesto contra a civilização capitalista/industrial moderna, em nome de valores culturais ou sociais pré-capitalistas, uma revolta contra a reificação, a quantificação e o desencanto do mundo produzidos pela lógica implacável da mercadoria e do lucro (LÖWY/KONDER, 2002, p. 10). A afirmação, em si, é correta, mas é evidente que as reações à modernidade dadas pelos românticos não eram nem de longe uniformes e anti-capitalistas: é curioso observar que Ayn Rand, conhecida por sua defesa do mais extremista livre-mercado, batizou um de seus livros – justamente aquele que versa sobre modelos, sentido e natureza da arte no contexto de sua filosofia – de *The Romantic Manifesto*. Já os nazistas recuperaram a tonalidade anti-moderna e nacionalista dos românticos para condenar os *agentes identificados* ao capitalismo – os judeus – e para, hipocritamente, glorificar um retorno ao medieval e à natureza em uma Alemanha que se industrializa ferozmente, preparando-se para a guerra de material. Mas, para as finalidades e limites de nosso trabalho, talvez seja seguro pensar no romantismo como um modelo de pensamento crítico. Uma obra paradigmática, nesse sentido, é *Frankenstein*, de Mary Shelley. Nesse romance, não é tanto o capitalismo o alvo central da crítica do romance, mas a possibilidade de uma Ciência *impiedosa* que devasse a vida, criando e descrendo como queira. Uma parte apreciável da crítica de Carlyle ao seu mais odiado inimigo, o século XVIII, é uma radicalização desse tom.

Nos antípodas de Carlyle, temos provavelmente seu grande rival – assim nomeado pelo próprio autor escocês –, representado por Jeremy Bentham e por sua doutrina “utilitarista”, pedra angular da filosofia libertária de John Stuart Mill e peça fundamental do pensamento vitoriano, bem como da crença arraigada nesse mesmo período histórico de progresso. O utilitarismo de Bentham compartilha com o positivismo de Comte muitos pressupostos e idéias-chave, mas diverge, por seu caráter eminentemente prático e direto, coisa evidente a partir do nome com o qual essa escola filosófica britânica se distinguia não sem certo orgulho. Mas também, e isso é importante destacar, o benthamismo identificava-se ao radicalismo filosófico e político, à não aceitação de tradições arbitrárias e de proposições vazias que se valem de palavras altissonantes. Seu grande discípulo John Stuart Mill, nessa

curiosa mescla de obituário, homenagem e crítica sistemática que é o ensaio “Bentham”, escreveu a respeito dessa profissão de fé pela polêmica um saboroso caso que vale ser reproduzido:

“Enviado a Oxford por seu pai aos 15 anos, idade extraordinariamente incomum, e tendo requerido dele [Bentham], para formalizar a admissão, que declarasse sua crença nos Trinta e Nove Artigos [Nota: o credo fundamental do anglicanismo], sentiu que era necessário examiná-los; e, durante o exame, teve uma série de escrúpulos que ele solicitou fossem resolvidos; mas, ao invés da satisfação que visava obter, disseram-lhe que não era adequado a garotos tão jovens como ele enfrentar-se com seu julgamento aos grandes homens da Igreja. Depois de uma luta, acabou por capitular; mas a impressão de haver realizado um ato imoral jamais o abandonou (...)” (MILL, 1993, p. 13-14).

A anedota contada por Mill demonstra claramente que Bentham não era filósofo – e jurista, sua formação primeira – que se escorava em pré-conceitos. Seu anti-conformismo, em termos amplos, gerou revolução na filosofia do direito com reflexos até os dias atuais, uma vez que o benthamismo é a base primeira de conceitos como *Animal Rights*, postulado por neo-utilitaristas como Peter Singer. O método filosófico desenvolvido por Bentham – e, segundo Mill, seu grande trunfo – era desintegrar unidades em geral estáveis em seus *detalhes* (nas palavras de Mill), ou unidades discretas. Assim, nesse novo universo no qual o conceito não se mantém, pela pré-aprovação externa a ele mesmo, estabilizado, toda uma reestruturação ética se faz necessária constantemente, diante de cada caso particular: “Que o assassinato, a piromania e o roubo sejam ações malévolas é algo que ele não admitirá sem prova” (MILL, 1993, p. 19). Essa raiz radical, que está na base das propostas de reforma carcerária que o fizeram particularmente famoso, poderia ser resumida a uma palavra de imenso poder, palavra, essa, que Bentham passou a vida a dotar de um significado mais denso, comprovável, verificável: a *moral*. Nesse sentido, o *panóptico*, conceito arquitetônico pelo qual se tornaria famoso no mundo pós-moderno graças ao pensamento analítico de outro filósofo e historiador do direito, Michel Foucault, resume boa parte do benthamismo: “Bentham se maravilha de que as instituições panópticas pudessem ser tão leves: fim das grades, fim das correntes, fim das fechaduras pesadas: basta que as separações sejam nítidas e as aberturas bem distribuídas.” (FOUCAULT, 2002, p. 167).

É bem verdade que a idéia de um presídio *perfeito* representa, na obra de Bentham, uma curiosa posição descentrada: trata-se de uma utopia e de uma anti-utopia ao mesmo tempo, sendo que as duas posições eram até certo ponto reconhecidas pelo autor e aplicadas com certa ironia<sup>6</sup>. Esse estilo de construção narrativo que comporta os dois opostos seria essencial para o desenvolvimento da ficção científica e estaria na base da ficção de H. G. Wells: o descentramento do eixo eufórico/disfórico, uma vez que a própria noção de desejável e indesejável, em política, encontra-se distorcida. A ironia política de Wells é toda construída através desse deslocamento: seria a civilização ideal aquela construída nos esgotos em *The War of the Worlds*? O tirânico e criminoso Homem Invisível seria pior que a despótica opinião pública e senso comum das massas, que depois linchariam violentamente aquele “vilão”? Os animais do Dr. Moreau, em sua paródia de civilização, poderiam ser “felizes” sem a catástrofe da reversão da mesma forma que nós, os “civilizados”, que vez por outra sofremos reversões animais? Essa classe de questionamento formaria um dos mais poderosos núcleos temáticos, no plano alegórico, da ficção científica. Bentham, contudo, ainda emprega esse método narrativo apenas como moldura estilística para a descrição de seu plano, jamais explodindo criticamente os limites de sua narrativa para os da sociedade que deveria se servir *seriamente* de seu projeto. E isso se deu, é preciso destacar, não por falta de talento da parte de Bentham, mas pela sua falta de ousadia imaginativa: é exatamente esse predomínio da moral que constitui uma das grandes fraquezas de Bentham, que identifica seja no seu desprezo pelo passado da filosofia, seja por sua incompreensão e carência do universo humano fora de suas prerrogativas e limitações morais, um desprezo pleno de *falta de imaginação*, simbolizada pelo desprezo técnico pela poesia como expressão privada de sentido pleno, uma reedição das posições de Platão em chave filistina<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> A apresentação do panóptico ocorre através de cartas enviadas por um conhecido de um país estrangeiro, testemunho indireto a clássica estrutura estilística das utopias desde a obra inaugural do gênero escrita por Thomas More. Por outro lado, o presídio panoptista é apresentado e descrito com obsessão por detalhes diversos, lembrando pelo esmiuçar de minúcias as descrições de Fourier para seus falanstérios. Sabedor disso, o próprio Bentham escreve a certa altura: “Não tendo esse tipo de sentimento relativamente a qualquer país e muito menos relativamente à minha própria Utopia, eu imploraria para que essa lei fosse banida do interior de minhas fronteiras” (BENTHAM, 2000, p. 36). É preciso, contudo, ressaltar que o modelo de “casa de inspeção” de Bentham, para os padrões do século XVIII – masmorras escuras e úmidas, nas quais os prisioneiros apodreciam acorrentados – era bastante avançado.

<sup>7</sup> “[Bentham] não tinha simpatia por muitos dos sentimentos mais naturais e mais fortes da natureza humana; era totalmente distante de muitas de suas experiências mais importantes; e a faculdade pela qual

Assim, para Bentham, suas fórmulas utilitaristas como “maior felicidade para o maior número de pessoas” resumiam, no essencial, a preocupação filosófica central. E o que seria a felicidade quantificável pelo filósofo? O apaziguamento dos sobressaltos individuais e sociais pela *lógica* do mais adequado, determinado pelo *senso comum* e pela confortante opinião da maioria. Como escreveu este filósofo nos inúmeros planejamentos de seu presídio utópico – ou, talvez, *quimérico* –, o panóptico: “A felicidade é uma coisa muito bonita para ser sentida, mas muito árida para ser discutida (...)” (BENTHAM, 2000, p. 62). Mill percebia como a dinâmica de um pensamento centrado – muito nobremente – no bem comum poderia transformar-se no pensamento autoritário que impõe o bem comum a ferro e a fogo, mesmo aos recalcitrantes. A ligação dessa tendência de imposição ao centralizado culto da moral na ação humana conecta-se a essa percepção, em Mill, de modo admirável:

“É bom para a humanidade que tudo o que exista, em todo tempo e lugar, se situe abaixo da absoluta autoridade da maioria? Dizemos a autoridade, e não apenas a autoridade política; porque é quimérico supor que aqueles que possuem poder absoluto sobre os corpos dos homens não queiram apropriar-se também de suas almas, não busquem controlar (quicá não mediante castigos legais, mas com certeza mediante pressões sociais) as opiniões e sentimentos que se distanciem de sua norma e não tentem configurar a educação dos jovens segundo seu modelo, eliminando todos os livros, todas as escolas e todas as associações que decidam atuar sobre a sociedade com a intenção de manter vivo o espírito de discrepância.” (MILL, 1999, p. 73).

A opção pela moral – entendida como motivação da ação humana efetuada através de escolhas entre certo e errado reguladas pela opinião pública e por poderosos laços regulamentares consuetudinários – como *única* estrutura de padronização do comportamento humano marca uma posição que seria essencial para uma certa tendência do pensamento vitoriano, centrada não apenas na destruição de comportamentos *aberrantes* do ponto de vista da maioria ou da opinião pública – como a homossexualidade de Oscar Wilde –, mas também para a imposição imperialista baseada em tais pressupostos. Parte da concepção do “fardo do homem branco” – como Rudyard Kipling descreve o *destino* necessário de

---

uma mente entende outra mente diferente e se abandona aos sentimentos dessa outra mente lhe foi negada [a Bentham] pela sua falta de imaginação.” (MILL, 1993, p. 38).

supremacia da Inglaterra diante de suas colônias – surge de um desvio do benthamismo para a direção do direito internacional.

A última, mas não menos importante concepção que se apresenta como idéia-força em Wells e em seu *Zeitgeist* foi o darwinismo. Em 1859, Charles Darwin lançava seu *The Origin of Species*, a segunda e, talvez, mais profunda *ferida narcísica* sofrida pela humanidade:

“No decurso do tempo, a humanidade teve de aguentar, das mãos da ciência, duas grandes ofensas ao seu ingênuo amor-próprio. A primeira foi quando percebeu que a terra não era o centro do universo, mas apenas um pontinho num sistema de magnitude dificilmente compreensível... A segunda quando a pesquisa biológica roubou-lhe o privilégio de ter sido criada especialmente, e relegou o homem a descendente do mundo animal.” (FREUD *apud* GOULD, 1999, p. 6-7).

Assim, Darwin estabelecia uma descendência para o homem dentro de um contexto de competição pela sobrevivência: não mais o grande *nomeador* moldado a partir do barro como imagem e semelhança de Deus, mas o prosaico resultado de sangrentas disputas por comida e território que deu certo. O radicalismo de tal proposta científica de foi imenso: o grau de ruptura imposto por tal teoria à sociedade pode ser vagamente quantificado pelas ressonâncias que esta causa ainda hoje. Repentinamente, a humanidade descobria sua própria *animalidade*, e a possibilidade material e ancestral de seus próprios apetites, tendências e opções. É bem verdade que a pesquisa de Darwin surgia no contexto, cujo sabor “século XIX” nos parece tão marcado, de busca pelas origens: a busca, proposta pelo romantismo, de descoberta das origens de tudo a partir de teses universalizantes e de hipotéticos troncos centrais a partir dos quais os desenvolvimentos recentes se deram. Por outro lado, as concepções de Darwin eram distintas do determinismo férreo de Francis Galton, embora o próprio Darwin e sua teoria, largamente distorcida, fossem absorvidas e reestruturadas no seio de teses racistas e de determinismos biológicos diversos desde finais do século XIX. Assim, teorizações mais ou menos darwinianas foram aplicadas às questões populacionais, mesclando raça, sociedade e evolução biológica, acrescentando da mesma forma doses da visão apocalíptica de Thomas Malthus<sup>8</sup> sobre o crescimento populacional e da teorização

---

<sup>8</sup> O próprio Darwin destaca a posição central das teses de Malthus para seu *insight* teórico: “Em outubro de 1838... estava lendo, para me distrair, o *Essay on Population* de Malthus e, estando já bem preparado para compreender a luta pela existência travada em toda parte através de uma observação contínua dos hábitos de animais e plantas, ocorreu-me de súbito que, sob tais circunstâncias, as variações favoráveis tenderiam a

econômica liberal de Adam Smith<sup>9</sup>. Essa mescla possibilitou a definição completa das fronteiras da Ciência: os físicos à época de Copérnico, que estavam como aquele cientista envolvidos na construção de sua *revolução*, não romperam inteiramente os laços que os ligavam à antiga tradição especulativa abastecida pelo imaginário, fosse através das reflexões teológicas, fosse pelo viés do mito:

“Kepler (...) havia descrito, em seu *Somnium* (1634), uma viagem à lua feita por um certo Duracotos com a ajuda de alguns *demonae* provenientes de nosso satélite natural. E, muito embora utilize a noção de transporte espiritual, *Somnium* é uma bela obra de ficção, e um trabalho científico sério e que vale a pena ser lido mesmo hoje. Pois, a partir de suas observações telescópicas, Kepler irá criar, nesse texto, um completo mundo lunar. A descrição desse mundo inclui, entre outras coisas, os prováveis efeitos do clima e do meio em criaturas extra-terrestres.” (ALFONSO-GOLDFARB, 1994, p. 123).

Já para Darwin, a descoberta da nova *origem* do homem significava não apenas a continuidade do homem dentro da natureza, mas a necessidade de que essa continuidade fosse sublinhada pelo abandono das *marcações* e parâmetros pelos quais o pensamento movia suas especulações. Escreveu, por exemplo, em seu *Notebook M*: “Platão diz em *Phaedro* que nossas ‘idéias imaginárias’ surgem da preexistência da alma, não são deriváveis da experiência – leia macacos em lugar de preexistência.” (DARWIN *apud* GOULD, 1999, p. 15). O naturalista inglês antecipou os assaltos ao pensamento que se deixa levar pela deriva abstrata: seja com a crítica literária através de modelos prescritos que o cientificismo marxista – o próprio Marx foi um dos maiores admiradores que Darwin teve em sua própria época – aviava ou na desconfiança moderna diante da Filosofia, expressa em manifestos contra a

---

ser preservadas, enquanto as desfavoráveis seriam destruídas. O resultado disso seria a formação de novas espécies.” (DARWIN *apud* GOULD, 1999, p. 11). É preciso destacar que citamos aqui que o uso das obras de divulgação científica de Stephen Jay Gould está vinculado à própria ideia de que os autores de FC absorvem mais obras de divulgação que a percepção mais profunda dos debates científicos; isso torna a abordagem de Gould, de certa forma, iluminadora mesmo como “fonte” possível de autores como Wells e outros da FC.

<sup>9</sup> “O problema [do sincronismo sexual e reprodutivo estrambótico de certas espécies animais e vegetais] é semelhante àquele enfrentado por Adam Smith quando defendeu uma política desenfreada de *laissez-faire* como o caminho mais seguro para uma economia harmoniosa. A economia ideal, dizia Smith, pode parecer ordenada e bem equilibrada, mas surgiria ‘naturalmente’ do intercâmbio de indivíduos que não seguem outra trilha senão a busca de seus próprios e melhores interesses. (...) Já que Darwin enxertou Adam Smith na natureza para formar sua teoria da seleção natural, precisamos buscar uma explicação para a harmonia aparente nas vantagens que confere ao indivíduo.” (GOULD, 1999, p. 93-94).

*ociosidade* do pensamento, como no livro *Imposturas Intelectuais*, de Alan Sokal e Jean Bricmont. O masoquismo do homem diante do infinito pela extinção da esfera sagrada da existência é, da mesma forma, fruto necessário da teoria materialista de Darwin. Contudo, é preciso ser justo e destacar que Darwin, ao recatalogar o Homem dentro da natureza, propunha ao menos que os nocivos ideários de superioridade determinados por algum traço da natureza ou da divindade deveriam ser definitivamente abandonados: a razão era um efeito de complexas idas e vindas de especificidades biológicas, não o atributo e a herança de uma Civilização ou de uma Raça – se os seres humanos deveriam ser considerados racionais, se a isso chegaram por sua evolução como espécie, tal desenvolvimento nem era o *coroamento* de alguma tendência irresistível nem um atributo divino, mantido pela raça escolhida pela História ou por Deus<sup>10</sup>. Por outro lado, a inevitável “mundovisão” do momento histórico de Darwin fazia com que, no interior da própria teoria evolucionista, surgissem concepções que acabariam por valorizar a *vitória* do *superior*, o que criava uma espécie de determinação férrea tão essencial para diversas concepções filosóficas do século XIX: noções de extinção violenta e de luta sangrenta pela vida espicaçam os escritos de Darwin em diversos pontos. Essas noções seriam amplificadas por novas interpretações racistas. Em 1860, um ano após a publicação de *The Origin of Species*, um seu primo, Francis Galton, lançaria as bases de um novo ramo científico, de corte biológico e evolucionista, a *eugenia* ou “bem nascer”. Ressuscitando, até mesmo pela escolha do nome de sua técnica de melhoria racial, a prática usualmente associada à sociedade espartana de exterminar os mal formados logo ao nascerem, Galton e os discípulos de Darwin articulados em torno da aplicação, na sociedade humana, dos princípios de uma seleção natural amplificada pela brutalidade que a preservação do *status quo* sancionado pela biologia exigia – o chamado social-darwinismo –, utilizou o prestigioso *approach* do naturalista inglês para popularizar medidas *práticas* para a melhoria *evolutiva* da sociedade branca européia: controle nos fluxos migratórios, dos casamentos entre “espécimes inferiores”, esterilização de casais não aprovados pelo novo estatuto de pureza do sangue. E se as lutas que consolidaram o darwinismo como paradigma

---

<sup>10</sup> “Num famoso epigrama, Darwin faz uma recomendação a si próprio, para não dizer jamais ‘superior’ ou ‘inferior’ ao descrever a estrutura dos organismos – porque, se uma ameba está tão bem adaptada a seu meio ambiente quanto nós ao nosso, quem pode dizer que somos nós as criaturas superiores?” (GOULD, 1999, p. 27).

estável fundador de uma *ciência normal* só cessaram nos anos 1920<sup>11</sup> de nosso século, as propostas eugênicas foram bem recebidas desde o início e largamente implementadas nas plataformas políticas de países como os EUA, o Brasil e, logo, da Alemanha nazista. A eugenia, contudo, não sucumbiria, como tantas outras pseudo-ciências, com a queda do horror nazista: mesmo a descoberta das cadeias que compõem o DNA por James D. Watson e Francis Crick (em 1953) pareceu apenas reforçar a concepção de que a natureza humana estava codificada e pré-determinada nas cadeias do genoma. Assim, a eugenia (com nomes academicamente mais “corretos”) ressurgiria fosse como especulação da natureza animal do homem – na disciplina conhecida como etologia –, fosse como reformulação direta dos princípios social-darwinistas na *sociobiologia* de E. O. Wilson, fosse nas provocações heideggerianas de Peter Sloterdijk em *Regras para um parque humano – Uma resposta à carta de Heidegger sobre o Humanismo*.

De todos os pilares de pensamento que vimos aqui, o mais importante para H. G. Wells é, sem dúvida, o pilar darwiniano. Discípulo de Thomas Henry Huxley, importante cientista a sedimentar a visão darwinista em setores específicos das ciências biológicas<sup>12</sup>, Wells manter-se-ia fiel, como vimos anteriormente em uma citação de Peter Kemp, à visão original de Darwin: não sendo nenhuma *etapa final em um processo evolutivo*, o Homem e seu mundo podem bem desagregar-se ou sucumbir se alguma coisa alcançar o topo da cadeia alimentar e devorar a carne viva da humanidade. Mesmo em suas obras posteriores de tonalidade mais realista, como *The Holy Terror*, surge algo desse instinto de catástrofe, quando o plano que aparentava representar o melhor para a humanidade altera-se, distorce sua perspectiva e seu desenvolvimento, devido à impossibilidade de previsão de todas as possibilidades e desvios. Ao mesmo tempo, talvez percebendo algo da contradição do pensamento darwiniano, Wells jogará ludicamente com a noção de desenvolvimento social

---

<sup>11</sup> Se considerarmos as recentes polêmicas em torno do *design inteligente* e mesmo das refutações de Darwin citadas por Gould (cf., por exemplo, GOULD, 1999, p. 31 e segs.) datadas dos anos 1970, é fácil percebermos certa instabilidade presente nos círculos mais internos – os cientistas e seus pares – da Ciência definida como paradigma a partir das descobertas de Darwin, que se reflete na confusa e contraditória absorção da teoria evolucionista feita através dos meios de comunicação de massa a diluir princípios científicos mais profundos e abstratos.

<sup>12</sup> Durante o grande debate, na década de 1860, em torno da especificidade do cérebro humano, T. H. Huxley demonstrou que as supostas características específicas do cérebro humano arroladas por outros biólogos – o hipocampo menor – existiam no cérebro de outros primatas superiores, como gorilas e chimpanzés (cf. GOULD, 1999, p. 41 e segs.).

da espécie, sempre surpreendendo e evitando os becos sem saída do determinismo biológico. Um exemplo esclarecedor é *The Island of Doctor Moreau*, romance no qual o autor colocará o protagonista perdido em uma ilha na qual o cientista que dá o nome à narrativa realiza fantásticas experiências com a meta de *humanizar* e *civilizar* animais selvagens diversos, que passam a viver sob o terror de tabus primitivos que excluem o consumo de carne crua, de andar em quatro patas ou de beber água sem o uso das mãos. A trama desloca o leitor através de camadas concêntricas de significado: seriam os animais uma representação dos africanos e asiáticos vistos pela Ciência à época como racialmente inferiores? Se assim fosse, a ação civilizadora de Moreau, ao impor a racionalidade na carne de seus *colonos*, seria benéfica – contudo, não é isso que Wells nos mostra em sua trama. Paródia da sociedade vitoriana, a sociedade utópica de Moreau apenas se sustenta através do terror extremo. Essa possibilidade nos levaria a pensar que a trama seria a demonstração fabular de outra crença típica do social-darwinismo, de que as sociedades qualificadas como primitivas necessariamente conheceriam a decadência e regrediriam a seu estado primitivo original caso houvesse alguma tentativa de racionalização da sociedade – mas, novamente, o encaminhamento da narrativa nos impede de encarar essa possibilidade de significado de forma plena/plana. No romance, instituições criadas pelo cientista Moreau como a Casa da Dor, contrastadas com o modo de vida anterior dos animais, parecem infinitamente mais brutais. Por outro lado, ao escapar da ilha, o protagonista começa a ser assaltado pela certeza de que a reversão ao animalesco que ele testemunhara na ilha isolada e selvagem poderia ocorrer, a qualquer momento, ali mesmo no coração do mundo civilizado e centro de poder, a Inglaterra<sup>13</sup>:

“Dizem que o terror é uma enfermidade, mas sem dúvida devo admitir que, por muitos anos, um medo incessante se instalou em minha mente, um medo tão constante quanto o que deve sentir um semidomesticado filhote de leão. Meu distúrbio assumiu a mais estranha das formas. Não conseguia me convencer de que os homens e mulheres que encontrava não faziam parte de outro Povo Animal, sem dúvida razoavelmente humano. Pareciam-me animais trabalhados conforme a

---

<sup>13</sup> Não deixa de ser curioso o fato de que a conclusão do romance *The Heart of Darkness* – publicado três anos depois do *Moreau*, em 1899 – de Joseph Conrad apresenta certas similitudes com o universo sombrio criado por Wells. Igualmente centrado na brutalidade do sistema colonial, a novela de Conrad possui uma conclusão igualmente poderosa em suas ressonâncias sobre o cerne do sistema colonialista: onde seria a localização geográfica exata desse “coração das trevas”? Na selva do Congo ou na prosaica Inglaterra?

imagem externa da alma humana, criaturas que daí a pouco começariam a reverter, a mostrar primeiro uma, depois outra marca animal.” (WELLS, 1989, p. 198-199).

Portanto, uma leitura uniforme, que reduza inteiramente o social ao biológico, torna-se impraticável pela contradição na qual Wells coloca o pensamento que parece se consolidar pela inércia da decifração pelo senso comum das premissas científicas – ou pseudo-científicas – postuladas pelas Ciências. Isso não quer dizer exatamente que Wells desconstruía todos os sentidos lançados pela Ciência, uma vez que, como vimos, ele mesmo se formou nesse universo, que entendia como o único correto e necessário ao desenvolvimento do espírito humano. Contudo, Wells não aceitava *passivamente* o discurso científico, especialmente quando aplicado como certeza determinista à sociedade. Para combater tal discurso, lançava mão de todos elementos que não entravam no cálculo da certeza matemática quanto ao futuro – tema que não seria exagero caracterizar como fundacional na tessitura das suas tramas. Ao propormos isso, adentramos em um caminho bifurcado na obra wellsiana que leva, por um lado, à questão do futuro determinado/indeterminado e, por outro, àquilo que poderíamos chamar de estratégias da instabilidade que Wells empregava para colocar em questão certos axiomas de sua época, que, de certa forma, o próprio autor aceitava. Adentremos o último caminho, o da estratégia, em primeiro lugar.

## II

Acompanhamos, até aqui, o desenvolvimento de um triplo caminho intelectual na Inglaterra – centro do poder por essa época, é bom destacar – do século XIX, triplo caminho que teria vital importância na construção do imaginário da ficção wellsiana e, não é exagero afirmar, na *Science-Fiction* como um todo, ao menos em seus primórdios, até os anos 1940-50. É claro que, para os fins que nós propomos, apostamos em uma abordagem não exaustiva, apontando para os pontos nevrálgicos na dinâmica do pensamento, evitando um aprofundamento em todas as questões filosóficas propostas seja pelo benthamismo, pelo pensamento romântico ou pela teoria darwiniana. Por outro lado, a escolha desse triplo eixo foi determinada pela ficção que estamos a analisar – aquela produzida por H. G. Wells –, o que significa, necessariamente, uma escolha até certo ponto arbitrária. Houve outras formulações filosóficas importantes dentro da visão de mundo da época – algumas que

poderíamos inclusive alinhavar como importantes dentro da ficção de Wells<sup>14</sup>. Esperamos que as dúvidas que possam advir de nossas opções e escolhas parciais e estratégias tenham sido esclarecidas nas páginas anteriores, quando justamente colocamos o lugar de cada *paradigma* de pensamento escolhido em seu contexto, ainda que de forma resumida. Assim, o autor de *Time Machine* estava, desde os primeiros anos de vida, na órbita de influência de um ou de várias daquelas concepções filosóficas de mundo que, desde o momento em que foram concebidas, atravessaram intenso processo de diluição através dos processos de domesticação do pensamento de praxe: a escola; as mídias de consumo e seus recursos “informativos”; a Ciência em si, ao normalizar-se dentro da dinâmica identificada por Thomas S. Kuhn, na qual certos princípios instáveis, no primeiro momento, passam a ser tomados como axiomas inquestionáveis enquanto a visão anterior torna-se incomensurável, impossível ser julgada com seriedade racionalmente científica. Assim, os paradigmas de pensamento em voga – utilizaremos doravante essa expressão para nos referirmos, especialmente, ao romantismo, benthamismo e darwinismo apresentados no momento anterior – na Inglaterra vitoriana e eduardiana rapidamente se transformavam em dogmas solidamente cristalizados que são absorvidos e constituem o *sensu comum*, o pensamento massificado, a epistemê dessa época.

Esse senso comum absorveu e refundiu elementos das três – vale dizer, de outras também – correntes vistas anteriormente, buscando uma estabilização que *unisse* algo de cada um deles. Tratava-se de uma operação de *redução*, que operava através de dois processos essenciais: a adaptação, através da seleção de certos elementos dentro de uma dada visão de mundo que pudessem legitimar o *estabelecido*; e a reordenação dos elementos previamente selecionados, que passam a ocupar novas e transmutadas funções, ampliando ou diminuindo nuances e possibilidades do pensamento e de sua aplicação na realidade. Esse processo de redução não atravessava qualquer esfera crítica, operando na esfera da generalidade na qual as contradições podem ser anuladas por acordos artificiais. Assim, a redescoberta do passado e a importância dada à História pelos românticos – que surge na obra de Carlyle – com a meta de atacar o presente e suas mazelas e desintegrações transformava-se em nostalgia

---

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges levantaria uma fonte indireta importante nos estudos neo-platônicos da escola de Oxford e de Henry More presentes na Ciência *ficcional* de Charles H. Hinton (cf. BORGES in HINTON, 1986, p. 9-13). A complexa relação que o pensamento – não apenas ficcional – modernista e mesmo de vanguarda estabelece com a filosofia de Platão é um ponto interessante ainda não suficientemente investigado. Mais adiante, analisaremos algo de uma influência mais direta de Platão em Wells.

neutralizada e estilema nacionalista em torno da origem do povo. O ideário reformista do benthamismo, que buscava reformular as bases da Lei através de uma prática mais racional, modificou-se em filosofia para o planejamento de presídios e fábricas, além de fator empregado no *marketing* imperial britânico, ao demonstrar como o Progresso era fácil a partir da adequada planificação ampla da sociedade. A ruptura profunda representada pela revolução darwiniana, nesse universo de reordenação do pensamento, acaba como justificação das injustiças nas relações sociais e econômicas, transformadas em irredutíveis termos raciais e biológicos. É possível observar que o uso estratégico que a interpretação dada pelo senso comum das três linhas de pensamento é passível de ser rastreada no próprio pensamento originário: há nostalgia e nacionalismo no romantismo; há o culto do progresso e a perigosa redução da esfera individual em Bentham; há a possibilidade da sociedade possuir determinações biologicamente construídas. Mas a redução do senso comum, qual caricatura do pensamento, aumenta ou diminui pedaços deste, transformando-o em uma nova forma que guarda vaga semelhança com o pensamento original, mas que, ao carregar importantes insígnias como Ciência ou Filosofia, justifica o Existente.

É curioso que essa clivagem entre conceito e atualização, entre percepção de uma forma específica de pensamento e a realidade de sua aplicação já foi percebida, por exemplo, por Roberto Schwarz em seus estudos sobre os primórdios do romance brasileiro, ao perceber como as idéias do capitalismo liberal estavam “fora de lugar” em um Brasil escravocrata, servindo, contudo, como referendo daquele sistema que não possuía, em formulação teórica e prática cotidiana, nem traço de liberal ou mesmo de capitalista – no sentido estrito do termo (cf. SCHWARZ, 1992, p. 17). Se bem que Schwarz percebe que o pensamento que estava na base e servia de modelo daquele estranho liberalismo *ornamental* do Brasil em pleno século XIX era falseável já em sua matriz – ao escrever que “para bem lhe reter o timbre ideológico é preciso considerar que o nosso discurso [político] impróprio era oco também quando usado propriamente.” (SCHWARZ, 1992, p. 19) – é evidente que considera, para fins de sua pesquisa, a situação peculiar ocupada por países na periferia do sistema capitalista avançado, como era o caso do Brasil e da Rússia. Contudo, um sistema de deslocamentos e permutações operado nas visões de mundo consideradas centrais ocorre em todo e qualquer lugar: é o formato universal de certa domesticação do pensamento para além de suas eventuais contradições, na direção de uma normalização que estrutura a sociedade dentro de uma forma que não chega a ser inflexível – afinal, novas idéias, modelos e

modismos atingem a visão de mundo do senso comum, que não pode, portanto, ser chamada de monolítica –, mas que é sempre redutora. E essa forma de moldar visões de mundo realimenta a Ciência, a Filosofia e a Arte, contribuindo para a sedimentação de preconceitos com a pátina de verdades estáveis e universais. Foi assim que, após um século de explosivo e concentrado anti-semitismo de natureza “científica”, o nazismo pode colocar em marcha seu sistema de identificação e destruição dos judeus da Europa. Da mesma forma, as descobertas de Darwin, que nos aproximavam do universo animal e negavam as hierarquias estabelecidas a partir de genealogias religiosas e/ou sociais, serviram para legitimar o colonialismo e a dependência profunda de nações mais pobres dentro de um esquema de poderio localizado – e assim surgem, por exemplo, políticas genocidas locais, como a dos turcos para com os armênios, dos japoneses para com os chineses ou, mesmo, da etnia hutu para com a tutsi no interior de um pequeno país como Ruanda. Diante desses exemplos que revelam as armadilhas do pensamento e de sua padronização, torna-se clara a função da heresia em toda e qualquer sociedade, e que John Stuart Mill destaca de forma incisiva:

“Mas é necessário que as instituições da sociedade assegurem-se de que podem conservar de um modo ou de outro, como correção para visões sobrecarregadas de parcialidade, e como refúgio para a liberdade de pensamento e individualidade do caráter, uma constante e firme Oposição que faça frente à vontade da maioria. Todos os países que continuaram na senda do progresso durante as épocas tiveram uma oposição organizada que fez frente ao poder governante [...]. Quase todos os grandes homens que existiram tomaram parte de uma oposição assim. Quando essa confrontação não existiu [o que ocorreu] foi que, onde se encontrava anulada pela vitória absoluta de um dos princípios em causa e não houve o surgimento de nenhum antagonismo que substituísse o anterior, a sociedade adquiriu a rigidez de uma imobilidade chinesa ou se desfez” (MILL, 1999, p. 75-76).

A heresia – que não é por sua essência sempre articulada, completa, coerente, total – torna-se não apenas o motor da sociedade, mas sua possibilidade de salvação: alargando a percepção de Mill e aplicando-a de forma mais geral, podemos perceber que o pensamento herético é justamente aquele que demonstra como as premissas aparentemente universais e razoáveis do senso comum não são aquilo que aparentam. Essa posição leva o pensamento ao beco sem saída e, apenas aí, podem ser reveladas contradições ainda que parciais. As

técnicas para a revelação dessa clivagem entre os discursos e seus usos – passíveis de serem encontradas no Jogo literário/ficcional, na Arte, na Ciência e na Filosofia – cuidadosamente ocultada para o funcionamento adequado de dado *status quo*, são muitas e diversas. Contudo, a ironia – como bem demonstra Schwarz no caso de Machado de Assis – é uma de imensa eficácia, uma vez que permite descortinar amplos blocos de contradição do pensamento imobilizado e aprovado sem, contudo, militar um campo específico nem entronizar um novo estilo de pensamento nos quadros do senso comum. Essa postura ambivalente e contraditória faz com que o escritor tenha pouco de herói e sua obra de *heróica*, mas ao mesmo tempo subverte o valor do jogo de idéias estabelecido: ao *servir dois senhores*, o escritor irônico na verdade demonstra algo do ridículo e a do inviável da sociedade estagnada pelo senso comum e também da crítica a ele. Essa opção pela ironia foi feita por autores diversos desde Aristófanes – e foi a opção de H. G. Wells.

### III

Vimos, em capítulo anterior, a avaliação que Henry James<sup>15</sup> fazia da obra de Wells: uma espécie de populismo filisteu, no qual o sensacionalismo vulgar e a vontade pedagógica imperavam. Posteriormente, George Orwell aprofundou a crítica a seu antigo e declarado “mestre” ao demonstrar como o otimismo de Wells poderia mascarar dois sentimentos: ingenuidade política ou má-fé<sup>16</sup>. Percebe-se que Orwell critica em Wells certa tendência paternalista, autoritária e elitista, embora conceda que ambos estão mais ou menos situados no mesmo feixe de simpatias políticas antinazistas e antifascistas. Contudo, o impacto das críticas de Orwell, estabelecidas durante a Segunda Guerra Mundial e justamente girando em

---

<sup>15</sup> A postura de James reaparecia na crítica anti-materialista de Wells, feita por Virginia Woolf. Para Woolf, Wells (bem como outros romancistas que, como ele, organizam seu material a partir da vida suburbana na Inglaterra da virada do século XIX, como Bennett e Galsworthy) representava a opção “materialista” – ou seja, vulgar e mundana ou vulgarmente preocupada com questões sociais: “Se fôssemos formular em uma palavra o significado desses três autores, diríamos que são materialistas. Isso porque as preocupações deles se concentram não no espírito, mas no corpo – onde realmente nos decepcionam.” (citado por LEWIS, 1987, p. 133\*).

<sup>16</sup> Um dos pontos centrais na acusação de Orwell localiza-se na tendência de Wells desprezar todo e qualquer componente “primitivo”, “atávico”, não progressista de comportamento político em suas análises, isso levando-se em consideração a Europa dos anos 1930-40, mergulhada em irracionalismo: “O que manteve a Inglaterra em pé durante o ano passado [1940]? Em parte, sem dúvida, alguma vaga ideia sobre o futuro melhor, mas principalmente a emoção atávica do patriotismo, o sentimento orgulhoso de que os falantes de língua inglesa são superiores aos estrangeiros. Nos últimos 20 anos o objetivo central dos intelectuais de esquerda foi quebrar esse sentimento e, caso fossem bem-sucedidos, provavelmente teríamos homens da SS patrulhando as ruas de Londres neste exato momento”. (ORWELL, 2000, p. 190).

torno da conflagração e de suas interpretações e “previsões”, alimentaria críticas políticas bem mais radicais, justamente quando os críticos promoveram a junção dos argumentos de Orwell com os de Henry James. Nesse novo contexto, no após Segunda Guerra Mundial, Wells torna-se um escritor sintonizado com o ideário da classe média – que projeta para ela própria uma ascensão política à classe dirigente –, radicalmente filisteu, que se vinga de seu não pertencimento à elite imaginando cruéis destruições para seus vizinhos suburbanos enquanto planeja a criação de um Estado universal fascista que exerceria controle férreo sobre tudo e todos.

John Carey, no ensaio de seu *O intelectual e as massas* dedicado a H. G. Wells, colocaria Wells no campo dos elitistas intelectuais ingleses que, seguidores de Ortega y Gasset e outros intelectuais que se debruçaram sobre o fenômeno moderno da massificação que aquele ensaísta procura minimizar, planeja exterminar, ao menos ficcionalmente, largas parcelas da população, para usarmos os termos de Tennessee Williams, “supérflua”<sup>17</sup>. Assim, duas avaliações do mesmo *corpus*, e ambas diametralmente divergentes: a obra de Wells seria pedagógica e populista ou elitista, inimiga das massas e do “homem comum enfim”? Nessas asserções críticas, é possível vislumbrar como o uso da ironia condiciona respostas interpretativas complexas, completamente fora do controle do autor, uma vez que a *leitura* é o procedimento que ativa o mecanismo textual da ironia. Da mesma forma, é possível perceber como uma desqualificação operada no terreno do político e do ideológico pode adquirir imensa importância como arma de desqualificação no campo estético: a faceta “popularesca” ou “elitista” do mesmo autor – conforme a fonte da crítica – de dado autor corresponde a insuficiências de estilo, dentro dessa leitura simplificadora. O texto narrativo irônico, nesse quadro de interpretação crítica – como é bem o caso da obra de Wells – representa um problema particularmente complexo uma vez que não se coloca, em um primeiro momento, para identificação/codificação imediata de seus elementos ou posições político-ideológicas, mas antes disso coloca ao leitor uma série de dispositivos que

---

<sup>17</sup> É bem verdade que o próprio Carey, no segundo capítulo dedicado a Wells de seu livro, faça uma afirmação de importância capital, reconhecendo justamente os vastos poderes de sugestão interpretativa, polissêmica, proporcionados em grande parte pela aplicação dos mecanismos da ironia: “A grandeza de Wells como autor depende não apenas da intensidade com que odeia, mas também da duplicidade imaginativa que qualifica seu ódio. Quase sempre tem opiniões ambíguas, e isso o salva da mera prescrição.” (CAREY, 1993, p. 130). É interessante que tal avaliação, de certa forma, contradiz o postulado subjacente à exposição primeira de Carey sobre Wells, de que este autor, com obras como *Anticipations*, não estaria assim tão distante de Wyndham Lewis e sua ideologia simpática ao fascismo de corte elitista.

embaralham a percepção usual, desestabilizando a posição confortável que aquele possui. No caso específico do autor que analisamos aqui, o uso da ironia não está restrito ao texto narrativo, mas amplia-se ao sabor de uma literatura multifacetada: o socialismo de Estado, que Wells defendeu durante algum tempo e materializou narrativamente em seu romance *Shapes of Things to Come* (1933) e que o chamava sem medo de “fascista”, foi identificado por Jonah Goldberg como um tipo autoritário de “fascista liberal” – seu livro, rastreando esse curioso conceito, chama-se justamente *Liberal Fascism: The Secret History of the American Left, From Mussolini to the Politics of Meaning* –, ao interpretar literalmente as asserções em torno desse modelo de *Welfare State* com altas doses de platonismo político preconizado pelo autor de *The War of the Worlds*. Mesmo seu apocalíptico opúsculo que lida com a aniquilação inevitável da humanidade – *The Mind at the End of its Tether* – não tem nada do tom empolado e elegíaco de um Oswald Spengler vaticinando o declínio do Ocidente, mas apresenta seu modelo de *Doomesday* não sem certo deslocamento irônico, inclusive com o uso de mecanismos narrativos, como a personificação da força destrutiva.

Um crítico ainda mais radical foi Jonah Goldberg, em sua *genealogia* do fascismo como fenômeno das ideologias supostamente progressistas, *Fascismo de esquerda*. Como é perceptível pelo título da obra, Goldberg situa Wells como fascista *exatamente* por sua postura progressista, assumindo a má fé da plataforma política wellsiana. O eixo central da crítica é um discurso feito por Wells em 1932, na Universidade de Oxford, no qual ele convocava os jovens oxfordianos para um “renascimento da Fênix do liberalismo” sob a bandeira de um “Fascismo Liberal”. Após a exposição dos “planos de conquista” do poder wellsianos – com o usual plano de metas centrado na abolição da propriedade privada e a crítica ao parlamentarismo<sup>18</sup> –, Goldberg amplia seu foco buscando sinais de comprometimento fascista em outras obras de Wells. Os encontra em seus romances:

---

<sup>18</sup> A crítica ao parlamentarismo era lugar comum no pensamento político de intelectuais das primeiras décadas do século XX, de conservadores a revolucionários, de anarquistas a fascistas. As desigualdades – que não excluía o racismo –, a hipocrisia e as contradições do sistema democrático levavam a visões extremamente críticas e amargas. D. H. Lawrence, em seu comentário ao *Apocalipse* de João, escreveu em 1930 uma crítica bem mais severa que aquela imaginada como plataforma do “fascismo liberal” de Wells: “Na democracia, o poder é inevitavelmente substituído pela intimidação. (...) Numa hierarquia, cada parte é orgânica e vital, assim como meu dedo é uma parte orgânica e vital de mim. Mas a democracia fatalmente termina na obscenidade, pois se compõe de uma infinidade de fragmentos desunidos, cada um deles se arrogando uma totalidade falsa, uma individualidade falsa.” (LAWRENCE, 1990, p. 118-119). Mesmo um conhecido defensor do parlamentarismo, George Orwell, escreveria em dezembro de 1940, no longo ensaio sobre a situação política na Inglaterra, “The Lion and the Unicorn”: “Tudo isso significa que a Inglaterra é

“A ficção de Wells estava impregnada de louvor ao fascismo, algo que o leitor atento percebe facilmente. (...) No futuro distante imaginado por Wells [no romance *The Shape of Things to Come*<sup>19</sup>], um historiador olha em retrospecto para o século XX e descobre que as raízes da nova e esclarecida ‘ditadura do ar’ encontram-se no fascismo de Mussolini – ‘uma má coisa boa’, como é chamado pelo historiador –, bem como no nazismo e no comunismo soviético.” (GOLDBERG, 2009, p. 153-154).

Evidentemente, a crítica de Goldberg situa-se essencialmente no eixo polêmico, reduzindo a produção wellsiana a uma conferência e dois romances – uma extrapolação do ponto de vista crítico de Orwell. A ressonância poderosa, escandalosa, da expressão “Liberal Fascist”<sup>20</sup> – o termo empregado por Wells, traduzido como “fascista de esquerda” – foi uma tentação da qual Goldberg optou por não escapar: evitando a todo custo a contextualização histórica e a conceitualização mais rigorosa do fascismo, que usualmente não toleraria o internacionalismo pacifista de Wells. Tais precauções levariam Goldberg a perceber como a ironia estava presente em algumas declarações de Wells, que, contudo, de fato nutria grande simpatia pela planificação estatal e pelo elitismo político. Assim, a crítica política torna-se avaliação moral e embora o questionamento político seja válido, a verdade é que as restrições em torno da ideologia de Wells aferidas a partir de suas narrativas com o intuito de diminuí-las ou de colocar o autor em determinado patamar de responsabilidade pelos crimes coletivos que imaginara é um equívoco. A destruição imaginada, tendo como marco o *Apocalipse* de João de Patmos, não se confunde com a destruição real – enquanto *potência*, como obra literária, a catástrofe ficcional reflete a catástrofe real como um espelho múltiplo,

---

uma genuína democracia? Não. Nem mesmo o leitor do *Daily Telegraph* pode engolir essa.” (ORWELL(II), 2000, p. 149).

<sup>19</sup> Esse romance foi traduzido para o português por Monteiro Lobato com o título *História do Futuro* – publicado pela Companhia Editora Nacional. Lobato também foi responsável por outras traduções de obras wellsianas publicadas no Brasil nos anos 1940-50. A influência de Wells sobre Lobato, perceptível no romance *O presidente negro* e na inspiração enciclopédica e didática da ficção infantil daquele, provavelmente atingiu também o âmago de concepções políticas, relacionadas à reforma do Estado brasileiro e à planificação estatal da exploração de recursos naturais.

<sup>20</sup> Em uma nota, Goldberg faz o seguinte comentário, evidentemente irônico, após reproduzir um necrológio de Wells, pleno de elogios, assinado por Sinclair Lewis: “Não tirei o título deste livro da fala de Wells, mas fiquei encantado ao descobrir que a expressão tem uma história intelectual tão rica.” (GOLDBERG, 2009, p. 476, nota 19).

ainda que a destruição *total*, na ficção, possa ser desejada ou empregada como jogo, como uma interação lúdica do autor com a negatividade de seu imaginário.

O aspecto lúdico da destruição aproxima a construção ficcional de algo não muito distante do rito, da narrativa que encena uma temível ou desejada destruição com a finalidade, mais ampla, de exorcizar a mesma destruição na esfera do fato, da *realidade*<sup>21</sup>. É possível isolar algumas dessas projeções e colocá-las em paralelo ao eixo histórico, mas isso não extingue automaticamente as outras. As destruições ficcionais de Wells – mas também de outros autores do período, igualmente fascinados com as possibilidades de destruição que a Civilização avançada, no início do século XX, aparentava dispor, como Olaf Stapledon, Jack London e mesmo Jules Verne –, que incluem a antecipação de artefatos de destruição atômicos não são “profecias” ou prefiguração favoráveis de catástrofes reais, uma vez que, em primeiro lugar, tais catástrofes são projetadas desde o plano da imaginação, sendo sua transfiguração em realidade possível dependente dos poderes políticos mais que da opinião de escritores – embora seja conhecida a anedota de que o físico Leó Szilárd, um dos destacados membros do Projeto Manhattan, tenha afirmado que a leitura de *The World Set Free* de Wells foi de grande ajuda no desenvolvimento da bomba atômica. Se a “guerra dos mundos”, a “peste escarlata” ou o destino do “último e primeiro homem” ganharam concretude de fato com as duas guerras mundiais, percebe-se que tais autores viam com agudeza o problema essencial, agudeza que só poderia ser preservada nessas visões catastróficas filtradas pelo imaginário mais assustador possível. Outro problema a ser considerado é que a plataforma política de H. G. Wells era baseada justamente na superação *definitiva* da guerra, aspecto tão ridicularizado por Orwell. A grande contradição existente na ficção e no ensaio de Wells era aquela existente entre o desejo e a realidade, entre a denúncia e a representação do horror (necessidade não destituída de aspectos lúdicos na representação da destrutividade) e o projeção e militância pelo “futuro melhor” – contradição sentida com horror pelo romancista inglês, que procede à “abjuração” de algumas de suas obras com

---

<sup>21</sup> Esse jogo lúdico com a destrutividade não é novidade da literatura imaginativa do século XIX-XX; Norman Cohn, em seu estudo sobre a origem das crenças apocalípticas, reproduz uma narrativa do êxtase destrutivo da deusa – ironicamente responsável pela *vida*, pela boa sorte em partos e nascimentos – Anat, o que causou e causa perplexidade geral em alguns comentaristas e historiadores: “Essa passagem, incorporada à história de Ba’al, descreve como Anat decapitou pessoas que vivam nos vales, nas cidades, no litoral e na terra do sol nascente até que as cabeças cortadas dos soldados chegassem à altura de seu cinto e ela caminhou mergulhada em sangue. Não satisfeita, continuou a massacrar tropas em seu próprio palácio (ou templo?), rejubilando-se e rindo durante todo o episódio. Em seguida, Anat, a ‘Progenitora de Nações’, lavou a mão no sangue dos mortos, no orvalho e na chuva(…)” (COHN, 1996, p. 171).

certa frequência. Assim, torna-se necessário evitar a crítica como instrumento de moralização ideológica ou estética, reduzindo a complexidade de um autor à esfera de sua ideologia ou ação política, desprezando muitas vezes os diversos fatores que condicionam esse aspecto específico da vida humana; por outro lado, essa mesma postura pode levar ao desprezo por autores destemidos, que, como Wells, não tivessem medo de empregar o romance e a novela como plataformas de discussão política. Como bem escreveu Borges, atacando os dois tipos de redução: “Aqueles que dizem que a arte não deve propagar doutrinas costumam referir-se a doutrinas contrárias às deles.” (BORGES, 1997, p. 76).

Antes de entrarmos no campo do uso da ironia em Wells – e os efeitos que esse uso desencadeia, por exemplo, no desdobramento do gênero ficção científica –, é necessário observarmos a forma como essa ironia se confrontava com as outras *opções narrativas* disponíveis na representação daquilo que realmente interessava ao ficcionista/ensaísta/polemista Wells: a projeção da sociedade em um eixo temporal, o que possibilita variações estilizadas, representações extremas, concretizações de discursos políticos e caricaturas dessa mesma sociedade. Nesse sentido, as últimas utopias positivas do século XIX – provavelmente, das últimas utopias positivas em literatura – tornam-se espécie de parada obrigatória. São elas *Daqui a Cem Anos (Looking Backwards)* (1888) do norte-americano Edward Bellamy e *Notícias de Lugar Nenhum (News from Nowhere)* (1890) de William Morris, dois livros muito próximos e que na verdade envolvem diferentes concepções de futuro utópico dentro dos quadros do socialismo e de suas tendências ao fim do século XIX. Posteriormente, comentaremos o grande achado de Bellamy – empregado também por Morris – na representação do tempo, achado que seria decisivo para a constituição da obra de Wells. Por ora, é necessário anotar como tais obras – narrativas e políticas ao mesmo tempo – pouco possuem de ironia: o mundo de positivities que pintam é tal que os personagens perdem seja a profundidade psicológica, seja o potencial de caricaturas. Em Morris, por exemplo, temos uma Inglaterra futura, pós-revolução proletária, de imensa perfeição e beleza. A arquitetura fabril de ferro, que aquele autor considerava particularmente feia, deu lugar a uma linda arquitetura neogótica em pedra – visão fantasiosa de um futuro sem super-população ou poluição, devedora mais das idéias de comunidade de

Carlyle e Ruskin do que do fervoroso marxismo que Morris havia esposado<sup>22</sup>. Por outro lado, o empolado estilo derivado da *República* de Platão, as mulheres e homens lindos que desfilam pelo livro, as refeições fartas e também elas perfeitas, a mudança política que nada possui de apocalíptica – sendo, em certo sentido, mais branda que a Revolução Puritana<sup>23</sup>: todos esses elementos e muitos outros marcam aquilo que faz Cioran ver as utopias como ótimos “vomitórios” mais do que como literatura e que ganham um aspecto sinistro quando o comunismo histórico, aplicado em países como URSS ou China, empregaria a propaganda para impor aos seus concidadãos a visão de uma “realidade ideal” de propaganda que deve, necessariamente, suprimir a dura realidade cotidiana. Nesse universo de perfeição mesmo no melhor dos detalhes, é evidente que o curto-circuito na cadeia dos sentidos proposto pela ironia não tem espaço: mesmo quando uma tímida voz discordante se manifesta – nos momentos mais saborosos do livro, na figura do velho camponês descontente com o “novo mundo” perfeito, saudoso do antigo –, ela é neutralizada antes mesmo de uma caracterização mais clara, uma vez que surge como a voz dos sofistas nos diálogos platônicos, com a diferença de que, em Platão, o espaço da discordância ainda é generoso e o *suspense* causado pela discussão suficientemente interessante e vivo. A utopia de fins do século XIX é o território das certezas, da projeção de um futuro que deve ser, definitivamente, melhor que o presente, se seguir o caminho certo. Mesmo o profetismo de Vieira possui uma articulação própria e uma projeção mais dinâmica que a tapeçaria suave, mas entediante, de Morris.

Nesse sentido, a ironia de Wells começa a fazer sentido justamente quando o assunto discutido é a mudança na estrutura da sociedade projetada em ficção. Não se trata de uma

---

<sup>22</sup> Há numerosas descrições de edifícios – espécie de Veneza britânica – e redes urbanas que o sonho medievalista de Ruskin, por exemplo, não desaprovava: em seu “estilo esplêndido”, reuniriam “as melhores qualidades do gótico do norte da Europa mesclado ao sarraceno e ao bizantino, sem ser cópia de nenhum desses estilos.” (MORRIS, 2002, p. 51-52). As construções da Inglaterra futura morrisiana é toda ela de pedra ou chumbo, possui forte referencia em monumentos como o batistério de Florença (cf. MORRIS, 2002, P. 52), com predomínio de elementos como claustros, castelos, arcadas e cúpulas.

<sup>23</sup> Homem do século XIX, Morris possuía a visão pouco imaginativa de um inglês típico dessa época ao pensar em política. Nas manifestações que levam à criação da nova sociedade depois de uma guerra civil, morrem mil ou dois mil operários (cf. MORRIS, 2002, p. 177-178). A vontade de representar o futuro ideal é tamanha que nubla a percepção diante da atrocidade próxima: ora, a Guerra de Secessão norte-americana (1861-1865) vitimou 620.000 soldados e um número de civis desconhecido e impossível de determinar, uma vez que nossas técnicas modernas de *Body Count* inexistiam à época. As privações e mortandades ocasionadas apenas pela Revolução Russa de 1917 e a subsequente Guerra Civil, com seu corolário de brutalidades incríveis de ambos os lados, demonstra claramente o limite imposto pela mentalidade de Morris que, curiosamente, era mais livre e brilhante – e, de certa, mais *justa* – ao recriar o passado épico, em larga medida trágico, que ao construir o futuro desejado.

mudança pensada como ideal e aplicada a partir dos modelos mais ou menos corretos ou o mais próximos da perfeição possível. Pois a verdade é que a perfeição, se não for representada *exatamente* como desejada/imaginada, nada possui de cômico. Bergson afirmou – de modo ao nosso ver questionável – que o sentido do humor provinha da pura inteligência humana<sup>24</sup>; pensando, dessa forma, a perfeição inacessível aos sentidos e, em certo sentido, mesmo à conceitualização, só consegue uma evocação que não passa pelos esquemas que acionam o cômico. Do outro lado da moeda, da maior *imperfeição* possível, o mesmo ocorre: em distopias como *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell, o humor fica menos aparente, pois o autor, ao representar o pior dos mundos possíveis, não pode se dar ao luxo de desviar a atenção do leitor das possibilidades de degradação descortinadas nesse novo mundo<sup>25</sup>. Wells – assim como Verne, é preciso que se destaque – são autores que, portanto, caminham para uma direção diferente daquelas das utopias, positivas ou negativas. No caso específico de Wells, trata-se do caminho anteriormente trilhado por Swift em seu *Gulliver's Travel*, a saber, o deslocamento narrativo do protagonista é funcional, pois esse

---

<sup>24</sup> “Não quero dizer que não possamos rir de uma pessoa que nos inspira piedade, por exemplo, ou até mesmo afeição: somente, nesse caso, por alguns instantes, teremos de nos esquecer de nossa afeição, impor silêncio à nossa piedade. Numa sociedade de inteligências puras provavelmente deixaríamos de chorar, mas talvez continuássemos a rir; ao passo que um mundo de almas invariavelmente sensíveis, afinadas em uníssono pela vida, onde todo e qualquer acontecimento se prolongasse numa ressonância sentimental, não conheceria nem compreenderia o riso.” (BERGSON, 1991, p. 15). Contudo, é preciso assinalar que as afirmações de Bergson, de que o humor independe de quaisquer fator emotivo, nos parecem generalizações feitas sem grande aprofundamento. A verdade é que o humor parece estar vinculado ao desligamento de certas formas de afeto (como a piedade), mas não totalmente isoladas dessas e de outras afetividades, muitas vezes partindo exatamente delas. Basta ver a complexa possibilidade de interpretação de peças como *The Jew of Malta*, de Marlowe, dentro de um quadro no qual a tristeza e a piedade sejam sentimentos do trágico, desvinculado do cômico. O próprio Bergson percebe a armadilha que tal posição cria, relativizando sempre as distâncias entre a representação artística cômica e trágica (bem como as sensações das quais essas representações partem), mas insiste em seu postulado sobre a necessidade da inteligência desapaixonada como condição *sine qua non* do cômico.

<sup>25</sup> É claro que, se levarmos em conta a posição do *leitor*, a questão pode ter um encaminhamento muito diferente. Anthony Burgess já havia feito notar que *Nineteen Eighty-Four* era, para sua sensibilidade pós-moderna de meados dos anos 1980, era um “livro cômico”. A explicação para esse efeito diante de uma narrativa que descreve o totalitarismo absoluto é simples: “Como quando se começa a ler o melhor tipo de história de terror que existe: aquela em que as coisas mais estranhas, terríveis e inacreditáveis acontecem em um mundo inteiramente previsível.” (BURGESS, 1980, p. 20). A crítica de Burgess atinge o alvo certo da banalização do conteúdo do livro de Orwell, e o perigo representado pelo fascínio diante desse conteúdo marcado, inevitavelmente, por suas vicissitudes históricas. De qualquer forma, não se invalida aqui a idéia de que estamos diante de uma obra de extremos, que não se presta ao humor: como ocorre com as utopias positivas ridicularizadas por Cioran, o leitor precisa interpretar e colocar o texto em uma linha que anule seu propósito inicial, desvelando o humor que poderia ser chamado de “involuntário”. As obras de Wells – ironicamente vistas por Burgess como representativas de um “futuro ingênuo” e positivo – colocam o leitor na posição *certa* para a leitura cômica de saída.

deslocamento possibilita o surgimento de um mundo distorcido no qual o personagem – e com ele, o leitor – contempla a imagem grotesca do *nosso* mundo.

Nesse sentido, o embaralhamento ideológico é um efeito colateral da ironia: ao aproximar o leitor das imperfeições que não são atributos do Outro – outro lugar, outro povo, outro tempo, outro mundo –, os efeitos cômicos da ironia fogem rapidamente das mãos do seu criador e passam ao domínio da interpretação do leitor, um processo que muitas vezes é selvagem, conforme o impulso irônico inicial do autor ultrapasse as limitações do grotesco ou do cômico, atingindo aspectos político-sociais que não podem ser facilmente circunscritos ou isolados – o mecanismo usual de banalização do cômico, que se torna etiqueta para grupos estigmatizados. Muitas narrativas de um autor vinculado ao fantástico, como Lovecraft, estão plenas de elementos cômicos – esse é o caso de “Herbert West – Reanimator” – mas todas elas direcionadas como pontas afiadas contra grupos que o autor considerava racial ou intelectualmente inferiores. As narrativas de Wells propõem uma outra funcionalidade do cômico: o *esclarecimento*. Ao revelar os pontos cegos, contradições e impropriedades dos discursos em voga, aquele autor empregaria a literatura como uma forma de pedagogia – até aí, o irônico ainda poderia ser resignificado, através da caricatura, como máquina para marcar negativamente grupos definidos ou como máquina de pensar *externa* àqueles que deveriam exercitar tal faculdade, direcionando-os infalivelmente ao resultado esperado e proposto em primeiro momento pelo autor “esclarecido”. A iconografia comunista – persistente mesmo em filmes de arte do primeiro cinema soviético, como é o caso de *Outubro (Oktyabr, 1928)*, de Serge Eisenstein – consagra ao burguês a cartola, o charuto e a obesidade como atributos cômicos para fácil reconhecimento, empregados em situações cômicas ou dramáticas que deveriam *revelar* a natureza do sistema capitalista – e esses índices de identificação ou traços de caricatura manifestam-se não apenas em obras cômicas, mas igualmente em obras de densidade dramática, próximas ao trágico.

O procedimento de Wells, para efetuar sua particular interpretação de *esclarecimento*, não está centrado na caracterização estabelecida de saída por estereótipos, mas pelo aguçamento das contradições de asserções que o senso comum toma por axiomas universais – interpretação facilitada pelo mecanismo, que tentamos descrever anteriormente, de normalização dos paradigmas filosóficos. O método de Wells, assim, parte muitas vezes de uma expressão, de um ditado, de um aforismo da chamada “sabedoria popular” ou de uma dada concepção filosófica, para daí invertê-la, virá-la ao avesso. Vimos que o conto “The

Country of the Blind” é a representação mais clara desse processo, mas os exemplos multiplicam-se: em *The Invisible Man*, a intangibilidade de um corpo impossível de ser visto transforma-se em maldição/vantagem do único que consegue certo isolamento em meio à multidão, isolamento que é brutalmente destruído pela violência dessa mesma multidão. Nesse sentido, o tema já à época batido do “cientista louco” ganha uma conotação nova, ambígua: o monstro invisível e a massa amorfa e brutalizada estariam distantes um do outro? Já no romance *The Island of Doctor Moreau*, temos inicialmente uma caricatura dos processos de aculturação dos povos “primitivos” – encarados como inteiramente “benéficos” e geradores de um mínimo de conflitos à época – na figura do médico que altera o corpo dos animais em uma ilha através de terríveis cirurgias para os tornar “humanos”. Mas esse é só o primeiro passo: uma religião cheia de tabus morais é, a seguir, imposta, para garantir que os animais não retornem a seu estado de predação inicial e mantenham-se “civilizados”. A essa camada de ironia inicial, outras são sobrepostas: a idéia metafísica que caracteriza o Criador como um fazedor de golems sofredores (algo que já estava mais que claro no *Livro de Jó*) e a percepção de que a reversão para a barbárie não é exclusividade dos “incivilizados”, pois o narrador protagonista teme que tal processo possa ocorrer na familiar, prosaica Europa. Esse conjunto de discursos, axiomas, afirmações e postulados são galvanizados pelo exagero que os leva ao limiar possível em que atingem certa *ambiguidade*: estaria Wells declarando que os habitantes da África e da Ásia, por exemplo, eram como animais a espera de seu Moreau? Mas Moreau falha miseravelmente. Como isso deve ser lido? Uma declaração de que aquilo que os ingleses chamavam “raças submetidas” jamais conheceriam o “grau de civilização” dos brancos, ou que o projeto imperialista era um tremendo equívoco? Mas se o processo de reversão, no romance, ganha contornos universais, onde ficaria a superioridade do europeu nesse contexto?

Nesse sentido, a metodologia narrativa de Wells, seu uso do humor na construção de seus argumentos, nos faz pensar em certas afirmações de Henri Bergson sobre o cômico. Bergson, que percebia de um modo geral o efeito do cômico como a redução do humano ao mecânico, com sua funcionalidade paradigmática centralizada na repetição, como em um

trecho particularmente esclarecedor no qual ele busca resolver o estranho enigma por trás de um aforismo de Pascal<sup>26</sup>:

“Porque a vida realmente viva não deveria repetir-se. Onde há repetição, semelhança completa, suspeitamos da existência de um mecanismo funcionando por trás do ser vivo. Analisemos a nossa impressão perante dois rostos demasiado parecidos: pensaremos em dois exemplares obtidos a partir do mesmo molde, ou em duas marcas do mesmo selo, ou em duas reproduções do mesmo clichê, *enfim num processo de fabricação industrial.*” (BERGSON, 1991, p. 31 – grifos nossos).

Essa definição categórica aplica-se com certa tranquilidade àquilo que há de humorístico em Wells: o que existe de risível no príncipe Karl Albert, em *The War in the Air*, é seu cansativo discurso militarista, eivado dos clichês que costumam caracterizar tal modalidade, que o personagem insiste em repetir mesmo nas situações de derrota e destruição, aquelas em que o patriotismo de revista apenas mascara o horror da morte anônima, individual. Nesse mesmo romance, a reação dos países em sua *corrida armamentista* é estereotipada, centrada na destruição máxima do Outro, e essa preocupação enlouquecedora faz com que esqueçam outros elementos da Civilização (como a Economia, por exemplo), que, portanto, acaba por soçobrar. Aos olhos de Griffin, *voyeur* invisível, as ações dos habitantes das esquelidas cidadezinhas nas quais se refugia parecem estranhamente semelhantes, sendo que suas conversas e preocupações se centram e partem de preconceitos padronizadores. E se a revelação do que há de mecânico na vida causa riso (cf. BERGSON, 1991, p. 29 – Bergson toma a noção de “movimento mecânico”, da intrusão repentina desse formato serializado de expressão que estereotipa o humano, como princípio fundamental do riso), sendo essa a base de todas as imitações com finalidade humorística na concepção de Bergson, a novela *Time Machine* ou o romance *A Ilha do Dr. Moreau* apresentam fantásticas e grotescas imitações da sociedade inglesa, com suas deformações ampliadas até o limite da caricatura. Por outro lado, Wells percebe que essa mecanização da vida, essa intromissão da repetição previsível no fluxo da vida, possuía uma ressonância terrível – tratava-se de uma percepção, que compartilhava com autores reformuladores do fantástico como Kafka ou Lovecraft, de que a monstruosidade das situações, deslocadas até seu limite, guardava essa

---

<sup>26</sup> “Dois rostos semelhantes, dos quais nenhum em particular nos faz rir, fazem-nos rir juntos pela sua semelhança.” (PASCAL, *apud* BERGSON, 1991, p. 31).

ambivalência entre o cômico e o dramático, entre o riso, renovador da vida, e o entrópico destino fatal do indivíduo e da espécie. Borges, por exemplo, percebe nesse processo tanto seu caráter caricatural, e, portanto, humorístico, quanto sua essência atroz, trágica, identificando no paralelismo de tais representações simbólicas a percepção de um *destino humano comum*.

“Não apenas são engenhosas naquilo que tratam [as primeiras novelas de Wells]; são também simbólicas de processos que de algum modo são inerentes a todos os destinos humanos. O acoitado homem invisível que tem de dormir com os olhos abertos porque suas pálpebras não evitam a luz é nossa solidão e nosso terror; o apequenado convento de monstros sentados que murmuram chorosamente em sua noite um credo servil é o Vaticano e Lhasa.” (BORGES, 1996, p. 76).

Mas se Wells trabalha elementos cômicos diversos em suas construções narrativas, é evidente que o humor em Wells possui duas estruturas que poderíamos chamar de centrais: a primeira delas, uma clivagem entre a esfera dos discursos dos personagens e a esfera da realidade – ficcional, relacionada obliquamente com a realidade atual –, provocando a estranheza que gera o riso. Os dogmas empregados com função domesticadora para os animais-cobaias em *A ilha do Dr. Moreau* são o maior exemplo dessa clivagem, mas existem outras: os discursos das crianças-gigantes, glorificando seu gigantismo em termos quase eróticos; o inflamado discurso do artilheiro de Putney Hill, discurso que logo esbarra na prática bem mais morna, revelando a hipocrisia de seu extremismo. Ainda mais importante que esse recurso estabelecido no discurso dos personagens, temos a clivagem fornecida pelos contrastes da própria realidade. Motor da tragédia desde Sófocles, a disparidade entre a realidade e aquilo que os personagens dela esperam ou imaginam está presente em quase todas as narrativas de Wells, seja como imagens construídas ao longo da narrativa, seja como essência temática, quase resumo programático: os livros e monumentos sem uso e arruinados de um futuro da humanidade que representa não evolução, mas regressão; poderosos alienígenas que retiram do ser humano o privilégio de ser o topo da cadeia alimentar para eles mesmos sofrerem o mesmo destino nas mãos dos minúsculos germes, causadores da Doença e da Morte entre os homens mas convertidos, ao fim, em campeões da Humanidade; a bela, mas monstruosa orquídea sugadora de sangue; o passeio de final de semana na praia da classe média inglesa destruído pela presença de medonhos monstros marinhos; a comunidade de cegos que esmaga aquele que, possuidor da visão, imaginava

tornar-se rei como no ditado; a criança mimada, convertida em pequena tirano doméstico, que se transforma em tirano mundial ao alcançar a idade adulta. A subversão dos banalizados e normalizados *grandes discursos* do século XIX, que levantamos nas páginas anteriores – e que optamos por focar em ao menos três grandes eixos à época de Wells: o romantismo, o benthamismo/utilitarismo e o darwinismo ou cientificismo biológico –, no texto wellsiano, ganham materialidade para que a refutação ocorra não por giros de discurso, mas pela inviabilidade diante dos fatos da *realidade* – tanto a construída pela narrativa quanto a cotidiana e obliquamente representada naquela. Wells trabalha, portanto, com a *ironia*, aquela estratégia discursiva e retórica que estabelece “um contraste entre ‘aparência’ e ‘realidade’” (MUECKE, 1995, p. 65), empregando astutamente a estrutura de pensamento do adversário para aniquilá-lo. De longa história no drama, na narrativa e no discurso filosófico<sup>27</sup>, um dos focos essenciais da ironia é aquele que poderíamos chamar “eixo corretivo”, ou seja, a correção do percurso do pensamento engessado por preconceitos, apriorismo ou superficialidade. Nesse sentido, escreveu D. C. Muecke:

“Dizer que a história é o registro da falibilidade humana e que a história do pensamento é o registro da descoberta recorrente de que aquilo que garantimos ser a verdade era, na verdade, apenas uma verdade aparente, equivale a dizer que a literatura sempre teve um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia. Isto sugere que a ironia tem basicamente uma função *corretiva*.” (MUECKE, 1995, p. 19 – grifo nosso).

O esforço corretivo, frequentemente, obriga o autor a um deslocamento extremado, que provoca o estranhamento: Swift, em seu provocativo opúsculo *A Modest Proposal*, coloca como opção para resolver a miséria no Reino Unido à época o extermínio das crianças pobres, convertidas em alimento. É evidente que o autor daquela *proposta modesta* não aprovava a idéia central da tal proposta – a adjetivação “modesta” já é a pista, indicada de saída no título, de que existe uma contradição essencial para o entendimento da mensagem, ou a sobreposição da mensagem em dois níveis (o nível superficial, “ingênuo”, e o nível profundo, dominado pela inversão e direcionado pela ironia) –, mas expunha argumentos

---

<sup>27</sup> Desnecessário dizer que uma exposição ampla, sistemática e justa da ironia ultrapassa nosso escopo e desloca o foco de nossa pesquisa, que apenas sobrevoa o tema – cuja aplicação literária bem valeria, e vale, volumes e mais volumes de tratados. Para uma abordagem mais sistemática do tema, dentro das premissas que utilizamos aqui, recomendamos a leitura de KIERKEGAARD, 2006; BERGSON, 1991, p. 80 e segs.; MUECKE, 1995; e HUTCHEON, 2000.

falaciosos com a aparência de conclusivos para levar o leitor à conclusão *inversa*. Trata-se da essência *negativa* da ironia, que Kierkegaard identificou tão bem – e que aparece já nas teses de sua dissertação sobre o tema, na de número VIII, que afirma que aquela construção “enquanto infinita e absoluta negatividade, é a indicação mais leve e mais exígua da subjetividade” (KIERKEGAARD, 2006, p. 19) –, manifesta-se aqui com clareza: para expressar o contrário, em termos absolutos, de uma proposição, uma das táticas do ironista é justamente carregar as tintas daquilo que representa. O circuito do entendimento é cruzado pela percepção de que a leitura do texto em seu sentido evidente, obrigando o leitor a tomar uma posição de apropriação do texto, de uma forma muito mais radical que outras formas textuais, sejam ou não historiadas pela velha retórica. Por isso não podemos concordar com as conclusões de John Carey e de Henry James, sobre a vontade destrutiva de Wells expressa em seus livros e sua vontade de erradicar a classe média inglesa da face da terra – ou o que vem a dar no mesmo, de utilizar a violência como forma de vender livros sensacionais para um público filistino que desprezava. Se é possível argumentar que as teses de Carey/James não estão rigorosamente equivocadas, também não é difícil perceber a tensão irônica – não raras vezes cômica e mesmo grotesca – com que Wells solapa a superfície de feitura neoclássica de narrativas como aquela de Moreau e sua ilha, dos invasores marcianos, da máquina do tempo, da guerra aérea ou da tirania/democracia global. A leitura dessas destruições imaginárias nas tramas wellsianas não é de mão única, como ocorre com os panfletos do *National Front* ou dos discípulos de Oswald Mosley; existe uma interferência, o efeito irônico, que embaralha a interpretação inicial e que dificulta situá-las como um programa ou mesmo como a representação daquilo que o autor *realmente* imaginava autobiograficamente. Como veremos a seguir, momentos a na impiedosa representação da classe média *cockney* que Wells tanto detestava que soam até nostálgicos de sua própria origem. E essa nostalgia é mais um desdobramento da ironia? É o que nossa análise poderá deslindar.

Antes de abandonarmos o barco da ironia, é necessário destacarmos algumas observações sobre a aludida funcionalidade negativa do efeito irônico em especial e do cômico de modo geral. Kierkegaard, como vimos acima, deixava claro que a conclusão da ironia – notadamente como método filosófico – era o *esvaziamento*: pela negação, não o aprofundamento de uma questão – coisa que ocorreria, por exemplo, através da *especulação* – mas sua destruição (cf. KIERKEGAARD, 2006, p. 47 e segs.). Aprofundando tal direção

interpretativa, Bergson sublinha que o cômico de um modo geral – expresso ou não na ironia – adquire por sua natureza mesma a conotação de um ritual punitivo: “[O riso] Tem por função intimidar humilhando” (BERGSON, 1991, p. 124). Aquele filósofo francês, seguindo a meada da funcionalidade social do riso, percebe em seu fundo, quando a risada já cumpriu sua função de ajustar contas com o *Outsider* colocado como ridículo, a negação de sua aparente espontaneidade. O riso, quanto mais autoconsciente de seus poderes e de sua natureza, torna-se amargo, um movimento o autor busca identificar como um fundo pessimista crescente. Não é engraçado percebermos que a caricatura parece igualmente com o autor e com a vítima, tendo em vista que ambos pertencem ao mesmo gênero humano e, muitas vezes, à mesma sociedade. Se o exorcismo da diferença pelo ridículo é um jogo para sempre perigoso, girando em falso no vazio quando o humor revela mais e mais sua face, que muitas vezes antecede um *pogrom*, o humorista – e mais especialmente o ironista – pode se tornar vítima de sua arma. Por outro lado, vemos até aqui que o humor – esgrimido através das armas sutis da ironia – estabelece, na prosa de Wells, um ponto de tensão não apenas ideológica, mas também estilística: o humor marca a trama ficcional com uma área de instabilidade, área que as utopias e distopias mais sistemáticas evitam ou, ao menos, minimizam, por se tratar de peças literárias localizadas no extremo da experiência humana. O humor de Wells – ou de Jules Verne ou de Samuel Butler, ou o aproveitamento do alegórico em Charles Hinton – configura-se como uma estratégia de abertura do campo narrativo e imaginário, possibilitando ao leitor o trabalho de construção imaginativa daquilo que a trama não fecha. Quando essas estratégias de abertura se esgotam, contudo, nos aproximamos de um outro tipo de literatura, uma que se situa no limite do Bem ou do Mal em termos da experiência do autor e de sua consciência diante da História. No caso de Wells, esse caminho ao fechamento ocorreu com a descoberta que sua arma predileta, o humor, já não servia diante das tremendas possibilidades de extermínio real que o final da Segunda Guerra Mundial descortinava. O fatalismo obsessivo em torno da extinção que a obra final de Wells revela em forma de ensaio, não seria absurdo especular, poderia ser a consequência do processo descrito por Bergson: a ironia torna-se profecia consciente de sua realidade terrível como fato atroz da impiedosa História.

## Esperança ou Destruição Total

Talvez não seja nenhum exagero ver na *imagem* fascinante de destruição apocalíptica construída pela ficção científica desde antes de H. G. Wells – construção imagética que tem em Wells, aliás, um demiurgo – e continuada pelos autores contemporâneos próximos ao estilema do gênero ou que o tomam de empréstimo aos próprios fins os ecos da Europa renascentista fascinada pela tardia descoberta da pólvora, trazida por viajantes e tornada popular a partir do século XV. Em um artigo para a revista *Cabinet*, o pesquisador Simon Werret, após aproximar a ideia de “fagulha da vida” utilizada no romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, ao universo da pólvora, menciona o seguinte:

“Os fornecedores desses espetáculos viam seu trabalho como uma imitação dos grandes e ferozes espetáculos do mundo natural: por essa razão chamavam seus fogos de ‘artificiais’ (no inglês moderno esse último termo foi eliminado, mas no francês [*e também no português – N. do T.*] ainda fala-se *feux d’artifice*). Ao utilizar ‘a artilharia de fogos de artifício’, os artilheiros mimetizavam o fogo natural gerado por trovões, relâmpagos, estrelas cadentes, cometas, o Sol e vulcões. Um típico *show* de maravilhas na Inglaterra isabelina incluía ‘[um] conjunto de busca-pés luminosos, no ar e no chão... cascatas e estouros de ferozes fagulhas, relampejos na água e em terra, arremesso e disparos de ruidosos rojões: todos espalhando terror por sua veemência, a mesma dos céus tempestuosos, das águas turbulentas, da terra que treme.’ Os fogos de artifício imitavam, da mesma maneira, meteoros, de modo que não era surpresa que testemunhos contemporâneos explicassem as causas naturais dos meteoros através de analogias com os efeitos do uso da pólvora.” (WERRET, 2010).

Assim, os mecanismos que evocavam sensações próximas ao *sublime*, definido com clareza por um Edmund Burke, ao mesmo tempo promoviam a destruição, natureza estrutural não distante da sensação mesma de sublime. Como um ciclo de realimentação, o *culto da pólvora*, o fascínio pelos espetáculos com fogos de artifício na Inglaterra isabelina materializava o fascínio pelo destrutivo fogo natural evocado pelo destrutivo fogo artificial. Mas o fascínio não era gratuito: na descrição oferecida por Simon Werret, vemos nitidamente que, para os fabricantes dos fogos de artifício, a evocação do fogo destrutivo passava pela sua limitação, facultando seu *controle*. A destrutividade se vê, assim, reduzida em escala, sua potência mortal evocada ou sugerida pela forma/difusão do efeito gerado pela pólvora e a mistura de pigmentos que constitui o *artifício* dos *fireworks*. A analogia com a

ficção científica parece evidente: trata-se, não há dúvidas disso, do estabelecimento de um jogo entre a potencialidade destrutiva e sua atualização, um jogo que não está esvaziado de certo significado *lúdico*. Esse esquema, que já se encontra plenamente desenvolvido em Mary Shelley e Jules Verne, encontra nova expressão em H. G. Wells, que levava em conta na sua fórmula de criação a dimensão dos sistemas políticos e das tecnologias de extermínio que aqueles empregam. Assim, o bombardeio surge na ficção de Wells não apenas como um encadeamento de inexoráveis relações de causalidade entre tecnologia e uso, como o submarino de Nemo ou a máquina voadora de Robur, no romance *Robur le Conquérant* (na ficção de Verne, que entende o maravilhamento tecnológico como um embate entre potências benéficas ou maléficas), mas como instrumento de guerra empregado em termos políticos de estratégia, que incluem chantagem, massacre, destruição em escalada de cidades e desprezo pela existência do *Outro*. Significados essencialmente políticos, que Wells amplia, distorce, caricaturiza, sem que haja uma banalização ou minimização do efeito de terror provocado pela ideia da morte vinda dos céus.

Nesse sentido, o bombardeio surge como obsessão nas narrativas wellsianas a partir do início do século XX. Desde seus marcianos, em *The War of the Worlds*, que chegam ao nosso planeta em cápsulas espaciais impulsionadas como balas de canhão até as elegantes máquinas voadoras “pacificadoras” em *The Holy Terror*, Wells revelava em muito de sua ficção tanto o horror que sua imaginativa verve ficcional dotava as possibilidades destrutivas que a guerra aérea – largamente verificadas quando tal possibilidade, que tanto Wells quanto Verne previram com argúcia ao perceberem como o desenvolvimento dos navios de guerra os levava a um beco sem saída de couraças e canhões só válidos em cidades costeiras e no mar<sup>1</sup> – quanto o fascínio que o ato em si de voar oferecia, fascínio, esse, relacionado tanto com a noção romântica que associa o vôo à liberdade, tão valorizado pela arte e literatura futurista, quanto pela percepção de que o técnico responsável pela pilotagem das novas máquinas deveria ter uma formação e uma visão da realidade nitidamente alteradas, bem melhores que o usual. De fato, Wells não hesitava em eleger os pilotos – e técnicos

---

<sup>1</sup> A ficção científica desses dois precursores oferecia uma resposta no campo da narrativa ao problema de *alcance* das armas do século XIX, uma vez que as pesquisas e desenvolvimento levavam justamente a armas mais sutis e de alcance muito mais amplo. Uma variação curiosa, nesse sentido, é o famoso submarino *Nautilus*, criação de Verne que deslocava o problema não mais para os céus, mas o fundo dos mares.

aeronáuticos de um modo geral – sua versão pessoal do filósofo platônico, a classe profissional que, abnegada, deveria renunciar à liberdade de amplo universo nos ares para governar com mais consciência a sociedade pedestre. É perceptível que Wells oscilava entre visões contraditórias, mas é curioso notar que tais visões não se sucediam temporalmente, em obras diferentes, mas se sobrepunham e algumas vezes surgiam na mesma obra. Evidentemente, tal esquema flutuante poderia trazer consequências inesperadas e nada boas à estrutura da narrativa<sup>2</sup>: um dos elementos mais interessantes de uma trama como a de *Frankenstein* de Mary Shelley é sua concepção crítica, sem fissuras aparentes, que se desdobra em um painel multifacetado – a criatura, sem alma, possui não obstante uma humanidade que outros seres humanos parecem desconhecer mas que, frustrada e solitária, acaba adotando o crime como única saída válida, uma descrição complexa cujas ressonâncias alegóricas se prolongam da denúncia das condições de vida dos “deserdados da terra” ao universo da tecnologia. Para superar esse eventual problema, Wells utiliza dois mecanismos – um, temático e outro, estrutural – que dotam as narrativas de Wells dessa amplitude política, a sua maneira renovadora da matriz surgida nas narrativas de Mary Shelley. O último elemento, de ordem estrutural, é a *ironia*, que desestabiliza a significação unívoca que se possa pretender adotar para dado universo discursivo e que amplia o escopo da ficção narrada, arrastando até ela o universo referencial – a realidade histórica – sem a qual o efeito da ironia perde sua funcionalidade. Já o primeiro elemento, de ordem temática, relaciona-se à própria percepção da realidade corrente e historicamente circunscrita como um limite que deve ser ultrapassado. No universo imaginário de Wells, a fábula política, de tom didático, corre paralelo a uma curiosa investigação da natureza do *sonho*, que surge como elemento temático capaz de dotar a realidade usual de fluidez e flexibilidade, o que permitiria imaginar como a utopia brota da destrutividade e vice-versa. Trata-se de uma espécie de politização da

---

<sup>2</sup> Evidentemente, não se trata aqui de uma conclusão definitiva ou de uma lei inexorável, mas da percepção de uma instabilidade que pode ou não comprometer a estrutura narrativa. Michel Foucault percebia uma instabilidade da mesma ordem na ficção de Jules Verne, a partir de sua percepção de um *regime* narrativo baseado no equilíbrio entre fábula (aquilo que é contado) e ficção (o modo como dado material informe é organizado como relato): “As narrativas de Júlio Verne estão maravilhosamente cheias dessas descontinuidades no modo de ficção. A relação estabelecida entre narrador, discurso e fábula incessantemente se desfaz e se reconstitui segundo um novo desenho.”(FOUCAULT, 1969, p. 12). Nesse sentido, de forma não muito diferente de Wells, em Verne a própria instabilidade cria um efeito de ambiguidade e a contradição acaba recuperada pela narrativa como elemento gerador de sentido: “Em Júlio Verne, temos uma única fábula por romance, mas que é contada por vozes diferentes, superpostas, obscuras, e em confronto e contestação umas com as outras.” (idem, ibidem, p. 13).

realidade sonhada, invocada em Wells com um sentido radicalmente diferente daquele reivindicado pelos surrealistas ou pela psicanálise, por exemplo. Melhor ainda: tratar-se-ia de um uso funcional do sonho, recuperado agora com uma função análoga, embora significativamente diferente, daquela dos sonhos proféticos, de representar uma realidade diferente mas ao mesmo tempo em tudo semelhante, na qual os sobressaltos, reinventados pela imaginação fervilhante do autor, ganhem novos e mais eficazes significados, entre o alerta, a construção ideal e o pesadelo definitivo. Tal uso funcional, por outro lado, não dispensava uma retomada de certa mitologia relacionada à profecia, que ressurgia em formato mais ou menos “científico”.

Um exemplo didático desse uso do sonho em Wells surge no conto “A Dream of Armageddon”, o conto de fechamento da coletânea *Twelve Stories and a Dream* (1903) – ou seja, trata-se do “sonho” que acompanha as outras doze narrativas, conforme anunciado no título. O conto constitui-se do diálogo de dois personagens, nos quais temos um longo sonho premonitório – de guerras mundiais, bombardeios aéreos, destruição em massa – contado a um incrédulo narrador, a complexidade do universo onírico surgindo com um sabor e uma validade que o prosaico universo desperto não é capaz de equiparar. Claro que tal postura, de corte romântico, não seria assumida de forma literal e direta por Wells: o narrador *desconfia* de seu informante, ainda quando as informações espaciais pareçam perfeitamente corretas com a agravante alegação do informante que nunca esteve nos locais descritos. Na verdade, a desconfiança do narrador *se acentua* e a narrativa, com todo seu peso dramático que parece terrível para o informante, surge aos olhos do narrador como uma diversão interessante para a tediosa viagem de trem. Mas o efeito de desconfiança não se propaga automaticamente do narrador ao leitor uma vez que o protagonista real é o informante, ou melhor seu duplo sonhado. Os espelhamentos propostos por Wells na trama criam, assim, um efeito de distanciamento não pelo prolongamento da dúvida do narrador, mas pelo choque de descobrir que o sonho pode ser muito mais vívido que a realidade; mais que isso, o sonho capta uma configuração da realidade que parece nos escapar, talvez da realidade futura, mas também *possibilidades* do real que não se concretizaram<sup>3</sup>. A postura

---

<sup>3</sup> “Noite após noite... e de um modo tão real. Isto – disse, assinalando a paisagem que desfilava atrás da janela do trem – parece irreal em comparação. Mal e mal consigo me lembrar quem sou e em que trabalho... [...] Sonhei que era outro homem que vivia em outra parte do mundo e em uma época diferente. Sonhei com isso noite após noite, e noite após noite acordei naquela outra vida. Novas cenas e

irônica do narrador, nesse sentido, não é crítica ou superior, apenas leviana. O sonho em Wells é um laboratório de possibilidades, as quais podem aliviar algo do fardo humano<sup>4</sup>: a verdade é que a leitura dos relatos de sonhos aparentemente “proféticos” de J. W. Dunne teve influência decisiva em Wells, que dedicou o breve preâmbulo de *The Holy Terror* àquele autor como influência direta<sup>5</sup>.

O sonho opera uma forma de experiência interativa com o tempo, como uma narrativa mas com possibilidades interpretativas completamente distintas tanto daquelas postuladas pela psicologia à época quanto da psicanálise. E que experiência seria essa? A fragmentação do tempo e da consciência do tempo em unidades mínimas e de crescente complexidade, de um dado ponto  $x$  ao infinito. O tempo, rebatido pela consciência de cada sujeito, estaria assim multiplicado em inúmeras realidades parciais, indiretas, não concretizadas no fluxo da realidade corrente, mas poderosamente sugestivas<sup>6</sup>. Borges percebe, com clareza, como o sistema de Dunne, articulado como uma máquina de projeções, está diretamente relacionado à filosofia de Uspenski e das especulações sobre a quarta dimensão do espaço-tempo – especulações nas quais podemos encontrar, por exemplo, Charles Howard Hinton, que o próprio Borges identificou em outro momento

---

acontecimentos... até que chegou o último.” (WELLS, 1011-1012, 1952). A elegante construção de Wells recorda, sem dúvida, o “sonho da mariposa” de Chuang Tzu: “[...] sonhou que era uma mariposa. Ao despertar, ignorava se era Tzu que sonhara ser uma mariposa ou se era uma mariposa sonhando ser Tzu.” (TZU in BORGES; BIOY-CASARES; OCAMPO, 2001, p. 159).

<sup>4</sup> Não deixa de ser curioso e significativo o fato de que Theodor Adorno *também* estivesse interessado na *experiência* do sonho, a partir de suas possibilidades narrativas (muito mais que simbólicas ou significativas, como seria o alvo da psicanálise) a tal ponto que registrou vários de seus sonhos, notadamente nos anos terríveis da guerra em seus *Dream Notes*. Adorno também declarou, em citações que poderia ser a epígrafe de várias narrativas de Wells, o seguinte: “Certas experiências de sonho me levam a crer que o indivíduo toma sua experiência de morte como uma catástrofe cósmica.”; “Nossos sonhos são conectados uns com os outros não apenas porque eles são ‘nossos’, mas porque eles formam um continuum, eles pertencem a um mundo unificado como são, por exemplo, as narrativas de Kafka. Quanto mais os sonhos estão próximos ou se repetem, maior o risco de não conseguirmos distingui-los da realidade.” (ADORNO *apud* GÖDDE; LONITZ, 2007, p. vi). De fato, os sonhos de Adorno registrados nas *Notes*, plenos de imagens violentas ou doces, parecem constituir estranhas relações (biográficas, históricas, referenciais) em escala crescente de perturbação ou alívio, com efeitos ressonantes na realidade cotidiana do autor.

<sup>5</sup> Dunne propunha um redimensionamento da experiência profética em termos científicos e temporais: ao traduzir a experiência de *déjà vu* a uma experiência temporal complexa, Dunne pretende tornar o leitor apto a “descobrir alguma peculiaridade em geral ignorada na estrutura do Tempo” (DUNNE, 2001, p. 29).

<sup>6</sup> “Nesses tempos hipotéticos ou ilusórios, encontram interminável habitação os sujeitos imperceptíveis que multiplicam o outro *regresus*.” (BORGES, 1996, p. 26 – grifo do autor).

como justo precursor dos *Scientific Romances* de Wells. A ficção wellsiana se aproxima de tais concepções, o que explica a multiplicidade na obra do autor não apenas pelo vigor em abarcar diversas áreas da prosa ou do conhecimento – incluindo História, Sociologia, organização política, ficção, etc. – mas um projeto mais ou menos coerente, *In Progress*, de compreender o tempo como uma totalidade complexa na qual a ficção teria sua parcela *experimental*, como antecipação e projeção. Para Wells o sonho profético, seguindo as reflexões de Dunne, poderia ser recuperado como *experiência* de manipulação do tempo – ou seja, como uma espécie de narrativa que, por outro lado, deveria de certa forma articular-se como o sonho projetado no eixo temporal de Dunne.

Muitas das narrativas de Wells buscavam seguir esse rigoroso *procedimento experimental*, o que dota suas narrativas a um só tempo de precisão descritiva e apresentação sistemática da interioridade de seus personagens – mesmo quando caricaturas ou quando, como veremos, serviam essencialmente de *testemunhas* através das quais o narrador descrevia o universo em desequilíbrio e/ou reconstrução – e da aura familiar e perturbadora a um só tempo dos sonhos e pesadelos. A narrativa não perde o fio alegórico, sendo ainda reconhecível os elementos combinantes transfigurados que o autor derivou de nossa realidade referencial – a opressão de classe e o darwinismo social da moda em *The Time Machine*; as esperanças cruéis e autojustificadas do imperialismo em *The Island of Dr. Moreau*; a corrida armamentista que crescia à sombra da *Belle Époque* em *The War of the Worlds*. Mas, por outro lado, o elemento não determinado, fantástico, caricatural e/ou simbólico que surge na narrativa – e que não seria absurdo denominarmos *onírico* – na forma de raças futuras, animais torturados para tornarem-se *civilizados* e marcianos invadindo nosso planeta dentro de balas de canhão (respectivamente, o elemento ficcional mais importante das três narrativas citadas anteriormente) aciona curto-circuitos na significação de cada um dos elementos referenciais, criando possibilidades de leitura/interpretação que ultrapassam um quadro histórico, político, ideológico e cultural eventualmente delimitado.

Nesse sentido, obras como *The War in the Air* ganham um significado mais amplo que a reconfiguração da temática apocalíptica, temática essa que, em tendência inaugurada exatamente por Wells, ganhava uma vaga de tramas que trabalhariam suas múltiplas facetas e possibilidades. Escrito em 1907 e serializado inicialmente na *Pall Mall Magazine* a partir de janeiro de 1908, o romance seria lançado naquele mesmo ano como livro, pela George Bell and Sons de Londres. Como a questão visual envolvia um aspecto importante na fabulação

de Wells – que teria contribuições com a nascente arte cinematográfica<sup>7</sup> – as ilustrações ficariam a cargo de A. C. Michael, cujo estilo acadêmico com traços impressionistas criaria representações do universo peculiar imaginado por Wells e de sua temível guerra de extermínio com realismo rico em sugestões trabalhadas em tons de cinza aquarelados. Trata-se de um estilo de ilustração *informativa* que não deixa, contudo, a expressividade de lado, como o próprio ilustrador faria em obra posterior, de título *Cross Over Trenches*, na qual os soldados contemplam o único ponto luminoso, cruciforme, em céu carregado, escuro, nebuloso, apocalíptico. A composição preserva o traço dos soldados, representados com realismo considerável e luminosidade, enquanto as *bordas* da ilustração ganham contornos sinistros: as trincheiras arrasadas transformam-se em borrões mais negros que as nuvens do céu encoberto, enquanto as esquálidas árvores remanescentes espelham, de forma grotesca e ameaçadora, a cruz que magicamente surge no horizonte. Da mesma forma, na ilustração da página 169 – que serve de frontispício – batizada “The Battle of the North Atlantic”, temos embarcações e artefatos aéreos de guerra surgindo de uma névoa indefinida e ainda por ela parcialmente encobertos, como fragmentos surgidos de uma realidade de *sombra*, de fronteira. O tom sóbrio, quase informativo, do material iconográfico dotava a obra de uma aura mais de convencimento, embora o autor opte por uma descrição de um presente transfigurado: não exatamente o futuro pleno nem o tempo presente usual, mas um tempo presente alterado culturalmente por inovações técnicas possíveis, ao menos *factíveis*, mas não realizadas.

---

<sup>7</sup> O universo imaginativo e fantástico de Wells, pleno de achados visuais, ganhou adaptações para o cinema desde o pioneiro Méliès – *Le voyage dans la lune* (1902). Contudo, interessado – como quase todos os autores do início do século XX – nas potencialidades visuais puras do novo meio, escreveu argumentos para filmes de curta-metragem dirigidos por Ivor Montagu. São três comédias ligeiras (*The Tonic*, *Daydreams*, *Blue Bottles*), todas de 1928, com participação de atores de grande qualidade (o casal Charles Laughton e Elsa Lanchester) mas hoje, infelizmente, invisíveis.



Trata-se de um universo de *fronteira*, que o autor explora sistematicamente – daí a opção por um narrador onisciente com grande poder de intervenção e comentário na trama –, centrado em um microcosmo, o subúrbio de Londres, que se expande gradativamente até atravessar continentes, décadas e colapsos sociais – a expansão é cômica, mas *exemplar*, de sentido alegórico, pois o subúrbio de Londres, com toda sua caracterizada alienação, encarna o mundo para depois se situar quase como uma lembrança *feliz* de um mundo extinto<sup>8</sup>. Nesse

---

<sup>8</sup> Desde William Blake ou Charles Dickens, as *margens* sociais da Inglaterra – em sentido geográfico e/ou em sentido social – foram trabalhadas e reconfiguradas imaginariamente pela literatura. Um autor mais ou menos contemporâneo de Wells, Lord Dunsany, daria forma a essa margem geográfica através de uma angústia que não está distante da ambivalência wellsiana no conto “The Field” (1916). Segundo Jorge Luis Borges, no conto de Dunsany “se passa de uma felicidade [o afastamento da cidade de Londres em direção ao campo não urbanizado] para a sombra e a projeção de algo terrível [na *fronteira* do subúrbio].” (BORGES, 1986 (II), p. 12). A região na qual a atividade urbana cessa e se inicia o trecho não urbano que circunda a cidade é precedida do subúrbio: “Onde a fealdade alcança seu apogeu, no sitio mais horrível e miserável possível, nos parece ouvir gritar ao arquiteto: ‘Já alcançou o cume do horrível! Bendito seja Satanás!’” (DUNSANY, 1986, p. 89). Como se *contaminado* pelo horror do subúrbio, o “pacífico lugar

sentido, há um jogo ambivalente entre *nostalgia* e *modernidade* em toda a narrativa: o microcosmo suburbano surge na descrição realista do cotidiano da classe média baixa britânica entre os séculos XIX e XX que tanto sugere a proximidade/intimidade com os personagens quanto as contradições do processo de modernização, responsável por uma *mudança antropológica* na visão de mundo daquela classe social situada entre o proletariado e a classe média usual. A *modernidade* surge como descaracterização e oportunidade, bem como a *nostalgia* pode tanto representar a resistência crítica quanto a ignorância e a boçalidade diante da possibilidade de mudança social que toda tecnologia implica. A opção por essa ambivalência permite a leitura múltipla.

Assim, temos construção de uma trama repleta de ardis que possibilitam o salto do campo alegórico para a descrição realista, da caricatura plena de acidez à reflexão que se pretendia filosófica sobre a tecnologia e a Ciência. Um desses ardis se localiza na construção dos personagens que, seguindo a tradição alegórica de Swift e Voltaire – dois autores que indubitavelmente tiveram grande influência em Wells – encarnam as contradições da trama a partir de seus nomes; peças alegóricas e caricaturas ao mesmo tempo, tais personagens (o Cândido de Voltaire, por exemplo) trazem o princípio da narrativa codificado em seus nomes. Dessa forma, a peripécia narrativa se concentra neles para que a voz do narrador onisciente possa tecer cada comentário e estabelecer analogias, projeções e deformações irônicas a partir do universo virtual (aquela da narrativa) para o universo atual (o presente do autor/leitor). No caso do romance de Wells, o título em si traz a questão da guerra aérea – ainda um produto imaginário em 1907, momento histórico no qual os primeiros voos em mecanismos com motores começava a ocorrer – enquanto a segunda parte do título esmiúça aspectos específicos e traz inclusive o nome do protagonista. Trata-se de uma *redução*, sem transições de um aspecto do plano mais elevado ou geral, no qual se encontra a noção de guerra mundial com uso de novas formas de extermínio, para o plano *particular* (o termo aliás aparece no título) de destino, exemplar, de um indivíduo dentro desse mundo em guerra configurado pelo imaginário. Temos, portanto, em *War in the Air*, o protagonista Bert Smallways<sup>9</sup>, personagem que no início da narrativa ainda se situa como elemento da cenografia montada pelo autor. No desenrolar da trama, desloca-se para o centro da história,

---

antes de entrar em Londres” (DUNSANY, 1986, p. 90) transforma-se na projeção de horrores futuros, de um campo de batalha impreciso mas pressagiado e já ameaçador

<sup>9</sup> *Small way*, ou seja, caminho – também pode ser maneira, modo de vida – pequeno, curto, limitado.

protagonista e testemunha, terminando como uma espécie de herdeiro do velho mundo – o mundo familiar do leitor, o *nosso* mundo – há muito destruído.

Em Wells temos, portanto, uma vertiginosa projeção do eixo narrativo no tempo e no espaço, com personagens que atravessam continentes, décadas e processos sociais/políticos. Assim, a necessidade de suspender a descrença do leitor se dá inclusive através de processos metafóricos: em certos momentos mais descritivos de *The War in the Air*, as máquinas voadoras ganham características de pássaros e insetos:

“Sua máquina não era, contudo, parecida com um pássaro ou uma borboleta, nem possuía a ampla expansão lateral de um aeroplano usual. O efeito do aparato sobre o observador era algo próximo à natureza de uma abelha ou vespa. Partes do mecanismo giravam rapidamente, criando o efeito diáfano de asas transparentes. Mas havia outras partes, incluindo duas peculiares e curvas ‘asas endurecidas’– se nos for possível tomar de empréstimo uma figura aplicável aos besouros voadores – que permaneciam estendidas e rígidas. No meio, tínhamos um corpo longo e arredondado, como o de uma mariposa, onde o Sr. Butteridge podia montar como em um cavalo. A semelhança com uma vespa era acentuada pelo fato do aparelho voar com um profundo e estridente zumbido, o mesmíssimo som produzido por uma vespa ao se chocar com uma janela de vidro.” (WELLS, 2005, p. 18-19).

O mecanismo aproximativo, analógico, de Wells<sup>10</sup> mescla descrição rigorosa e metáfora imaginativa para evocar o imaginado, não real e distante desse real, embora plausível se vale igualmente de instrumentos ligados à construção e ao efeito de sentido da narrativa. O trabalho de Wells com a verossimilhança – realizado através de uma estrutura modular e crescente – ganhou facilmente a caracterização de *profecia*, ainda que articulasse criações tecnológicas que dificilmente sairão do imaginário, como a invisibilidade ou o crescimento acelerados transformados em artigos de mercado e/ou em experiência

---

<sup>10</sup> Tal mecanismo apareceria em várias outras narrativas, como por exemplo o conto “The Land Ironclads” (1903) – publicado na revista *Strand* e depois na coletânea *The Time Machine and Other Stories* –, sobre máquinas de guerra terrestres antepassadas dos tanques que surgiriam na Primeira Guerra Mundial, no qual o narrador descreve tais mecanismos como “enormes e desajeitados insetos negros, insetos do tamanho de um cruzador blindado, se arrastando obliquamente pelas primeiras linhas de trincheiras e abrindo fogo através de buracos laterais.” (WELLS, 1952, p. 122-123).

acidental<sup>11</sup>. Essa estrutura surge com força e clareza mais nítida no capítulo dedicado à destruição de Nova Iorque por um bombardeio aéreo: peça chave de uma conflagração que adquire tons globais e, logo, apocalípticos. Destruição total era o combustível das obras de Wells desde *The Time Machine* ou *The War of the Worlds*, por exemplo, mas nesses dois casos a questão *política* da guerra propriamente dita era submetida ao fantástico – ou seja, à *alegoria* em sentido mais amplo. Em *The War of The Air*, Wells reflete constrói narrativamente uma guerra *real*, com os potentados da época, marcados por seu peso Histórico, se engalfinhando em uma guerra marcada pela destrutiva corrida tecnológica. Nesse sentido, a estrutura cumulativa acompanha, paralelamente, o desenvolvimento dos meios tecnológicos e políticos da destruição em massa com grande precisão: “A chave para esta engenhosa narrativa é a forma como é mostrada a guerra travada em condições de extrema industrialização, semelhante a abrir uma Caixa de Pandora, cujo conteúdo é pior do que o imaginado. (...) Em que sentido pior? Primeiro, por ser global e sem fim.” (WINTER, 2005, p. xix). A guerra aérea configurada no romance por máquinas imaginárias, ricamente descritas e que não se distanciavam tanto assim das tecnologias conhecidas (balões, dirigíveis, aviões construídos de madeira e tecido, aeroplanos semelhantes àqueles imaginados por Da Vinci, mecanismos que reproduziam *tecnologicamente*, com motores e rotores, o tipo de voo de insetos e pássaros), surge como a exemplificação alegórica de um processo histórico previsível, muito concreto, uma vez que a guerra aérea era, de fato, apenas uma questão de tempo. Wells, então, realiza um deslocamento dinâmico da perspectiva a partir da qual a realidade do romance é percebida, empregando um narrador onisciente que ora toma a palavra, ora fornece esse poder ao protagonista Bert Smallways. Assim, o narrador toma a palavra logo no início do capítulo dedicado à imaginária invasão de Nova Iorque pelos alemães, percebendo como o campo de batalha da guerra aérea seria as grandes, complexas, belas e frágeis cidades do mundo moderno:

“Ela [a cidade de Nova Iorque] era tão grande, seu efeito coletivo tão pacificamente magnífico, que fazer guerra contra ela parecia de uma incongruência sem tamanho, como levantar cerco contra o *National Gallery* ou atacar gente respeitável no

---

<sup>11</sup> Jay Winter, por exemplo, não deixa de empregar de empregar a expressão “profeta da guerra total” para caracterizar as percepções de Wells que, em *The War in the Air*, caracteriza com precisão diversos aspectos da guerra moderna no geral e da guerra total – como foi a Segunda Guerra Mundial, notadamente – em particular. (cf. WINTER, 2005, p. xiii-xiv).

restaurante de um hotel armado de machado de combate e armadura. Ela era, em sua totalidade, tão enorme, tão complexa, tão delicadamente imensa que trazer as questões da guerra até ela seria o mesmo que jogar uma barra de ferro no mecanismo de um relógio.” (WELLS, 2005, p. 135).

O comentário do narrador é amplo e se afasta de seu protagonista, mergulhando nas questões mais complexas colocadas por sua imaginária guerra aérea mundial. Nesse momento, a narrativa torna-se rarefeita, pois por um triz não adentramos o universo reflexivo do ensaio filosófico, mas logo o fio da trama retorna, com seus personagens e sua organização própria. Trata-se, portanto, da inserção de comentários, longos ou breves, cuja função é bem mais complexa que a contextualização da trama ou a transparência da posição do autor, cuja consciência se confunde com a do narrador onisciente. O comentário acima, por exemplo, revela em escassas linhas não apenas a percepção de que a cidade se configurava como o campo de batalha por excelência da guerra tecnológica como também como essa cidade, erigida pela mesma tecnologia que alimenta a guerra e descrita como complexa e bela, era fácil de destruir. Trata-se de uma reflexão bastante sutil que trabalha diversos conceitos e que possui necessárias intensidade e brevidade, uma vez que o comentário não pode travar o desenvolvimento da narrativa além do necessário, bem como não pode distanciar-se do esquema construído para a narração. Alongar-se ao sabor da reflexão destruiria tanto a verossimilhança quanto a estabilidade do romance; assim, o comentário encadeia-se à trama, que se percebe impossível de construir sem a opção do narrador onisciente. Trata-se de um equilíbrio delicado, como podemos ver quando o narrador toma emprestada a perspectiva do protagonista para a descrição da destruição aérea de Nova Iorque:

“Algo foi jogado do aeroplano, algo que parecia pequeno e pouco sólido. Atingiu o pavimento próximo a uma grande arcada bem abaixo de Bert. Um homenzinho corria pela calçada umas doze jardas de distância, enquanto dois ou três outros mais uma mulher pareciam presos à via. Eram figuras pequenas e esquisitas, tão minúsculas que eram apenas cabeças com pernas e braços bem ativos. (...) À distância, a humanidade não possui dignidade. O homenzinho no pavimento saltou comicamente – sem dúvida, tomado pelo terror – quando a bomba caía ao seu lado (...) chamas cegas se espalharam em todas as direções a partir do ponto de impacto. O homenzinho que havia saltado transformou-se, por um instante, em clarão de

fogo e desapareceu – absolutamente. As pessoas corriam para a rua aos tropeços, desajeitados e absurdos, e então tombavam e permaneciam quietas, com suas esgarçadas roupas em chamas.” (WELLS, 2005, p. 148-149).

O narrador wellsiano ocupa o *ponto de vista perceptivo* de seu protagonista (que, por uma série de peripécias da trama, acaba integrado à frota aérea alemã, responsável pelo ataque) mas não seu ponto de vista psicológico ou ideológico, os aspectos que dão consistência ao personagem. Assim, o testemunho filtra-se de seu *meio*, a psicologia do protagonista, para atingir certa abstração conceitual – a *ideia* de destruição –, procedimento já desenvolvido em romances anteriores como *The War of the Worlds* e ideal ao projeto pedagógico/político de *esclarecimento* proposto por Wells<sup>12</sup>. O testemunho perde seu *pathos* e ganha em distanciamento, garantido pela essência *imaginária* da catástrofe, tornada portanto *símbolo* de uma condição universal. O problema central, para Wells, é que essa condição universal logo adquire o formato que o símbolo empregava: em uma palavra, a barbárie imaginária torna-se realidade cotidiana, o que pressionava a concepção estética de Wells – para a qual as narrativas respondiam a uma *necessidade política*, embora essa concepção altissonante estava, como é evidente, mergulhada nas contradições lúdicas do desejo – a encontrar novos caminhos. Esses novos caminhos levariam Wells a abandonar gradativamente o fantástico mais *puro* em suas narrativas, substituído por elementos prosaicos e irônicos desviados ou acelerados – o progresso da aviação, em *The War in the Air*; o surgimento dos movimentos totalitários, em *The Holy Terror* – dentro de sua perspectiva convencional. Tal procedimento levaria à construção de vertiginosos painéis históricos totalmente imaginários, romances históricos ou historiografia romanceada de momentos da humanidade possíveis, mas imaginários, em geral acompanhando personagens que, como os patriarcas bíblicos, são abençoados por extrema longevidade<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Wells é conhecido por posicionar seus *Scientific Romances* como narrativas centradas em *ideias*, o que colocaria em segundo plano o aprofundamento na psicologia dos personagens – postura sumarizada com a seguinte afirmação: “Mostrar o quão peculiares são as coisas que surgem para pessoas igualmente peculiares é peculiaridade demais.” (cf. KELLY; KESSEL, 2009, p. 13).

<sup>13</sup> O impecável *progresso* dos personagens nesse universo ao mesmo tempo familiar e fictício ultrapassa os projetos ou pretensões iniciais do autor: nesse sentido, é iluminadora a aproximação que Borges faz do protagonista de *The Holy Terror*, Rudd Whitlow, com personagens como Bouvard e Pecuchet, de Flaubert (cf. BORGES, 1999, p. 489).

De qualquer forma, é preciso destacar o vanguardismo na *montagem* da destruição em *The War of the Air*; ao reduzir o elemento imaginário preponderante de suas narrativas anteriores, Wells aproxima a catástrofe ficcional da real, sem com isso apelar para a tentação do estilo redutor ou obscuro que, como bem percebe W. G. Sebald, aparecia na reflexão ficcional sobre a destruição *real* provocada pela Segunda Guerra Mundial<sup>14</sup>. Por outro lado, o uso da perspectiva do personagem mas não de uma visão de mundo ficcional que daria peso e substância a esse personagem – ele próprio transformado em um *tipo*, embora a caricatura não extirpe radicalmente alguns traços importantes da caracterização do personagem, que se revelam especialmente no final do conto, quando Bert Smallways se transforma em uma espécie de *herdeiro* da civilização extinta –, essa diminuição do peso da psicologia na caracterização da trama não apenas forneceu munição ao projeto estético de distanciamento irônico em relação ao realismo – de um Jorge Luis Borges ou de um Adolfo Bioy-Casares, por exemplo – como também antecipou a colocação do *sujeito* em xeque nos processos de desconstrução da prosa narrativa efetuados pelo *Nouveau Roman* ou, em outro registro, pelos *Beats* norte-americanos. Autores vinculados à FC como J. G. Ballard não deixariam de ter algo da perspectiva wellsiana em vista ao realizar operações ainda mais radicais de destruição do processo de aprofundamento da psicologia dos personagens.

Mencionamos como o projeto estético de Wells exigiu revisões, remodelagens, retomadas e mudanças de rumo conforme a realidade histórica avançava sobre o espaço do imaginário, tornando o pesadelo imaginário realidade cotidiana. Assim, a narrativa wellsiana tinha necessidade de, ludicamente e imaginariamente, criar processos destrutivos que, por outro lado, deveriam estar atrelados a uma perspectiva histórica imediata ou estruturalmente complexa, pois havia em jogo um discurso filosófico correndo em paralelo à narratividade em si. Quando os processos destrutivos imaginários, construídos ludicamente pela ironia como uma forma de destruição de partes ou de toda uma sociedade que Wells detestava ou que identificada com aquela responsável pelo marcante período de miséria que acompanhou

---

<sup>14</sup> Sebald, ao comentar aspectos do romance *Die Stadt hinter dem Strom*, de Hermann Kasack, fez a arguta observação: “Mas o potencial crítico da ficção desenvolvida por Kasack, que está relacionada com a complexa compreensão de que mesmo os sobreviventes de catástrofes coletivas estão já mortos, não se realiza discursivamente na narração em seu nível mítico, uma vez que Kasack, em que pese a sobriedade de sua prosa, trata na verdade de irracionalizar habilmente a vida destruída. Os ataques aéreos que causaram a destruição das cidades aparecem em um estilo pseudoépico, que faz lembrar Döblin, como acontecimentos transreais.” (SEBALD, 2007, p. 68).

seu primeiro desabrochar profissional, se aproximam excessivamente da realidade, algo como uma consciência culpada obrigava o autor a tornar mais politizados, menos fantásticos e mais *realistas* seus romances e narrativas. A ideia por trás desse procedimento provavelmente era fortificar o discurso filosófico paralelo à trama a princípio imaginada como *ilustração*. Nesse sentido, o mais bem acabado exemplo de tal método de composição foi o romance *The Holy Terror*, publicado em 1939, o ano de início da Segunda Guerra Mundial. A trama do romance acompanha o desenrolar da carreira política de Rudd Whitlow, o *holy terror*<sup>15</sup> do título, um tirano cuja ideologia e concepção de mundo aparece como uma mescla de Mussolini, Stalin e Hitler. O processo de *formação* de um personagem *deformado* psicologicamente viola até certo ponto a regra anti-psicológica que o próprio Wells propalava, uma vez que os personagens, vários deles caricaturais, não deixam de ter certa coerência e aprofundamento na trama que algumas vezes lembra *Mefisto* de Klaus Mann. Como a trama começa a se desenvolver no *tempo atual*, o deslocamento provocado por esse tirano totalitário que domina inicialmente a Inglaterra e os EUA só começa a se distanciar da *realidade atual* depois de um bom tempo; esse distanciamento inclui mesmo uma guerra mundial ganha pelo ditador. É o próprio Wells que busca tornar o leitor consciente desse efeito: em uma “nota preliminar” – que cita as “experiências de tempo e espaço” de J. W. Dunne –, Wells situa seu romance como “ambientado nos anos 1920, mas que se desenrola para bem depois disso. (...) O escritor deixa claro que tal [processo temporal] aconteceu, ele chama a atenção do leitor para isso, mas não oferece nenhuma explicação ou defesa.” (WELLS, 2002, p. i). O fundo histórico da trama, anunciado e situado pelo autor, alimenta sua essência alegórica, mas sem perder inteiramente a conexão com o cotidiano. Trata-se de uma mescla de perspectivas, na qual o fantástico é empregado para *revelar* características – sempre pelo viés da inversão irônica – da sociedade atual. Esse método surgiu no *corpus* da obra wellsiana com mais clareza no romance *The Invisible Man* (1897), onde a invisibilidade do protagonista (o elemento fantástico) surge como pré-texto para o mergulho voyeurístico do narrador no cotidiano medíocre e alienado das pequenas cidades inglesas durante a virada do

---

<sup>15</sup> Trata-se de uma curiosa expressão inglesa empregada para designar crianças *estragadas* pelo mimo excessivo dos pais. Na concepção de Wells, a imagem da criança mimada simbolizada com perfeição o tirano que impunha aos outros sua vontade não raro enlouquecida. Na tradução brasileira, realizada em 1941 por Monteiro Lobato, optou-se por *O grande ditador*, tornando essa concepção mais evidente pela aproximação com o filme de Charles Chaplin.

século XIX. O procedimento reapareceria em boa parte da obra de Wells<sup>16</sup> – inclusive *The War in the Air* – mas teria um desenvolvimento mais sistemático em *The Holy Terror*, obra que promove uma mescla mais sutil – situada no eixo temporal – da mimese realista e fantástica.

O protagonista tirânico, Rud Whitlow, é o fio condutor da trama, uma vez que sua psicologia compõe o universo no qual a narrativa se desenrola. A trama, estruturalmente, reproduz algo do mecanismo metal do tirano, que pretendia descrever como tema/conteúdo narrativo; é como se a mentalidade de Whitlow *moldasse* o universo que o circunda. Daí a alteração do eixo histórico que seguia sua “normalidade” nos primeiros capítulos do livro. Para que tal efeito ocorresse, Wells optou por construir seu tirano, Rud Whitlow, com uma sutil característica fantástica – o *roubo* das qualidades e virtudes alheias<sup>17</sup>. A característica central de Rud, nesse contexto, seria o *mimetismo ativo*: assumir posições, ideias e projetos alheios como algo de sua lavra, drenando para si as glórias alheias com tal descaramento que os méritos mimetizados como que passam a ser do tirano. Não por acaso, a plataforma central do partido de Rud, de feições fascistas, é pintar seu ditador como um prosaico “homem comum”. Trata-se do sentimento de desconfiança que Wells sempre teve em relação às classes populares inglesas, que não obstante revelavam igualmente certa percepção política clara, uma vez que os tiranos totalitários do momento – aqueles que serviram de base ao personagem Rud, Hitler, Mussolini e Stalin – eram todos de baixa extração e se colocavam próximos aos trabalhadores por uma associação direta que incluía gostos e hábitos. O velho ideário platônico de Wells parecia alimentar-se da terrível constatação de

---

<sup>16</sup> Esse procedimento de aproximação do real factual ao virtual ficcional logo seria adotado por outros autores: Karel Capek, em seu romance *A guerra das salamandras* (1937) é um bom exemplo dessa apropriação. No romance de Capek, a trama se desenvolve tanto pelo viés tradicional do relato – que inclui diálogos, descrição, etc. – quanto por elementos que cruzam a trama, como notas de rodapé citando bibliografia imaginária, transcrição de recortes de jornais fictícios, etc. Um belo exemplo desse procedimento em Capek – de evidente efeito satírico já desde Wells – surge em uma nota, suposta transcrição de notícia de jornal: “(Reuter) Respondendo a um membro da Câmara dos Comuns, Mr. J. Leedse, Sir Samuel Mandeville disse hoje que o governo de Sua Majestade fechou o canal de Suez a todos os navios de transporte de salamandras; além do mais, não tem a intenção de autorizar o emprego de uma única salamandra nas costas ou nas águas territoriais britânicas.” (CAPEK, 1988, p. 156).

<sup>17</sup> Foi Luiz Nazario quem estabeleceu essa analogia, tomando como referência a reflexão política empregando contexto feérico de E.T.A. Hoffmann: em *O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio*, “(...) um anão disforme, tolo e feio recebe de uma fada o poder de atrair para si as formas, os feitos e os sentimentos admiráveis dos outros. A comunidade, assim enfeitiçada, passa a adorar o anão com fanatismo cego, em detrimento dos verdadeiros donos dos méritos roubados. Usurpando os dons alheios e acumulando-os em si, tomando o poder com a cumplicidade das massas, embriagadas pelo seu sucesso, o pequeno Zacarias torna-se um ditador de tipo moderno.” (NAZARIO, 1998, p. 32).

que a tirania era popular e aceita pelos cidadãos que estavam sob seu jugo, contanto que trouxesse o bem-estar desejado – ou, ao menos, propagandeasse isso. Mas, como logo veremos, o negativo personagem Rud, o homem comum por epítome, adquire um papel inteiramente inesperado na trama, talvez mesmo aos olhos de seu autor.

De qualquer forma, os capítulos dedicados à tomada de poder pelo tirano (nos livros dois e três, notadamente) possuem forte ressonância com os eventos que ocorriam de fato na Inglaterra e em toda a Europa: movimentos políticos modernos (fascistas e comunistas), organizados em formações que explodiam o conceito usual de militância política e atingiam os sindicatos, as formações paramilitares, as associações marginalizadas do processo parlamentar, lutando pelo poder nas ruas de grandes cidades, com cada tendência se enfrentando em *meetings* de rua que degeneravam em luta corporal. Em tais disputas, as organizações estabeleciam guerras e alianças por conquista de espaço, com facções travando batalhas internas pelo poder geral e imediato, o que demonstrava um caráter que nada tinha de hegemônico entre o movimento político totalitário. Aqui, onde a narrativa segue de perto o cotidiano do autor e do leitor, temos o surgimento de uma das mais bem acabadas caricaturas já criadas por Wells: o líder fascista “concorrente” de Rud, de nome Horatio Bohun, moldado a partir do líder fascista inglês Oswald Mosley. De feitio “aristocrático”, Bohun *pavimenta* o caminho ao poder de Whitlow com seus “camisas púrpuras”, grupo paramilitar e político que, na ficção wellsiana, é patética caricatura dos “camisas negras” de Mussolini. Contudo, os “militantes inteligentes” de tal agrupamento, que se sentiam “(...) desorientados e frustrados, mas ainda mantinham algo das boas intenções que os levaram a tal movimento” (WELLS, 2002, p. 120), foram imediatamente atraídos para a esfera de influência de Rud, que no processo de incorporação das ideias e boas intenções desses militantes *as valorizava*, resultando que o futuro ditador não chegava a roubar seus fiéis militantes, pois aqueles entregavam o que neles havia de melhor de bom grado. De toda forma, Rud *rouba* o movimento de Bohun, alegoria wellsiana do ditador fascista *real*, com sua tendência ao ridículo tão bem sublinhada por Adorno – que os comparava a cabeleireiros de província e jornalistas de segunda em *Dialética do Esclarecimento*. Whitlow é de certa forma um tirano *ideal*, pois imaginário. Ao final, Bohun é despachado da História da forma mais inglória possível: violentamente escorraçado de sua própria organização por seus antigos correligionários, desaparece da História propriamente dita (a ficcional; no desejo de Wells, a

atual) como um quisto obsoleto (“E assim Bohun sai de cena, refletiu o velho Dr. Carstall, eu creio que isso acabou com ele...” (WELLS, 2002, p. 213)).

Anteriormente, mencionamos que uma reviravolta na peripécia colocaria Rud Whitlow, o *terror sagrado* que se transforma em ditador mundial, em um papel *positivo* embora ainda tendo em perspectiva sua essência destrutiva, base de uma segunda reviravolta posterior, que implicará na destruição de Whitlow. Como vimos, Wells rejeitava o modelo político de corte populista, exemplificado com clareza por Hitler e Mussolini, bem como rejeitava a brutalidade igualitária de Stalin, mas não exatamente o *fascismo*. Os movimentos políticos *modernos*, como o bolshevismo ou o fascismo, com sua retórica pela ação direta e sua preferência por uma visão *total* da política, não mais confinada ao espaço regulamentar da atividade parlamentar, fascinavam Wells. Por outro lado, seu desprezo pelo populismo não significava – como defendem muitos críticos, como vimos em capítulos anteriores – ser Wells um partidário de certo conservadorismo fascista de tendências aristocratizantes e românticas, corrente que pode ser bem exemplificada na vida e na obra de autores como Ernst Jünger ou José Ortega y Gasset. Na verdade, Wells satirizava com não pouca brutalidade – e isso transparece no romance *The Holy Terror – a soi disant* aristocracia, de sangue, raça ou classe; há um elitismo em Wells, sem dúvida, mas relacionado à Tecnologia e à Ciência. Para Wells, grupos que se colocavam profissionalmente na vanguarda da sociedade, como os aviadores ou os cientistas, incorporavam um internacionalismo quase que por necessidade vital, o que fazia desses grupos possíveis *élites políticas* necessárias para o esclarecimento de uma massa ainda alienada por valores religiosos, de classe ou nação, valores esses cobertos de sangue. Wells inverte a perspectiva do futurismo de Marinetti – que apostava na militarização guerreira desses novos técnicos –, provavelmente refletindo o impacto da confraternização de soldados inimigos em alguns *fronts* durante a Primeira Guerra Mundial, como a ocorrida no Natal de 1914 envolvendo tropas da Escócia, França e Alemanha, que impuseram um cessar-fogo e passaram esse curto feriado natalino jogando futebol e trocando fotos de família. Mas o feriado de Natal foi curto e a guerra logo recomeçou<sup>18</sup>. É sabido que a mortandade e incrível violência da “guerra do material”, que fez sua primeira aparição espetacular na guerra mundial, causou imenso impacto e confusão nos intelectuais e artistas formados na *paisagem* humana e política do século XIX. Esse também

---

<sup>18</sup> O episódio foi ficcionalizado em filme recente, *Joyeux Noel (Feliz Natal, 2005)*, de Christian Carion.

foi o caso de H. G. Wells – embora o autor, de certa forma, antecipasse esta possibilidade ficcionalmente desde a última década do século XIX –, que encontrou em tais poucos e raros episódios de confraternização que ignoravam a propaganda e as ordens guerreiras como um *marco* de estabilização do mundo. Diante de uma conflagração que prometia, em seus episódios de configuração inicial – como a Guerra Civil Espanhola –, ser muito mais violenta, a lembrança desse marco estabilizador voltaria; em *The Holy Terror*, a guerra mundial ganha por Rud Whitlow baseia-se nessa união do soldado *técnico*, em uma solidariedade que ignoraria a conscrição patriótica. Curiosamente, nessa tendência em manter os padrões de humanidade e dignidade próximos àqueles de sua juventude, Wells confiava cegamente na juventude, jogando a carga da violência terrível dos anos 1920-40 em *sua* geração, nos políticos que sobreviveram após o massacre da Primeira Guerra Mundial:

“O creme da juventude dos anos de guerra fora assassinada; um estrato de homens de meia-idade permanecia no controle, cujas ideias já estavam definidas antes da Grande Guerra. (...) Apesar dos poucos anos passados, ainda é incrível que, nos anos 1920 e 1930, toda a vida política do mundo ainda girava em torno de noções de domínio das potências e dos Estados. Homens de razoável inteligência ainda planejavam e arquitetavam a ‘hegemonia’ da Grã-Bretanha, França, Alemanha ou Japão, movendo seus exércitos, marinhas e aeronáuticas, fazendo alianças e combinações, tudo isso sobre o desmoronante tabuleiro de xadrez da realidade do planeta. Nada acontecia conforme o planejado; nada terminava como desejado; mas, com inércia assustadora, esses líderes persistiam. Lançavam seus exércitos, massacravam e matavam de fome populações. Agiam como um cirurgião veterinário que repentinamente se visse operando um ser humano, que com uma série de golpes cegos e desesperados de bisturi tentasse adequar seu paciente às melhores regras equinas. A história da diplomacia européia entre 1914 e 1944 surge agora como um consistente registro de incrível insinceridade que espanta a mente moderna.”  
(WELLS, 2002, p. 290-291)

Assim, ao menos na ficção, as mortes na Primeira Guerra Mundial não foram em vão, pois geraram as condições para uma revolução que, embora imperfeita e centrada em um líder tirânico, era mundial e baseada no reconhecimento de que a política alcançara níveis de *insinceridade* alarmantes. Rud e seu grupo baseado no “senso comum moderno” representavam a esperança de Wells – projetada desde o campo do sonho, do devaneio, da

ficção – de que algo de positivo do fascismo ou do bolchevismo surgisse como redenção para a humanidade. Nesse sentido, sua utopia não era exultante, mas desesperada – o trecho citado acima poderia tranquilamente ter saído de um livro de História descrevendo o período *real* do pós-Primeira Guerra. Certamente, a ficção transformava-se em uma realidade que percorria caminho próximo ao Real, forma *latente* que poderia ser atualizada, mas que não seria e, se o fosse, traria algo de sua carga negativa associada ao domínio tirânico por mais positivo que o novo regime fosse objetivamente. Assim, embora representasse a esperança de uma possibilidade, o regime de Rud Whitlow, imposto por uma *revolução mundial*, acabaria revelando sua origem tirânica na tentativa de integrar todos no projeto futuro. Os judeus, as lideranças que se afastavam do centro de poder, seriam as primeiras vítimas do líder totalitário que perdia seu caráter *involuntariamente* positivo e adquiria mais e mais os traços nefastos do fascista real, que antes surgia como caricatura pouco ameaçadora na figura de Bohun. Assim, tal qual no conto “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges – ou na provável realidade da URSS, pois a possibilidade de envenenamento de Stalin ou mesmo de Lênin não pode ser descartada –, um grupo de oposição situado no centro do poder resolve se livrar do velho tirano, agora um estorvo. Mas não se trata de um mero *coup d'état*, uma vez que os novos líderes manteriam a *memória gloriosa* do tirano, mantendo intocável, assim, seu projeto, especialmente a essência positiva deste projeto político derivada das ideias que seus discípulos identificadas ao projeto e à figura do ditador. Rud Whitlow ocupa uma última posição, funcional e necessária à sociedade futura, de *vítima sacrificial*, cuja morte redime a sociedade futura, mantendo-a no “caminho certo”. Wells, provavelmente, era consciente desse sentido outro para a expressão “horror sagrado” ao batizar seu romance, ao fazer com que o ditador passe pelas posições sucessivas de crianças mimada, desclassificado que rouba as ideias e possibilidades alheias, salvador da humanidade decaída, tirano global perseguidor dos não integrados, vítima de conspiração cuja memória eterniza-se como heróica.

De certa forma, a destruição e a esperança utópica mobilizam energias semelhantes e surgem em esquema complexo, de alternância, na ficção de Wells. Em *The War in the Air*, o espectro ainda distante da guerra mundial era exorcizado por um exercício de ficção bastante próximo ao cotidiano – ou seja, de leitura ainda mais clara e direta –, como reflexão de uma possibilidade latente do real. Já em *The Holy Terror*, a destruição deixara de ser *latente* e se transformava em traço efetivo cuja eficácia parecia concretizar-se de forma exponencial;

diante de tal situação, Wells opta por uma representação histórica alternativa, que segue de perto a realidade histórica atual mas corrige a rota desta em um sentido mais razoável, que dote a destruição e o massacre ao menos de um significado histórico premonitório, efetivando uma redenção das ruínas. Wells – como Walter Benjamin nas “Teses sobre o conceito de História” – escrevia seu romance histórico alternativo sob o impacto da aproximação entre Berlin-Moscou e das alianças de supremacia imperialista, o que se reflete na aproximação efetivada na ficção entre as figuras de Stalin e Hitler em *Rud Whitlow*. Diante da terrível perspectiva de uma nova e devastadora guerra na Europa, encontrou na confraternização de soldados da Primeira Guerra Mundial algo como uma última chance. Trata-se quase da mesma evocação fantasmagórica que surge na conclusão do filme *J'accuse!* (1938) de Abel Gance, na qual o protagonista evoca os fantasmas dos mortos na Primeira Guerra Mundial para protestar, com seu silêncio assustador, contra a nova guerra arquitetada. Mas os fantasmas são impotentes: logo, Wells mudaria seu foco e seu tom, abandonaria a esperança pendular em seu esquema político e ficcional, projetando a forma da destruição definitiva em seus últimos escritos.

## Sobre a Extinção da Mente como Fato e Ficção

A literatura vive de certos mitos, sendo que um deles é o mito do “testamento literário”. Pensando em termos próximos ao senso comum, espera-se que a *última* obra de um autor seja reveladora, que traga uma mensagem sintética e decisiva: a *última palavra*. Por isso, mesmo depois da morte de um autor, o *corpo* de sua obra continua a crescer e se desdobrar, como o cadáver da peça *Amédée*, de Ionesco. A obra de dado autor falecido amplia-se com a adição de diários íntimos, cartas, projetos inacabados: herdeiros e editores buscam aumentar a liquidez e a margem de lucratividade dos autores consagrados já mortos, “descobrimo” novidades e relançando obras com novos estudos críticos, introduções, pesquisas e curiosidades. A noção da “última palavra”, de uma grande revelação que mobilizaria os minutos finais do autor, de algum grande segredo que estaria codificado no escrito final e que viria à tona após a morte de seu emissor – algo que se vê periodicamente nas biografias cinematográficas dos “grandes gênios”, como em *Minha Amada Imortal (Immortal Beloved)*, 1994) – movimenta não apenas a indústria de obras póstumas mas também a de biografias. *Mind at the End of its Tether*, nesse contexto, não teria o fácil enquadramento de *testamento*. Publicado em 1945 – o autor morreria em 13 de agosto de 1946 –, o opúsculo foi a última obra escrita pelo autor, cuja saúde entrava rapidamente em colapso. Contudo, longe de ser uma *culminância* ou uma síntese, *Mind at the End* é a contradição pura entre a visão de mundo do Wells diante da falência das possibilidades de uma “revolução mundial” ou de uma humanidade sem a guerra movida por pulsões irracionais e atávicas. Como percebeu Colin Wilson, o primeiro autor a analisar esse estranho opúsculo final de Wells, a obra de Wells é movida para registrar uma *revelação*, na verdade a guinada que deslocou sua visão de mundo: do otimismo solar, quase ingênuo em suas pretensões científicas e em sua obsolescente avaliação “século XIX” da política para um “autêntico pessimismo shakespeariano” (cf. WILSON, 1985, p. 6-7). Wilson, que ainda compara o opúsculo ao “The Hollow Men” de T. S. Eliot, foi igualmente o primeiro a perceber como a escrita lúcida em seu pessimismo abissal de Wells provocaria tal escândalo que muitos buscariam na decadência física do autor as *causas reais* do livro e de suas conclusões (cf. WILSON, 1985, p. 10)<sup>1</sup>, seguindo a lógica da obra póstuma ou do

---

<sup>1</sup> De fato, o autor de FC Rudy Rucker, escrevendo o ensaio introdutório da edição mais recente de *Mind at the End* – publicado junto ao menos conhecido *The Happy Turning: A Dream of Life* – não deixaria de cair na consoladora fórmula do olhar compreensivo diante de um livro escrito por um velho doente: “Quando nos aproximamos da morte, certas pessoas caem naquilo que poderíamos chamar de sinédoque fatalista. Eles confundem o todo (o mundo) com a parte (eles mesmos) e anunciam que o mundo está no fim.” (RUCKER, 2006, p. 37).

testamento literário, documento nem sempre escrito de forma feliz. Contudo, como Wilson, podemos perceber que está situado em outro plano o escândalo diante de *Mind at the End*: na verdade, seu conteúdo e ainda mais o *emissor* do discurso, que já cumprindo sua adorável função de precursor da FC e do romance distópico de Orwell e Huxley, poderia bem cumprir seu destino, mantendo-se uma curiosa peça de museu. Mas esse papel nunca foi aceito pacificamente pelo autor.

Contudo, o opúsculo final de Wells não foi nem a primeira, nem a última palavra escrita dentro do arcabouço histórico da contemporaneidade sobre o fim do mundo<sup>2</sup>. O pessimismo cultural – ou seja, a concepção de que as radicais mudanças sentidas como abalos no final da *belle époque* arrastariam a Civilização Ocidental à agonia e posterior liquidação – de Oswald Spengler e Ortega y Gasset, informado e alimentado por cronistas da irreversibilidade do *pior* após as ingênuas crenças iluministas como a de Nietzsche, fez muito sucesso entre os anos 1900 e 1920. Nesse sentido, Spengler, mais articulado, constrói uma bateria de conceitos biológicos para a construção de uma História Universal que comportasse as fases de desenvolvimento de organismos vivos: infância, maturidade e declínio<sup>3</sup>. No outro extremo do espectro ideológico, as famosas “Teses sobre o conceito de história” (1940) de Walter Benjamin, que apresenta uma história como perpétuo, apocalíptico e contínuo desfile de atrocidades só interrompido pelo momento messiânico destruidor

---

<sup>2</sup> A discussão filosófica do fim do mundo – com a refutação como meta – acontece mesmo em um filósofo como Kant (cf. BULL, 1999, p. 136 e segs.), conhecido pelo estabelecimento de um primado ostensivo da razão. A possibilidade apocalíptica, de certa forma, escapa ao extenso domínio da razão, pertencendo muito mais ao indomável território da *natureza*. É curioso, nesse sentido, constatar que um representante vanguardista do pensamento kantiano – o escritor alemão Salomo Friedlander (1871-1946), influente nos círculos expressionistas da Alemanha antes e depois da Primeira Guerra Mundial – tenha silenciado diante do horror da guerra dita “de material”, dedicando pouco espaço, em suas reflexões, à Primeira Guerra Mundial e que nos anos 1930, doente e exilado pelo nazismo, ainda confiasse em um abstrato regime político dominado pela razão equilibradora de tensões (Cf. TAYLOR, 1990, p. 140-141). O sonho desse equilíbrio e dessa racionalidade, não estavam distantes daqueles acalentados por Wells, cuja amarga reflexão final demonstra como os sucessivos golpes na fé na razoabilidade do senso comum levaram ao niilismo diante do beco sem saída destrutivo para a qual aquela fé conduziu.

<sup>3</sup> Há muitos paralelos possíveis entre Spengler e Wells, inclusive na visão de mundo na qual o destino biológico possui papel relevante e no valor dado à necessidade de construção de uma História Universal estruturada pela visão dos povos como entidades orgânicas. Também há coincidências de natureza social: ambos foram estudantes brilhantes mas pobres, cuja fama posterior representou certa “vingança” contra a humilhação passada representada pela miséria e pela fome. Escrevendo sobre a composição de *A Decadência do Ocidente*, Jorge Luis Borges descreve um universo insalubre – que sem dúvida teve ressonância nos conceitos expostos na obra – não muito diferente daquele em que Wells se formou como aluno de Thomas Henry Huxley: “Seis anos demorou Spengler em escrever *A Decadência do Ocidente*. Seis obstinados anos, em um faminto cortiço de Munique, em um aposento lúgubre que dá para uma paisagem de chaminés e de telhas manchadas. Oswald Spengler, então, não tem livros. Passa as manhãs na biblioteca pública, almoça em refeitórios para operários, toma, quando está doente, vastas e ardentes quantidades de chá.” (BORGES, 1999, p. 274).

e renovador<sup>4</sup>. Na ficção, a idéia de final espetacular da humanidade estava consagrada como tema desde *The Last Man* (1826) de Mary Shelley, desenvolvendo-se desde então com picos pronunciados durante e ao fim da Primeira e da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, é bom lembrar que o próprio Wells trabalharia o tema em suas múltiplas possibilidades desde sua primeira novela, *The Time Machine* (1895). Contudo, *Mind at the End* destoa de todas essas concepções apocalípticas, embora se aproxime de cada uma delas. De Spengler, Wells trouxe a noção biológica de história, retirando-a do campo da especulação e da crítica abstrata do pessimismo cultural e aproximando-a da realidade material, ampliando o aspecto fatalista do determinismo biológico que concede aos organismos mais adaptados a chance de sobrevivência, negada àqueles “não adaptados”, destinados à extinção. Embora haja evidentes diferenças de visão de mundo, a concepção de Wells se aproxima das “Teses” de Benjamin em pelo menos um aspecto: a visão de que o progresso cessou de representar uma positividade para a espécie humana, despreparando-a para confrontar uma “realidade escondida” temível – a brutalidade essencial da exploração econômica, em Benjamin; a possibilidade real de extinção coletiva, em Wells. De seus projetos de destruição ficcionais, Wells trouxe o estilo e a original idéia de caracterizar uma tendência destrutiva com o *formato* de um personagem, além da força progressiva das imagens, colocadas em um plano bem mais importante que as idéias – característica comum de certa tradição literária apocalíptica, contemporânea ou antiga, na qual o opúsculo de Wells se insere. Mas foi um pouco *além* desses precursores, ao imaginar um fim de tudo absolutamente material, distante da questão cultural que oprimia Spengler. Também Benjamin imagina que a atrocidade contínua da História poderia e deveria cessar com o “salto de tigre” da revolução, que marcaria o fim do “tempo do anticristo”. Para Wells, a descoberta da possibilidade de extinção não mudaria a inexorável marcha do Fim, que não mais se situa em um plano cultural ou no escopo da possibilidade da resolução dialética de conflitos da História humana: a extinção é externa, bem construída, imensa, paralisante e incontornável. É conhecido o fato de que, na história da literatura, outras percepções da extinção surgiram, moduladas nos mais diversos tons e obedecendo a obsessões e percepções nem sempre apocalípticas. O famoso comentário ao

---

<sup>4</sup> Segundo o pesquisador Malcolm Bull, as “Teses” foram trabalho de pelo menos 20 anos, uma vez que o autor pretendia ainda no final dos anos 1910 discutir a filosofia da história de Kant (e seu conceito de “tarefa infinita”), mas optou por manter “bem guardado de mim mesmo” (segundo o autor) os manuscritos, só retomados sob o impacto da breve aliança entre Hitler e Stálin e o início da Segunda Guerra Mundial (cf. BULL, 1999, p. 142-143 e 158-161). Essa distância marca o aumento da *vontade apocalíptica* que marca o texto das “Teses”, bem como seu desespero e esperança.

*Apocalypse* de João, do Beato de Liébana, é um manifesto que visa insuflar nos cristãos a esperança messiânica no fim do Império Árabe que submetia parte da Espanha<sup>5</sup>. Outro exemplo, colhido ao acaso, escrito no mesmo idioma de *Mind at the End* mas pertencente a outro gênero textual: o poema de Walt Whitman "Scented Herbage of My Breast", parte da seção *Calamus* de sua obra *Leaves of Grass*. O trecho final é particularmente sugestivo, em tradução para o português de José Agostinho Baptista:

"Porque enfim compreendo que és os conteúdos essenciais,  
Que, por qualquer razão, te escondes nestas mutáveis formas de  
vida, e que elas existem sobretudo para ti,  
Que, para além delas, surges e permaneces, tu, realidade real,  
Que, sob a máscara das coisas materiais, aguardas pacientemente,  
não importa quanto tempo,  
Que, talvez um dia, tudo dominarás,  
Que talvez dissipes todo esse imenso desfile de aparências,  
Que talvez seja para ti que tudo existe mas não perdura,  
Mas tu perdurarás." (WHITMAN, 1999, p. 23).<sup>6</sup>

Não há dúvida que a imagem criada por Whitman para a extinção é poderosa, ainda mais se levarmos em consideração o efeito de impermanência obtido pela repetição da ameaçadora partícula

---

<sup>5</sup> Sobre o comentário e seu contexto histórico essencial, determinante de seu sentido e leitura, ver, por exemplo, WILLIAMS, 1992, p. 217-233. Também o ensaio de Marcelo Fois sobre as gravuras apocalípticas de Dürer demonstra como a noção de finitude absoluta para o homem renascentista – e também, de certa forma, para o homem medieval – poderia ganhar a forma de um “teatro de maravilhas” a par e passo com sua função pedagógica como “instrumento de persuasão” (cf. FOIS, 2006, p. 108 e segs.).

<sup>6</sup> “For now it is convey'd to me that you are the purports  
essential,  
That you hide in these shifting forms of life, for reasons  
—and that they are mainly for you,  
That you, beyond them, come forth, to remain, the real  
reality,  
That behind the mask of materials you patiently wait,  
no matter how long,  
That you will one day, perhaps, take control of all,  
That you will perhaps dissipate this entire show of  
appearance,  
That may-be you are what it is all for—but it does not  
last so very long;  
But you will last very long.” (WHITMAN, 1999, p. 22).

"talvez"; a morte, certeza unificadora, destrói a estabilidade da substância e da história, até que os limites de seu reino coincidam com a orbe de todo o universo. O Wells de *Mind at the End*, provavelmente, concordaria, no essencial, com o poema de Whitman, embora o escopo de seu ensaio seja bem mais amplo. Afinal, trata-se do fim definitivo da História através do fim da espécie que construiu a História. O poema supõe algo humano mesmo na imagem da morte reinante; o corte imaginado por Wells é total, não apenas simbólico ou figurado – trata-se de uma hipótese de extinção que se pretende plausível, não apenas figuração poética ou projeção obscura, como uma profecia. O *doomsday* previsto por Wells e denunciado no opúsculo com forma de panfleto é a extinção diante da qual nenhuma saída é possível.

Por outro lado, Whitman parece intuir que a morte universal possui maior concretude – evocada pela imagem poética – que aquela postulada pela racionalização teórica. Sempre houve catástrofes que fizeram a humanidade, ou uma amostra localizada daquela aparente unidade, temer a própria extinção ou que, por sua negatividade fulgurante, coloquem em xeque as doutrinas filosóficas correntes, fossem estas otimistas ou não. Em seu artigo "História como Trauma", Márcio Seligmann-Silva menciona o impacto que o terremoto de Lisboa, em 1755, teria na reflexão filosófica à época: "como aceitar o otimismo leibniziano, ou como julgar a doutrina do livre-arbítrio em função daquele evento, perguntava-se então Voltaire." (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 73). O texto, que debate as consequências estéticas e filosóficas do Holocausto na arte contemporânea, aprofunda-se nessa questão, que envolve o trauma e o problema insolúvel do testemunho de uma situação extrema como o extermínio imposto aos judeus pelos nazistas, orquestrado pela racionalidade industrial. Contudo, o *buraco negro*<sup>7</sup> representado pela experiências extremas do século XX: o universo concentracional (seja o KZ dos nazistas, seja o gulag soviético); a realidade vivida pelos sobreviventes de bombardeios convencionais, nucleares, de napalm, armas químicas, etc.; as vítimas das diversas práticas de limpeza étnica. Todos esses aspectos da História ainda pertencem à ordem do humano, da memória, da sobrevivência não apenas das testemunhas, mas de uma possível cultura que possa abarcar algo tão extremo, penoso, traumático. A aniquilação total pertence a outra ordem discursiva: trata-se do discurso e da experiência religiosa, o profético, ou da loucura. Um texto que questione a sobrevivência futura da humanidade em termos concretos afronta-se com o

---

<sup>7</sup> Expressão conceitual advinda da física, aplicada a uma área delimitada resultante de uma supernova, de gravitação tão esmagadora que nem sequer a luz pode escapar e que surge no texto de Seligmann-Silva atribuída à Sidra Ezrahi (cf. SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 88).

problema de representação pela adesão ao discurso que se situa após o mensurável; se a ficção científica elegeu tal tema como seu predileto desde seus primórdios foi por que o sentido da aniquilação poderia estar exilado ao alegórico, exagerado e de certo mau gosto. Mas nem por isso menos popular: a destruição possui algo de festivo, ao menos antes tropeçar em sua possibilidade real, o trauma analisado por Seligmann-Silva; mas, o tempo de duração de tal tropeço de consciência não é dos mais prolongados, e o *encobrimento* do trauma é o caminho mais usual, inclusive para a sobrevivência. O resultado é que a sensibilidade embotada, para tropeçar novamente, precisará encontrar obstáculo muito mais íngreme. Se na Primeira Guerra Mundial o uso de bombas arremessadas de aviões foi considerado uma atrocidade, o mesmo já não ocorreu nos conflitos posteriores, chegando à situação surreal de se considerar que os inúteis *bunkers* de concreto seriam boa defesa contra armas atômicas, entendidas por Isaac Asimov como limpas e resultantes de um inevitável progresso (cf. ASIMOV, 1985, p. 9). O efeito de *unreality effect*, citado por Seligmann-Silva<sup>8</sup>, parece ainda mais crítico quando o que se quer convencer é a inevitabilidade de uma catástrofe *absoluta*, tendo em vista o acúmulo acelerado de catástrofes relativas traduzidas e replicadas pelos *mass media*.

Evidentemente, a ideia de extinção universal não está restrita à especulação teológica ou à imagem poética do “reino da morte”: uma tradição narrativa, ficcional e mimética desenvolveu seu próprio caminho e história. Apesar de não ser desconhecida nem da Antiguidade greco-romana<sup>9</sup> e do fascínio causado pela descoberta de noções apocalípticas originais em outras culturas européias ou não<sup>10</sup>, seria a tradição judaico-cristã, ao entronizar a noção de finitude do tempo humano,

---

<sup>8</sup> O autor se referia à incapacidade dos primeiros espectadores, diante dos crus e diretos documentários sobre as atrocidades alemãs do imediato pós Segunda Guerra Mundial em aceitar a “realidade do terror”: “eles como que negavam totalmente o visto, tomando-o por mentira” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 95).

<sup>9</sup> Platão, por exemplo, dota certo momento do discurso socrático, ao mencionar Adrástea – epíteto de Nêmeses – daquilo que Pinharanda Gomes chama, em nota explicativa, “uma concepção finalista e escatológica” (GOMES, 1989, p. 138; PLATÃO, 1989, p. 61-62).

<sup>10</sup> É necessário citar, nesse sentido, a mitologia nórdica, estabelecida, a partir de reconstruções e novas traduções das epopéias nórdicas, um mundo mitológico mais sombrio ou, como definiu Michael Chabon, uma cosmogonia que “principia com trevas e se encerra com trevas, estriada como o fogo com escuridão que divide e desagrega” (CHABON, 2009, p. 49), na qual mesmo os deuses, no grande conflito final, devem perecer. A intensidade fatalista dessa concepção de mundo influenciaria Richard Wagner e Thomas Carlyle – que dedicaria um capítulo de seu tratado sobre os heróis civilizadores a Odin – e ainda estaria imagetivamente vivo na mentalidade da liderança nazista, já nos anos 1940, quando a derrota alemã parecia inevitável.

transformado tanto em esperança messiânica quanto em angústia diante de uma possível perdição – motor das diversas crenças milenaristas que povoariam a Europa desde a Alta Idade Média –, que configuraria o pano de fundo dos ficção em torno da destruição no século XIX, a base da produção literária de Wells. Também merecem destaque as descrições vivas e temíveis dos ciclos catastróficos de pestes e guerras que devastariam a Europa desde o final da Idade Média. Trata-se de textos como *A Journal of Plague Year*, de Daniel Defoe, descrevendo a grande epidemia que varreu Londres em 1655<sup>11</sup>. Por outro lado, a imaginação ficcional não perdia de vista o fato de que a existência humana necessita de condições para seu pleno desenvolvimento que não se limitam à mera subsistência; Dostoiévski percebeu esse problema, na alegoria poética que é *O grande inquisidor*, definindo-o de forma sintética: “O segredo da existência humana não consiste em apenas viver, mas em para que viver. Sem uma ideia sólida daquilo pelo que se vive, o homem não consentiria em permanecer vivo e logo preferiria destruir a si mesmo que persistir em continuar na Terra, ainda que cercado de abundância.” (DOSTOYEVSKI, 2009, p. 16).

Todos os elementos citados anteriormente, apontando para a possibilidade de finitude violenta da humanidade, foram transfigurados pela imaginação romântica e irônica no romance *The Last Man*, de Mary Shelley, de 1824. Embora não se fosse a primeira narrativa sobre o tema na Europa ou na Inglaterra – além do romance *Omegarus and Syderia, a Romance in Futurity*, romance de origem francesa mas apresentado como anônimo ao público inglês em 1806, Mary Shelley tomou emprestados certos temas e concepções do poema “Darkness”, de Byron, escrito em 1816, sobre a morte da humanidade e a onipresença de uma “treva” (cf. PALEY, 1994, p. XX-XXI) –, a articulação do apocalipse em torno de questões como a nova sociedade pós-apocalíptica ou a irônica *decepção* dos protagonistas diante das chances de mudança ou de cura do Mal devastador, muito ridicularizados à época por seu próprio tom assustador, antecipariam quase todas as fantasias apocalípticas posteriores. A impossibilidade de se aceitar, fora do domínio estrito da poesia, a possibilidade de extinção cercearia a imaginação dos autores no século XIX nem mesmo em sentido simbólico e alegórico (que poderia facilmente ser atribuído ao romance de Mary Shelley) de tal

---

<sup>11</sup> Por outro lado, as *crenças* no fim do mundo continuavam bem vivas, dotadas de expressão muitas vezes violenta, especialmente fora da Europa, como a antropologia – impulsionada pela necessidade imperialista – descobria ao longo do século XIX, não deixando de marcar a percepção de literatos e filósofos ocidentais. A descrição de um desses fenômenos apocalípticos fora da Europa, de intensa vivacidade, nos é fornecida por Elias Canetti no conhecido capítulo “A autodestruição dos Xosas” de seu tratado sobre as massas (cf. CANETTI, 1995, p. 189-196).

maneira que a próxima ficção apocalíptica de fôlego só seria publicada em 1885<sup>12</sup>: trata-se de *After London*, de Richard Jefferies. Na trama deste romance, um desastre natural faria a Inglaterra regredir aos tempos pré-históricos, nos quais mesmo os animais domésticos eram predadores ferozes.

No continente europeu, o romancista francês J. H. Rosny Aîné, cotado como Wells a precursor da ficção científica, compartilharia com aquele autor inglês a obsessão por narrativas sobre o fim da humanidade e progressiva substituição do ser humano por raças biologicamente diversas, melhor organizadas e mais evoluídas. Esse é o caso dos *ferromagnéticos*, imaginativa fusão entre o reino mineral e animal, prontos a substituir uma humanidade por uma *configuração* mais resistente e adequada<sup>13</sup>. Não por acaso, Rosny escolheu para título de sua peça de ficção, datada de 1910, a frase direta *A morte da terra*, melhor exemplificada quando lemos trechos como o que reproduzimos a seguir:

“Como o Grande Planetário se localizava nos confins do oásis e do deserto, Targ podia contemplar uma sombria uma sinistra paisagem de granitos, de silícios e de metais, uma planície de desolação que se estendia até os contrafortes das montanhas nuas, sem geleiras, sem regatos, sem sinal do verde das ervas, nem uma única placa de líquen. Diante desse deserto de morte, o oásis, com suas plantações retilíneas e seus vilarejos metálicos, assemelhava-se a uma mancha miserável.” (ROSNY AÎNÉ, 1973, p. 138).

Trata-se de uma visão ficcional da extinção que acabaria tornando-se *tropo* narrativo em muitos romances e contos posteriores, portanto sujeito, apesar das poderosas imagens, ao convencionalismo típico da própria condição ficcional. O apocalipsismo de Rosny foi percebido por alguns comentadores como mais amplo e sério que o de Wells em suas obras ficcionais, sempre pronto a usar o fim da espécie como arma irônica de crítica da sociedade vitoriana; esse é o caso de

---

<sup>12</sup> O que não impedia certos autores de preencher suas narrativas com aquela sensação de finitude angustiada típica das descrições de catástrofes. Edgar Allan Poe, por exemplo, não se furtaria de dotar a morte de Pym e o final de sua novela publicada em 1838 *Aventuras de Artur Gordon Pym* (final tão execrado por Henry James e visto com admiração fascinada por Jorge Luis Borges) de forte sensação apocalíptica, graças ao crescente e de poderoso clímax, com seus seres de alvura imaculada e cataratas de proporções gigantescas (cf. POE, 1944, p. 224-229). Outros exemplos: os contos “A noite” (1887), de Guy de Maupassant – que retoma o tema da treva onipotente, que aniquila a vida pela paralisia congelante – e “Demônios” (1893), de Aluísio Azevedo, que toma de empréstimo a ideia de Maupassant para atualizar, à luz da biologia darwinista, o tema do casal original em um novo mundo surgido das cinzas – melhor seria dizer da matéria decomposta – do anterior.

<sup>13</sup> Em sua primeira novela imaginativa, *Les Xipéhuz*, Rosny Aîné imagina a humanidade em seus primórdios ameaçada de extinção por seres cônicos, não muito diferentes daqueles, algumas décadas depois, criados por H. P. Lovecraft para seu bestiário de monstros bem mais antigos que a vida no planeta terra.

Daniel Compère que, ao comparar as diferentes abordagens de Wells e de Rosny-Aîné ao tema *fim dos tempos*, afirma: “Para Wells, o futuro é um presente disfarçado: as catástrofes são quase rituais de expiação destinados a fustigar os valores da burguesia vitoriana. Rosny abre, amplamente, sua janela para o futuro. Dessa forma, sua visão cósmica é mais inquietante.” (COMPÈRE, 1986, p. 32). Mas mesmo Rosny situa-se no terreno da ficção, nunca pretendendo, como o Wells final, demonstrar concretamente o mecanismo que levaria a vida – humana, mas o opúsculo parece supor uma amplitude maior – ao beco sem saída.

Como é possível perceber, a ficção de Wells seguia, em seus momentos apocalípticos, alguns elementos esboçados em narrativas anteriores e, mesmo, contemporâneas, desenvolvendo, por seu lado, suas próprias concepções de apocalipse, necessárias para o desenvolvimento de suas *teses* sociais, mais firmemente embasadas nas possibilidades políticas e mesmo tecnológicas de seu tempo, embora sem explorá-las com profundidade. Essa metodologia imaginativa produziria fantasias destrutivas cuja associação era bem fácil, ao mesmo tempo materialistas e totalmente descompromissadas para com o material histórico que serviria de ponto de partida: a guerra que os marcianos movem para com os terráqueos é detalhada e *poderia* ser associada à Primeira Guerra Mundial; ao mesmo tempo, a própria natureza fantástica dos antagonistas nubla a associação imediata com algum “inimigo” da Inglaterra à época, criando essa atmosfera feérica mas palpável que marca as ficções wellsianas iniciais e que foi tão bem identificada pelo ficcionista russo, discípulo de Wells, Zamyatin<sup>14</sup>. Mas essa excessiva proximidade aguilhoaria a consciência ética e política de Wells, pois sua ficção de feitura leve, irônica, mesmo ao descrever as situações mais terríveis parecia escarnecer do destino que a História, *de fato*, parecia preservar na época aos seus excluídos. Daí entende-se o porquê de Wells mover-se da história universal para as teorias de estofa “científico” que explicassem sonhos premonitórios<sup>15</sup>. Trata-se do mesmo movimento, da mesma tentativa de

---

<sup>14</sup> Em artigo não por acaso batizado “Os contos de fada revolucionários de Wells” (1922) Zamyatin percebe, por exemplo, como a construção de um romance como *The War in the Air* facilita uma dupla leitura a partir de seus elementos estruturais: a minuciosa discricção de dados do mundo ficcional como as máquinas aéreas e depois os detalhes da guerra, dos bombardeios noturnos, o pânico, o desaparecimento gradativo da cultura escrita, a fome, a luta pela sobrevivência. Segundo Zamyatin, essa trama progressiva é descrita “por um homem que parece já viveu a experiência de nosso tempo. Trinta anos atrás, tratar-se-ia de um romance fantástico; hoje, tornou-se um romance naturalista” (cf. ZAMIATINE, 1986, p. 53-54).

<sup>15</sup> Wells era um leitor atento de *An Experiment with Time* (1929), de J. W. Dunne, obra que justamente busca uma síntese explicativa mais cientificamente aceitável, por assim dizer, para o fenômeno do tempo no sonho e dos sonhos de caráter premonitório. Um dos últimos deslocamentos ficcionais de Wells, na direção da história alternativa,

compreensão, das atrocidades e aparentemente incontornáveis atrocidades históricas. Esse movimento correspondeu a sucessivos deslocamentos, no plano ficcional, conforme Wells percebia que a própria realidade, de uma forma ou de outra, se aproximava de sua ficção de modo tão terrível. Esses deslocamentos, que poderiam ser vistos como mudanças estratégicas na construção de uma ficção que possuía forte – embora não exclusiva – motivação pedagógica também ocorriam devido aos fracassos de síntese ideológica, expressos na produção wellsiana não narrativa. Assim, se assumirmos que, para Wells, “sua preocupação maior, ao longo de toda sua vida, não foi tanto criar uma arte mas, sim, transmitir uma mensagem.” (PARRINDER, 1986, p. 59), o opúsculo *Mind at the End* torna-se a definitiva síntese niilista, a única que Wells percebia como possível em seus últimos meses de vida e que, ironicamente, surgia para resolver o impossível labirinto político cujo mapa de saída Wells tentara com tanto afínco traçar.

Assim, Wells pode abjurar obras como seus *Scientific Romances* – considerados por muitos a única parte realmente válida de sua obra –, sucesso à época e reconhecidas pelo poder sugestivo e pelo vigor imaginativo, primeiro escrevendo romances que seguiam nova orientação e depois desvencilhando-se da carga desses textos pela autocrítica. Em *Mind at the End*, o autor iria mais longe ainda: abandonando todo o formato narrativo e também o aspecto mais explicativo e objetivo de suas obras de cunho histórico e ensaístico. A forma desse tipo de especulação: o tom bombástico de revelação no sentido religioso alternado com elementos, extremamente econômicos, de natureza narrativa – a transformação conceitual do *processo* destrutivo pelo qual a humanidade passaria em um *antagonista* com características de um *ser* é um exemplo notável desse uso do narrativo (cf. WELLS, 2006, p. 49) – e explanações instáveis, muitas vezes contraditórias ou repetitivas, indicando urgência e desespero, sobre a natureza terrível daquela *revelação* inicial. Assim, as fraquezas – que provavelmente eram totalmente percebidas pelo autor – transformam-se, mais ou menos, em elementos que ampliam o impacto da mensagem, que dispensa o pré-texto narrativo mas mantém daquele vários elementos. É bem verdade que toda essa instabilidade não facilita a leitura e, em

---

empregaria as reflexões de Dunne como marco teórico: “A insidiosa influência de J. W. Dunne nas ideias populares de espaço-tempo possui lá sua influência nesta ficção.” (WELLS, 2002, p. I). É importante destacar que os sonhos, na penúltima obra de Wells, *The Hapy Turning: A Dream of Life* (1945), os sonhos deixam de ser premonitórios, uma vez que a destruição prometida já ocorria, em larga escala. Segundo Colin Wilson, é como se Wells experimentasse “uma súbita liberação da angustia trazida pela guerra... uma estranha sensação de relaxamento e felicidade, como se sua [de Wells] mente inconsciente decidisse ajudá-lo enviando sonhos interessantes.” (WILSON, 2006, p. VII).

diversos momentos, de fato minimizam, no sentido estilístico, sua qualidade literária. Uma boa *mensagem*, desencarnada e desconjuntada, jamais poderia, tendo apenas a si mesma como justificativa, transformar-se em bom ensaio ou boa narrativa: como Rudy Rucker afirma em sua introdução, a clareza clássica e equilibrada das obras mais famosas dentro da produção wellsiana são ignoradas neste texto: o autor está "em conflito, inseguro, tateante" (RUCKER, 2006, p. 40), distante da ironia segura, autoconfiante, que norteava sua obra ficcional. A forma de panfleto dada ao ensaio também prejudica o desenvolvimento da *tese* de Wells, mas o viés *imaginativo* empregado na caracterização do abstrato *inimigo* da humanidade que seria a própria tendência humana à inércia diante da catástrofe - coisa que o nazismo demonstrava com cruel veemência -, seria vastamente produtiva, ainda que os futuros autores desconhecessem o obscuro panfleto wellsiano.

Por outro lado, o impulso wellsiano não era único, uma vez que as atrocidades das guerras mundiais projetaram fantasias apocalípticas que partiam da paisagem devastada mais imediata. Se a Primeira Guerra Mundial gerou obras de crítica radical como *Os últimos dias da Humanidade* de Karl Kraus, a *Sboáh*, o bombardeio arrasador de grandes cidades e o clímax da destruição atômica inspirariam testemunhos *in loco* que, ao descreverem um momento de destruição total, não deixavam de projetar - voluntariamente ou não - esse momento no eixo mais amplo da história. Não por acaso o romancista alemão W. G. Sebald, que dedicaria parte de suas reflexões tanto ensaísticas quanto narrativas ao tema, batizaria seu ensaio sobre os poucos autores que tentaram representar os arrasadores bombardeios aliados de 1943-45 de "Entre História e História Natural - Sobre a descrição literária da destruição total". A direção da análise de Sebald segue a *descoberta* de Wells e seu abandono final da ficção. Pois Sebald percebe que, para se falar de catástrofes coletivas, a estrutura novelesca não parece sempre a mais adequada: após comparação de uma novela de Hermann Kasack e de testemunho em prosa de Hans Erich Nossack - ambos sobre o bombardeio de cidades alemãs durante a Segunda Guerra -, conclui que "[...] o intento de descrever literariamente catástrofes coletivas, quando pode reivindicar validade, rompe necessariamente a forma da ficção novelesca, que se deve à visão burguesa do mundo." (SEBALD, 2007, p. 81). De fato, a *totalização* novelesca - responsável pelos efeitos usuais da narrativa, como a verossimilhança, o clímax, etc. -, em geral, leva a dois efeitos imediatos. O primeiro deles é a projeção imediata, por parte do leitor, daquilo que ele está lendo para o eixo transtextual, não raras vezes simbólico. Vimos, em capítulos anteriores, que essa técnica de projeção, aplicada aos testemunhos de sobreviventes do

Holocausto, foi utilizada por negacionistas para invalidar como *ficção* todo e qualquer testemunho das vítimas, exigindo esforços concentrados das mais diversas áreas do conhecimento e da arte para a recuperação da memória caluniada. O segundo efeito, ainda mais amplo e de ressonância mais profunda na consciência do leitor, é a participação no aspecto lúdico que a construção literária oferece: a destruição, ainda que real, no romance é evocada e sentida como ficção convencional. Se o cinema produz, com sofisticação crescente, fantasias destrutivas que servem de deleite para as massas, a destruição *real* corre o risco que confundir-se com a ficcionalização. Massas mundo afora comemoram a queda das torres do World Trade Center, uma parte delas, para além da ideologia anti-EUA, pelo motivo de que as imagens pareciam repetições de filmes como *Independence Day* (idem, 1996) de Roland Emmerich<sup>16</sup>. A natural tendência humana de *saltar* a destruição e o Mal colaboram para esse efeito lúdico, do qual o último Wells tentaria desesperadamente fugir através da forma do opúsculo polêmico e crispado, já sem nada de reconhecível como novelístico ou narrativo. Wells buscava chegar ao tom menor que sublinha a memória ou o fato aterrador, que foi bem descrito por Sebald, inclusive citando Canetti, como a tarefa essencial da literatura: “O ideal do verdadeiro, contido em um informe totalmente sem pretensões, demonstra ser o fundamento irrevogável de todo o esforço literário. Nele se cristaliza a resistência contra a capacidade humana de reprimir toda a recordação que possa perturbar a continuação da vida.” (SEBALD, 2007, p. 79). Sebald ainda recupera o labor literário, que deve empregar novas técnicas para recuperar ou demonstrar o irrecuperável, o indemonstrável; para Wells, só restava o abandono da prosa ficcional, mas não de alguns de seus efeitos e técnicas., para a comunicação de “verdades” que ele presenciara, seu corpo pressentia e que lhe pareciam esmagadoras em grau extremo. Se a condenação adorniana do labor poético estender-se ao material literário, teremos a paralisia, a incapacidade de ultrapassar a catástrofe, que acabará devidamente esquecida e afogada por novas e contínuas catástrofes, nas quais

---

<sup>16</sup> Em um artigo de seu blog, de título “Doom Time”, o arquiteto Lebbeus Woods faz breve reflexão sobre o fato de ver a destruição do WTC como “estranhamento estimulante”. Justifica seu *estímulo* reproduzindo discurso sobre morte e destino, interpretando a destruição no mundo real da mesma forma que faria ao ler uma ficção: “[...] tal destruição em grande escala evoca uma verdade essencial a respeito da existência humana, uma verdade tão perturbadora que costuma ser escamoteada: *todos vamos morrer*. [...] Os grandes edifícios, as grandes obras de arte, as grandes idéias, tudo no qual tantos despenderam o engenho humano, cairá em ruínas e desaparecerá” (WOODS, 2009). A banal observação sobre a provável extinção da humanidade e de suas obras escamoteia a brutalidade que implica no *aceleramento* desse processo, no custo real e psicológico que os momentos de extinção coletiva implicam. A leitura simbólica de Woods transforma o evento real em um *texto* ficcional, que poderia ser aplicada às destruições imaginárias dos livros de Wells, por exemplo.

o *natural* e o *provocado* se confundem e para os quais instrumentos de reflexão – também fornecidos pela Arte – são necessários para o necessário equilíbrio crítico.

Evidentemente, as obras analisadas por Sebald ou por Canetti – bem como as memórias de sobreviventes ou relatos sobre os infelizmente numerosos genocídios ocorridos no século XX, do romance de testemunho *É isso um homem?*, de Primo Levi, a *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias*, de Philip Gourevitch – tratam de um fim do mundo muito mais palpável. Se a evocação da memória do horror não foge da necessária ficcionalização, e de seus aparatos, para existir, uma vez que a linguagem, qualquer que seja a natureza do seus signos, é simbólica e o horror só pode ser reconstruído, nunca *experimentado uma segunda vez*, é evidente que todas essas obras tentam manter-se próximas, o máximo possível, da sofrida superfície da memória, esforço terrível por si mesmo para ainda contar com um peso interpretativo ou projetivo a mais, simbolizado pela extrapolação de seu significado. Esse tipo de relato mede forças com a usual trama histórica, que precisa racionalizar eventos e colocá-los em perspectiva explicativa; como a testemunha vivenciou ou presenciou algo que não pode ser facilmente *reduzido* e integrado a um todo coerente. É necessário apegar-se ao fio da memória, trabalhar o elemento narrativo e simbólico com extremo cuidado e, ainda por cima, convencer o leitor não através da usual *suspensão da descrença*, mas pela evocação que traz algo do testemunhado para o universo palpável e compartilhado. É por esse motivo que Nossack, por exemplo, escreve seu relato – traduzido do alemão para o inglês por Joel Agee – sobre a destruição por bombardeamento de Hamburgo durante a Segunda Guerra Mundial:

“Sinto que me foi ordenado escrever um relato. Que ninguém pergunte porque eu acredito que recebi essa ordem: não conseguiria responder. Sinto que minha boca permaneceria fechada para sempre se eu não realizasse tal tarefa antes de mais nada. Da mesma forma, sinto uma urgência para colocar o que vi para fora imediatamente, mesmo que apenas três meses tenham se passado. Pois a razão jamais seria capaz de compreender como realidade ou preservar na memória o que aconteceu aqui. Temo que, se meu testemunho não começar agora, tudo o que aconteceu desaparecerá como um sonho ruim.” (NOSSACK, 2004, p. 2).

Mas a evocação, por si mesma, de um horror historicamente circunscrito sumariza todos os *projetos* de extinção, que não podem ser reduzidos ao fascínio da ficção ou da filosofia. O fascínio pelo caos se justifica quando este é visualizado a certa distância e sua construção é apenas lúdica –

embora essa construção possa ter visível antes os elementos centrais da catástrofe que se anuncia em certos detalhes e configurações. Por outro lado, a *complacência* com a destruição pode ser quase uma *adesão*, o prazer em ver o que se imagina concretizado. Tais elementos contraditórios, por outro lado, não tornam possível culpar dado autor por imaginar uma catástrofe que se realizará, pois há em sua narrativa doses de denúncia e também de complacência. Por outro lado, o testemunho de Nossack esclarece, indiretamente, alguns aspectos do opúsculo de Wells e sua opção pela *seriedade* que se afastasse horrorizada da ficcionalização: refletindo sobre a condição de sobrevivência em cenários de destruição extrema, total, Nossack declara que os sobreviventes não teriam mais passado, e que isso não seria grande perda se, por outro lado, não houvesse outros, mais felizes, que “ainda possuíssem um passado a partir do qual possam projetar seu futuro.” (NOSSACK, 2004, p. 23).

Assim, Nossack, percebe com clareza essa complexa articulação, deixando em seu texto uma sucessão de questionamentos de ampla ressonância quando nos debruçamos sobre o imaginário do horror e da ficção científica:

“Todos nós, por diversão, concebemos a ideia de um apocalipse. Os eventos de nosso tempo o sugerem. Não significaria isso o abandono do passado? E sempre que houver certa empáfia, tão ligada a alguns tipos de conversa, perceberemos se não estaríamos nos questionando, com seriedade, quais seriam as coisas que desejaríamos que sobrevivessem ao apocalipse futuro, aquelas tão indispensáveis que não nos furtaríamos de doar nosso último suspiro para que sobrevivessem? Onde estariam essas coisas nas quais cremos com tamanha força que chegamos a imaginar as forças destrutivas, tímidas por nossa fé, deixando-as intocadas, oferecendo a elas a dádiva da vida eterna em lugar da destruição imediata? Onde estariam, entre todas, as coisas que usamos, que pesam sobre nós e que permanecem nossas? Hoje, tento lançar dúvidas sobre sinceridade daqueles que nos avisam sobre um provável desastre e clamam por preparação. Não seria impossível que eles desejem uma catástrofe de tal forma que forcem os outros a ajoelhar-se, encontrando um lar no caos? Não seríamos por eles conduzidos ao desejo de testar a nós mesmos, mas ao custo de nossa existência familiar?” (NOSSACK, 2004, p. 12)

A humanidade, devastada pelas bombas, divide-se em duas: uma, consciente do Mal e traumatizada terrivelmente pelo que foi visto e sentido e outra, mais *feliz*, poupada da catástrofe e que pode manter intocados, acreditar em padrões e regras sociais. A necessidade de compartilhar, de

que o mundo perceba o Mal, leva a testemunha do horror histórico a representar – narrativamente ou não – aquele Mal mais ou menos materializado. Wells testemunhou o bombardeio que arrasou Londres, inclusive os subúrbios que tantas vezes representara devastados por catástrofes imaginárias. Não seria despropositado afirmar que compartilhou de algo da percepção de Nossack e, seguindo sua metodologia de raciocínio habitual, expandiu para o universo objetivo a miséria e impotência que sentia como sobrevivente contemplando os arruinados restos do passado. Seu trauma expandiu-se para além do testemunho: nos bombardeios, entreviu o futuro negro e breve da Humanidade, mas abandonou a cômoda complacência pela denúncia urgente, exigida pelo formato do panfleto.

Vimos anteriormente como a noção de uma pós-história, surgida a partir das ruínas devastadas da *nossa* história, foi articulada como conceito por filósofos como Cioran, que estabelecia o plano histórico como uma alternativa entre o massacre e o esgotamento (cf. CIORAN, 1989, p. 28-49). Esse cinismo anti-utópico partia de um eixo inicial muito distinto daquele que estruturava o desencanto de Wells: Cioran não escondia certa paixão pelo primitivo, pelo irracional, certo ódio *a todo tipo de* mudança – que representaria ou não, em dado contexto histórico, social ou político, algo identificado com *progresso* –, sempre vista como armadilha, ilusão, decadência mascarada. Tendo essa base ideológica, o horror à modernidade acaba por caracterizar-se em elogio da barbárie – esperada para o futuro ou idealizada no passado –, que surge como única esperança, como traço essencial e distintivo do humano diante do prometido e comercializado fim global, de provável natureza nuclear, que se abateria sobre a humanidade motivado por altissonantes *slogans* políticos de esquerda e de direita. A artilosa e bem urdida armadilha retórica de Cioran, se comparada ao truncado e crispado opúsculo de Wells, soa inegavelmente muito mais sofisticada, complexa, profunda, como se estivessemos comparando os gemidos de dor de um paciente ao relatório do médico, que analisa a doença daquele. Mas perde-se, em contrapartida, tanto o horror da denúncia da possível aniquilação bem como o aspecto por assim dizer *ético* do panfleto de Wells: o esgotamento, a aniquilação, não são belas – portanto *desejáveis* – figuras retóricas, distantes da realidade sofrida das testemunhas *in loco*, mas uma possibilidade real.

A próxima e horripilante realidade da MAD (*Mutual Assured Destruction*) onipresente exigia e propiciava certo estoque de literatura apocalíptica – sem ignorarmos outros formatos narrativos, como o cinema e os quadrinhos –, geralmente vinculada ao gênero ficção científica, que tanto se espelhava em Wells, embora poucos tentassem estruturar suas visões dentro da linguagem do ensaio,

criando um vínculo entre realidade e ficção bem mais interessante. Evidentemente, autores com pretensões *filosóficas* teriam no livro final de Wells a materialização de uma técnica necessária para compor, em formato romaneado, algumas de suas teses. Colin Wilson, por exemplo, teria em mente *Mind at the End* ao escrever o momento crucial de seu melhor romance, *Parasitas da Mente: Reflexões Históricas*, na qual se revela como parasitas espaciais roubavam a vitalidade de humanos geniais levando-os à ruína e ao suicídio. O caprichado livro imaginário possui muito da *metodologia* empregada por Wells em sua última obra, inclusive as metáforas que materializam processos conceituais (cf. WILSON, 1977, p. 68 e segs.).

É bem provável que a influência, no caso de Wilson, seja direta, mas é possível rastrear influências indiretas em outras obras que utilizem algum relato supostamente objetivo e central para as revelações dentro da narrativa. Outro exemplo estaria no misto de ensaio niilista e ficção *The Conspiracy Against Human Race: A Short Life of Horror*, escrito pelo escritor norte-americano Thomas Ligotti, especializado em lovecraftianas narrativas de “horror filosófico”<sup>17</sup>. A obra é plena daquilo que poderíamos chamar *vontade apocalíptica*, que é essa curiosa tendência lúdica em trabalhar os elementos combinatórios da extinção da vida em massa, e que Wells seguidamente seguiria e rejeitaria, até sua obra final. Em dado momento, Ligotti escreve (no segmento intitulado “ecocídio”): “Pois, se um pacto de suicídio mundial é uma idéia altamente aprazível, que dizer dessa fabricação mais romântica que é partir deste mundo apenas para conservá-lo? Nós viemos do nada, e para essa condição que nossa vontade de passado deveria nos guiar.” (LIGOTTI, 2008, p. 251). A filosofia de Cioran, escrita ainda com propósitos especulativos, torna-se um elemento da ficção, mas de uma ficção indireta, desnaturada, sem a unidade de ritmo presente em Colin Wilson, que optou por situar teses de sua especulação filosófica no interior de um todo narrativo mais dinâmico.

Talvez por isso as ficções que trabalham a extinção dentro de uma proposta não apenas *formal* recuperem, sem o perceber, algo de *Mind at the End*: um universo apocalíptico, que não emprega neuroses batidas de sua época centrando seu foco em avaliar um *processo* de destruição, está

---

<sup>17</sup> A obra ainda não foi publicada, mas alguns excertos saíram na revista *Collapse* – com o título “Thinking Horror”, ilustrado pela série de fotografias que captam a expressão de macacos mortos, intitulada *Memento Mori - Dead Monkeys*, de Oleg Kulik –, em seu quarto volume, dedicado ao “conceito de horror”. Em nota explicativa para aquela revista, o autor afirma que seu livro seria “um trabalho que une temas da filosofia pessimista e do gênero horror em uma exposição da perturbadora (*uncanny*) natureza e da fraudulenta ontologia que caracterizam a espécie humana” (LIGOTTI, 2008, p. 209).

muito próximo do futuro terrível mostrado na animação *Wall-E* (idem, 2008), de Andrew Stanton, na qual o impacto da extinção é tamanho que mesmo as máquinas, criadas pelo engenho dos humanos para ajudar a resolver os problemas nos quais aqueles se atolaram *entram em colapso*, incapazes de realizar suas tarefas, como se carregassem o estigma do fracasso. Enquanto o planeta Terra, morto e poluído, gira no vácuo, um fragmento de humanidade vive uma felicidade obesa, induzida pelo conforto duvidoso criado pelos *gadgets* eletrônicos. E esse universo desesperador, uma das mais acabadas distopias criada pelo cinema, materializa-se como um filme dos estúdios Disney destinado ao público infantil: essa talvez seja a demonstração, ainda que indireta, da força antecipatória do *Mind at the End* de Wells.

## Conclusão: Ruínas

“O que preserva viva a humanidade? (...)  
A humanidade é preservada viva por seus atos bestiais”  
(Bertolt Brecht)

Na Inglaterra de fins do século XVIII, um arquiteto e um pintor anteciparam a famosa teoria das ruínas, postulada por Albert Speer e que tanto fascinaria Hitler. Tratava-se de um jogo lúdico no qual Joseph Gandy, o pintor, criava paisagens a partir das construções de Sir John Sloane, o arquiteto. Mas as paisagens estavam projetadas no futuro, muito tempo após as construções de Sloane terem se tornado ruínas cobertas de vegetação e engolidas por uma obscuridade feérica, evocada nos quadros de Gandy por um dramático jogo de claro e escuro que se refletia na escolha das cores de cada paisagem, como é possível perceber na reprodução abaixo (obtida a partir de MANAUGH, 2009, p. 223):



A destruição fascinante, o cenário calcinado, a ruína – elementos que já eram correntes bem antes da produção literária de Wells, persistiram e hoje encontram-se disseminados pelas mais

variadas formas de entretenimento. A tecnologia empregada nas simulações de destruição de cidades é quase tão complexa, elaborada e cara – por isso, vendida em massa – quanto aquela utilizada para a destruição de cidades *de fato*, coisa que nunca deixou de acontecer após a Segunda Guerra Mundial, com a *democratização* dos meios destrutivos pelo terror desde o fim do século XX. Nesse sentido, a ficção de Wells é tanto premonitória (por antecipar tanto a destrutividade quanto por lançar a possibilidade de representar essa destrutividade com ironia e distanciamento lúdico) quanto anacrônica (por imaginar que a destruição ficcional possuía a função prática de evitar, ao menos alertar, sobre as possibilidades de destruição real).

Evidentemente, havia um elemento de grande importância na construção da visão de mundo condensada em narrativa de Wells, uma vez que a destruição pura, embora essencial, não é exclusiva ou mesmo central na ficção wellsiana; trata-se do elemento *utópico*. A busca pela utopia movia a porção *didática* dos textos de Wells, pois mesmo a destruição e a distopia projetadas em muitos de suas narrativas surgiam como a caricatura do socialmente existente e projeção negativa da *possibilidade* ideal e futura: fosse como espelho deformante, fosse como *purificação*. A destruição projetada surge, assim, em um contexto funcional que impõe um distanciamento pelo uso de ferramentas como a ironia; como, nesse contexto, se trata de uma realidade alternativa mas caricatural, tanto o distanciamento quanto o jogo lúdico em imaginar elaboradas formas de liquidar a humanidade – ou boa porção dela – eram, para Wells, válidas. Quando a realidade começou a coincidir com a realidade no que tange ao aspecto destrutivo, Wells percebia tal aproximação como um congelamento do mecanismo utópico que movia sua escrita, mudando o campo abrangido por sua ficção para projeções cada vez menos distantes de um registro mais realista, documental, embora ainda preservando o poderoso núcleo da ficção e o aspecto mais lúdico da caricatura. Tal movimento na ficção também funcionava como compensação ideológica, com o abandono de regiões da atrocidade histórica que não precisavam mais de espelhos negativos. Mas mesmo esse deslocamento era insuficiente para a consciência de Wells, que, ao final da Segunda Guerra Mundial – concretização combinada de seus piores pesadelos ficcionais – abandonaria a ficção pela reflexão alarmada, espantada, de *The Mind at the End of its Tether*. Foi o último movimento do autor, de certa forma um beco sem saída em direção ao panfleto pleno de lamentações “proféticas” que circulam em períodos de crise e destruição – o próprio Wells tinha provável consciência desse problema, ao não anular inteiramente a dimensão ficcional e suas formas de mimese e representação em seu

último opúsculo, mantendo uma tensão terrível e muito concreta na descrição da abstrata *exaustão*. Nesse sentido, ao percebemos um processo de neutralização do campo ficcional na trama de Wells, é possível afirmar que esse campo ficcional representava uma especificidade de um projeto mais amplo que o autor acalentava. Herdeiro do positivismo do século XIX, empreendeu, como escritor de ficção, a construção de uma ampla reflexão filosófica na qual projetava uma sociedade melhor, mais racional, pelo reflexo negativo de uma que fosse pior, mais destrutiva, muito próxima da sociedade *de fato*. Não seria exagero dizer que esse projeto constituía algo que denominamos *ciência imaginária*, ou seja, um modelo de construção ficcional com uma metodologia e um objetivo, no qual a ficção seria uma forma pré-textual de abordagem dos problemas sociais e políticos que o autor considerava relevantes. Daí a angústia de Wells diante da ficção imaginada que se aproximava demais da realidade: representava a destruição de seu projeto pedagógico e a falha em um procedimento metodológico que lhe parecia adequado, engenhoso.

Quando da reedição de *The War in the Air* em 1941 pela Penguin, em plena Batalha da Inglaterra, Wells escreveria um curto prefácio – apenas 10 linhas – no qual declarava: “Há alguma coisa que eu possa acrescentar a este prefácio agora? Nada além do meu epitáfio. Que, quando minha hora chegar, deverá ser: ‘Eu disse, *malditos* imbecis.’ (O grifo em itálico é meu).” (WELLS, 2005, p. 279). Diante da destruição real, Wells via a destruição ficcional como obscenidade, uma perspectiva ética radical que, apesar de todas as contradições políticas do autor, permanece como denúncia ao Mal radical representado pela destruição da Humanidade em instâncias menos grandiloquentes que aquelas representadas pelo cataclismo de dimensões planetárias. Essa denúncia, que ainda impulsiona certos aspectos críticos dentro e fora da ficção científica, é a herança pálida, quase sufocada em meio à banalização dos processos destrutivos reais e ficcionais, como uma flor aparentemente trazida de algum outro lugar, que pode ou não ser o Futuro.

## *A Mente No Limiar de Sua Extinção* de H. G. Wells (excerto)

“O homem sintetizou, com precisão, a força misteriosa que une os átomos.  
Tal frenesi anuncia a morte da terra.”  
(J.-H. Rosny Aîné)

### *Proposta de tradução*

Como vimos no capítulo anterior, ainda que de forma breve e algo esquemática, a reflexão – filosófica e ficcional – sobre o tema do fim da vida humana possui amplo escopo e diversa representação seja na história recente, seja nos registros antropológicos e históricos de culturas ancestrais. Trata-se, portanto, de um setor do pensamento humano que pode ser atualizado pelas mídias de maneira diversa e que possui inegável importância: basta ver os produtos da indústria cultural, de refilmagens como *O dia em que a Terra parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 2008) até as histórias em quadrinhos como *Planetary*, criada por Warren Ellis e Bryan Hitch na década de 1990<sup>1</sup> ou o romance *The Road* de Cormac McCarthy, já em 2006. O apocalipse, hoje, é comercializado das mais diversas formas, e a reflexão sobre esse fenômeno – seja no campo literário ou antropológico – deve ser útil e reveladora. Aqui oferecemos uma versão resumida e em linhas gerais que nortearam nossa tradução.

Talvez por tentar convencer a si mesmo da possibilidade de extinção, Wells tenha procedido à criação de um texto convulso, pleno de repetições, compensadas pelas metáforas e comparações e a urgente linguagem que atualiza o discurso apocalíptico: tais são os elementos que ainda fazem do texto um grande exemplo de como a própria denúncia de uma dada possibilidade horrenda pode ser *fascinante*. Embora nenhum comentarista analise esse aspecto, parece que Wells novamente orientava sua criação por contraditórias opções através dos interstícios de diferentes discursos: de um lado, o discurso ético e a necessidade de apresentação didática do problema ou da questão da qual derivaria alguma mobilização ou o surgimento da consciência do leitor; de outro, a entrega lúdica na construção de pesadelos ou de perspectivas sombrias. No corpo mesmo do opúsculo ocorre o conflito de consciência que, como vimos neste trabalho, mobilizou a obra de Wells, marcando, por extensão, o campo até mesmo do gênero ficção científica. Assim, optamos por seccionar do conjunto original o primeiro capítulo, o núcleo da dissertação de Wells e o momento no qual seu

---

<sup>1</sup> Em uma das tramas criadas por Ellis e Hitch, cujo título é “*Trevas Cósmicas*”, o Criador da vida na terra – ou seja, o Deus das diversas representações culturais humanas – é um maciço alienígena que pretende reduzir o nosso planeta ao conjunto de gases e poeira sem vida como os demais planetas do sistema solar e do universo. Cabe aos heróis da equipe *Authority*, portanto, matar Deus (cf. ELLIS/HITCH, 2006, primeiro capítulo).

apocalipse final se desenvolve com mais clareza e impacto, no casamento mais fluido das duas tendências citadas.

Evidentemente, o opúsculo de Wells é relativamente extenso: optamos, portanto, por concentrar nossa tradução em seu núcleo ou naquele ponto/momento no qual seu pensamento, suas concepções e a configuração de sua, por assim dizer, *profecia* se faz mais denso. E isso ocorre nesse primeiro capítulo, no qual o autor, aparentemente, pretende configurar com o máximo de clareza suas pretensões, como se adivinhasse que poderia não seguir, posteriormente, sua própria concepção original, optando por dotar seu apocalipse definitivo de *brechas* e possibilidades de sobrevivência. Nesse sentido, o fio ensaístico do opúsculo é fragmentário, instável, ele próprio à beira da desintegração: segundo seu filho, G. P. Wells, os últimos três capítulos do livro – escritos um ano antes – foram inseridos com o objetivo de preencher espaço, de dar ao livro ao menos o volume necessário de opúsculo (cf. RUCKER, 2006, p. 40). Essa parte final contrasta com os três primeiros capítulos, mais incisivos, e especialmente com o primeiro, definidor dos *motivos* que o autor encontrava em cada detalhe atroz, projetado no amplo espelho da história em sentido evolucionista e biológico, de um planeta exausto, saindo de uma guerra mundial plena de configurações já amplas, embora aparentemente ilimitadas, de extermínios em massa. Se o povo alemão pode exterminar outros, estigmatizando-os e desumanizando-os, em escala industrial, o que aconteceria quando duas ou mais potências o fizessem? Se uma única bomba atômica concentrava e ultrapassava o horror dos bombardeios a Londres ou Hamburgo, o que dizer de várias? A visão política e literária de Wells – para o autor, ambas raramente estavam em oposição –, e provavelmente de alguns outros autores<sup>2</sup>, se debatia diante dessas possibilidades, dessas especulações. Diante de todo esse horror, que encontrava seu ponto culminante quando o autor se encontrava ele próprio próximo da morte, resultou em um texto sobre o fim da vida que não é especulação vaga, exercício de imaginação científica/religiosa ou alegoria, mas intensidade. E essa intensidade encontra-se, talvez por uma questão de comodidade, mais concentrada no início do texto: é aqui que Wells define “o Antagonista”, exercício metanarrativo no qual algo de sua verve como criador de

---

<sup>2</sup> Aqui reencontramos George Orwell, declarado discípulo de Wells que, após se afastar do mestre, dedicara parte de sua produção ensaística para atacar a paralisia que dominava a mente de seu velho mestre, incapaz de enquadrar as estruturas de poder e política do século XX, que havia previsto tão habilmente, em esquemas que fugissem de certo senso comum otimista. Obras como *Nineteen Eight-Four*, pessimistas sobre o futuro político da Europa e do mundo, dialogam, em eixo sociológico, com as observações de Wells, sempre centradas no ramo da evolução e da adaptação.

romances e novelas serve ao propósito de dotar o conjunto de fatores eventualmente redutíveis a um processo cientificamente perceptível que leva à extinção – áridos, portanto – foi retrabalhado na forma de um *personagem* dotado de nome. Também neste capítulo ressurgem fantasmas das doutrinas filosóficas que estavam em sua formação – o platonismo, o utopismo tipicamente inglês de um Carlyle ou Morris, a formação darwinista – e pedaços de suas tramas e ideias do passado, fantasmagóricas pela *energia* negativa, carregada de ironia, com a qual o autor as retoma e ressuscita. Algumas dessas características reaparecem em capítulos posteriores do opúsculo, mas nunca com tamanha força sugestiva.

Para captar certas nuances específicas do pensamento de Wells – ou de suas articulações –, bem como para revelar algo das opções seguidas em nossa tradução, utilizamos notas de rodapé com comentários. Como não há notas no texto original, todas as notas são do tradutor.

### 1. O fim fecha o acesso da Mente

O presente autor encontra considerável razão para crer que, dentro de um período que pode ser estimado em semanas e meses – não em eras –, ocorrerá uma mudança fundamental nas condições sob as quais se desenvolveu não apenas a vida humana, mas toda a existência autoconsciente. Tratam-se de conclusões desconfortáveis, de natureza inquietante para qualquer um. Expomos aqui tais conclusões na certeza de que serão inaceitáveis para a racionalidade corrente do cidadão mergulhado em seu limitado universo cotidiano.

Se toda esta exposição for realmente sólida, então a Mente, de fato, deve estar no limite de sua existência. E o fim de tudo aquilo que chamamos “vida” estaria ao alcance da mão e não poderia ser revertido. Narraremos todas essas conclusões a partir daquilo que a percepção da própria realidade nos indicou, portanto achamos necessário levar em consideração as já mencionadas conclusões, embora sem impô-las ao leitor. O melhor será feito para indicar o porquê da aceitação incondicional de tão estupenda proposição. Trabalharemos progressivamente, aos poucos, e exigiremos leitura atenta. Não estamos, aqui, na busca de adeptos de nossa concepção. A redação deste material é determinada pela necessidade de um treinamento científico que exige, até o limite mais extremo, clareza de idéias e de visão de mundo.

Um outro livro, *42' to 44'*<sup>3</sup>, parece, agora, quase um incidente casual. É como se lembrar da gritaria de pessoas furiosas em um trem que se foi para sempre. Nossa inteligência, rediviva, percebe, agora, que confrontamos realidades paradoxais – mas convincentes – tão esmagadoras que mesmo alguém que se declare parte dessas criaturas lógicas e consistentes que todos adoram ser, precisa dedicar-se dia e noite à reflexão, a um desesperado e concentrado confronto mental para se enfrentar o desastre definitivo que ameaça nossa espécie.

---

<sup>3</sup> Para mais informações sobre as polêmicas e disputas de Wells mobilizando sua produção ensaística, consultar PARTINGTON, 2004, p. 45-56. Mais adiante, Wells também cita outro livro seu, escrito dentro do mesmo “espírito de revolta”, *Crux Ansata*, um ataque emocional – portanto, com espaço para a hipérbole e o equívocos – à Igreja Católica.

Nunca enfrentamos nada desse tipo. Não importa quão desesperadoras sejam as realidades desdobradas diante de nós: nossa vida cotidiana constitui-se da alegre rotina de ambições pessoais, afetos, generosidades. Uma mistura, presente em praticamente todos os indivíduos, dos mais obtusos preconceitos, ódio, competitividade e inveja, com impulsos genuinamente altruístas de amável moralidade, de total comprometimento com o próximo, de generoso sacrifício individual. Esse é o plano de fundo de nossos pensamentos, tão suficientemente vívido que obscurece qualquer persuasão intelectualmente fundamentada de uma específica e cumulativa hecatombe. O alicerce de nossa existência é a experiência passada, não as projeções do futuro, mesmo que sejam inevitáveis. Exige-se, nesse sentido, da inteligência convencional esforço tremendo e constante retomada de flexíveis fios lógicos para a percepção do crescente movimento cósmico que se opõe à maquiagem mental cotidiana. Entretanto, quando o pensamento obtém algum sucesso, o próprio significado da expressão “Mente” se perde. O processo secular perde sua aparência de ordem mental.

A palavra “secular”, aqui, é empregada no sentido da sentença “in saecula saeculorum”, o que quer dizer Eternidade. Assim, é perceptível que a congruência existente com a Mente, que o ser humano atribui a um processo secular, não o é de fato. O processo secular, segundo está claro agora, é de outro tipo: são ritmos não mentais como a acumulação de matéria cristalina em um veio mineral ou como o voo dos meteoros. Os dois processos correram paralelamente por aquilo que poderíamos chamar de Eternidade, mas agora, de súbito, desviaram-se tangencialmente um do outro – tal qual um cometa, cujo poderoso periélio se mantém nos céus por um tempo para, a toda velocidade, desaparecer por eras ou para sempre. A mente do ser humano aceita o processo secular como racional e não pode proceder de outra maneira, uma vez que evoluiu como parte integrante e parcela expressiva dele.

Muito do que discutimos aqui, de certa forma, pode ser visto em um pequeno livro de título grandioso: *The Conquest of Time*, de autoria e publicado pelo Sr. C. A. Watts em 1942. A tal conquista, como o livro demonstra, é feita pelo tempo e não pelo homem. *Tempus edax rerum*<sup>4</sup>.

“O tempo, como fluxo da máquina a vapor,  
carrega toda sua descendência,

---

<sup>4</sup> Do latim: “O tempo, que tudo devora”.

Ela voa para o esquecimento do torpor  
que morre ao sol em ascendência.”<sup>5</sup>

Entretanto, outros filhos apareceram. E agora apenas a vida passa plenamente para uma fase de completude de sua finalidade, possibilitando a percepção e antecipação dessa finalidade.

A realidade observa, fria e furiosamente, aqueles que voltam suas mentes das confortáveis ilusões de normalidade para encarar a impiedosa questão que levantamos e que nos aflige. Ao abandonar aquelas ilusões, tais mentes descobrem que uma assustadora estranheza tomou forma e preencheu o que usualmente percebemos como “vida”. Mesmo as pessoas mais distraídas agora traem, ainda que inadvertidamente, um certo espanto, uma decrescente e fugidia sensação de que alguma coisa está acontecendo e que a vida nunca voltará a ser a mesma.

O mais importante, neste escrutínio, é a abrupta irrupção de um limite no horizonte futuro do material quantitativo de ajustabilidade, inesperado até o momento. Monte e examine o padrão de eventos e descobrir-se-á face a face com um novo esquema de existência, ainda que inimaginável para a mente humana. Essa nova e gélida visão ultraja e cega a inteligência humana. Mas, ainda assim, a obstinada vitalidade da filosofia urge nas mentes da melhor e insaciável qualidade, persistindo na busca de algum caminho para enganar ou ultrapassar o impasse, pressionada pela urgência.

Estamos convencidos de que não há caminho que sirva para enganar ou ultrapassar o impasse. Este é o fim.

No passado, meu habitual interesse foi pela antecipação crítica. Perguntava a respeito de tudo o que ocorria: “Para onde vai isso?” E era natural assumir que havia um número limitado de elementos para os quais qualquer mudança seria cabível, que novos elementos e eventos poderiam aparecer, mas que deveriam surgir de modo consistente, e que deveriam preservar a sequência natural da vida. Dessa forma, na vasta confusão de nosso mundo presente, existe sempre a suposição de que está diante de uma definitiva restauração da racionalidade, e de uma adaptação e recuperação. Tratar-se-ia, apenas, de uma questão – fascinante, aliás – sobre que forma teria a nova fase racional. Que super-homem<sup>6</sup>, Erewhon<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> “Time like an ever Rolling stream/bears all its sons away,/They fly forgotten as a dream/dies at the opening day”.

<sup>6</sup> No original, *Overman*, termo inglês para *Übermensch*, a expressão-conceito que designa o super-homem imaginado por Friedrich Nietzsche.

ou sabe-se lá o que mais surgiria através da obscuridade e confusão transitórias. É diante disto que se deve tomar uma posição.

A demanda necessária para se perseguir as tendências, a espiral crescente, a direção que leva a uma nova fase da história da vida, é extrema. E, progressivamente, o peso das realidades confrontadas diminui a capacidade de percepção de qualquer convergência, por mínima que seja. As mudanças deixaram de ser sistemáticas e caso sigam a direção que se percebe, maior será a extensão da divergência, da impossibilidade de um movimento unificador. Até recentemente, os eventos podiam ser agrupados por uma espécie de consistência lógica, da mesma forma que os corpos pesados da forma como nós os conhecemos são agrupados pela pressão de uma corda de ouro, a gravitação. Na atualidade, é como se essa corda, de alguma forma e em velocidade crescente, desaparecesse.

O limite para o regular desenvolvimento secular da vida parece ser definitivo, fixado, de forma que se torna impossível projetar um padrão do que está por vir a partir desse ponto. Mas tal limite foi alcançado e ultrapassado, resultando em incrível caos. Conforme analisamos a realidade ao nosso redor, torna-se mais difícil projetar um padrão daquilo que poderia ser o futuro. Distâncias foram abolidas e os eventos tornaram-se praticamente simultâneos por todo o planeta<sup>8</sup>; a vida deve adaptar-se a isso ou perecer e, diante desse ultimato, um padrão daquilo que poderia ser o futuro desaparece.

Agora os eventos seguem uns aos outros em uma ordem totalmente não confiável. Ninguém sabe o que o amanhã trará, mas ninguém, com exceção do científico filósofo moderno, pode aceitar esta não confiabilidade de bom grado. Mesmo no caso de nosso filósofo, a imprevisibilidade não faz parte de seu comportamento cotidiano. Aqui ele está totalmente integrado com a multidão ordinária. A única diferença é que ele carrega consigo a dura convicção que nos aproximamos de uma conclusiva etapa final de toda a vida. Essa convicção não fornece, porém, qualquer alívio material para as necessidades do dia-a-dia. Ela não evita a possibilidade diária de termos nossos afetos e interesses, indignações e demais sensações. Nosso filósofo, portanto, está enquadrado pela matéria que se assemelha tanto à

---

<sup>7</sup> O país imaginário criado por Samuel Butler para o romance satírico homônimo de 1872.

<sup>8</sup> O problema contemporâneo do *tempo real* – acompanhamos uma guerra, um genocídio, uma tragédia, a partir de nossas televisões ou computadores no *exato* momento em que ocorrem; a transformação do Mal testemunhado em circo espetacular –, tema das obras de filósofos como Jean Baudrillard ou Paul Virilio, encontra aqui uma longínqua reflexão antecipadora.

vida, o que possibilita a ele antes enfrentar que se render às forças antagônicas que poderiam levá-lo ao suicídio. Ele se mantém pela vontade de viver; morrerá lutando pela vida.

Aqui, temos ecos de Henley<sup>9</sup>:

“Para fora da noite, que me sustenta,  
Negro como a fundura de um abismo subterrâneo,  
Não importa se existência um deus ostenta  
Diante de minh’alma, longe do capitular momentâneo.  
Para além das lágrimas e da ira e do erro  
Produzidos apenas pelo obscuro horror  
Estou e sempre estarei, sem traço de medo,  
Ainda que diante do ano a ano ameaçador.”<sup>10</sup>

Aqui, com todo o aparato da lucidez filosófica, temos a invencível adesão à vida e sua firme vontade de não abandoná-la. É possível estabelecer um paralelo desta posição com aquela da multidão cotidiana, que repousa profundamente no cada vez menor AGORA da existência cotidiana – distante daquilo que torna partes significativas de nossa vida tão terríveis, ou evasivas, intensificando nossa necessidade de conforto mútuo e exigindo atos de bondade redentores. A lucidez filosófica do poeta conhece tudo isso, mas a multidão não está disposta a saber – logo, nunca saberá.

A mente filosófica não está sujeita ao que se poderia chamar de otimismo saudável. A chamada “mente saudável” engata-se à vida exatamente como a encontrou, sem outros problemas a partir daí. Ninguém inicia, pois, sua vida como filósofo. Nos tornamos filósofos cedo ou tarde, ou então morremos bem antes disso acontecer. A percepção da existência de limitações e a frustração são o primeiro sinal de que adentramos o amargo território da sabedoria filosófica. Mas esse amargor está distante da percepção de uma “mente saudável”, graças ao seu dom inato da incoerência e à sua facilidade em tender para o lado da evasão e da credulidade. Basta a garantia de um membro do clero, as afirmações confiantes de um

---

<sup>9</sup> William Ernest Henley (1849-1903), poeta, crítico e editor inglês. Contemporâneo de Robert Louis Stevenson – autor com o qual mantinha correspondência –, serviria como modelo para o vilão Long John Silver, da novela *Treasure Island*. Tornar-se-ia famoso por seu poema *Invictus*, afirmação vital do autor, desenganado por médicos e que lutava e vencía os desafios/desenganos da vida – citado por Wells, acima, em contexto algo diferente, mais próximo da amarga ironia.

<sup>10</sup> “Out of the night that covers me, / Black as the pit from pole to pole, / I thank whatever gods may be / For my unconquerable soul. [...] Beyond this place of wrath and tears / Looms but the Horror of the shade, / And yet the menace of the years / Finds and shall find me unafraid.” Wells escolheu o primeiro e o terceiro verso do poema.

líder, a aplicação cega de um texto respeitado – a santa Bíblia! É possível dizer qualquer uma das velhas verdades estabelecidas para que seus ouvintes peguem aquilo que corresponda às suas necessidades. Melhor ainda: deixar aos respeitáveis e pios pastores de almas escolher as passagens mais adequadas, de forma que seja impossível perceber as coisas em sua inteireza. Nessa ignorância invencível, típica da massa indistinta, está fixada, com firmeza, a imunidade a qualquer questionamento, ainda que obstinado, de uma mente insatisfeita.

É preciso nunca saber. No imenso cardume que constitui a existência e o movimento da massa, ainda há suprimento, para a baixa estação, de material costumeiro para um eventual comentário apreciativo, exultante, trágico, deprimente ou desprezível, a argamassa daquilo que compõe a arte e a literatura. A inteligência pode estar caminhando para a extinção, mas mesmo assim o drama cotidiano continuará seu caminho, porque é normal o uso de um disfarce mais ou menos parecido com a vida, uma vez que não há nada que possa substituí-lo.

Para o observador em algum rincão remoto e inteiramente alienígena do cosmos<sup>11</sup>, se assumimos a impossibilidade mencionada acima, a extinção surgiria ao homem com a brutalidade de um *Alto!*, sonoro como um trovão.

Mas coisas assim nunca acontecem com a súbita presteza do trovão. Aquele *Alto!* pode vir de um dia para outro para alguns, enquanto, para outros, de uma semana para a outra. Para o restante, há sempre “o que vem a seguir”. Podemos girar velozmente para dentro do vértice da extinção, mas não apreendemos muito dessa experiência. Para aqueles que não morreram hoje, existe sempre um amanhã nesse nosso mundo, o qual já estamos acostumados a aceitar como Normal, independente das mudanças que surjam.

Uma estranheza cruel aproxima-se, das coisas, inexoravelmente, para expulsar para bem longe no passado aquilo que, até agora, considerávamos os limites definitivos dos fatos em si mesmos. O fato em si mesmo fugiu da análise e não deverá voltar. A estranheza sem precedentes, em proporções quantitativamente relevantes na forma e na substância da

---

<sup>11</sup> Em todo o opúsculo, temas e *leit motifs* das narrativas de Wells surgem, estilhaçados pelo tom apocalíptico do texto. Em certos momentos, esses pedaços constituem algo próximo de uma continuidade: uma retomada que preserva algo de seu vigor (como imagem) de seu contexto original, como narrativa. É claramente o que temos neste pequeno parágrafo, cuja abertura é a retomada da poderosa abertura de *The War of the Worlds*: “No one would have believed in the last years of the nineteenth century that this world was being watched keenly and closely by intelligences greater than man's and yet as mortal as his own; that as men busied themselves about their various concerns they were scrutinised and studied, perhaps almost as narrowly as a man with a microscope might scrutinise the transient creatures that swarm and multiply in a drop of water.” (WELLS, H. G. in HOLMSTEN, Brian; LUBERTOZZI, Alex, 2001, p. 95).

realidade, já é objeto de escrutínio da filosofia moderna. Os limites de extensão e espaço se apequenam, em processo contínuo, inexorável. A passagem do dia retorna ao formato de um pêndulo incansável, o novo padrão de referência, que traz ao plano mais superficial a revelação de que o fato em si mesmo ultrapassou qualquer padrão usualmente aceito.

Nós passamos pelo brilho feroz da sempre incrível novidade, que supera as buscas angustiadas da imaginação: quanto mais apertada, menos agarra. Quanto mais rigorosa for a análise, mais inescapável o sentido de derrota de nossa mente. Uma tela vazia de cinema nos contempla. Essa tela é a verdadeira tessitura produtora do Ser. Nossos amores, nossos ódios, nossas guerras e batalhas, nada mais são que fantasmagorias bruxuleantes projetadas, tão substanciais quanto os sonhos<sup>12</sup>. Podemos nos enfurecer em nossos sonhos. Acordamos estourando de indignação, furiosos com este ou aquele general, diplomata, ministro de defesa ou sanguinário explorador, todos incompetentes (mas irremovíveis). E podemos denunciar e nos responsabilizar por raivosas inventivas: '42 to '44<sup>13</sup> foi feito dentro desse espírito de revolta. Mas há milhares de indivíduos mesquinhos, perversos, maliciosos, imbecis e cruéis surgindo a cada dia, resolvidos a frustrar os mais belos propósitos do homem. Em *Cruix Ansata*, este autor deixou correr o ardor da raiva, livre e violentamente. Contudo, trata-se de nada além de espasmos de sonho.

“Amanhã, amanhã, amanhã avançando vão, passo breve, dia após dia e chegando... Nossos ontens, então, um a um, por igual iluminado têm para poucos a estrada que leva ao pó da morte... A vida... chega, agita a cena inteira, diz seu papel e sai. E ninguém mais nota... um conto narrado aí por um idiota cheio de som e fúria e sem nenhum sentido...”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Aqui, como em outros momentos da reflexão de Wells em *The Mind*, vemos alguns de seus *leit-motifs* mais caros (a confusão entre sonho e realidade em *Time Machine*; a retomada do mito platônico da caverna, em chave irônica, em “The country of blind”) desfilando pelo texto, transfigurados pela adesão ao apocalipse do autor.

<sup>13</sup> Ensaio de H.G.Wells. *'42 to '44: A Contemporary Memoir* (1944).

<sup>14</sup> Acima, empregamos a tradução de Artur de Sales e J. Costa Neves (cf. SHAKESPEARE, 1948, p. 121-122) do famoso monólogo do quinto ato, que surge logo após Macbeth saber o destino de sua esposa – a antecipação sangrenta de seu próprio destino. A transcrição de Wells – cujo efeito “recortado” tentamos obter com pequena edição da tradução original, versificada –, que reproduzimos a seguir, singulariza a expressão “Tomorrow” pelo uso do hífen – como se a separação dos dois termos criasse um efeito conceitualizador. Teríamos, então, um “para-o-amanhã” – tradução literal de *to-morrow*, definidor de certa tendência do homem em não perceber, criando até ilusões compensatórias, que esse amanhã pode não existir: “To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, creeps in this petty pace from day to day... and all our yesterdays have lighted fools the way to dusty death... Life... struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more... a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing...”

Muito passou e o que temos em nosso presente é vago, indistinto, distorcido e, ao final, esquecido para sempre.

Percebemos a vida, no princípio de nosso recital de idiotia, como uma urgência em existir tão poderosa que cada forma vital adquiria a tendência de aumentar em tamanho e número, esgotando os suprimentos de comida disponíveis. Surgia, então, um destrutivo conflito pela vida. Os agregados ou indivíduos maiores eliminavam os menores e continuavam consumindo mais e mais. Os víveres específicos escasseavam ainda mais e novas formas de vida surgiam, capazes de utilizar materiais que as formas mais primitivas não conseguiam assimilar<sup>15</sup>.

O processo descrito inaugurou uma nova fase na história evolutiva do Ser. Essa trama – em si idiota – não é a trama do passado, como costumamos pensar: de fato, somos um breve incidente na história da vida dentro de três bilhões de anos de evolução orgânica. Assim, temos sempre o mesmo espetáculo, seres disputando seus meios de subsistência e impulsionando seus iguais da vida usual para além, o reino dos hábitos estranhos, que não seriam tolerados em situações usuais mas o são quando se trata da luta pela vida, por quaisquer meios e a qualquer preço, ou a morte.

Durante longos períodos de nosso sistema de espaço-tempo, uma espécie de equilíbrio surgia entre as várias espécies de vida, uma vez que as mutações desnecessárias sempre acabavam eliminadas. Contudo, no caso, aliás reduzido, das espécies e gêneros dominantes, a hipertrofia não levou apenas ao excesso de crescimento e redução dos recursos, mas também – especialmente no caso de formas menos arcaicas, com as quais, aliás, estamos mais familiarizados – à perda da adaptabilidade devido à concentração do foco de importância do tamanho sobre a variação. Quanto mais dominante se torna, mais a mesma coisa se é.

A contínua flutuação do Ser, em sua normalidade, no tempo, além de suas contínuas mutações, confrontaram cada um desses precários, hipertrofiados e instáveis grupos dominantes de ampliar a extensão de sua margem adaptativa ou serem substituídos por

---

<sup>15</sup> O social-darwinismo, parte da formação intelectual de H. G. Wells e que estava presente em seus livros – não raras vezes reestruturado pela ironia – surge, fantasmagórico, neste opúsculo apocalíptico e de crítica cultural. Mas a ironia anterior, que flexibilizava o conceito – arrancando dele seu pético estatuto de verdade *natural* – torna-se diferenciada aqui: as lutas das espécies pela evolução, em sentido darwiniano, tornam-se pura idiotia e o conflito, motor da evolução e portanto da vida, perde seu eixo central de interesse. Wells inverte a equação usual do darwinismo: a adequação/força não representa o topo, mas a ponta da espiral de queda, que se sucede em rápida velocidade na direção do esgotamento. A própria evolução, que para Wells resultou, em seu cume, na extinção, parece regida por uma lógica cruel ou absurda.

grupos e espécies melhor adaptadas às mudanças no fluxo do existente. As reduções que surgem nas dimensões astronômicas e planetárias (que são parte integrante do processo conhecido como Tempo) produziram, por exemplo, fases recorrentes nas quais toda a superfície do planeta encontrou-se transformada em lama úmida, logo substituída por grandes volumes de água que brotam a partir de ressecadas estepes e tundras, atingindo a amplitude das superfícies geladas pela glaciação. O Sol é uma estrela variável, portanto não podemos fixar termos exatos para suas variações. A precessão dos equinócios é um elemento de instabilidade na sequência de nossas estações.

A mesma cumulativa discordância com o universo – que entendemos como real – cresce e torna-se manifesta. Adapte-se ou pereça foi a lei inexorável da vida através de todas essas sempre intensas flutuações, mas torna-se letra morta, mais e mais ridícula conforme aumentam as divergências entre o que nossos pais cresceram chamando de Ordem Natural e essa nova, brutal, implacável hostilidade de nosso universo, de tudo o que é nosso.

Nosso universo é a mais complexa bússola de nossas mentes. É um sistema fechado, que retorna sobre si mesmo. Trata-se de um *continuum* de espaço-tempo que se encerra com a mesma urgência por existir que aparecia no princípio, agora que as forças desconhecidas que conjuram tudo se voltaram contra tudo. “Forças”, foi o que escrevemos aqui – é muito difícil expressar, com as palavras corretas, esta incógnita que, por assim dizer, se coloca contra nós. Mas não podemos negar essa sombria ameaça.

Mas “Forças” não é a melhor expressão, de fato. Precisamos nomear algo completamente alheio ao nosso “universo”, e “Forças” sugere alguma coisa *dentro* de nosso universo que *luta* contra nós. Um exercício interessante, já realizado por mim, seria testar um certo número de palavras e locuções, rejeitando cada uma em seguida. A letra “x” seria uma boa opção, mas basta refletir um pouco para perceber que essa incógnita implica em uma equação que pode ser solucionada nos termos da finitude do Ser. “Processo Cósmico”, “o Além”, “o Desconhecido”, “o Incognoscível”, várias possibilidades nem um pouco convincentes. “O Antagonismo” carrega, em si mesmo, a ideia de oposição positiva. Mas se você observar essa última expressão em sua forma ancestral, dentro da tragédia grega, poder-se-ia pensar na Existência como uma espécie de Protagonista, especialmente a partir da perspectiva de que existiria, também aqui, um coro indiferente e a possibilidade de flutuações no papel central. Temos, portanto, algo interessante: “O Antagonista”, no sentido trágico, mostra-se uma expressão qualificada a expressar o que queremos aqui. Ou seja, esse

implacável algo que tornou a vida possível por um espaço de tempo imenso para nós e que, agora, virou-se contra essa possibilidade para esmagá-la<sup>16</sup>.

À medida que nossas curiosas mentes exploraram mais profundamente o *continuum* de espaço-tempo no qual o drama da evolução foi formatado, descobriram-se aspectos paradoxais em sequência por trás da plausível “normalidade” da existência. Tais aspectos podem ser percebidos pela excelente equação urânio-chumbo, muito útil, apenas a última comprovação desses postulados absurdos.

Um exemplo: recentemente, percebemos que havia um limite pré-definido para a velocidade. A velocidade mais alta, a qual somos incapazes de atingir, é a da luz. É uma sugestão engenhosa comparar nosso mundo normal ao sistema tridimensional em desintegração diante da quarta dimensão da velocidade da luz. Mas essa quarta dimensão diante da qual a terceira desmorona implica um resíduo do *continuum* de espaço-tempo, o mesmo no qual nosso “universo” foi criado. Tudo o que está dentro dessa continuidade do espaço e do tempo é nosso “universo”. Com seu processo evolutivo, isto preserva a nós e a todo o resto a partir do qual se configura o sistema no qual estamos confinados.

Nossa exploração – não desprovida de ceticismo –, a partir do contexto de análise filosófica postulado, resulta no estabelecimento deste Antagonista como realidade invencível. E isso não apenas para nós, mas por todo o planeta Terra, atingindo desde eras ancestrais mentes introspectivas, como aquela, prolífica, de Shakespeare; mentes que projetaram o horror do fluxo sem sentido, das vexações e das indignidades da vida, mas que optaram pelo refúgio no plano místico para suas preocupações com o fechamento das coisas do mundo. Em sua quase plenitude, a humanidade mostrou-se tolerante, simpática e respeitosa diante de tais *débâcles*. Trata-se de um elemento humano peculiar nesse sentido: a recusa constante em se satisfazer com o mundo real. A pergunta “Isto é tudo?” soou problemática para

---

<sup>16</sup> Wells, neste momento do ensaio, mergulha em *tour de force* de nomeação, resultando em um efeito de natureza narrativa – o deslocamento de sentido, como em uma narrativa policial ou de horror, na qual o protagonista da trama busca, pela nomeação, a *identidade* de seu opositor. Trata-se de um clímax dentro da argumentação, se pensarmos em termos retóricos, mas também na descoberta de certa possível *fluides* dentro do gênero ensaio entre a realidade, a reflexão e uma *possibilidade mimética* – próxima da ficção, mas não coincidente –, que poderia ser localizada entre ambos. Uma reflexão mais ampla sobre o gênero ensaio e suas flutuações e evolução extrapola o escopo de nossas intenções, mas é possível perceber algo dessa descoberta wellsiana, por exemplo, na mescla entre nota informativa, especulação narrativa e reflexão tanto nos romances de J. G. Ballard, ainda nos anos 1960-70, quanto em certos textos do teórico de arquitetura Geoff Manaugh, em pleno século XXI (desse último ver, por exemplo, textos de títulos borgeanos como “Arquitetura como forma de paranóia deliberada” ou “Uma história espacial dos espelhos” – cf. MANAUGH, 2009, p. 41 e 46).

incontáveis mentes insatisfeitas através das eras e, no que parece ser o limite de nossa existência, ela ressurgiu, perplexa e persistente.

Para tais mentes e seus embaraços, o mundo atual, nossa realidade cotidiana, não é mais que um filme razoavelmente divertido, eventualmente assustador, projetado em uma tela de cinema. A trama é coerente, emocionante mesmo, mas o tipo de mente citado ainda sente que tudo não passa de enredo ensaiado por atores. Os espectadores, em sua maioria, aceitam todas as convenções da história, pois estão absorvidos e são parte dela: vivem, sofrem, gozam e morrem nela e por ela. Mas a mente cética diz, enfaticamente, “isto é uma ilusão”.

“Assim como os limpachaminés, os meninos e as meninas de posses tornar-se-ão pó.”<sup>17</sup>

“Não”, respondem as vozes bem estabelecidas, em protesto. “Deve haver alguma coisa depois de virarmos pó”.

Será?

Não há nenhuma razão para afirmar que o pó não é nosso destino final. A mente cética, talvez, superestime o alcance de seu próprio ceticismo. Como descobrimos agora, ainda há espaço para dúvida.

Mas à medida que nosso pensamento se aprofunda e se cristaliza, torna-se mais evidente que o Tempo arrasta suas carretas de pó para um incinerador, onde dá cabo desse resto de nós.

De certa forma, a recorrência parece ser a lei mais primária da vida. A noite segue o dia e o dia, a noite. Mas nesta estranha nova fase da existência na qual nosso universo se encontra, o que parece mais certo é que os eventos recorrentes não ocorrerão mais da forma esperada. Foram deslocados para a região mais impenetrável do mistério, a escuridão sem voz ou limitações, contra a qual a obstinada urgência de nossa insatisfação pode levantar-se em oposição, mas será uma oposição temporária, logo superada.

Nosso mundo de autoilusão não pode admitir nada disto. Perecerá mergulhado em suas evasões e fadiga. Como uma embarcação perdida na escuridão em uma costa rochosa e desconhecida, com piratas sedentos de saques na ponte de comando e selvagens canibais subindo pelos flancos da embarcação, para liquidar um eventual fugitivo. A cada dia,

---

<sup>17</sup> Aqui realizamos nossa tradução do trecho citado, famosa passagem da comédia *Cimbelino* de Shakespeare.

parece que esse é o argumento do caótico filme que passa na tela diante de nós. A mente aproxima-se de sua exaustão, realizando os movimentos desesperados, fúteis e finais, buscando um “desvio, atalho ou via alternativa para sair do impasse”.

Trata-se da atitude mais extrema que a mente pode tomar agora. Mas essa atitude, esse movimento moribundo, apenas demonstra que a porta se fechou sobre nós, definitivamente.

Não há desvio, atalho ou via alternativa para sair do impasse.

## Anexo 2: Sobre Visualidade e Literatura

“A maioria está tão intensamente focada em seu universo imediato, em problemas que distraem a observação, absorvidos nos ordinários ritmos do cotidiano que, em geral, percebem superficialmente tanto as grandes formas da história que nos cercam quanto as coisas mais simples.”

(Lucius Shepard)

Houve, durante todo nosso trabalho, um constante curto circuito entre narrativa literária, escrita, e as formas de narrativa visuais – cinema, ilustração, pintura, fotografia, história em quadrinhos. Faz-se, assim, necessária uma pequena teorização a respeito dessas aproximações, que muitas vezes poderiam soar eventualmente abusivas. Assim, é necessário tornar claro que esse transitar entre narrativas configuradas em diferentes formatos foi uma necessidade surgida diante do universo complexo, *de fronteira*, das narrativas de H. G. Wells em particular e da ficção científica em geral. Necessidade semelhante tivemos em nosso trabalho anterior, o mestrado, ao tentar uma abordagem ampla do universo ficcional de Lovecraft, autor cujo imaginário ficcional fervilhante configuraria as narrativas contemporâneas de terror. Em ambos os casos, os autores foram – em certo sentido, especialmente no caso de Lovecraft, involuntariamente – responsáveis por um amplo leque de releituras visuais que *traduziam* suas obras para novos campos visuais e as dotavam de novas significações ideológicas<sup>1</sup>. Nosso estudo vincula-se – indiretamente – a certa tradição de estudos em torno não exatamente de *temas* literários, mas de uma perplexa rede de obsessões que configuram paradigmas de crescente influência e complexidade: como o estudo de Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, que pretende “estudar a literatura romântica (...) sob um dos aspectos mais característicos: a sensibilidade erótica. É um estudo de estados de espírito e particularidades de costume, orientado segundo certos tipos e motivos que reaparecem com a insistência de mitos (...)” (PRAZ, S/D, p. 11). Para tal análise, portanto, Praz emprega cruzamentos entre diversas formas de representação, que incluem o texto poético, narrativo, imagens, etc., buscando, por outro lado, os elementos que

---

<sup>1</sup> Mesmo os autores se tornaram “vítimas” desse processo de apropriação figurativa, transformados em *personagens* que vivenciaram suas próprias obras (como exemplo, é possível citar a homenagem em quadrinhos *Lovecraft*, de Hans Rodionoff e Keith Giffen, ilustrado por Henrique Breccia ou, entre os filmes que trazem Wells como protagonista de suas aventuras, *Um século em 43 minutos (Time After Time, 1979)*, de Nicholas Meyer, em que um H. G. Wells – interpretado por Malcolm McDowell – persegue Jack o estripador em pleno século XX, após aquele *serial killer* utilizar a máquina do tempo para fugir).

dotam tal conjunto de informações de alguma significação mais ampla – ou seja, sem perder de vista questões filosóficas e históricas que giram em torno do foco central do trabalho. Guardando evidentes proporções, trata-se de um processo muito semelhante àquele que nós mesmos adotamos em nossa pesquisa, daí a multiplicidade de autores e a necessidade de transitar entre construções narrativas textuais, visuais e audiovisuais.

De fato, o elemento fantástico pareceu seduzir a narrativa visual – especialmente a partir do século XIX – de tal forma que mesmo a caricatura política se valeu de demônios e outras criaturas em suas representações<sup>2</sup>. O elemento *sublime* – ou seja, terrível, aberrante, excessivo, assustador, não natural – torna-se o fio condutor dessa passagem do escrito para o imagético, uma vez que o fantástico e o terrível parecem ter um apelo imagético irresistível. Nesse sentido, Erich Auerbach, ao analisar o processo de transição nas formas miméticas do universo clássico, percebe como a *impressão sensorial* tornou-se central na representação ficcional relacionada ao espanto e ao horror: “Apesar disto, o acontecimento é conformado de tal modo que nos deixa uma forte impressão sensorial, talvez desagradavelmente realista para alguns leitores. (...) Em todo lugar a emoção humana e a racionalidade cedem ao mágico e ao sombriamente sensorial, ao rigidamente imagético e gestual.” (AUERBACH, 1998, p. 45-46). Auerbach analisava a obra de Marcelino Amiano, historiador romano que viveu nos primeiros séculos da era cristã; contudo, a descrição do efeito imagético é bem adequado ao tipo de literatura surgido a partir do século XVIII – com o romance gótico –, cujo foco era o sublime horrível. É necessário destacar, por outro lado, que esse por assim dizer *estilo* sensorial não se manteve estável e inalterado desde o final da Antiguidade: a estruturação de um texto como o de Amiano estava fundamentada na retórica – ainda mais tendo em vista o fato daquele autor romano escrever uma crônica histórica – o que exigia aderir a um jogo estrito de imagens, comentários e efeitos necessariamente constantes e açambarcados por uma tradição, enquanto as narrativas góticas eram mais livres, focando-se no convencimento do leitor pela tessitura da ficção podendo, desse modo, mesclar de forma mais sistemática o realismo da representação da crueldade com as imagens derivadas da tradição fantástica. Assim, o retrato da Inquisição e de suas torturas em *Melmoth* (1820), de Charles Maturin, se conjuga com elementos sobrenaturais como pactos demoníacos, da mesma forma que a

---

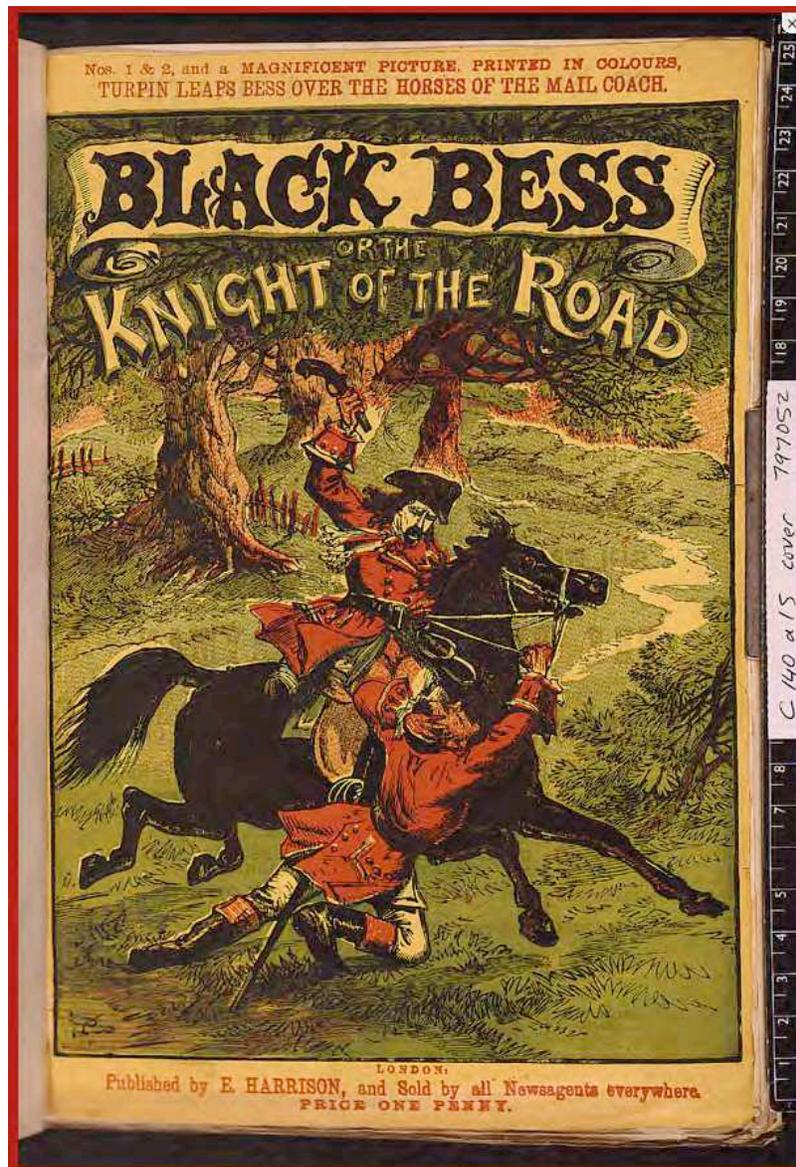
<sup>2</sup> O ilustrador e caricaturista britânico George Cruikshank, por exemplo, apresentaria em sua ilustração cômica *The Blue Devils* (1835), a depressão após um excesso alcoólico como um grupo de pequenos demônios infernizando o bêbado, localizado na parte central da composição (cf. “PK”, 2007, p. 70).

fantasia oriental *Vathek* (1782), de William Beckford, parte de um fundo histórico para narrar as alucinatórias aventuras do infeliz protagonista, o califa Vathek. Essa aproximação do elemento sensorial com a representação ficcional não vinculada à esfera da experiência natural seria essencial para o desenvolvimento do campo do fantástico no século XIX e XX, mas também representaria um amplo ramo de desenvolvimento para a figuração narrativa por imagens.

A descrição, ainda que sumaria, do complexo desenvolvimento da narrativa visual ultrapassa o escopo deste anexo. Mas é necessário apontar como aquilo que Auerbach denominava *magia sensorial* deslocou-se de um complexo mecanismo retórico – que valorizava aliás um *realismo* sinistro e detalhista no que tange à representação, centrada em uma estrutura sensorial do relato – para um efeito centrado no sobrenatural. Nessa passagem, a visualidade logo tornou-se elemento prioritário: assim, como bem percebe Laurent Mannoni, conectado ao fenômeno da literatura gótica surgia um dos precursores do espetáculo cinematográfico, a *fantasmagoria* (cf. MANNONI, 2003, p. 151 e segs.). O espetáculo, encenado em um teatro, combinava luzes projetadas por lanternas mágicas, sons fantasmagóricos – como aqueles produzidos pela “marimba de vidro” – e toda um arsenal cenográfico derivado tanto da fantasia gótica em moda no período, quanto dos sobressaltos históricos – guilhotinas e personagens recentemente executadas eram “aparições” recorrentes em tais espetáculos – compunham a *trama* das apresentações, sempre muito concorridas.

Por outro lado, na indústria do impresso, surgiam mais ou menos pelo período que vai do final do século XVIII ao início do XIX os rudimentos da imprensa *pulp*, com suas publicações de colorido berrante, temática escabrosa e derivações infinitas das tramas góticas dos autores da moda: o *penny dreadful*, publicação seriada que exibía, em suas capas, a promessa de uma leitura plena de sobressaltos por um *penny*. Assim, os primeiros espetáculos de som e imagem, a versão embrionária das publicações seriadas e ilustradas, ambos fenômenos situavam-se na esfera de proximidade do fantástico em literatura – a primeira configuração moderna desse fantástico, o romance gótico. A catástrofe histórica, representada pela escalada que vai do Terror branco ao revolucionário, servia de pano de fundo e conexão necessária ao ressurgir do sobrenatural, uma forma crispada de percepção do fracasso de certo racionalismo que não conseguira impedir que as guilhotinas funcionassem a todo vapor. Assim, o projeto racionalista acabava marcado por uma mancha

irracional que a literatura em sua vertente estilística gótica, longe de exorcizar, buscava tornar mais aguda, o que, no século XIX, resultaria no “gênero”<sup>3</sup> fantástico. Já a arte audiovisual nestes primeiros momentos, por sua vez, busca ela própria uma radicalização sensacionalista, associando as superstições mais comuns com a *superfície* dos eventos históricos mais dramáticos, filtrando um novo horror da mescla.



Típico exemplo de uma capa de um *penny dreadful*: cores chamativas e tensão dramática explosiva.

<sup>3</sup> Aqui entre parênteses porque a expressão *fantástico* pode denominar – muitas vezes ao mesmo tempo – diversas coisas: uma forma de discurso, uma estrutura temática em prosa, uma concepção ideológica expressa através de material ideológico, uma manifestação pulsional em literatura, etc.

Conforme o fantástico do século XIX e seu projeto de questionamento da racionalidade instrumental se fracionava, surgiam novas possibilidades para a irrupção do não natural, não instrumentalizado pela percepção socialmente aceita nas categorias do Real<sup>4</sup>. Assim, os demônios, duplos e monstros que povoavam a narrativa fantástica passaram por transição, alcançando novas paragens – que incluíam novos formatos de desvio, novas categorias de monstruosidade que ultrapassavam aquelas derivadas de um bestiário mais ou menos estável e tradicional (duplos, vampiros, aparições, etc.). Durante tal processo, a narrativa audiovisual expressa em novas mídias – que igualmente se fracionavam ao sabor das descobertas e inovações tecnológicas, como o cinema, as histórias em quadrinhos publicadas nos cadernos dominicais, o rádio, etc. – não perdeu a atração usual pelo sensacional, pelo chocante e pelo sobrenatural, antes ao contrário. Os novos meios permitiam tanto a representação do horror em tons mais realistas e minuciosos como a simulação mais perfeita do fantástico. Assim, por exemplo, as atualidades cinematográficas de natureza mórbida – representação ficcional, registro ou reconstituição de execuções, doenças diversas, etc. – surgiam logo nos primeiros anos de difusão do cinematógrafo pelo mundo<sup>5</sup>, da mesma maneira que, com autores como Georges Méliès, o cinema descobria a sólida construção visual do sobrenatural cinemático. Logo a ficção científica – aqui, empregamos a expressão por comodidade, conscientes de seu enorme grau de convencionalismo arbitrário, para designar certa ficção que trabalha com projeções no imaginário da Ciência, Técnica, Política e planejamento social –, forma de construção narrativa que era derivada da já mencionada fragmentação do fantástico construído ao longo do século XIX, ganhava sua própria especificidade visual. Tal especificidade seria marcada por imenso dinamismo, ambivalência em relação à reflexão crítica e fascinante conjunção de elementos estéticos e visuais advindos das mais diversas tradições – das convenções do subgênero *space opera* à estilização visual do *modern style*, do funcionalismo dos pistões e

---

<sup>4</sup> Evidentemente, ultrapassa o escopo deste capítulo um sumário – ou uma teorização pormenorizada – desse processo de transição, descrito por autores diversos, de Jorge Luis Borges (em seus ensaios) a Tzvetan Todorov.

<sup>5</sup> Um dos exemplos mais curiosos dessa cinematografia mórbida foi um filmete da produtora de Thomas Edison, *Eletrocuting an elephant* (1903), registro da execução – realizada no Luna Park, em Coney Island, com grande e excitada assistência – de um elefante condenado à morte por atacar e matar três homens. Segundo Flávia Cesarino Costa: “O filme é um curioso registro de um tempo onde a eletricidade era uma novidade, que anunciava a ambiguidade dos poderes produtivos e destrutivos da ciência.” (COSTA, 2005, p. 200-201).

demais elementos maquínicos representados sem qualquer recurso de estilização às influências orientalizantes. Essas características surgem já nas obras pioneiras da ficção científica em seu ramo audiovisual: o filme *Metropolis* (idem, 1927), de Fritz Lang, e a história em quadrinhos *Flash Gordon* (1934) de Alex Raymond<sup>6</sup>. Assim, como as narrativas de FC costumam propor verdadeiros universos paralelos, sugestivos e plenos de complexidade, a (re)criação de tais universos em um plano imagético surge como desafio fascinante, como contradição entre redução da sugestão/complexidade da narrativa escrita e estilização daquela em novos termos, como bem ilustrou Luiz Nazario, ao referir-se aos poderes específicos da imagem cinematográfica<sup>7</sup>:

“A palavra possui qualidades de abstração e universalidade que a imagem material só adquire através da estilização. Diante da palavra ‘máquina’ podemos imaginar não apenas todo tipo de engenho que a palavra sugere, como também algo que diz respeito à essência comum das máquinas, seja o movimento repetitivo e envolvente, seja a circularidade infinita, seja, ainda, certa perfeição animal ou uma bestialidade organizada.” (NAZARIO, 1999, p. 116).

Por outro lado, a narrativa imagética – notadamente cinematográfica, mas não apenas ela – também influenciaria definitivamente a esfera do romanesco com seus procedimentos de extinção do ângulo de um narrador *omisciente*. Diante do arrolado, seria impossível para nossa pesquisa, que não se concentra na descrição de um gênero mas nas dobradiças de relações sócio-culturais mais amplas, que alimentam e são alimentadas pelo imaginário ficcional. Nesse sentido, a obra de Wells – o *corpus* essencial de nosso trabalho de pesquisa –

---

<sup>6</sup> O personagem Flash Gordon não foi o primeiro herói de FC dos quadrinhos: esse papel coube a *Buck Rogers* (1929), adaptado das tramas *pulp* de Philip Francis Nowlan por Dick Calkins. Mas a magnífica arte de Alex Raymond – de forte percepção cinematográfica, plena de planos complexos e texturas cuidadosamente trabalhadas, ampliando a gama expressiva do claro-escuro no limitado à época campo da narrativa visual impressa – marcaria de modo mais definitivo o rico veio da FC nos quadrinhos: “Da mesma forma que em um grande ciclo da história da pintura, Alex Raymond rebaixou em *Flash Gordon* o realismo e o classicismo de [Hal] Foster para entrar em cheio no maneirismo de potente monumentalidade heróica (...) Raymond criou um universo de titãs de dinamizada beleza estatuária e de máquinas idealizadas, que anunciam e constituem prelúdio, curiosamente, do *design* industrial da era espacial, em que vivemos.” (GUBERN, 1979, p. 89).

<sup>7</sup> Tal tese – que subscrevemos – é passível de diversas objeções; uma das mais articuladas e vigorosas é a do filósofo da informação Pierre Lévy que, em seu livro *A ideografia dinâmica*, propõe uma alteração radical na “escrita-máquina” das línguas naturais. Lévy entende que o modelo multimídia intermediado pelo computador em rede ofereceria – na mescla de representações – um novo modelo de linguagem a partir do grau zero, a própria estrutura do alfabeto, doravante constituído pelos signos “dinâmicos” que piscam e brilham na tela dos equipamentos digitais (ver LÉVY, 2004, p. 91 e segs.).

também exige um mergulho em questões imagéticas por diversos motivos. Em primeiro lugar, porque Wells se preocupava com o papel da imagem em seus romances, como complemento e potencializador da mensagem central que a trama propunha, como é possível constatar no capítulo dedicado a Henrique Alvim Câmara. Logo essa preocupação passaria ao cinema: a adaptação de *Daqui a cem anos* (*Shapes of Things to Come*, 1936) de William Cameron Menzies seria o exemplo máximo dessa preocupação. Mas as obras de Wells ainda seriam *traduzidas* para o cinema por diversas vezes, e isso bem depois da morte do autor, com resultados e formas variados. Por outro lado, a ficção de Wells é marcada por procedimentos imagéticos em sua constituição, dando livre amplitude às mais radicais fantasias de destruição, projetadas na narrativa com impacto sensorial e grande preocupação com a “suspensão da descrença”. Essa percepção visual – moldada a partir da observação da realidade, da influência advinda das narrativas de cunho historiográfico, da necessidade de convencimento do leitor em termos de esclarecimento – estaria presente mesmo ao final, quando Wells se entregaria ao pessimismo mais completo, configurando a ameaça de destruição coletiva por processos históricos que ele via como irreversíveis com a *forma* de um personagem nomeável.

## Glossário de Nomes

Para construir o quadro das flutuações entre aspectos construtivos e destrutivos na ficção de H. G. Wells, tivemos de lançar mão aos recursos da analogia e da projeção, mencionando diversas obras e autores. Muito desse material diz respeito a formas literárias ou localizadas em nichos – como é o caso da história em quadrinhos e dos autores muito identificados com a noção de *gênero FC* – ou esquecidos pela própria dinâmica do cânon. Em qualquer um dos casos, tais autores e suas respectivas obras acabaram em segundo plano. Este breve glossário tem por objetivo garantir ao menos uma referência biográfica breve de tais autores, para consulta e conferência.

ABE, Kobo (1924-1993). Pseudônimo de Kimifusa Abe. Escritor, fotógrafo, dramaturgo, roteirista e inventor japonês, influenciado pela ficção de Kafka, Pirandello e Moravia, tanto quanto pelos reflexos da *New Wave* da FC inglesa e norte-americana. Sua obra mais famosa foi *Woman in the Dunes* (*Suna no Onna*, 1964), exemplar extraordinário de FC existencialista – que com toda certeza influenciaria o romance *Concrete Island* de J. G. Ballard –, adaptado ao cinema por Hiroshi Teshigahara com sucesso ainda maior.

BALLARD, James Graham. (1930-2009). Ficcionalista britânico, membro fundamental do grupo de autores de renovação da FC – denominado *New Wave* (ao lado de, entre outros, Thomas Disch, Michael Moorcock e Brian Aldiss), que pautavam suas obras em críticas sociais explícitas e estrutura fragmentária, não-linear, subjetiva, etc. O acervo temático desse grupo, da mesma forma, se afastaria da cenografia *space opera*, valorizando uma percepção politizada e agressiva da Técnica/Ciência como ideologia. Tornar-se-ia famoso pelas adaptações cinematográficas de suas obras levadas a cabo por Steven Spielberg e David Cronenberg.

BLACKWOOD, Algernon (1869-1951). Novelista e contista britânico, influente e prolífico na construção de narrativas sobrenaturais. Sua narrativa mais famosa – que teve imenso impacto na obra de H. P. Lovecraft – é o conto “The Willows” (1907), cujo trabalho com a atmosfera consegue transformar os salgueiros de um pântano no Danúbio em entidades ameaçadoras, quase alienígenas.

BROWN, Charles Brockden (1771-1810). Novelista, historiador e editor norte-americano, considerado, em geral, o autor mais ambicioso e talentoso anterior a James Fenimore Cooper. A ficção de Brown, apesar de seguir certa convenção do romance gótico,

já prenunciava voos mais livres, renunciando à cenografia gótica pela introspecção em meandros da mente e da culpa em romances como *Wieland: or, the Transformation* (1798).

BULGAKOV, Mikhail (1891-1940). Autor russo de romances, contos e peças de teatro que rearticulou o fantástico e recuperou a alegoria para realizar críticas veladas ao crescente sufocamento do imaginário no regime soviético a partir da revolução de 1917. Sua novela mais famosa foi *O mestre e Margarida* (lançado em 1967, mas escrito em 1928) mas outra novela mais curta e anterior, *Coração de cachorro* (escrita em 1925 e publicada em 1968) revela forte influência de *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells.

BURGESS, Anthony (1917-1993). Poeta, romancista, dramaturgo, linguista e crítico britânico que não apenas criaria a mais influente distopia contemporânea – graças, em grande parte, à adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick – *Laranja Mecânica* (1962), como refletiria com particular acuidade sobre os temas da utopia, do romance político e da construção ficcional de “infernos sociais”, reflexões que recuperavam Wells mas colocavam-no, curiosamente, como otimista inveterado e ingênuo crente no progresso.

BUTLER, Samuel (1835-1902). Autor britânico de vasta obra ficcional e crítico do universo vitoriano que o cercava. Sua obra-prima é a sátira dos costumes à época, intitulada *Erewhon* (1872), descrição de uma região fictícia e distopia precursora.

CAPEK, Karel (1890-1938). Um dos mais influentes autores tchecos do século XX, particularmente famoso por cunhar o termo *robot* para descrever máquinas trabalhadoras e espoliadas em sua peça de teatro *R.U.R* (1921).

CLARKE, Arthur C. (sir) (1917-2008). Escritor, inventor e futurista britânico, cuja obra mais conhecida é a novela *2001: A Space Odyssey* (1968). Costumeiramente considerado, ao lado de Isaac Asimov e Robert A. Heinlein, um dos “três grandes” da FC no que se costumava chamar “idade de ouro” do gênero.

ELLIS, Warren (1968-). Escritor de histórias em quadrinhos e romancista britânico, conhecido pelo gosto particular em explorar o impacto das novas tecnologias e formatos das subculturas contemporâneas em suas obras. Junto ao desenhista Paul Duffield, publica a série em quadrinhos *Freak Angels* na Internet desde 2008.

EVANGELISTI, Valerio (1952-). Autor e editor de ficção científica, horror e fantasia italiano. Famoso por transformar o inquisidor real Nicolau Eymerich em protagonista investigativo de suas tramas entre a ficção científica, o romance gótico e o romance político, como no romance *O Inquisidor* (1994).

EWERS, Hanns Heinz (1871-1943). Ator, poeta, roteirista e escritor alemão. Seu romance *Alraune* (1911) gira em torno de uma criatura quase tão fascinante quanto aquela imaginada por Mary Shelley um século antes – uma mulher destruidora de homens, gerada artificialmente –, com a diferença que a ideologia racista de Ewers só concedia o espaço do crime ao seu monstro identificado às “raças inferiores” estigmatizadas na Alemanha que gestava o nacional-socialismo. Não por coincidência, Ewers se aproximaria dos nazistas no poder, mas seria por eles escorraçado devido à sua homossexualidade e sua literatura marcada, ainda que de forma preconceituosa, pelo fantástico imaginativo.

FULLER, Richard Buckminster (1895-1983). Visionário, utopista, *designer*, arquiteto, inventor e futurólogo norte-americano, autor da conhecida expressão “espaçonave Terra”, surgida em sua obra filosófica mais conhecida, *Operation Manual for Spaceship Earth* (1969), que encontrou grande popularidade entre vulgarizadores da Ciência. A invenção/obra de *design* mais conhecida de Fuller foi o domo geodésico, com o qual queria recobrir até mesmo uma metrópole inteira (Nova Iorque), em projeto de utopia tecnocrática.

GERNSBACK, Hugo (1884-1967). Inventor, além de autor e, principalmente, editor de ficção científica nascido em Luxemburgo mas emigrado para os EUA. Através de publicações como *Amazing Stories* (desde 1916) cunharia primeiro o neologismo “cientificção”, para depois adotar a expressão menos sintética mas mais precisa “Ficção Científica” (*Science Fiction*). Um dos mais importantes prêmios desse gênero narrativo, o *Hugo* – entregue anualmente pela *World Science Fiction Society* – recebeu seu nome como homenagem perene a Gernsback.

GIBSON, William (1948-). Escritor canadense, chamado “profeta negro” da literatura *cyberpunk*, da qual foi praticamente o progenitor conceitual em obras como *Neuromancer* (1984). Seus romances e contos, ainda nos anos 1980 e início dos anos 1990, criaram uma espécie de iconografia temática tanto da Internet quanto da apreciação da tecnologia contemporânea, incluindo espaços virtuais (ou seja, existentes apenas nas complexas redes de máquinas acionadas por usuários em diversos locais do globo), onipotentes e malévolas corporações, Estados em permanente ruína moral e econômica. Seus personagens amorais lembram os detetives de Dashell Hammett, mas que observam a superfície da sociedade decadente com fascínio incontrolável.

HEINLEIN, Robert Anson (1907-1988). Um dos “três grandes” da FC, Heinlein foi, provavelmente, o autor mais influente e polêmico da FC após a Segunda Guerra

Mundial. Sua obra, constituída durante os instáveis e perturbadores anos 1950-60, é atravessada de pulsantes contradições que vão da adesão ao militarismo fascista (no romance *Starship Troopers* (1959), dedicado a sargentos e militares que transformaram meninos em homens) até a defesa do anarquismo contracultural. O romance *Stranger in a Stranger Land* (1961) é sua obra mais influente e importante, adotado como romance de cabeceira pelo movimento *hippie*.

HILLER, Kurt (1885-1972). Filósofo, jornalista e ensaísta alemão que, próximo aos expressionistas, cunharia o termo *ativismo* para descrever suas propostas políticas entre o socialismo, o nietschianismo e algo da concepção utopista herdada de Platão e do socialismo utópico de um Fourier. Perseguido pelos nazistas – por sua ascendência judaica, por seu pacifismo e por sua homossexualidade – adotaria o exílio em Londres a partir de 1938. Assinou panfletos e manifestos anti-militaristas promovidos por Wells e outros intelectuais europeus.

HINTON, Charles Howard (1853-1907). Matemático e escritor britânico, criaria uma ficção científica de forte conceituação matemática, platônica, que denominaria, bem antes de Wells, *scientific romances* (título da coletânea de suas novelas e contos). O foco de sua especulação teórica era a noção de quarta dimensão, o que o levava a gravitar em torno, por exemplo, da teosofia.

HOWARD, Robert E. (1906-1936). Escritor norte-americano de narrativas – em geral curtas – para publicações *pulp*. Companheiro de H. P. Lovecraft e de seu cenáculo de literatura *weird*, ficaria mais conhecido por seu estilizado trabalho com a aventura capa-e-espada (*Conan*) do que por seus aflitivos, violentos contos de terror sobrenatural.

JAMES, Montague Rhodes (dito “M. R.”) (1862-1936). Historiador britânico especializado em Idade Média, embora muito mais famoso devido aos seus influentes contos de fantasmas de grande esmero formal, reunidos em coletâneas como *Ghost Stories of an Antiquary* (1904). Como em um jogo de xadrez, James retomava e rearticulava o esquema aparentemente estreito das narrativas fantasmagóricas, dotando-as de nova consistência fragmentária.

KORNBLUTH, Cyril M. (1923-1958). Autor norte-americano de ficção científica, conhecido por sua parceria com Frederik Pohl, mas criador de sólida obra – notadamente contos – solo. Alguns de seus contos, como “The Marching Morons” (1951), apresentam

uma visão a um só tempo irônica e assustadora das teses esposadas pela eugenia e demais ciências raciais desde o século XIX.

KIRCHER, Athanasius (1602-1680). Jesuíta e *scholar* alemão que publicou vasta obra – mais de 40 trabalhos no total – abordando áreas tão diversas quanto música, egiptologia, sinologia, geologia, a “magia” óptica e pré-cinematográfica, medicina, etc. Representante máximo de um momento importantíssimo na História do pensamento científico, no qual a mistificação e o deslumbramento diante de uma Natureza fantástica – mas em progressiva domesticação – ainda eram possíveis, tornando-se, portanto, nas palavras do pesquisador Edward W. Schmidt, “o último renascentista”.

LEM, Stanislaw (1921-2006). Autor polonês de ficção científica. Ao lado de figuras como Kobo Abe e da *New Wave* anglo-saxônica da FC, suas obras retomariam e tornariam centrais em tramas futuristas ou em realidades paralelas/imaginárias aspectos como a especulação filosófica e a sátira política. Seu romance mais famoso seria *Solaris* (1961), adaptado para o cinema com muita eficiência – e pouca fidelidade à trama – por Andrei Tarkovski em 1972.

LEVIN, Ira (1929-2007). Escritor, compositor e dramaturgo norte-americano, autor de novelas de imenso sucesso logo adaptadas ao cinema como *Rosemary's Baby* (1967) e *The Boys from Brazil* (1976). Sua ficção, que trabalhava narrativamente conspirações temíveis, empregava a concepção de Ciência como elemento destrutivo com certa frequência.

LEWIS, Matthew (1775-1818). Romancista e dramaturgo britânico, que ganhou o apelido “the monk” após o tremendo sucesso, à época, de sua novela *The Monk* (1796). Escrito quando o autor contava 20 anos de idade, tal romance – que narra as agruras do pio monge espanhol Ambrósio em sua jornada de terror e declínio – tornaria o gótico um tremendo sucesso em princípios do século XIX.

LIGOTTI, Thomas (1953-). Recluso e contemporâneo autor norte-americano de narrativas de horror. Usualmente apontado como herdeiro das *weird stories* de H. P. Lovecraft, suas tramas – como o romance-ensaio *The Conspiracy Against the Human Race* (2010), cujo título é bem claro a respeito das intenções e concepções de seu conteúdo – são ferozmente pessimistas e niilistas, apontando como horror supremo o poço vazio da existência.

LONDON Arthur (1915-1986). Dissidente comunista da Tchecoslováquia apresentado como réu no famoso tribunal Slánsky (1952), que repetia em escala local a farsa

grotesca e trágica dos tribunais de Moscou dos anos 1930, apenas com mais acentuadas tonalidades antisemitas. London foi acusado pelos inquisidores de “sionismo (também conhecido pelos stalinistas como *cosmopolitismo*), trotskismo e titoísmo” e condenado à prisão perpétua. Seu calvário ficou registrado no romance autobiográfico *A confissão* (1968), adaptado para o cinema por Costa-Gravas com roteirização de Jorge Semprún, tendo Yves Montand como protagonista.

MACHEN, Arthur (1863-1947). Escritor e místico galês, muito influente na ficção de terror sobrenatural desde Lovecraft a Stephen King. Sua narrativa mais famosa, *The Great God Pan* (1894), com sua estrutura complexa derivada da leitura moderna que Stevenson fez d'*As Mil e Uma Noites*, marcaria a ficção fantástica do século XX. Também se tornaria famoso pela criação da lenda dos “anjos de Mons”, salvadores das tropas britânicas durante batalha da Primeira Guerra Mundial e uma intrigante peça de propaganda tomada como realidade factual por muitos, à época.

MATHESON, Richard (1926-). Autor norte-americano de romances, contos e roteiros de fantasia, horror e ficção científica. Sua obra mais famosa é o romance *I Am Legend* (1954), trama apocalíptica de inversão da normalidade em pura barbárie a partir do momento em que a humanidade, em pleno processo de mutação, encara seu passado – que corresponde ao presente atual do leitor – como primitivo, estranho, alienígena, superado.

McCARTHY, Cormac (1933-). Escritor e dramaturgo norte-americano. O universo sem lei – de um futuro apocalíptico ou do passado conturbado de seu país quando da *expansão* de suas fronteiras – é seu tema predileto, em narrativas plenas de violência e personagens cuja maldade temível quase transforma tudo em um espetáculo expressionista. Ganhou o prêmio Pulitzer com seu romance pós-apocalíptico *The Road* (2007), logo adaptado aos cinemas por John Hillcoat (em 2009).

MOORE, Alan (1953-). Escritor britânico de histórias em quadrinhos e do romance *Voice of the Fire* (1996), o autor de quadrinhos mais premiado, conhecido e talentoso do século XX. Além de sua famosa série *Watchmen* (1986-7) – que ganharia o prestigiado prêmio de FC Hugo em 1988 – seria responsável pela recuperação de personagens e temas de H. G. Wells (e de outros autores do século XIX) na série *The League of Extraordinary Gentlemen* (2003), ilustrada por Kevin O'Neill.

MORRIS, William (1834-1896). Artista, pensador social, poeta e romancista britânico, associado tanto ao socialismo de Marx/Engels quanto à irmandade pré-rafaelita,

da qual foi membro e inspirador. Inspirado por John Ruskin e Thomas Carlyle, inverteu as conclusões conservadoras destes dois críticos da cultura britânicos, realizando, a partir delas, argutas reflexões críticas sobre a natureza do trabalho e utopias romanceadas – a mais famosa, *News from Nowhere* –, na qual o socialismo conduz a sociedade a uma renovação estética não distante dos ideários de sua antiga irmandade.

O'BRIEN, Fitz James (1828-1862). Autor norte-americano de ascendência irlandesa, cujas tramas se situavam no fantástico, deslocando-se das conquistas de Edgar Poe para limites do embate racionalidade/irracional explorados de forma similar, mas bem posteriormente, por Guy de Maupassant. Contos como “The Diamond Lens” (1858) e “The Wonder Smith” (1859) teriam ressonância mesmo na constituição da FC norte-americana em meados do século XX.

PEAKE, Mervyn Laurence (1911-1968). Autor, ilustrador e poeta britânico, famoso pela fantasia de contornos surrealistas *Gormenghast* (1946-1959), trilogia que deve algo ao *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien, mas com pesada influência de Dickens e Stevenson na construção da ampla narrativa da novela, plena de lances rocambolescos e imagens surrealistas. Sua poesia, por outro lado, cultivava o humor negro e o *nonsense* na tradição britânica.

PLUNKETT, Edward John Moreton Drax, 18º Barão de Dunsany (ou Lord DUNSANY) (1878-1957). Escritor e dramaturgo de ascendência irlandesa, particularmente famoso por suas narrativas de fantasia. Seus contos – coletados em livros como *The Gods of Pegana* (1905) – seriam influentes entre leitores tão diversos quanto Lovecraft e Jorge Luis Borges.

POHL, Frederick (1919-). Autor e editor norte-americano de FC, cuja obra atravessou ao menos 70 anos e diversas correntes e modismos dentro do gênero. Sua obra mais conhecida, escrita em colaboração com Cyril M. Kornbluth, é *The Space Merchants* (1953), que retoma a cenografia das viagens espaciais para narrar uma sátira ao consumismo desenfreado, já perceptível nos anos 1950.

RAND, Ayn (1905-1982). Nascida Alissa Zinovievna Rosenbaum em São Petersburgo, foi escritora, dramaturga, roteirista e filósofa estabelecida nos EUA após exilar-se da Rússia soviética. Sua filosofia anti-coletivista, denominada *objetivismo*, uma defesa do egoísmo como formulação definitiva – e positiva – do capitalismo, moldou romances distópicos, nos quais o coletivismo de tipo socialista esmagava a iniciativa individual. Estes

serviam de plataforma discursiva para debates filosóficos como *Anthem* (1938), romance que recupera algumas ideias wellsonianas sobre uma sociedade de coletivização absoluta, ao mesmo tempo que antecipa o *grande irmão* do 1984 de Orwell.

RODCHENKO, Alexander (1891-1956). Pintor, escultor, fotógrafo e *designer* russo, um dos fundadores da vanguarda construtivista e produtivista (artistas que levavam ao extremo concepções de superação da “arte burguesa” na nova ordem soviética, exigindo o fim da pintura de cavalete e da criação artística “não produtiva”) na Rússia. Seguiu religiosamente os ditames do partido comunista, chegando a interromper seu trabalho como pintor abstrato, concentrando-se então na fotografia, devido às mudanças das diretrizes artísticas na Rússia impostas por Stalin nos anos 1930.

ROSNY, J. H. (dito *ainê*) (1856-1940). Pseudônimo do autor belga Joseph Henri Honoré Boex, pioneiro da ficção científica no continente europeu, ao lado de Jules Verne. Suas fantasias apocalípticas, cobrindo ampla escala histórica e temporal, o tornam próximo do ramo mais reflexivo da FC inicial, no qual figuram os romances científicos de H. G. Wells.

RUCKER, Rudy (1946-). Matemático, cientista da computação, filósofo e escritor de ficção científica norte-americano, foi um dos inspiradores e logo expoentes do subgênero *cyberpunk*. Suas narrativas frequentemente cruzam as fronteiras com reflexões filosóficas sobre a realidade, representação e questões desse gênero – em sua ficção “transrealista”, que visa a criação de ficção científica com elementos cotidianos, ciência real e tecnologia não imaginária (esse é o caso da novela *White Light*, de 1980).

SHECKLEY, Robert (1928-2005). Escritor de ficção científica norte-americano, particularmente famoso pelo caráter satírico, farsesco e imprevisível de suas tramas, equilibradas e de tom clássico no obstante a temática, que lhe valeram mesmo comparações com Voltaire. Entre suas diversas obras, ganham destaque coletâneas de contos como *Untouched by Human Hands* (1954) e *Pilgrimage to Earth* (1957).

SMITH, Clark Ashton (1893-1961). Poeta, escultor, pintor e escritor de narrativas fantásticas norte-americano, um dos membros de destaque do cenáculo de Lovecraft e grande impulsionador da literatura *weird* nos quadros das revistas *pulp*. Suas narrativas e poemas, coletadas por editoras como a Arkham – que, desde o nome, se colocava como casa editorial dos herdeiros de Lovecraft e da ficção *weird* – apareceram em volumes hoje raríssimos e cultuadíssimos como *Out of Space and Time* (1942).

SPENGLER, Oswald (1880-1936). Historiador e filósofo alemão, embora seu interesse pela Ciência e pela Técnica tenha motivado importantes ensaios sobre tais temas. O tratado *O declínio do Ocidente* (1918) foi seu trabalho mais influente, ao apresentar uma perspectiva apocalíptica para a Europa e seu modo de vida – tese que H. G. Wells repisava, no plano do imaginário, desde meados de 1890.

STERLING, Bruce (1954-). Autor norte-americano de ficção científica, foi um dos criadores conceituais e narrativos dos subgêneros *cyberpunk* e *steampunk*. Uma de suas novelas, *Holy Fire* (1996), trata de uma distopia gerida por velhos que enfrentam uma subcultura marginalizada de jovens artistas.

WYNDHAM, John (1903-1969). Autor britânico de ficção científica e pós-apocalíptica, que retomou após a Segunda Guerra Mundial vários pontos da ficção questionadora de Wells ao colocar discussões éticas e políticas como recheio das tramas de FC. Isso ocorre em seu romance mais conhecido, *The Midwich Cuckoos* (1957). Wyndham se situa no meio do caminho entre a ficção científica tradicional e a *New Wave* dos anos 1950-60.

ZAMYATIN, Yevgeny (1884-1937). Escritor e engenheiro naval russo, ativo na Revolução Russa de 1917 mas da qual se afastaria decepcionado. Admirador de H. G. Wells, utilizaria o formato e o temário wellsiano para atacar o stalinismo, criando sua distopia romanceada *Nós* (1920), de grande influência em autores que colocariam em questão (por diversos prismas) o legado de Wells, como George Orwell, Aldous Huxley e Ayn Rand.

## Bibliografia consultada<sup>1</sup>

### I. *Wellsiana*:

ALDISS, Brian. “Introdução” in WELLS, H. G. *A guerra dos mundos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

CAREY, John. *Os Intelectuais e as Massas*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

COMPÈRE, Daniel. “La fin des hommes: Postérité littéraire de Wells et Rosny en France” in *Europe*, janeiro-fevereiro de 1986, n. 681/682, Paris, 1986.

COUPLAND, Phillip. “H. G. Wells’s ‘Liberal Fascism’” in *Journal of Contemporary History*, Vol. 35, No. 4, 541-558, 2000 (disponível o acesso pela Internet através do endereço <http://www.philipcoupland.com/article---hg-wells-liberal-fascism.php> – acesso em 02/10/2009).

EDGINTON, Ian; D’ISRAELI. H. G. *Wells’The War of the Worlds*. Milwaukie: Dark Horse, 2007 (<http://www.darkhorse.com/zones/wotw/> – acesso em 20/09/2007).

GOLDBERG, Jonah. *Fascismo de esquerda*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GOLOZUBOV, Aleksandr. “The technic and technicism as means of mythologization of utopian and antiutopian narrative in the Romantic and Wellsian fiction” in *Morus: Utopia e Renascimento*, n° 4, 2007.

HARRYHAUSEN, Ray; DALTON, Tony. *Ray Harryhausen: An Animated Life*. New York: Billboard Books, 2003.

HOLMSTEN, Brian; LUBERTOZZI, Alex (eds.). *The Complete War of the Worlds*. Naperville: Sourcebooks, 2001.

KAKUTANI, Michiko. “Books of The Times; Henry James and His Country Coterie” in *New York Times*, June 20, 1989 (consultado na Internet através do link: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=950DE4D9163DF933A15755C0A96F948260> – acesso em 13 de julho de 2008).

KEMP, Peter. *H. G. Wells and the Culminating Ape*. New York: St. Martin’s Press, 1982.

LEWIS, Wyndham. “Virginia Woolf, ‘Mind’ and ‘Matter’ on the Plane of a Literary Controversy” in *Men Without Art*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987.

---

<sup>1</sup> Como será possível perceber, boa parte das referências citadas em nosso estudo encontram-se em outros idiomas, notadamente o inglês, o espanhol e o francês. Nesses casos, por uma questão de fluidez da leitura, optamos pela tradução das citações para o português. Por outro lado, obras consultadas que já se encontravam em português foram citadas respeitando as opções de tradução de seus tradutores originais.

“Manifesto contra a conscrição, o alistamento forçado e o sistema militar” (na verdade, encontra-se disseminada pela Internet a junção de dois manifestos diferentes com aquele título, um de 1926 e o outro de 1930, ambos tendo H. G. Wells como um dos signatários). Disponível no link a seguir <http://pimentanegra.blogspot.com/2006/03/manifesto-contra-conscricao.html> (acesso em 01/10/2009).

ORWELL, George. “Wells, Hitler and the World State” in *Essays*. London: Penguin, 2000.

PARRINDER, Patrick. “Wells et la littérature prophétique” in *Europe*, janeiro-fevereiro de 1986, n. 681/682, Paris, 1986.

PARTINGTON, John S. “The Pen as Sword: George Orwell, H.G. Wells and Journalistic Parricide” in *Journal of Contemporary History*, Vol. 39, No. 1, Jan. 2004.

RUCKER, Rudy. “Foreword to Mind at the End of its Tether” in WELLS, H. G. *The Last Books of H. G. Wells*. Rhinebeck: Provenance Editions/Monkfish Book Publishing, 2006.

*Scientific American – Exploradores do Futuro*. N. 2. São Paulo: Duetto, S/D.

WELLS, H. G. *The War in the Air And Particularly How Mr. Bert Smallways Fared While It Lasted*. London: George Bell and Sons, 1908.

\_\_\_\_\_. *História do Futuro*. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1940.

\_\_\_\_\_. *The Mind at the End of Its Tether*. London: William Heinemann, 1945.

\_\_\_\_\_. *The Short Stories of H. G. Wells*. London: Ernest Benn, 1952.

\_\_\_\_\_. *A modern utopia*. Lincoln: University of Nebraska, 1967.

\_\_\_\_\_. “Préface aux romans scientifiques” in *Europe*, janeiro-fevereiro de 1986, n. 681/682, Paris, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Ilha do Dr. Moreau*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

\_\_\_\_\_. *O homem invisível*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

\_\_\_\_\_. *O alimento dos deuses*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Holy Terror*. North Yorkshire: House of Stratus, 2002.

\_\_\_\_\_. *The War in the Air*. London: Penguin Books, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Last Books of H. G. Wells*. Rhinebeck: Provenance Editions/Monkfish Book Publishing, 2006.

\_\_\_\_\_. *Doce histórias y un sueño*. Madrid: Valdemar, 2006.

\_\_\_\_\_. *A guerra dos mundos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

WINTER, Jay. "H. G. Wells and the Nightmare of War" in WELLS, H. G. *The War in the Air*. London: Penguin Books, 2005.

WILSON, Colin. "Introduction to The Happy Turning by H. G. Wells" in WELLS, H. G. *The Last Books of H. G. Wells*. Rhinebeck: Provenance Editions/Monkfish Book Publishing, 2006.

ZAMIATINE, Eugene. "Les contes de fées revolutionnaires de Wells" in *Europe*, janeiro-fevereiro de 1986, n. 681/682, Paris, 1986.

## II. Sobre ficção científica (teoria e prática), espaço, tempo e outros temas:

ALFONSO-GOLDFARB, Ana Maria. *A magia das máquinas: John Wilkins e a origem da mecânica moderna*. São Paulo: Experimento, 1994.

AMIS, Kingsley. *L'Univers de la Science-Fiction*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1962.

AQUATI, Cláudio. "Sugestões de Leitura" in PETRÔNIO. *Satyricon*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

ASIMOV, Isaac. "Os robôs, os computadores e o medo" in ASIMOV, Isaac; WARRICK, Patricia S.; GREENBERG, Martin H. (Eds.). *Máquinas que pensam: Obras primas da ficção científica*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BANVILLE, John. *Prague Pictures*. London: Bloomsbury, 2003.

BARROS, Maria Stella Teixeira de. *Henrique Alvim Corrêa - correspondências e afinidades*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: 1996.

BELLOWS, Alan. "The Phantom Time Hypothesis" in *Damn Interesting*, 4 de outubro de 2006 (<http://www.damninteresting.com/?p=164> – acesso em 14 de dezembro de 2007).

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BORGES, Jorge Luis. "Prólogo" in HINTON, Charles H. *Relatos científicos*. Madrid: Siruela, 1986.

\_\_\_\_\_. "Prólogo" in LORD DUNSANY. *El país del Yann*. Madrid: Siruela, 1986 (II).

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. (vols. I a III). Barcelona: Emecé Editores, 1996.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas* (vol. IV). São Paulo: Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Curso de literatura inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BULL, Malcolm. *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*. London/New York: Verso, 1999.

BURGESS, Anthony. *1985*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus/Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Éditions Gallimard, 1965.

CANETTI, Elias. *Masa y Poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

CARLYLE, Tomás. *Os heróis*. Lisboa: Guimarães Editores, 1956.

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

CHABON, Michael. *Maps e? Legends: Reading and Writing Along The Borderlands*. New York: Harper Perennial, 2009.

CIMOLI, Anna Chiara. "Religious Architecture" in *Art'è*, anno IX, numero 4, autumn 2006 (republicado no site da revista *EMR*, no endereço <http://www.fmronline.com/locator.cfm?PageID=6889> – acesso em 17 de abril de 2008).

CIORAN, E. M. *Desgarradura*. Barcelona: Montesinos, 1989.

\_\_\_\_\_. *História e utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COHN, Norman. *Cosmos, caos e o mundo que virá: as origens nas crenças no Apocalipse*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Problemas da Utopia*. Campinas: Unicamp – IEL – Setor de Publicações, 2009.

DUNNE, J. W. *An Experiment with Time*. Charlottesville: Hampton Roads Publishing Company, Inc., 2001.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2002.

FOIS, Marcello. “Dürer's Apocalypse; dress rehearsals for an apocalypse: wood engravings inspired by the Book of Revelation, executed by Albrecht Dürer in 1498” in *FMR*, n. 13, jul. 2006.

FOUCAULT, Michel. “Por trás da fábula” in *Julio Verne: Uma Literatura Revolucionária*. São Paulo: Ed. Documentos, 1969.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2002.

FREUD, Sigmund. “O ‘Estranho’” in *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega, 1986.

GÖDDE, Christoph; LONITZ, Henri. “Editorial Foreword” in ADORNO, Theodor. *Dream Notes*. Cambridge/Malden: Polity Press, 2007.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOMES, Pinharanda. “Notas” in PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

GOULD, Stephen Jay. *Darwin e os grandes enigmas da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUBERN, Roman. *El Lenguaje de los Comics*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.

HALBERSTAM, Judith. “Making Monster” in SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Lakewood: Millipede Press, 2007. Ensaio originalmente publicado em HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995. Republicado com autorização da autora.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

HUXLEY, Thomas Henry. *Escritos sobre ciência e religião*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

JUNGK, Robert. *Brighter than a Thousand Suns – A Personal History of the Atomic Scientists*. New York: Harvest Book, 1986.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamento no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KELLY, James Patrick; KESSEL, John (Eds.). *The Secret History of Science Fiction*. San Francisco: Tachyon Publications, 2009.

KING, David. *The Comissar Vanishes*. New York: Henry Holt and Company, 1997.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LAQUEUR, Walter. *O terrível segredo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

LAWRENCE, D. H. *Apocalipse seguido de O homem que morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LÉVY, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LÖWY, Michael; KONDER, Leandro. “O socialismo libertário de William Morris” in MORRIS, William. *Notícias de Lugar Nenhum: ou uma era de tranqüilidade*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

MACDONALD, Dwight. *Against the American Grain*. New York: Random House, 1962.

MANGUEL, Alberto. “The exile’s library” in *The Guardian*. London: Saturday 21 February, 2009.  
(disponível em <http://www.guardian.co.uk/books/2009/feb/21/wandering-jew-history>, acesso em 25/02/2009).

MANAUGH, Geoff. *The BLDGBLOG Book*. San Francisco: Chronicle Books, 2009.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra : arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC/Unesp, 2003.

McGRATH, Patrick. “Introduction” in SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Lakewood: Millipede Press, 2007.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MIGUEL, Alcebiades Diniz. “O Golem e suas leituras tecnológicas” in NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Fale/UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. “Tóquio Ciberpunk” in NAZARIO, Luiz. (org.). *A Cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *A morfologia do horror – construção e percepção na obra lovecraftiana*. Dissertação (mestrado) na Área de Teoria Literária apresentada na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp): Campinas, 2006.

\_\_\_\_\_. “Muitos duplos e aparições (um confronto de leituras do sobrenatural: Freud e Lovecraft)” in *Revista ALPHA*, ano 7, n. 7, nov. Patos de Minas: Centro Universitário de Patos de Minas, 2006. (II)

\_\_\_\_\_. “O design do mundo – notas sobre as origens da aldeia global” in NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (III)

\_\_\_\_\_. “Visões do inferno histórico: a ‘trilogia de guerra’ de Andrzej Wajda” in *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, número 1, ano 1, Belo Horizonte: Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008

(<http://www.ufmg.br/nej/am/modules/content/index.php?id=10> - acesso em 24/02/2008).

MILL, John Stuart. *Bentham*. Madrid: Tecnos, 1993.

MOORCOCK, Michael. “If Hitler had won World War Two...” in *Telegraph*. Manchester, 07/11/2005 – publicado inicialmente na versão impressa do jornal. (<http://www.telegraph.co.uk/global/main.jhtml?xml=/global/2005/07/10/boros10.xml> - acesso em 24/02/2008).

MORAES, R. “Prefácio à guisa de antepasto” in SWIFT, Jonathan. *Modesta proposta e outros textos satíricos*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NAZARIO, Luiz. “O senhor dos monstros” in *Atlante*, número 1, ano 1, 1990.

\_\_\_\_\_. *Da Natureza dos Monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

\_\_\_\_\_. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. “O Expressionismo no Brasil” in GUINSBURG, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. “Quadro histórico do pós-modernismo” in GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. “Monstros marcianos” in JEHA, Jorge (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (II)

NIEMITZ, Hans-Ulrich. *Did the Early Middle Ages Really Exist?* Berlim: S/E, 2000 (última revisão). Disponível em <http://www.cl.cam.ac.uk/~mgk25/volatile/Niemitz-1997.pdf>.

ORWELL, George. “The Lion and the Unicorn” in *Essays*. London: Penguin, 2000. (citado como ORWELL(II)).

OWEN, Alex. *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

PALEY, Morton D. “Introduction” in SHELLEY, Mary. *The Last Man*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1994.

PALMIER, Jean Michel. “Le sadisme dans les romans de Hanns Heinz Ewers” in *L’expressionnisme comme révolte: contribution à l’étude de la vie artistique sous la République de Weimar*. Paris: Payot, 1978.

PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Guimaraes Editores, 1989.

PLATO. *The Republic*. New York: Basic Books, 1991.

“PK”. *BibliOdyssey: Archival Images from the Internet*. London: FUEL, 2007.

\_\_\_\_\_. “Time After Time” in *BibliOdyssey* (imagem mostrada no capítulo obtida da mesma fonte; disponível no link <http://bibliodyssey.blogspot.com/2010/04/time-after-time.html> - acesso em 30/04/2010).

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, S/D.

RIBEIRO, António Sousa. “Posfácio” in KRAUS, Karl. *Os últimos dias da Humanidade*. Lisboa: Antígona, 2003.

ROBERTS, Adam. "Collected Poems by Mervyn Peake" in *Strange Horizons* ([http://www.strangehorizons.com/reviews/2008/08/collected\\_poems.shtml](http://www.strangehorizons.com/reviews/2008/08/collected_poems.shtml) - acesso em 31/03/2010).

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *O culto da informação*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

SEBALD, W. G. "Entre Historia e Historia Natural – Sobre la descripción de la destrucción total" in *Campo Santo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A História como Trauma" in NESTROVSKI, Artur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

SONTAG, Susan. "A imaginação da catástrofe" in *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SUVIN, Darko. "Estrangement and Cognition" in GUNN, James; CANDELARIA, Matthew (orgs.). *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Lanham, Maryland/Toronto/Oxford: The Scarecrow Press, 2005.

TAYLOR, Seth. *Left-Wing Nitzscheans: The Politics of German Expressionism*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Campinas: Papirus, 1988.

WALSH, Lynda. "D'ya hear about the moon-bison?" in *The Scientist*. Philadelphia: 2007 (<http://www.the-scientist.com/news/home/52922/> – acesso em 12/07/2007).

WARRICK, Patricia S. *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*. Cambridge: MIT Press, 1980.

WERRET, Simon. "Sparks of Life" in *Cabinet*, Issue 32, "Fire", Winter 2008/09 (disponível no endereço: <http://cabinetmagazine.org/issues/32/werret.php> – acesso em 05/02/2010).

WILLIAMS, John. "Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana" in EMMERSON, Richard K.; MCGINN, Bernard (eds.). *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1992.

WILSON, Colin. *O Outsider : o drama moderno da alienação e da criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

WOODS, Lebbeus. "Doom Time" – texto disponível no blog do autor (<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/06/08/doom-time/> - acesso em 11/10/2009)

III. Outros universos ficcionais consultados:

ADORNO, Theodor. *Dream Notes*. Cambridge/Malden: Polity Press, 2007.

ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BALLARD, J. G. *La foire aux atrocités*. Paris: Editions Champ Libre, 1976.

BLAKE, William. *Sete Livros Iluminados*. Lisboa: Antígona, 2007.

BURGESS, Anthony. *1985*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

CAPEK, Karel. *A guerra das salamandras*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CHABON, Michael. *The Yiddish Policemen's Union*. New York: HarperCollins, 2007.

CALVINO, Italo (org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COOK, James. *Hunt for the Southern Continent*. London: Penguin, 2007.

DOSTOYEVSKY, Fyodor. *The Grand Inquisitor*. London: Penguin, 2009.

ELLIS, Warren; HITCH, Bryan [ilustração]; MILLAR, Mark; QUITELY, Frank [ilustração]. *Authority: sob nova direção*. São Paulo: Devir, 2006.

\_\_\_\_\_ ; DUFFIELD, Paul [ilustração]. *FreakAngels*. Rantoul: Avatar, 2008-2009. (Disponível no website <http://www.freakangels.com/> - acesso em 15/02/2009).

GIBSON, William; STERLING, Bruce. *Étoile rouge, orbite gelée*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 1995.

\_\_\_\_\_. "The Gernsback Continuum" in *American Heritage*, Spring/Summer, Vol. 4, Issue 1. New York: 1988. Disponível no seguinte website: [http://www.americanheritage.com/articles/magazine/it/1988/1/1988\\_1\\_34.shtml](http://www.americanheritage.com/articles/magazine/it/1988/1/1988_1_34.shtml) (acesso em 22/01/2007). Trata-se de uma reprodução de conto originalmente publicado no livro *Burning Chrome*. Westminster: Arbor House, 1986. Republicado com autorização do autor.

\_\_\_\_\_. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 2008.

- HINTON, C. Howard. *Scientific Romances*. Whitefish: Kessinger Publishing, 1996.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- KRAUS, Karl. *Os últimos dias da Humanidade*. Lisboa: Antígona, 2003.
- LIGOTTI, Thomas. "Thinking Horror" in MACKAY, Robin (Ed.). *Collapse: Philosophical Research and Development*. Volume IV. Falmouth: Urbanomic, 2008 (uma edição *fac-símile* digital foi lançada em 2009 e encontra-se disponível no site <http://blog.urbanomic.com/urbanomic/archives/2007/08/downloads.html>).
- LONDON, Jack. *A praga escarlate*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- LORD DUNSANY. *El país del Yann*. Madrid: Siruela, 1986.
- LOVECRAFT, H. P. *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. New York: Penguin, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The Dreams in the Witch House and Other Weird Stories*. London: Penguin, 2005.
- McCARTHY, Cormac. *The Road*. New York: Vintage Books, 2006.
- MOORE, Alan; O'NEILL, Kevin [ilustração]. *The League of Extraordinary Gentlemen*. Volume II. La Jolla: America's Best Comics, 2003
- \_\_\_\_\_; CAMPBELL, Eddie [ilustração]. *From Hell*. Marietta: Top Shelf, 2006.
- MORRIS, William. *Notícias de Lugar Nenhum: ou uma era de tranqüilidade*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.
- NOSSACK, Hans Erich. *The End: Hamburg 1943*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2004.
- O'BRIEN, Fitz James. *A Lente de Diamante*. Lisboa: Estampa, 1981. (O conto "Wondersmith", que analisamos, foi retirado desta coletânea, editada e traduzida por Manuel João Gomes. Nesta edição, o título do conto – extenso como uma pequena novela – é "O Fabricante de Maravilhas").
- POE, Edgar Allan. *Aventuras de Artur Gordon Pym*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1944.
- POHL, Frederik. *Homme-Plus*. Paris: Calmann-Lévy, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Um demônio no cérebro*. Lisboa: Edição "Livros do Brasil", 1994.

- ROSNY AÎNÉ, J.-H. *Récits de science-fiction*. Verviers: André Gérard, 1973.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: W. M. Jackson Editores, 1948.
- SHECKLEY, Robert. *Inalterado por mãos humanas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Lakewood: Millipede Press, 2007.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. London: Oxford University Press, 1960.
- SWIFT, Jonathan. *Modesta proposta e outros textos satíricos*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- TZU, Chuang. “Sueño de la Mariposa” in BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antología de la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- VERNE, Jules. *L'Éternel Adam*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 2001.
- VIEIRA, António. *História do Futuro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- WILSON, Colin. *Parasitas da mente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- WHITMAN, Walt. *Cálamo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- IV. Referências em outras mídias:
- Filmes:
- Daqui a cem anos (Shapes of Things to Come, 1936)*. Dir: William Cameron Menzies. Inglaterra: United Artists. Brasil: Aurora DVD, 2006. DVD (92 min.), NTSC, sonoro, P&B, falado em inglês.
- Gojira (1954)*. Dir: Inoshiro Honda. Japão: Toho, Sony/Classic Media, 2006. DVD (98 min.), NTSC, sonoro, P&B, falado em japonês com legendas em inglês.
- Guerra dos Mundos (War of the Worlds, 2005)*. Dir: Steven Spielberg. EUA/Brasil: Dreamworks, Paramount, 2005. DVD (112 min.), NTSC, sonoro, colorido, falado em inglês, legendas em português.

- Sítios na Internet e demais referências multimídia:

*Ballardian*

(<http://www.ballardian.com/> – acesso em 2007-9)

*BibliOdyssey*

(<http://bibliodyssey.blogspot.com/> – acesso em 2006-9)

*BLDGBLOG*

(<http://bldgblog.blogspot.com/> – acesso em 2007-9)

*Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural:*

([http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD\\_Verbete=3156](http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=3156) – acesso em 2007-9).

*Egon Schiele Art Centrum:*

(<http://www.ckrumlov.cz/obrgal/20030919/> – acesso em 2007-9).

GOULD, Melissa. *Neu-York* (2000). Mapas imaginários e reproduções da litografia original disponíveis em <http://www.megophone.com/neuyork.html> (acesso em 01/03/2008).

*Internet Movie Database*

(<http://www.imdb.com/> – acesso em 2007-9).

*nooSFere, toutes les spheres de l'imaginaire*

([http://www.noosfere.com/showcase/pulps\\_magazines\\_americains.htm](http://www.noosfere.com/showcase/pulps_magazines_americains.htm) – acesso em 2007-9).

*Science Fiction Museum and Hall of Fame:*

([http://www.sfhomeworld.org/make\\_contact/article.asp?articleID=152](http://www.sfhomeworld.org/make_contact/article.asp?articleID=152) – acesso em 2007-9).