

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FABIANNA SIMÃO BELLIZZI CARNEIRO

ONDE VIVEM OS MONSTROS:
O ESPAÇO DA ALTERIDADE NA NARRATIVA FANTÁSTICA CONTEMPORÂNEA

Catalão
2013

FABIANNA SIMÃO BELLIZZI CARNEIRO

ONDE VIVEM OS MONSTROS:
O ESPAÇO DA ALTERIDADE NA NARRATIVA FANTÁSTICA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás, campus Catalão, como quesito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof^o Dr^o Alexander Meireles da Silva

Catalão
2013

FABIANNA SIMÃO BELLIZZI CARNEIRO

ONDE VIVEM OS MONSTROS:

O ESPAÇO DA ALTERIDADE NA LITERATURA FANTÁSTICA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás, campus Catalão, como quesito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Comissão Examinadora:

Presidente, Prof^o Dr^o Alexander Meireles da Silva – CAC/UFG

Prof^a Dr^a Marisa Gama-Khalil – ILEEL/UFU

Prof^o Dr^o Oziris Borges Filho – UFTM

Prof^o Dr^o João Batista Cardoso – CAC/UFG, Suplente

Prof^o Dr^o Leonardo Francisco Soares – ILEEL/UFU, Suplente

Catalão
2013

Dedico essa dissertação àqueles que transitam
pelo meu aconchegante *espaço* familiar:
Luciano, Lavínia e Luciana (minhas
monstrinhas preferidas) e meus amigos
queridos com suas deliciosas alteridades.

AGRADECIMENTOS

Durante a confecção de um trabalho como uma dissertação ficamos muito envolvidos não só com a tessitura do texto, prazos e etapas, bem como fatores externos que propiciam o desenvolvimento de nossas pesquisas e nossa escrita. Tais fatores somente são possíveis porque são executados por pessoas maravilhosas que entram em nossas vidas nos ajudando, apoiando, “segurando a barra”, auxiliando nossas pesquisas ou simplesmente dizendo palavras de incentivo e apoio.

Seguramente afirmo que uma ou duas páginas não seriam suficientes para listar pessoas que, carinhosamente e sem receberem nada em troca, entraram em minha vida em um momento delicado, apressado, cansativo e no qual precisei somar forças e tempo para chegar às conclusões finais do meu trabalho.

Então, vamos lá. Luciana e Lavínia: no alto de seus respectivos oito e cinco anos, me ensinaram o que nem o teórico mais conceituado do mundo conseguiria. Com seus sorrisos matinais e acenando: “Tchau mamãe, boa aula!”, os meus dias se tornaram leves e tranquilos. Amo vocês do fundo do coração. Obrigada, minhas lindas.

Ao Luciano, por dividir comigo momentos de encantamento com essas duas monstrixas. Para elas e por elas dedicamos nossas conquistas e vitórias. Obrigada pelo apoio nas minhas ausências e viagens. Obrigada por compreender o tempo que precisei dedicar em sala de aula. Obrigada por respeitar meu silêncio nas horas em que precisei de máxima concentração. Obrigada por você existir em minha vida.

Ao meu orientador, Prof^o Dr^o Alexander Meireles da Silva, que jocosamente costumo chamar de “guru espiritual”. São quase cinco anos de trabalho juntos, dos quais obtive conhecimentos que me acompanharão por toda minha vida profissional. Obrigada pela orientação, pelas dicas, pelos livros, pela paciência e acima de tudo pela dedicação. Seu amor pelo ofício é exemplo para nós, que começamos a trilhar o caminho das licenciaturas.

Um agradecimento mais que especial à minha querida Nonna e ao vovô Giovanni, que com um “português italianado” me mostraram algumas injustiças cometidas contra aqueles que não dominam uma determinada língua.

Lúcia Helena Simão Bellizzi e Vincenzo Bellizzi: obrigada por me mostrarem a importância da leitura.

À todos os professores do departamento de Letras de Catalão, colegas, pessoal do apoio, funcionários da biblioteca, muito obrigada!

À CAPES pela bolsa de estudo concedida.

“A origem da fala humana é a fala da origem humana.”

Eugen Rosenstock-Huessy

RESUMO

Considerações sobre o espaço reservado nas vertentes romanescas da Ficção Científica e do Realismo Mágico às alteridades e àqueles que não seguem determinadas condutas e padrões ditados pelos mecanismos de poder na contemporaneidade. Panorama histórico da Ficção Científica nos Estados Unidos e do Realismo Mágico na América Latina e, especificamente, no Brasil. Levantamento do espaço literário nas narrativas fantásticas. Configuração do espaço reservado às alteridades nas narrativas fantásticas contemporâneas. Análise de obras dos escritores José J. Veiga e Ray Bradbury, imbricada a textos de teóricos estudiosos dos temas: alteridade, fantástico, espaço. O espaço como refúgio da alteridade e como oposição ao racionalismo.

ABSTRACT

Considerations on the space reserved in Science Fiction and Magic Realism to otherness and to those ones who do not follow specific behaviors and models ruled by institutions of power in contemporaneity. Historical view of Science Fiction in the U.S.A. and of Magic Realism in Latin America and, specifically, in Brazil. Survey of the literary space in fantastic narratives. Configuration of the space reserved to otherness in contemporary fantastic narratives. Analysis of José J. Veiga's and Ray Bradbury's works, related to critical texts of the themes: otherness, fantastic, space. Space as refuge of otherness and as opposition to rationalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. DO ESPAÇO ROMANESCO.....	18
1.1 Sobre o espaço literário.....	18
1.2 Sobre o espaço geográfico.....	20
1.3 Sobre o espaço no fantástico.....	23
1.4 Identidade, alteridade e espaço.....	26
2. DA FICÇÃO CIENTÍFICA.....	34
2.1 A difícil conceituação.....	34
2.2 Um breve panorama histórico.....	36
2.3 Ficção científica e a questão relacional.....	39
2.4 Corpos em mutação.....	41
2.5 Ray Bradbury.....	46
3. DO REALISMO MÁGICO.....	50
3.1 Realismo mágico ou realismo maravilhoso?	50
3.2 Literatura e sociedade na América Latina.....	54
3.3 O realismo maravilhoso na América Latina – das origens à contemporaneidade	56
3.4 Da América Latina – algumas palavras.....	58
3.5 José J. Veiga.....	60
4. O ESPAÇO DA ALTERIDADE EM RAY BRADBURY E JOSÉ J. VEIGA.	65
4.1 Análise do espaço nos contos.....	65
4.1.1 O espaço como refúgio da alteridade em Bradbury e Veiga.....	65
4.1.2 O espaço como oposição ao racionalismo em Bradbury e Veiga.....	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva analisar o processo de constituição da relação entre a alteridade e o espaço na narrativa fantástica, representada nessa proposta pelas vertentes romanescas da Ficção Científica e do Realismo Mágico. Dentro desta proposta, parte-se do princípio de que tanto nos contos de ficção científica do escritor norte-americano Ray Bradbury quanto nos textos curtos de realismo mágico do brasileiro José Jacinto Veiga, praticados em meados do século vinte, há um espaço que se configura ora como espaço de abrigo da alteridade contra a normatização e o racionalismo, ora como espaço desestabilizador da ordem e da razão.

Ao estudar os elementos estruturais da narrativa na obra **Teoria do texto 1**, Salvatore D’Onofrio defende que “todo texto literário possui seu espaço, na medida em que encerra um pedaço da realidade, estabelecendo uma fronteira entre ela e o mundo imaginário.” (1995, p. 98). O crítico literário abarca um estudo que não evidencia a literatura fantástica. Porém, em se tratando de narrativas literárias cuja tessitura traz elementos do fantástico, é o espaço que demarca a transição entre o real e o imaginário, ainda que outros elementos estruturais apontem para isso – esteja o narrador sinalizando outro mundo, esteja a própria narrativa oferecendo ao leitor subsídios que confirmem a presença do fantástico, enfim, é através do espaço que o leitor adentra no mundo do irreal (de acordo com nossos parâmetros cotidianos) ou do não-vivido. Essa afirmação vai ao encontro das colocações de Remo Ceserani em **O fantástico** (2006): “Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (2006, p. 73).

Uma vez inserido no universo do fantástico, o leitor perceberá que o local do estranho, do irreal e do insólito pode fornecer muitas pistas de que o mundo retratado não está tão distante de sua própria realidade, por mais conflituosos e instáveis que os acontecimentos sejam. Afinal, que mundo teríamos se nosso dia a dia fosse homogêneo, linear ou carente de diferentes e inúmeras histórias que fazem com que cada pessoa tenha sua própria inserção neste mundo tão prenhe de diversidades sob vários aspectos (cultural, religioso, social, sexual) e por isso mesmo tão fascinante e rico?

Pistas essas que podem ser observadas nos contos “Ilha dos Gatos Pingados” e “Cascamorros” publicados em 1959 e 1968 respectivamente, ambos de José J. Veiga e que fazem parte do *corpus* desse trabalho. Nesses dois contos, por exemplo, nota-se a presença de elementos muito recorrentes em narrativas próprias da literatura fantástica tais como,

envolvimento do leitor, surpresa, terror e humor. Mas é da realidade que nos cerca que Veiga pinça os elementos que tecem suas narrativas.

O conto “Cascamorros” nos mostra o espaço demarcado pelo racionalismo, pela ordem, ou nas palavras de Michel de Certeau pelo *lugar* (2009, p. 184), indicando estabilidade. O personagem principal, um suposto acadêmico que entra em uma loja na qual se vendem problemas, pertenceria ao mundo do racionalismo.

Michel de Certeau, na obra **A invenção do cotidiano** (2009), faz um importante estudo de nossa inserção nos espaços que nos circundam. Ao abordar certas narrativas o autor estabelece que “[...] as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais.” (2009, p. 182). Certeau também coloca que nossos relatos cotidianos ou literários seriam nossos transportes, nossos “percursos de espaços” (2009, p. 182).

Em relação aos estudos acerca dos *relatos de espaço* feitos por Micheal de Certeau, nos interessa em particular as distinções que o autor faz entre espaço e lugar. São elas que, transpostas para o campo da Literatura, nos fornecem importantes questionamentos acerca dos espaços de estabilidade e desordem nas narrativas fantásticas. Certeau defende que o *lugar* seria a ordem, algo como indicação de estabilidade (2009, p. 184), uma vez que um lugar abarca elementos uns ao lado dos outros, sendo que cada elemento ocupa um lugar próprio que o define. O *espaço*, em contrapartida, seria um cruzamento de vetores, implicando em uma desordem proveniente da efetivação de um acontecimento:

O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como um ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. (CERTEAU, 2009, p. 184, grifos do autor).

Esse lugar da ordem ou da indicação de estabilidade, conforme aponta Certeau, também pode ser observado no conto “A Ilha dos Gatos Pingados”. O conto, narrado em primeira pessoa, traz a história de amigos que acompanham Cedil em uma ilha afastada de suas casas. Cedil, irmão de Milila, sofre bastante por conta dos maus tratos cometidos por Zoaldo, namorado de sua irmã, portanto refugiar-se em uma ilha significava um alívio em relação ao ambiente de opressão vivido pelo garoto em sua casa.

Dáí, portanto, a importância do espaço da ilha. Espaço do lúdico e das leis criadas por crianças, uma nova sociedade floresce não mais de acordo com os ditames e regras do mundo adulto. Na ilha não há espaço para surras ou desmandos, muito embora ainda prevaleçam certas regras, como limpar a casa, organizar os brinquedos e buscar comida. Ainda assim

prevalece o lúdico e a tranquilidade. É na ilha que Cedil traça uma outra história, ou melhor, é no espaço da ilha que ele põe em prática seus desejos que não ocorrem em sua casa.

Em contrapartida, os contos da Ficção Científica¹ que fazem parte desse trabalho, “Os homens da Terra” e “Um caminho no meio do ar” do escritor norte-americano Ray Bradbury, publicados em 1980 e 1950 respectivamente, nos mostram espaços invadidos pelo outro ou pelas tecnologias que subjagam habitantes e a partir daí estes se refugiam em outro espaço em busca de proteção. Mais ainda: esses contos apontam para o fato de que o estranho ou o diferente podem assinalar importantes críticas em relação aos sistemas de poder que nos cercam. Veremos, nos contos analisados, como a FC constrói narrativas que nos levam a uma leitura simbólica da realidade que nos circunda. Conforme destaca Raul Fiker em **Ficção Científica** (1985), “numa história de ficção científica, contudo, o problema não é a inviabilidade ou possibilidade, previsibilidade ou imprevisibilidade destes elementos, mas a habilidade do autor em produzir com eles uma realidade plausível” (1985, p. 19).

Muito embora nem todos os elementos normalmente relacionados a essa expressão literária tais como a viagem no tempo, presença de robôs, dentre outros, sejam o ponto principal das literaturas de FC, alguns deles ficam bastante explícitos no conto “Os homens da Terra”, como a exploração e colonização de outros mundos. Ainda de acordo com Fiker, “muitas histórias de ficção científica giram em torno da resistência das populações nativas à colonização ou da revolta dos imigrantes contra a Metrópole [...]” (1985, p. 48)

No conto de Bradbury temos outra ótica. Aqui os americanos são hostilizados e menosprezados, vistos inclusive com arrogância e ironia por parte dos habitantes do planeta Ttt. Esse planeta, que na ótica do comandante da tripulação originária da Terra seria o próprio local da alteridade e daqueles excluídos do padrão norte-americano, na verdade aponta que o outro é o comandante, o que para um norte-americano em expedição a outros mundos seria algo inconcebível.

Portanto, sob o viés da diversidade e da alteridade este trabalho fará considerações sobre o espaço na narrativa fantástica. Observaremos que a questão da alteridade ocupa posição de destaque quanto às temáticas desta expressão artística, o que pode ser observado desde as clássicas narrativas. Temos, como exemplo, os contos de fada e os romances góticos, que muitas vezes trazem espaços como a floresta, a torre do castelo e o sótão habitados por monstros, bruxas ou fantasmas. Podemos também citar a vertente romanesca da Ficção Científica, que reserva aos alienígenas espaços hostis, por vezes suburbanos e às margens dos

¹ Neste trabalho o termo “Ficção Científica” pode aparecer representado pelas letras “FC”.

centros de poder. Como bem pontua Ceserani, “é típico do fantástico não se afastar muito da cultura dominante e procurar as áreas geográficas um pouco marginais, onde se entreveem bem as relações entre uma cultura dominante e uma outra que está se retirando.” (CESERANI, 2006, p. 74).

Diante desse quadro, a seguinte questão se coloca: a quem são reservados os espaços proibidos? Quem seriam os monstros, os extraterrestres ou os fantasmas? O que há de assombroso ou de surreal nesses personagens cujo destino seria o espaço do descarte, do diferente e do sofrimento?

Nossas relações sociais, nossa interação com as pessoas ao nosso redor e com a comunidade que nos abarca são substanciadas por conceitos construídos pela sociedade, ou por governos que estão no poder, pela mídia ou pela moda, enfim. Tais construções determinam que aspectos como raça, religião, gênero, cultura, língua devam seguir uma ordem pré-estabelecida pelos detentores do poder. A perseguição perpetrada pela Igreja Católica em relação a dissidentes religiosos e membros de grupos étnicos durante a Idade Média exemplifica essa realidade. Aliás, as narrativas literárias da época reservavam o espaço da floresta aos criminosos, às bruxas e lobos, quando, sob um olhar mais apurado, revela-se que a bruxa da floresta representava a parteira ou a benzedeira.

A perseguição religiosa acima destacada seria apenas um exemplo de como um grupo social é destacado e marginalizado de uma sociedade quando traz a marca do diferente ou daquilo que esteja fora de uma determinada ordem. Ao longo deste trabalho, e conforme forem feitos os devidos avanços cronológicos até que se chegue às narrativas contemporâneas, analisar-se-á a construção da relação entre o discurso ideológico utilizado em relação a grupos minoritários e o espaço a eles reservado na narrativa fantástica.

Porém, antes que se iniciem tais análises, faz-se necessário abordar o tema do trabalho. A escolha pelo tema se justifica pelo fato de que o homem contemporâneo, inserido em contexto de significativas transformações nas áreas tecnológica, social, cultural e econômica, tem na figura do outro um agente ativo nesse processo, ou seja, o outro não pode mais ser visto como perturbador ou como aquele que desacomoda o estado de coisas, mas como alguém que faz parte desta dinâmica. Nesse percurso, chama atenção como a Literatura vem retratando esse personagem.

Nota-se, ao longo da história das nações, uma miríade de situações que contextualizam certas pessoas como fora de um sistema dominante – ou por não seguirem uma determinada religião, ou por não absorverem uma cultura imposta ou por não estarem de acordo com as regras do sistema econômico vigente. Daí que o tema proposto vai ao encontro da ementa da

referida linha de pesquisa – Língua, Linguagem e Cultura uma vez que, ao analisarmos a questão da alteridade presente na Literatura, atentamos para certas interações humanas que englobam temas de nossa atualidade: discriminação racial, imposição cultural, hegemonia de certos países que impõem condições de explorados aos exploradores, dentre outros pontos que serão devidamente destacados ao longo desse trabalho. Aqui cabem as considerações de Stuart Hall quando o autor afirma que “[...] a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural.” (2000, p. 59).

Portanto, é mais que premente uma abordagem que leve em consideração as transformações ocorridas na sociedade a partir das interfaces possíveis entre o indivíduo e os novos valores sociais que se impõem. Embora o discurso da alteridade seja recorrente no fantástico, este trabalho se justifica pelo fato de que ao estudarmos de forma mais aprofundada as obras ficcionais ligadas a essa vertente, podemos desconstruir o imaginário que cerca determinados espaços dado sua vinculação com grupos específicos, e revelar a ideologia que as subsidiam.

Daí que se objetiva, como mencionado no início desta seção, analisar o processo de construção do espaço no fantástico ora como lócus de abrigo em relação a um mundo hostil e opressor, ora como lugar desestabilizador da ordem e da razão. O foco aqui recai nas vertentes da Ficção Científica e do Realismo Mágico representadas neste trabalho, respectivamente, pelos contos de Ray Bradbury e J. J. Veiga. Especificamente pretende-se demonstrar como o vínculo do fantástico com o meio popular e a indústria cultural permitiram que a Ficção Científica e o Realismo Mágico fossem utilizados como veículo para o discurso ideológico em relação a grupos minoritários diversos por meio da vinculação do espaço constituído no enredo e a marginalidade. Neste ponto é importante esclarecer os motivos pelos quais foram selecionadas essas duas vertentes do fantástico em detrimento de outras.

Em uma primeira leitura temos vertentes díspares quanto às bases de formulação (a Ficção Científica nasce em solo norte-americano e promove um discurso que ressalta as elites e o mundo tecnológico, enquanto que o Realismo Mágico, advindo da Europa e se expandindo na América Latina, põe em relevo questões autóctones, religiosas e mitológicas), porém que se assemelham pelo fato de que nelas está presente um espaço que segrega e hostiliza pessoas que não fazem parte de um sistema ou de uma ideologia, reforçando o fato de que a literatura fantástica, enquanto modo apresenta aspectos em comum.²

² Ver **E-Dicionário de termos literários**, coordenado por Carlos Ceia. O autor faz delimitações entre o modo fantástico e o gênero fantástico. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Último acesso: 02/05/2013.

Portanto, analisaremos narrativas que nos permitem, por intermédio da alteridade, realizarmos importantes críticas em relação a esse sistema opressor e preconceituoso. Essa análise fará com que sejam estabelecidos paralelos de verossimilhança entre a ficção e a realidade que nos rodeia no que se refere à posição do indivíduo na contemporaneidade. Daí que outros questionamentos se tornam prementes. Que posição seria essa? Como o espaço pode desencadear tamanha importância nas narrativas a ponto de influenciar certas atitudes das personagens?

Dos elementos de uma narrativa o espaço se configura como um vestíbulo, um componente que introduz o leitor no universo ficcional, passível de diferentes acontecimentos e situações. De acordo com D’Onofrio, a função do tempo e espaço é dúplice e antitética:

[...] de um lado, dão-nos a impressão de naturalidade, pois as informações temporais e espaciais têm o papel de enraizar a ficção na realidade, tornando-a inteligível; mas, de outro lado, instauram o mundo do imaginário, suspendendo as leis do real (1995, p. 96).

Nas narrativas fantásticas que trazem o tema do espaço destinado à alteridade, percebe-se que o *lugar* determina a normalidade e a estabilidade: vetores que não se cruzam, portanto, lugar do mesmo, do igual, da acomodação. Em contrapartida o *espaço* marca o cruzamento de vetores, que numa leitura metafórica nos sinaliza que o personagem desempenha outras posições e papéis diferentes daqueles atribuídos pela sociedade: não seguir a ordem ou não mais viver de acordo com normas pré-estabelecidas pela sociedade, governo ou família, conforme visto em parágrafos anteriores quando foram mencionados os estudos de Michel de Certeau.

Importante assinalar que essas considerações sobre o espaço da acomodação e desacomodação farão sentido quando analisarmos cada conto e associarmos tais abordagens aos conceitos sobre o fantástico. Portanto retomaremos as discussões de Michel de Certeau e ainda acrescentaremos outros estudos de importantes teóricos deste assunto. Mas, afinal de contas, o que é o fantástico?

Lido sob a luz de Tzvetan Todorov em **Introdução à literatura fantástica** (2008), o fantástico se caracteriza pela “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (2008, p. 31). Importante salientar que Todorov abriu um caminho para estudiosos do fantástico, que partindo dos estudos que descrevem os elementos internos constituintes das narrativas fantásticas dedicam-se a observar a realização textual de tais elementos. O autor ainda estabelece que a hesitação pode ser experimentada tanto por parte do leitor, no plano do enunciado, como por parte do

personagem, embora a “hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico.” (2008, p. 37)

Destacamos o importante trabalho de Todorov, muito embora não o elejamos como norteador de nossas análises pelo fato de que considerar o fantástico como um gênero evanescente que “dura apenas o tempo de uma hesitação” (2008, p. 47) torna-se perigoso na medida em que acaba por delimitar certas narrativas dentro do que se considera gênero fantástico, não possibilitando, desta forma, abarcar narrativas literárias de escritores atuais que trabalham com a vertente e que revelam outros aspectos além da hesitação.

Dos estudiosos contemporâneos selecionamos o trabalho de Remo Cesarani na obra já referenciada **O fantástico**, pelo fato de que o autor faz um interessante cruzamento entre procedimentos narrativos e retóricos e sistemas temáticos presentes nas narrativas fantásticas, conforme melhor será desenvolvido no próximo capítulo.

Dentre os procedimentos narrativos do fantástico elencados por Cesarani e que serão abordados ao longo desse trabalho, destaca-se a *passagem de limite e de fronteira* (2006, p. 73), muito presente nas narrativas de ficção científica; o *envolvimento do leitor* (2006, p. 71) – é este envolvimento que possibilita entrarmos em um mundo que não seja o mundo nosso do real vivido e aceitarmos situações inusitadas; o *objeto mediador* (2006, p. 72), que é justamente o que possibilita a passagem de fronteira, além de outros.

Quanto à estrutura do trabalho, ele será organizado da seguinte forma: após esta Introdução focalizaremos, no capítulo 1, o espaço romanesco. Iniciaremos nossos estudos pelo espaço propriamente dito (espaço geográfico) e cruzaremos nossas análises com o espaço literário e o espaço do fantástico. A partir daí teremos subsídios que melhor problematizam o espaço do outro, tema central desse estudo. Nesse capítulo faz-se premente uma abordagem que gire em torno da identidade e alteridade.

O segundo capítulo conceitualiza a Ficção Científica, notadamente a Ficção Científica norte-americana. Lembrando que contos do escritor norte-americano Ray Bradbury também fazem parte do *corpus* desse trabalho, portanto trazer um estudo sobre essa vertente possibilita uma melhor contextualização da obra desse autor. Também no segundo capítulo trataremos de compreender a figura do monstro, desde sua construção até sua inserção nas narrativas fantásticas.

O terceiro capítulo aborda outra vertente do fantástico, a saber: o Realismo Mágico. Lembrando que José J. Veiga, autor goiano que terá alguns de seus contos analisados nesta dissertação, é considerado escritor desta vertente. Não há como tecer análises, neste capítulo, desconsiderando a escrita latino-americana até porque se trata de uma vertente que ganha

terreno na América Latina. Necessário, também, considerarmos questões como identidade e cultura, pois os contos revelam as angústias de personagens que perdem um pouco de seus referenciais culturais, conforme será revelado. Autores como Irlemar Chiampi, Angel Rama, François Laplantine, Stuart Hall, serão de fundamental importância para as considerações desse capítulo.

No quarto capítulo será analisado como o espaço do fantástico (nas obras selecionadas) se coloca ora como um local de refúgio da alteridade, ora como um local que hostiliza e menospreza as diferenças. Ao longo desse capítulo outros contos desses mesmos autores poderão ser incluídos desde que estejam embasados pela questão do espaço demarcando a alteridade.

Neste trabalho serão analisados contos da literatura brasileira comparando-os com a literatura anglo-americana. Importante salientar que tais análises se consubstanciam a partir da importância do espaço nas narrativas fantásticas contemporâneas, portanto teremos uma seção reservada ao estudo do espaço enquanto refúgio da alteridade em José J. Veiga e Ray Bradbury, portanto haverá uma seção destinada ao estudo do espaço como oposição ao racionalismo em Ray Bradbury e José J. Veiga.

Faz-se necessário sublinhar que os três primeiros capítulos destinam-se às conceituações teóricas sobre os elementos que compõem o título do trabalho: monstros, alteridade, espaço e fantástico. Podem ser, eventualmente, citados trechos dos contos que corporificam as pesquisas, porém ainda não se tem, nestes capítulos, uma análise dos contos de José J. Veiga e de Ray Bradbury. No quarto capítulo, após os devidos levantamentos conceituais e análises teóricas, serão feitas as resenhas dos contos.

Fechando o trabalho, teremos as considerações finais.

1. DO ESPAÇO ROMANESCO

Eu te vejo sumir por aí
Te avisei que a cidade era um vão
Dá tua mão, olha pra mim
Não faz assim, não vai lá não
Chico Buarque

1.1 Sobre o espaço literário

Hamlet, nas cenas finais da peça homônima, assim profetiza sua morte:

Todos vocês que estão pálidos e trêmulos diante deste drama; que são apenas comparsas ou espectadores mudos desta cena, se me sobrasse tempo – mas a morte, essa justiceira cruel, é inexorável nos seus prazos. (SHAKESPEARE, 2007, p. 138)

A famosa tragédia do escritor inglês William Shakespeare, escrita em 1601, traz a história de um jovem em busca de vingança. Hamlet descobre que seu pai fora morto pelo próprio irmão, que após o assassinato desposa sua cunhada. O passar do tempo traz não só a revelação a Hamlet, como contribui para que sua ira aumente a ponto de culminar na vingança, ápice da peça.

Dentre tantas possibilidades de leitura suscitadas por esse clássico da literatura inglesa, uma delas se refere à importância dada aos elementos narratológicos. Que mudanças podem ser salientadas do século dezoito até a contemporaneidade em relação às obras literárias? O tempo perdeu sua importância? Por que estudar o espaço literário? Em que momento específico os autores começam a ressaltar o espaço em suas narrativas? O espaço estaria, portanto, tomando a maior parte da tessitura narrativa?

Essas e tantas outras perguntas e questionamentos apontam para o fato de que o espaço tem papel de destaque dentro da literatura. Personagens, tempo e narrador continuam fazendo parte desse escopo total que é a malha narrativa. Porém, observa-se que os estudos em relação ao espaço literário vêm ganhando destaque entre os críticos literários. Conforme observa Osman Lins:

Decerto, há correlações muito claras entre o tempo e a Literatura, arte temporal, especialmente no recinto da arte narrativa, onde tanta importância assumem os conceitos de crescendo, adiamento, salto, ritmo, anticlímax, clímax, troca de tempo, retrospecto e vidência, todos ligados estreitamente à ação, não se devendo esquecer a importância do chamado tempo psicológico. Todos esses recursos da arte de contar exigem do escritor discernimento e domínio dos meios expressivos. Mas também o espaço proporciona grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes. (1974, p. 64)

Graciliano Ramos, na obra **Vidas secas** (1938), problematiza a questão dos moradores do sertão nordestino que ficam à mercê da crueldade do espaço³. Sem água, sem alimento para ser retirado das hortas, sem perspectivas de trabalho que advém do espaço da terra, a família de Fabiano enfrenta a hostilidade de um espaço que não favorece a vida de seus familiares, que precisam fugir da seca e da morte. Espaço e personagens imbricam-se de tal forma, a ponto desses últimos tornarem-se tão desesperançosos quanto os primeiros. De acordo com Donald Schuler a respeito dessa obra, “[...] Graciliano Ramos soube ligar paisagem regional e ação romanesca em unidade indissolúvel, superada a dicotomia espaço-ação” (1989, p. 71).

Aqui está sendo citada uma obra brasileira com fortes traços da escola realista-naturalista. Porém, ao abrirmos possibilidades outras de um estudo do espaço literário, nota-se que o regional, o local, ou mais afinado ainda, o espaço do quarto, do muro, do portão, podem trazer questões bem maiores, questões amplas e universais. Ainda citando Schuler, o autor faz a seguinte colocação sobre o regional contrapondo o universal:

A concentração espacial não significa obrigatoriamente ruptura com o universo. Machado, sem se afastar do Rio, universaliza pensamentos e conflitos. Joyce, nas andanças de Bloom e Dedalus pela cidade de Dublin, alude a muitos lugares espalhados pelo globo e recupera experiências afastadas por séculos e milênios. Guimarães Rosa, continuador da ficção regional, ao confundir sertão e mundo, abre as fronteiras a toda as preocupações, trazendo a debate graves problemas que desde sempre ocuparam a inteligência ocidental. (1989, p. 71)

Assinala-se um ponto que norteará grande parte deste trabalho: a importância do espaço na literatura não como item redutor a um tipo de regionalismo que em pouco acrescentaria às questões de abrangência maior, mas um estudo sistematizado do espaço que possa suscitar abordagens e questionamentos de ordem maior, que possa abarcar temas universais e próprios da condição humana na contemporaneidade, afinal, “O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional.” (COUTINHO apud DINIZ, 2010, p. 418)

Dilma Castelo Branco Diniz no ensaio “Regionalismo” (2010) levanta interessantes questionamentos do que seria o regionalismo em solo brasileiro e como a expressão é abordada sob diferentes perspectivas, desde a política, antropologia e literatura. No caso específico da literatura, a ensaísta faz uma remissão a textos de vários críticos brasileiros, observando que determinadas obras “[...] serem consideradas romances românticos que transcorrem no meio rural não faz deles obras sertanistas. Nem é sertanista toda a ficção rural, nem o sertanismo é monopólio romântico.” (ALMEIDA apud DINIZ, 2010, p. 419). Desta

³ A respeito do sertão, Donald Schuler em **Teoria do romance** observa que “as regiões distantes dos centros urbanos recebem o nome de sertão, população rala e costumes rústicos o caracterizam.” (1989, p. 62)

forma podemos subtrair que quando uma narrativa traz determinados aspectos do sertão ou do regional não necessariamente ela esteja focando problemas exclusivos daquela região ou daquele espaço. Isso pode acontecer, porém tais problemas podem trazer questionamentos mais amplos, que atingem pessoas de outras regiões do Brasil ou do mundo.

Nesse sentido, Fabiano em **Vidas Secas** traz os problemas do espaço sertanejo, porém suas tristezas e incertezas se encaixariam em situações além do contexto sertanejo ou até mesmo fora do contexto brasileiro: quantos de nós não sofremos as angústias e o desespero deste personagem por não podermos dar o devido amparo às nossas crianças e familiares? Quantas pessoas não se sentem alijadas do espaço de suas casas, de suas cidades por motivos parecidos aos de Fabiano: falta de perspectiva, pouca ou quase nenhuma oferta de trabalho, miséria, fome, enfim?

Tendência dos escritores contemporâneos e que em muito agrega aos estudos culturais de uma forma geral, é unir as questões espaciais por nós vivenciadas cotidianamente ao texto literário. Donald Schuler reforça que “O que se espera do romancista é a organização do espaço textual em livre articulação com os horizontes espaciais e textuais que o cercam” (1989, p. 72).

Observa-se que estudar o espaço literário, salientando apenas aspectos de ordem social ou psicológica das personagens restringiria em muito um item que possibilita diferentes olhares e abordagens. Devemos ressaltar que as personagens estão inseridas em contextos sociais, daí que um estudo sistematizado do espaço abarcaria um cruzamento da inserção das personagens na trama com suas movências e vivências, ou seja, o estudo do espaço na obra literária requer “[...] uma investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária”, conforme salienta Oziris Borges Filho em **Espaço e literatura** (2007, p. 33).

Aqui retomamos o ponto inicial deste capítulo: por que começam a ser desenvolvidos mais estudos do espaço nas narrativas literárias? É o que será melhor desenvolvido nas próximas seções.

1.2 Sobre o espaço geográfico

Para um melhor entendimento de como o espaço começa a ganhar importância entre os críticos e estudiosos literários, faz-se necessária uma abordagem que leve em consideração aspectos sociais, geográficos e até mesmo políticos, uma vez que importantes acontecimentos nestas esferas se delineiam nas sociedades contemporâneas e em seus territórios, o que acaba por se refletir nas narrativas literárias, conforme atestaremos a seguir.

Michel Foucault em **Microfísica do poder** (1979) deslinda interessantes observações que dão conta de explicar a especialização da arquitetura em nossas sociedades, conseqüentemente a importância que o espaço começa a acumular. De acordo com os estudos do pensador francês, o século dezoito apresenta mudanças na forma de se pensar e conceber a cidade. Até então a organização citadina se articulava de forma a responder ao poder central, no caso europeu, ao poder monárquico. As aldeias e populações locais se concentravam no entorno do palácio e da igreja católica, que à época ainda mantinha sua soberania. Foucault destaca que “[...] no final do século XVIII novos problemas aparecem: trata-se de utilizar a organização do espaço para alcançar objetivos econômico-políticos” (1979, p. 211).

Foucault, inclusive, sugere uma “história *dos* espaços” que estaria imbricada a uma “história *dos* poderes” (1979, p. 212, grifos do autor). De fato, o espaço começa a ganhar valor e importância na medida em que os territórios avançam em direção à tomada de riquezas e terras vizinhas ou terras distantes. Se antes o espaço era tido como algo imutável, “remetido à natureza – ao dado, às determinações primeiras [...] ou era concebido como local de residência ou de expansão de um povo, de uma cultura, de uma língua ou de um Estado.” (FOUCAULT, 1979, p. 212), com o desenvolvimento econômico, o espaço começa a ganhar destaque, sendo alvo de guerras e grandes disputas. O próprio pensamento filosófico durante anos dedicou estudos ao tempo:

Seria necessário fazer uma crítica dessa desqualificação do espaço que vem reinando há várias gerações. Foi com Bergson, ou mesmo antes, que isso começou. O espaço é o que estava morto, fixo, não dialético, imóvel. Em compensação o tempo era rico, fecundo, vivo, dialético (FOUCAULT, 1979, p. 159).

Os estudos de Foucault colocam em relevo questões diretamente ligadas ao poder e à influência que ele exerce na interação das pessoas com os espaços que as cercam. O estudioso francês em muito contribuiu para que questões relacionadas ao espaço pudessem ser discutidas e analisadas. Não só ao espaço em si, bem como tudo que o envolve: arquitetura, circulação das pessoas, o espaço impondo poder e disciplina, enfim. As importantes colocações foucaultianas serão devidamente retomadas quando analisarmos o espaço destinado às alteridades nos contos que fazem parte do *corpus* deste trabalho. Por ora focaremos nossos estudos no espaço geográfico e na importância que ele tem para a dinâmica das sociedades.

Destaque também merece ser dado aos estudos de Anthony Giddens na obra **As conseqüências da modernidade** (1991) quando o autor destrincha razões de ordem social e política que explicam a perda da soberania do tempo. De acordo com Giddens, as relações

sociais que organizavam a vida das pessoas até o início da modernidade eram pautadas em uma relação osmótica entre tempo e espaço: “O dinamismo da modernidade deriva da *separação do tempo e do espaço* e de sua recombinação em formas que permitem o “zoneamento” tempo-espacial preciso da vida social [...]” (1991, p. 25, grifos do autor). Lembremos que algumas culturas calculavam o tempo imbricado ao espaço, ou seja, dependendo da posição do sol e do ângulo entre as sombras dos objetos e o terreno, determinava-se o momento do dia:

A invenção do relógio mecânico e sua difusão entre [...] membros da população (um fenômeno que data em seus primórdios do final do século XVIII) foram de significação-chave na separação entre o tempo e o espaço. (GIDDENS, 1991, p. 26).

Esse dinamismo do qual Giddens se refere compete com o encaixe entre tempo e espaço, pois estruturas sociais encaixadas não permitiriam as inovações de todas as ordens advindas da modernidade. Sociedades encaixadas reforçam laços pautados em hábitos e práticas locais (GIDDENS, 1991, p. 28), não permitindo, portanto, aberturas às novidades e transformações que a modernidade trazia.

Milton Santos na obra **Metamorfoses do espaço habitado** (1988) vai além das questões de ordem social e política para o estudo do espaço, indo buscar questões de ordem econômica e produtiva para consubstanciar suas propostas. Santos defende que o espaço deve ser visto como um agregador de diferentes sistemas e perspectivas. De acordo com o autor, “O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participa de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima [...]” (1988, p. 26).

Advém daí a noção de que o espaço preenchido de um lado por tais objetos e de outro pela vida que os anima resultaria, para Santos, nas nossas sociedades em movimento. É certo que Santos focou seu estudo, fundamentalmente, no espaço imbricado às relações de produção, com a genialidade de conseguir abordar as relações sociais resultantes de tal processo. Conforme observa o geógrafo: “O espaço assume hoje em dia uma importância fundamental, já que a Natureza se transforma, em seu todo, numa forma produtiva.” (PRESTIPINO apud SANTOS, 1988, p. 28).

Das colocações de Santos interessa-nos em particular uma análise contemporânea do espaço enquanto lócus de produção estratégica, ou seja, enquanto local que agrega aqueles que participam desse sistema produtivo. Quando o pesquisador afirma que “pode-se escolher à distância o lugar ideal para uma dada empresa [...] em nossos dias os projetos locais estão subordinados a constrangimentos de natureza mundial.” (1988, p. 28), pensamos em pessoas

que participam desses projetos e pessoas que não participam. Sendo assim, teríamos uma horda de excluídos? Quem seriam, portanto, os excluídos? Os que não participam desse espaço de produção?

Zygmunt Bauman em **O mal-estar da pós-modernidade** (1998), delinea observações que podem nos direcionar a esta problemática: o espaço dos que não participam dos sistemas de consumo. Tanto os estudos de Santos quanto os estudos de Bauman se complementam tendo em vista que o primeiro autor observa o espaço da produção, enquanto que Bauman analisa o espaço do consumo. Estando uma sociedade inserida no sistema capitalista, não há como falar em consumo sem produção e vice-versa.

De acordo com Bauman, pessoas que não estejam inseridas na engrenagem do consumo seriam consideradas pessoas impuras. O autor reforça ainda que “São eles os novos impuros que não se ajustam ao novo esquema de pureza. Encarados a partir da nova perspectiva do mercado consumidor, eles são [...] objetos fora do lugar.” (1998, p. 24)

Os estudos dos teóricos levantados aqui apresentam importantes abordagens envolvendo o espaço e sua relação com questões socioeconômicas e políticas. Tais abordagens nos possibilitam tecer uma escritura das próximas seções deste capítulo que abordam espaço, literatura, fantástico e alteridade, dentro das quais será mais bem analisada a questão acima colocada: os excluídos do sistema e como eles figuram nas literaturas fantásticas.

1.3 Sobre o espaço no fantástico

Ao se estudar a literatura fantástica deve-se empreender uma leitura da época que fomentou a criação de obras como a novela **O diabo enamorado** (1772), do francês Jacques Cazotte e o romance **Manuscrito encontrado em Saragoça** (1812) do polonês Jean Potocki, tomados por Todorov (2008, p. 33) como marcos iniciais do gênero fantástico. Explicando tal cenário, Remo Ceserani pontua que:

[...] a passagem, no final do século XVIII, da idade em que ainda estavam difundidas as crenças no sobrenatural para a idade da razão, na qual aquilo que antes era considerado misterioso torna-se somente aquilo que não havia sido notado. (CESERANI, 2006, p. 52-53).

As mudanças culturais ocorridas na Europa finissecular, motivadas em grande parte pelo aprofundamento da Revolução Industrial, promoveram outras perspectivas na forma dos artistas manifestarem suas visões de mundo. Como destaca Ítalo Calvino na introdução do livro **Contos fantásticos do século XIX**,

[...] o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de um outro modo, como elementos da cor da época por trazer uma relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda (CALVINO, 2004, p. 9).

Em se tratando de narrativas contemporâneas, deve-se considerar que estamos muito distantes do mundo fantasmagórico e sobrenatural do Romantismo. As hesitações são de outra ordem, não mais centradas em uma atmosfera que respirava medo e incertezas por conta de sistemas falidos (a aristocracia europeia perdia terreno para a burguesia que começava a se impor no cenário econômico e político), descrenças religiosas (a ciência se estabelecia na refutação de antigos dogmas cristãos), guerras territoriais e tantos outros temores vivenciados ao final do século dezoito. Aqui um dos elementos centrais é o crescente sentimento de alienação do homem em relação à sua sociedade.

Não por coincidência que o século dezenove foi bastante profícuo em termos de narrativas literárias que traziam o tema do fantástico. Os temores de um século que irrompia, trazendo inseguranças na esfera social, política e econômica foram retratados com bastante propriedade nas artes de uma forma geral e em especial na literatura. Temas como mistério, estranhamento, almas sobrenaturais figuravam com bastante desenvoltura em tais textos que apresentavam como fio condutor a hesitação do leitor imbricada aos movimentos das personagens: “A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens.” (TODOROV, 2008, p. 37). Interessante perceber que o fator que ameaça o fantástico advém do próprio leitor, quando esse sai do texto e retoma sua vida cotidiana. (TODOROV, 2008, p. 37). Aliás, Todorov é bastante contundente quanto a isso, ou seja, se existem elementos sobrenaturais no texto e o leitor não os questiona, então se trata de uma alegoria e não de uma narrativa fantástica (TODOROV, 2008, p. 38). Daí, portanto, que o crítico defende que três condições devem ser preenchidas nas narrativas fantásticas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode

não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 2008, p. 39).

A partir das leituras e estudos todorovianos ficamos bem mais confortáveis ao defendermos nossa posição em relação às vertentes teóricas que estudam o fantástico. O autor de **Introdução a Literatura Fantástica** abriu um campo fértil para que outros estudiosos trouxessem contribuições em relação aos estudos fantásticos.

Na contemporaneidade notamos que os textos literários considerados como fantástico não preenchem, necessariamente, as três condições. Os textos de José J. Veiga que corporificam este trabalho, por exemplo, se classificariam, de acordo com a perspectiva todoroviana, como textos alegóricos e não fantásticos. Aliás, uma das críticas feitas ao trabalho do pensador búlgaro reside nesse ponto:

[...] o discurso de Todorov corria o risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado ou se cai de outro, o texto permanece na ambiguidade do fantástico somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho (CESERANI, 2006, p. 55-56).

Não há que se discutir, entretanto, o fato de que Todorov foi um precursor no campo dos estudos das narrativas fantásticas. Porém, de forma a garantirmos um estudo mais complexo e articulado, mais contemporâneo e que abarque outros elementos da narrativa e que faça um “particular emprego de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos” (CESERANI, 2006, p. 67) elegemos a obra **O Fantástico**, de Remo Ceserani, como suporte central desta pesquisa no que se refere a visão de fantástico adotada. Frisa-se, no entanto, que outros autores certamente serão citados.

Dentre estes autores, a visão do fantástico levantada por Filipe Furtado é caracterizada pela distinção entre o fantástico como gênero literário e como modo literário. Furtado inova ao defender que alguns elementos do fantástico podem estar presentes até mesmo em narrativas que não estejam qualificadas como gênero fantástico:

[...] a caracterização de um gênero não se poderá limitar à descrição de um ou vários traços por ele revelados como se de elementos estáticos se tratasse, pois esses traços não só são suscetíveis de assumir formas de realização textual bastante variáveis [...] mas ainda mantêm entre si uma complexa teia de relações que a mera enumeração de aspectos superficiais não consegue traduzir de forma satisfatória (FURTADO, 1980, p. 15).

Voltando à questão do espaço nas narrativas fantásticas e ainda de acordo com Furtado, a literatura fantástica deve evitar ao máximo o excesso de descrições cenográficas sob o risco de que “a ocorrência sobrenatural fosse subestimada, entendida como subalterna ou episódica [...]” (1980, p. 120). Por outro lado, a utilização do espaço feita de acordo com limites seguros pode ser benéfica à construção da narrativa fantástica.

Que limites seriam estes a que o autor se refere? Sobre isso o crítico admite a existência de dois aspectos representativos do cenário: o cenário tido como “realista” e o cenário tido como “alucinante” (1980, p. 120). O cenário realista nos remete a elementos do nosso mundo empírico, consagrando o que o senso comum qualifica como real. Em contrapartida, os elementos do cenário alucinante “surgem em menor número e contribuem para introduzir dados anormais ao cenário anterior.” (FURTADO, 1980, p. 120). Foi o que aconteceu, conforme exemplifica o autor, a partir das narrativas góticas do século dezoito, que pelo excesso de cenário alucinante pendiam fortemente para o grotesco.

Furtado, muito apropriadamente utiliza o termo “híbrido”, sugerindo uma composição entre o cenário realista e o cenário alucinante para o alcance do efeito desejado dentro do texto: “[...] o espaço fantástico simula a completa abertura ao real para mais facilmente levar o destinatário da enunciação a pô-lo em causa e a aceitar o seu desmantelamento sem que muitas vezes disso se aperceba.” (1980, p. 128)

Temos, portanto, tal apreciação do elemento espacial na narrativa fantástica que somos levados a refletir que, se não for o mais importante, indubitavelmente contribui para concatenar a irrupção do insólito ao real vivenciado. Se isso for construído de forma segura, pode-se proporcionar ao leitor um texto crível, que mesmo apresentando situações insólitas, ainda diz muito de nossa realidade – uma realidade muitas vezes suscetível à ocorrência de injustiças, discriminações e segregações. É o que será detalhado no próximo subitem.

1.4 Identidade, alteridade e espaço

Se por um lado acontecimentos como o fim da Guerra Fria, a queda do muro de Berlim, a livre circulação de bens e mercadorias entre países contribuíram no sentido de diminuir a distância entre diferentes culturas, por outro aumentaram a animosidade entre povos e etnias.⁴ A cada ano somos surpreendidos por notícias que explicitam ódio e intolerância de ordens raciais e religiosas, além de disputas cada vez mais acirradas por

⁴ A intolerância contra o outro ainda é uma das marcas do recente século vinte e um, como mostram os acontecimentos a seguir destacados. No dia 24 de fevereiro de 2006, por exemplo, o jornal português **Diário de Notícias** divulgou a morte de 138 pessoas na Nigéria por motivos religiosos entre cristãos e muçulmanos. Também por conta de confrontos religiosos entre muçulmanos e cristãos coptas foram mortas 12 pessoas no Egito no dia 09 de maio de 2011, de acordo com a Revista **Veja** (na sua edição de 09 de maio de 2011, que publicou a seguinte nota: “A polícia deteve nesta segunda-feira 190 pessoas por intolerância religiosa no Cairo. Entre elas estava o marido de uma mulher cristã convertida ao islamismo. A suspeita de que ela tivesse sido sequestrada incendiou choques entre muçulmanos e cristãos coptas.” No dia 04 de maio de 2004 o site **Observatório da Imprensa** publicou a notícia que já havia sido divulgada pelos meios de comunicação e que chocara o mundo inteiro: prisioneiros iraquianos torturados por soldados americanos durante a guerra do Iraque. Esses periódicos estão devidamente referenciados na bibliografia.

mercados consumidores ao redor do planeta. Arjun Appadurai no livro **O medo ao pequeno número** assinala que:

[...] por que uma década dominada pelo apoio global a mercados abertos, livre fluxo do capital financeiro e ideias liberais de ordem constitucional, boas práticas de governo e a expansão dos direitos humanos, veio a produzir uma plethora de exemplos de limpeza étnica, de um lado, e, de outro, formas extremas de violência política contra populações civis [...]? (APPADURAI, 2009, p. 14)

O que tem ocorrido? O que detona tamanha intolerância? Há que se destacar que a globalização deu novos contornos ao modo como as pessoas interagem em diferentes partes do mundo. Appadurai contrapõe outra questão: “Hoje, só os partidários mais fundamentalistas da globalização econômica ilimitada pensam que o efeito dominó do livre comércio e o alto grau de integração de mercados [...] é sempre positivo.” (2009, p. 14). A partir deste contraponto poderemos levantar outros questionamentos que não nos fornecerão respostas, porém nos mostrarão que, de fato, a transnacionalização ocasionou mudanças drásticas – algumas benéficas e outras tantas prejudiciais às nações.

A década de noventa do século vinte estabeleceu um marco econômico na história mundial. Foi quando se iniciou o período conhecido como “alta globalização” (APPADURAI, 2009, p. 13). Se antes alguns países impunham suas barreiras e restrições alfandegárias à entrada ou saída de bens e mercadorias, a partir da década de noventa rompem-se barreiras a ponto de não existir mais um produto fabricado em um determinado país. Um bem material pode, por exemplo, passar por diferentes processos industriais no Japão, Brasil e Alemanha até que chegue pronto nos pontos de venda. Importante lembrar que o processo global de trocas comerciais entre sociedades sempre existiu, haja visto o movimento articulado pelas Grandes Navegações europeias que por mais de três séculos fez circular mercadorias e pessoas ao redor do mundo.

Porém, o processo econômico global atual traz consigo aspectos sociais que merecem destaque por conseguirem explicar parte da violência e hostilidade que hoje é perpetrada em relação a grupos minoritários, muito embora as navegações europeias também tenham fomentado o processo de genocídio de várias populações nativas. O ponto nodal está justamente no contraponto anteriormente destacado por Appadurai: se hoje podemos interagir com outras pessoas e culturas, se podemos falar em temas até então nunca levantados como direitos humanos e preservação do planeta, se podemos manifestar opiniões em escala mundial através dos meios digitais e da comunicação virtual, como ainda se mantêm relações de ódio e discriminação? Por que termos como identidade, alteridade, minorias étnicas e raciais têm sido tão destacados nas últimas décadas?

Fazendo um breve retrocesso histórico que possa amparar tais questionamentos, notamos que as narrativas históricas nos mostram que o homem medieval foi aquele que mais carregou consigo o fardo do medo e do terror de algo que poderia perturbar seu sono, sua vida e sua família. Dentre os grandes acontecimentos e períodos que marcaram a história das nações (desde a era zero aos nossos dias), possivelmente a Idade Média tenha se configurado como um período muito significativo em termos de mistério e temor. Ainda não se vivia o apogeu da Ciência, e a razão não prevalecia sobre a emoção muito menos sobre os desígnios de Deus – representados pela Igreja Católica, considerada a força máxima na Terra. As Grandes Navegações ainda não haviam começado, e “[...] ao longo dos períodos romano e gótico, o Ocidente medieval acreditou que nos confins da Terra viviam raças fabulosas.” (PRIORE, 2000, p. 18).

Essas raças fabulosas eram compostas, em sua grande maioria, por monstros. Religiosos da época colaboravam para que as lendas fossem disseminadas, uma vez que poderiam contribuir para aumentar ainda mais a crença em Deus. A própria etimologia da palavra nos fornece embasamento para isso. Mary Del Priore traça o percurso dos monstros entre os séculos XVI e XVIII:

[...] como monstros tinham algo a “mostrar”. Eles mostravam (*monstra=monstrare*), manifestavam (*ostenta=ostentare*), prediziam (*portenta=pra-ostendere*) e anunciavam (*prodigia=pro-dicere*) antecipadamente tudo o que Deus ameaçara realizar futuramente no tocante dos corpos humanos. Monstros mostravam, portanto, o que poderia acontecer aos homens e os instigavam a pensar como seriam se não fossem como eram (PRIORE, 2000, p. 23, grifos da autora).

Nos séculos XII e XIII os monstros começam a figurar na arte religiosa. Lembrando que neste período o ensino da religião tinha apelo maior no visual e menor no oral e manuscrito. Embora fossem pregadas missas oralmente, “[...] os devotos tinham mais prazer em ‘ler’ na pedra e no mármore uma vasta e estupefaciente variedade de formas heteróclitas do que ver isso em manuscritos.” (PRIORE, 2000, p. 27, grifo da autora). É daí que os monstros passam a representar uma alegoria de uma conduta moral que muito se exigia na época. Priore cita exemplos emblemáticos, do tipo: monstros com orelhas grandes ouviam melhor a palavra divina; homens sem cabeça eram associados aos cobradores de impostos; homens com bocas penduradas eram associados à mentira; os pigmeus simbolizavam a humildade, dentre outros exemplos. Religiosos da época reuniram centenas de casos de monstros em livros, os chamados bestiários, dando ainda mais importância e ênfase à existência de tais criaturas.

A partir do século XIV aumenta ainda mais o temor e medo na Europa. Em 1348 temos a Peste Negra, que dizimou um terço da população europeia, além de várias outras calamidades, tragédias naturais, a Guerra dos Cem Anos, enfim. Homens desta época acreditavam no fim das eras através da vinda do Anticristo. Inicia-se uma nova etapa do temor e da insegurança, onde o incipiente Renascimento tratará de cuidar disto e dar certa consistência através da crença do bem e do mal, ou seja, os que acreditavam e seguiam as pregações divinas estavam do lado do bem e os demais do lado do mal. Segundo Priore (2000, p. 34), “nesse quadro, agudizam-se as noções formais de bem e de mal, passando-se a atribuir às origens monstruosas a influência positiva ou nefasta de Deus ou do Diabo.”

Tem-se, então, uma ruptura com a idéia de monstro até então defendida. A partir daí eles não mais são tidos apenas como criaturas de Deus para mostrarem aos homens na Terra uma determinada conduta ou moral que deveria ser seguida. Agora eles trazem a marca demoníaca, a marca do mal, já que “o Levítico anunciava que os homens marcados por sinais físicos não poderiam oferecer serviços a Deus.” (PRIORE, 2000, p. 35). Homens surdos, por exemplo, eram insensíveis à palavra de Deus, ouvindo apenas os ruídos do inferno; o cego tinha olhos queimados pelo calor do inferno; “o corcunda trazia o peso de sua maldição às costas, sobre a qual se sentava, de tempos em tempos, seu mestre, o diabo” (2000, p. 35), além de outros exemplos também citados pela autora.

Formou-se um terreno fértil para que a Igreja Católica pudesse propagar seus valores através da ideologia do Cristianismo, ou seja, a Igreja “salvaria” seus fiéis contra as forças do mal. Sendo assim, tudo aquilo ou todo aquele que depusesse contra a Igreja deveria ser banido da sociedade. Cabe, então, a pergunta: quem depunha contra a Igreja? Muçulmanos, judeus, povos do norte europeu, seguidores de seitas não católicas e mesmo cristãos pertencentes a outras correntes não reconhecidas pela Igreja, como os flagelantes na Alemanha e os Cátaros na Itália.

Arelado à isso, um novo fator faz com que se intensifique o terror e o medo do monstro: o início das grandes navegações. Até então a religião católica ainda não se colocara de forma autoritária e o invasor ainda não havia se desenvolvido de forma obsessiva no imaginário popular. Porém, quando a Igreja e o Estado começam a criar concepções novas de controle ideológico das populações, faz-se necessária a imposição de um medo capaz de frear qualquer pensamento, atitude ou conduta que fosse de encontro às perspectivas político-econômicas e ordens católicas. Conforme analisa Robert Muchembled:

no fundo, o diabo empurra a Europa para frente porque ele é a face oculta de uma dinâmica prodigiosa, que fundiria em um conjunto único os sonhos

imperiais herdados da Roma antiga e o poderoso cristianismo defendido pelo Concílio de Latrão, em 1215 (MUCHEMBLED, 2001, p. 18).

A partir daí, são os teólogos e religiosos da época que dão um contorno mais definido à figura do monstro, principalmente “quando da construção de um sistema teológico capaz de opor-se aos dos pagãos.” (MUCHEMBLED, 2001, p. 19). Até o momento a figura do monstro ainda não era tratada de forma ostensiva. As próprias práticas de magia e feitiçaria eram toleradas, sendo apenas denunciadas nos rituais de penitência. “Elas eram, contudo, objeto de reprovação sistemática [...], nem mesmo o Diabo quase não se vendo a elas mesclado.” (MUCHEMBLED, 2001, p. 21). Somente a partir do século XIII é que a figura do monstro adquire importância crescente. Período em que a Europa busca maior coerência religiosa e “inventa novos sistemas políticos, preludiando o movimento que vai projetá-la para fora de si, na conquista do mundo, no século XV.” (MUCHEMBLED, 2001, p. 31).

Aliás, não há como delimitarmos o avanço da figura do monstro tão somente no domínio da esfera religiosa, embora ela tenha sido a maior depositária de crenças e temores em relação à sua figura. Há que se considerar, conforme citado anteriormente, que a unificação dos reinos e territórios europeus se deu graças a uma conjunção de fatores em outras esferas (política, cultural, econômica), tendo, na Igreja Católica, a representação máxima do poderio europeu, pois “como a tradição cristã moldou e informou o desenvolvimento da nossa civilização, com tudo que isso possa acarretar, qualquer análise do mal deve levar em conta a caracterização católica desse fenômeno.” (JEHA, 2007, p. 12).

Portanto, a construção da figura do monstro atendia tanto aos preceitos eclesiásticos, uma vez que para a Igreja Cristã todo aquele que depunha contra ela ou que pudesse desestabilizar a ordem católica era tido como a alteridade (pagãos, seguidores de outras religiões, mulheres, judeus, negros), quanto aos preceitos econômicos e políticos, daí que forasteiros, andarilhos, viajantes, pequenos comerciantes oriundos de outras comunidades representavam o mal na medida em que desacomodavam a ordem vigente de uma determinada região:

Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas. A coesão interna depende de uma visão de mundo comum, que diga àqueles afetados por ela que “as coisas são assim” e não de outra maneira e “é assim que fazemos as coisas por aqui”. As fronteiras existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. O monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais (JEHA, 2007, p. 20).

O texto de Julio Jeha, **Monstros como metáforas do mal** (2007), é bastante elucidativo quanto à inserção da metáfora do monstro em nossas sociedades pelo fato de o autor trabalhar com a questão da transgressão e ruptura, o que atende nossa análises uma vez que as alteridades trazem a marca de algo que incomoda e desestabiliza as bases dos sistemas dominantes. De acordo com o autor, nosso conhecimento da vida é afetado por limites sociais. Uma vez ampliados nossos conhecimentos, “[...] as fronteiras que controlam nossas vidas também se movem [...]” (2007, p. 21), o que nos obriga a ampliarmos nossa visão de mundo, forçando uma expansão de nosso conhecimento e nosso pensamento: “Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem – as fronteiras -, estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressões geram monstros.” (JEHA, 2007, p. 21).

Jeha utiliza os sistemas cognitivos e de conhecimento para explicar como a metáfora do monstro se insere nesse momento, ou seja, no instante em que rompemos com certas condutas de pensamento e transgredimos nosso conhecimento. Também podemos pensar na metáfora do monstro inserido nos sistemas sociais, políticos ou econômicos que compõem nossas sociedades. O próprio autor observa que “A disjunção não precisa ser apenas em domínios cognitivos; elas podem se dar entre a ideia que temos do que é próprio de uma coisa ou um ser e a coisa ou o ser” (JEHA, 2007, p. 21).

Sob essa perspectiva podemos pensar na metáfora do monstro desde a Idade Média, conforme observado em parágrafos anteriores, até nossas sociedades contemporâneas. Se os monstros “[...] estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de código – por um mal cometido” (JEHA, 2007, p. 22), como analisar sua figura nas sociedades atuais?

Com o esgarçamento crescente das divisas, com o conceito de relações internacionais cada vez mais presente em nossas sociedades e com a derrocada dos estados-nação, é natural que junto com a globalização cresça uma insegurança e medo por conta de um cenário difuso e incerto que surge ao redor do mundo. Anthony Giddens (1991, p. 83) utiliza o termo instituições desencaixadas ao se referir ao desencaixe entre práticas locais e relações sociais globalizadas. Assim se configura o espaço globalizado em nossas sociedades atuais: violência em excesso e ódio extremo por conta de nações que tendem a impor suas verdades, força econômica, cultura e tradições.

Em clima de “mudança, fluidez e crescente incerteza” (WOODWARD, 2009, p. 25), as pessoas buscam em conceitos como identidade, tradição e raça, alguma certeza frente a um mundo recheado de dúvidas. Atenta-se a isso o fato de que migrações internacionais que põe em confronto diferentes culturas e visões de mundo promovem efemeridades de toda espécie,

principalmente nas relações humanas, assinalando o que Giddens classifica como forasteiro, que nas sociedades pré-modernas era definido como a “pessoa toda” (1991, p. 84). Na contemporaneidade, em contrapartida, o estranho ou forasteiro ganha nova roupagem. Retomando Bauman: “Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável.” (1998, p. 27).

Bauman refere-se aos estranhos como impuros inseridos em um sistema que busca, a todo custo, manter a ordem e pureza do consumo. Os forasteiros contemporâneos nos lembram que “No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes [...] tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor” (1998, p. 23). Os estranhos, os diferentes, a alteridade, seriam não somente os que fogem desse padrão, mas segundo Bauman, “assaltantes, gatunos, ladrões de carro e furtadores de loja, assim como seus *alter-egos* – os grupos de punição sumária e os terroristas” (1998, p. 26, grifos do autor).

Stuart Hall na conceituada obra **A identidade cultural na pós-modernidade** (2000), avalia até que ponto conceitos como identidade, crise de identidade, identidades culturais sempre existiram ou se foram construídos por sistemas que possivelmente se beneficiariam com eles. O autor ressalta que seria imaturo afirmar que as identidades estão em crise quando o próprio conceito de identidade ainda é pouco estudado e pouco compreendido. Por outro lado, o autor aceita que “um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX” (2000, p. 9).

O que foi mencionado até o momento converge para a mesma direção das colocações de Hall quando o autor acrescenta que “[...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis [...]” (2000, p.13). Não poderíamos afirmar que houve uma mudança ou crise nas identidades, muito embora estejamos sempre e constantemente mudando nossos pensamentos e pontos de vista. O que se observa na contemporaneidade é uma tendência cada vez mais acentuada a confrontar visões, ideologias, aspirações e desejos diferentes ao redor do mundo tendo em vista os processos de globalização que colocam pessoas em diferentes partes do mundo em contato – seja fisicamente, por conta das facilidades de transporte ou porque pessoas são convocadas a trabalharem em outros países-sede de suas empresas, seja virtualmente graças aos avanços tecnológicos capazes de conectar pessoas em redes sociais virtuais.

Neste ponto merece mencionarmos, mais uma vez, o processo da globalização que desmantela um esquema de segurança territorial que até então as pessoas vivenciavam ou acreditavam estar vivenciando:

O sistema de estados-nação participa há muito tempo da característica de reflexividade da modernidade como um todo. [...] A soberania está vinculada à substituição das “fronteiras” pelas “divisas” no desenvolvimento inicial do sistema de estados-nação: a autonomia dentro do território reivindicado pelo estado é sancionada pelo reconhecimento das divisas pelos outros estados. [...] este é um dos fatores principais a distinguir o sistema de estados-nação do sistema de estados na era pré-moderna, quando existiam poucas relações reflexivamente ordenadas deste tipo e quando a noção de “relações internacionais” não fazia sentido. (GIDDENS, 1991, p. 77-78, grifos do autor)

Postas estas colocações, temos um espaço contemporâneo marcado por violência, atos de terrorismo, identidades buscando uma fixação em um mundo que incita constantes mudanças nos padrões e comportamentos, discriminações de vários tipos, enfim. Sem que fosse diretamente mencionada a palavra espaço neste subitem, podemos concluir que a arena das discussões sobre globalização perpassa este conceito. Desde o espaço onde se instala uma fábrica, passando pelo espaço urbano que tende a excluir os fora-da-ordem acima destacados, até o espaço virtual onde são feitas bilionárias transações comerciais, o espaço hoje representa nosso *ethos* pós-moderno: “A projeção do espacial, distinção contemporânea sobre o contínuo do tempo [...] talvez tenha sido o mais notável e também possivelmente o mais fecundo aspecto da mentalidade moderna” (BAUMAN, 1998, p. 110).

Assim voltamos ao início do capítulo com as palavras derradeiras de Hamlet que lamentava um pouco mais de tempo para resolver pendências em sua vida. Na atualidade lastimamos o quão imperativo se torna o espaço em nossas vidas, subjugando nossas vontades, direções e desejos.

2. DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Alô, alô, marciano.
Aqui quem fala é da Terra.
Pra variar, estamos em guerra.
Você não imagina a loucura.
Rita Lee

2.1 A difícil conceituação

Raul Fiker, nos primeiros parágrafos da obra **Ficção científica** (1985, p. 10), utiliza o termo bizarro ao tentar designar o nome ficção científica: “Seria uma ficção elaborada cientificamente, talvez uma história narrada com símbolos lógico-matemáticos, numa novela produzida num laboratório?”.

Não se pretende, nessa seção, uma busca rigorosa em torno de definições do termo FC, daí que levantaremos aspectos, situações e problematizações presentes em tais narrativas ao invés de tentarmos, em vão, conceituar algo que pressupõe controvérsias a começar pela própria nomenclatura. Todavia, há que se levantar os primórdios do uso do termo para que melhor possamos concatenar tais aspectos na direção das análises dos contos de Ray Bradbury que serão explorados no próximo capítulo. Um caminho interessante vai ao encontro de dois tipos de discussão que, em conjunto, amparam um melhor entendimento do termo FC, a saber: literatura (especificamente ficção) e ciência.

Ao se falar sobre essa vertente romanesca é importante salientar que alguns críticos usam o termo Literatura de Antecipação: “[...] um nome que acaba privilegiando apenas narrativas que se passam no futuro em detrimento de várias outras vertentes da ficção científica que ocorreram em realidades alternativas no presente” (SILVA, 2008, p. 18). No entanto, há estudos focados no termo proficção científica (que será abordado na próxima seção) como sendo uma das primeiras manifestações da ficção científica, que tinha como principal tema as viagens imaginárias.

Muito próxima do fantástico por trazer temas que não compõem nossa realidade cotidiana, como monstros alienígenas, vida em outros planetas, viagens intergalácticas, a ficção científica se difere do fantástico por não evocar a irrupção do irreal na realidade convencional, pois ela já sinaliza um mundo composto por cenários, situações e personagens diferentes do nosso real vivido. De qualquer forma, as narrativas de ficção científica sempre trazem aspectos inerentes à ciência e suas manifestações: “[...] o interesse fundamental da ficção científica encontra-se na relação entre o homem e sua tecnologia e entre o homem e o universo.” (ALLEN, 1974, p. 207). Especialmente essa relação entre o homem e o universo,

amparada pela ciência (no caso das narrativas de ficção científica), seria uma das marcas dessa vertente.

Mas, então, o que seria ficção? Como estabelecer um recorte entre o que seja realidade para uma pessoa e imaginação para outra? Interrogações, inclusive, colocadas pela crítica Ivete Lara Camargo Walty: “Será que tudo que é ficção para o ocidental é também para o oriental? O camponês acredita nas mesmas coisas que o habitante das grandes cidades? A criança e o adulto têm a mesma visão do mundo?” (WALTY, s/d, p. 14).

Mais uma vez recorreremos à etimologia para compreendermos melhor o porquê de a palavra *ficção* estar relacionada à imaginação e a fantasia. Originária do latim *fictionem*, sua raiz era o verbo *fingo/fingere* – fingir, e este verbo, inicialmente, tinha o significado de tocar com a mão, modelar na argila. Além disso, como complementa Walty, o verbo possivelmente se liga ao verbo fazer, que, por sua vez, liga-se à palavra poeta, já que, em grego, *poiesis* significa fazer. O poeta é, pois, aquele que faz, aquele que cria. (WALTY, s/d, p. 17). Daí que essa abordagem nos leva ao que já levantamos nesse trabalho: a literatura (e as artes no geral) retrata, de maneira artisticamente elaborada, a realidade de uma sociedade. O poeta, o autor, aquele que cria, o faz embasado em um recorte de sua realidade.

Após esse breve exame da palavra ficção, podemos lançar um olhar mais atento para o termo ficção científica. Embora nem todas as narrativas de tal vertente sigam os clássicos temas criados no período vitoriano como viagens no tempo, tecnologia e artefatos, robôs e andróides em seus enredos, alguns dos itens ficam bem explícitos nas obras dessa literatura. Ainda citando Fiker, temos que: “Uma coisa é certa: a ciência – ou seja lá o que for que se faça passar como tal sendo expresso no jargão “científico” – deve estar de alguma forma presente numa narrativa desse tipo.” (1985, p. 17).

Fiker, nesse pequeno trecho, põe em relevo importantes contrapontos: que tipo de ciência há que se destacar? Quais são os limites entre o que se considera ciência da não-ciência? As Ciências Sociais, por exemplo, entrariam neste contexto, ou somente aquele arraigado estereótipo da ciência repleta de tubos de ensaio, ambientes esterilizados e experimentos? Mais ainda: o que fora inédito e revolucionário há cinquenta anos, por exemplo, não mais o é nos dias atuais. Se as histórias de FC da primeira metade do século vinte traziam temas inéditos como a revolução virtual e a presença de computadores, hoje esses temas ficariam satirizados até mesmo em histórias infantis de ficção científica. Cairíamos em um didatismo de nomenclaturas que em nada favoreceria nossas pesquisas. Portanto, antes de nos determos nesses questionamentos, faremos um percurso pela

protoficção científica de forma a alcançarmos subsídios outros para uma análise mais profunda.

2.2 Um breve panorama histórico

Do grego *prôtos*, a etimologia da palavra denota algo como primitivo, primeiro. Portanto, a proficção científica nos leva às primeiras manifestações da ficção científica. Mas, quando determinar o início dessa expressão artística? Gilberto Schoereder em **Ficção Científica** (1986), assinala que Plutarco (50 a 125 D.C.) é apresentado como um dos primeiros a lançar uma obra sobre vôo espacial, chamada **Na superfície do Disco Lunar**. Schoereder ainda observa que Luciano de Samosata (125 a 200 D.C.) também teria contribuído como precursor do gênero com a obra **Vera História**, que conta a história de um navio atingido por uma tempestade e lançado ao espaço e parando na Lua, onde ocorrem guerras entre seres inteligentes da Lua e do Sol.

Os temas viagens interplanetárias e vidas em outros planetas figuraram na proficção científica por muitos séculos. Obras como **Viagens aos Estados e Impérios da Lua** (1657) e **Viagens aos Estados e Impérios do Sol** (1642-1655) de Cyrano de Bergerac, **Micromegas** (1752) de Voltaire, **As viagens de Gulliver** (1726) de Jonathan Swift merecem destaque por trazerem temas ainda pouco ou nada explorados pela ciência da época.⁵ Porém, há que se ressaltar a época na qual estas obras estavam inseridas, quando a ciência vivia seu período especulativo:

Nota-se que geralmente as obras citadas como as mais antigas precursoras da ficção científica são as que apresentam alguma explicação científica, ou uma noção de caráter científico, que explique os fenômenos ou os elementos fantásticos contidos na história. E esta é uma posição típica da linha de pensamento ligada à ficção científica mecanicista, ou que às vezes é definida como Ficção Científica Hard. (SCHOEREDER, 1986, p. 18)

Aliás, as obras **Viagens de Gulliver, viagens a diversas remotas nações do mundo por Lemuel Gulliver, primeiro um cirurgião, e depois um capitão de diversos navios** (1726), de Jonathan Swift e a **Ilha do Dr. Moreau** (1896), de H. G. Wells são recorrentes no tema viagens imaginárias – um tema bem de acordo com o que acontecia no mundo dos dois escritores a partir de meados do século dezoito: países europeus se lançavam em grandes viagens na busca de riquezas e territórios em outros continentes. Além disso, o mundo passava por transformações sociais e econômicas com a crescente industrialização, causando reflexos nas artes e em especial nas narrativas literárias:

⁵ Gilberto Schoereder em **Ficção científica** (1986) traz um detalhado percurso da vertente Ficção Científica.

A questão da proficção científica e dos autores que podem ser nela integrados depende diretamente da questão do lugar da ficção científica na teoria dos gêneros, de suas raízes e das tendências básicas que decorrem de sua origem e história (FIKER, 1985, p. 26).

Além de conceituações ou classificações, um estudo sistematizado da ficção científica necessita sublinhar a época na qual a ficção se insere: “Contos ou romances de ficção científica que se prendem ortodoxamente a um arquétipo apenas [...] são mais comuns na proficção e nos primórdios modernos do gênero.” (FIKER, 1985, p. 46). Os romances da proficção científica ficavam um pouco engessados na medida em que mantinham uma estrutura calcada nesses arquétipos.

A moderna ficção científica, em contrapartida, nos apresenta um mundo que de alguma forma se reporta a nós, seja nos instigando a pensar numa ordem diferente das coisas que estamos habituados a aceitar, seja nos mostrando que nossa visão de mundo não é e não pode ser carregada de nossas únicas veleidades.

Porém, as narrativas modernas do início do século vinte ainda ressaltavam as viagens ao planeta Marte como local, por excelência, dos textos de ficção científica. Destacam-se nesse período as narrativas de Edgar Rice Burroughs:

Ele ainda utilizava as informações sobre Marte que Percival Lowell “descobriria”. Dessa forma havia antigos leitos oceânicos, canais e estações de bombeamento em operação, animais de carga de seis pernas, e homens de todas as cores [...] (SCHOEREDER, 1986, p. 20, grifo do autor).

É com o escritor Sir Arthur Conan Doyle, na obra **O mundo perdido** (1912) que Marte não mais figura como o espaço da ficção científica. Nessa obra, “o ponto de partida é a descoberta de um local, no próprio planeta Terra, até então completamente afastado da civilização, onde a vida pré-histórica ainda existe.” (SCHOEREDER, 1986, p. 20). Curiosamente o local considerado ideal é a selva amazônica, conforme cita Gilberto Schoereder.

Assim como outras temáticas da literatura especulativa, as origens das histórias sobre mundo perdido podem ser traçadas desde os poemas épicos da Grécia Antiga, como a **Odisséia**, de Homero. No entanto, foi durante o século dezenove que elas se estabeleceram de forma consistente à medida em que o imperialismo europeu, em especial o inglês, avançou em direção à África, Ásia e em outras regiões do mundo. Esse contato com outros continentes aumentou o interesse e a curiosidade dos habitantes da metrópole inglesa pela constituição cultural e social dos povos e terras sob o seu domínio direto ou que sofriam a sua influência. Como tal, as histórias de mundo perdido se inserem apenas no momento histórico específico do século dezenove e começo do século vinte, quando a evolução promovida pelo progresso e

pela tecnologia permitiu que o homem vitoriano pudesse conhecer o mundo ao seu redor - o romance **A volta ao mundo em oitenta dias** (1874), de Júlio Verne ilustra esse fato. Daí esse tipo de narrativa ter perdido espaço ao longo do século vinte. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o planeta já não possuía territórios desconhecidos e os heróis passaram a ser enviados para o espaço sideral.

Com a eclosão da I Guerra Mundial em 1914, as histórias de ficção científica ganham mais requinte e temas mais complexos, como outras dimensões do espaço. Destacamos, nessa época, obras como **Os habitantes da miragem** (1919) de Abraham Merrit e **Trevas na Quinta Avenida** (1919) de Eon Flint e Austin Hall. Na década seguinte um fato novo viria a marcar as narrativas de FC:

Em 1926, Hugo Gernsback lançou a revista *Amazing Stories*, batizando o gênero como Ficção Científica. A partir dessa época a fc começou a definir-se, colocando-se como um gênero distinto da literatura fantástica. (SCHOEREDER, 1986, p. 21, grifos do autor).

Considerações a parte, destacamos, também, a revista **Astounding Science Fiction**, editada em 1927 por John Campbell, considerado um dos precursores da ficção científica de cunho intelectual.⁶

Importante mencionarmos que as décadas de trinta, quarenta e cinquenta do século passado são consideradas as décadas de ouro da ficção científica. (SCHOEREDER, 1986, p.22). Inclusive, é no ano de 1941 que começam a ser publicadas as histórias de Ray Bradbury (escritor que terá sua biografia melhor detalhada na próxima seção), inauguradas através do conto “Pendulum”.

Portanto, respondendo perguntas do final da seção anterior podemos afirmar que sim, a ciência interfere na literatura de ficção científica, porém não da forma estereotipada e carregada de arquétipos. Daí que a contribuição da ficção, bebendo na fonte da realidade, imbrica-se à ciência e nos fornece belas histórias que dizem muito de nós e de nossa relação com o outro. São histórias que marcam, com força, a questão relacional da identidade vista em capítulos anteriores, posto que nos colocam frente a frente com outros mundos ou colocam outros mundos em contato com a nossa suposta superioridade.

Nos próximos parágrafos concentraremos nossos estudos na ficção científica moderna, que não mais se consubstancia em estereótipos e arquétipos, mas na vigorosa busca de

⁶ Raul Fiker salienta que a FC pode ser dividida, de uma forma geral, em *hard* (“pesada”) e *soft* (“leve”): O autor observa que os termos não têm significado preciso, podendo a FC *hard* estar ligada à FC tradicional, tida como a “idade de ouro” da FC, situada entre 1938 e 1946: “Parece ser mais consagrado, no entanto, o uso de *hard* para a FC que explora as ciências físicas, naturais ou exatas [...] e *soft* para a que se baseia na chamada ciências humanas (psicologia, sociologia, antropologia, linguística).” FIKER, 1985, p. 41)

questões voltadas à nossa inserção no mundo e na nossa relação com o outro. A partir daí estaremos mais respaldados a analisarmos os contos de Ray Bradbury que fazem parte dessa pesquisa.

2.3 Ficção científica e a questão relacional

David Allen na obra **No mundo da ficção científica** fornece algumas ponderações a respeito da ficção científica:

[...] a questão do relacionamento entre o homem e seu mundo parece ser a mais central e de longo alcance. Deste modo, o campo de ficção científica inclui várias obras que utilizam os dispositivos da ficção científica para examinar questões, ideias, e temas de uma perspectiva diferente da que está sendo comumente disponível para nós a partir de outros tipos de ficção e em nossa vida diária (ALLEN, 1974, p. 215).

Isso fica bem exemplificado no conto “Os homens da Terra”, publicado em 1950 e que será melhor analisado no capítulo quatro. O conto apresenta uma fictícia sociedade composta por moradores de Marte que recebem a visita de astronautas norte-americanos. Laboriosamente, Bradbury desenha um cenário no qual os astronautas são menosprezados e ridicularizados pelos moradores, a ponto de esses fecharem portas das casas com violência ou mesmo fazerem deles motivo de chacota pela cidade. Após peregrinarem pela cidade à procura do prefeito para que ele os recebesse com honrarias e festividades, os astronautas são internados em um “asilo de alienados” (BRADBURY, 1980, p. 38), passam por consultas com um psicólogo que constata que os astronautas sofrem de “alucinação sensorial e sugestão hipnótica” (1980, p. 42) e por fim são mortos pelo mesmo psicólogo pois esse acreditava que atirando neles estaria promovendo a “dissolução de imagens neuróticas” (1980, p. 43).

Naves espaciais, viagem intergaláctica, armamentos tecnológicos, vida em outro planeta, dentre outros, estão presentes neste conto de Bradbury. Porém, o que mais nos chama atenção é o encontro entre o capitão, autointitulado *terráqueo* e os moradores do planeta visitado, que são nomeados pelo capitão como *marcianos*. Esse encontro suscita importantes questões, a seguir discutidas, antes que prossigamos a análise da obra.

Guerras territoriais, embates em torno de riquezas naturais, lutas com o propósito de definir uma tribo ou sociedade mais forte, sempre se fizeram presentes nas histórias das nações. Porém, o que mais demarca esses confrontos é o encontro com o outro – visto, muitas vezes, como o diferente, como a alteridade. Em se tratando de narrativas de ficção científica, o outro é tido como alienígena, marciano, estranho, monstro intergaláctico, enfim - um elenco grande de nomes que permite classificar de forma pejorativa aquele que não faz parte de um determinado modelo pré-estabelecido por uma sociedade.

Tornam-se prementes as seguintes questões: qual é o modelo a ser seguido? Quais são as regras que estabelecem prioridades a certas parcelas da sociedade em detrimento de outras? Por que uma identidade se coloca como superior a outra?

Nas sociedades atuais, países que detêm hegemonia econômica e que de certa forma regem as leis do comércio mundial moldam os ditames do consumo para o resto do mundo. Estados Unidos, alguns países do bloco europeu, países emergentes da América Latina e certos países asiáticos podem se impor perante países que não tenham esse poderio. Durante alguns anos (principalmente nas cinco décadas que se seguiam ao final da Segunda Grande Guerra) os norte-americanos foram unânimes. Seu governo ditou as regras no mercado mundial, impondo não só a força econômica, bem como a língua inglesa, valores sociais, culturais, enfim. De acordo com Stuart Hall:

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do “Terceiro Mundo”, podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à “aldeia global” das novas redes de comunicação. Jeans e abrigos – o “uniforme” do jovem na cultura juvenil ocidental – são tão onipresentes no sudeste da Ásia quanto na Europa ou nos Estados Unidos. (HALL, 2000, p. 74-75, grifos do autor)

Algo que vinha sendo refletido nas narrativas de ficção científica desde a segunda metade do século XX, já nos primeiros acordos da Guerra Fria. Nesse período o mundo conhece o poderio de duas grandes nações que se fortalecem após a Segunda Guerra: os Estados Unidos da América, que baseavam sua economia no poder do capital, e a antiga União Soviética, que delimitava sua economia dentro dos moldes do socialismo. Começa a haver uma nítida divisão: países que apoiavam os Estados Unidos e os países que apoiavam a União Soviética, esses últimos tidos como estranhos ao modelo convencional, desvirtuados, comunistas, enfim. Nesse período se fazia muito presente, nas narrativas de ficção científica, a figura do extraterrestre simbolizando o comunista que poderia destruir o adversário americano. Fiker faz uma importante referência a esse tema quando se refere às guerras e armamentos fantásticos eventualmente presentes nas narrativas de ficção científica: “[...] os alienígenas hostis podem representar, conforme a época, desde japoneses e alemães a russos e chineses, vivendo sob regimes fascistas ou comunistas” (1985, p. 50).

Na atualidade, os referenciais de língua, identidade e cultura são moldados pelo poder econômico – no caso, o poder econômico norte-americano, que ainda regula o capital transnacional, de forma a garantir o *status quo* dessa nação. Daí que, para muitas pessoas, a língua inglesa destaca-se como sendo a mais importante do mundo, bem como a identidade

norte-americana e a cultura do país regulariam os modos de agir de quase todos os países do globo.

Nesse contexto a alteridade pressupõe uma nefasta diferença, ou seja, pessoas que não são norte-americanas são consideradas como diferentes, exóticas, latinas e tantos outros termos pejorativos e exclusivos. Com bastante propriedade, Tomaz Tadeu da Silva analisa que:

[...] a identidade e a diferença são o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva. [...] A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas (SILVA, 2009, p. 81).

Essa questão relacional estandardiza algo muito presente nas narrativas de FC: a exploração e colonização de outros mundos (FIKER, 1985, p. 48). Ainda de acordo com o autor, “esse tema é ligado ao das viagens espaciais e, por este lado, descende das viagens fabulosas da protociência científica. Seu paralelo são as grandes navegações do século dezesseis em diante.” (1985, p. 48). Porém, numa leitura mais cuidadosa, podemos notar que no outro mundo a ser conquistado e explorado reside justamente aquele que não se encaixa nos padrões pré-determinados pelos mecanismos de poder.

Hostilizados, menosprezados, ou vistos com espanto e terror, os monstros extraterrestres dizem muito a respeito de desencaixes dos padrões acima citados.

2.4 Corpos em mutação

Explorar outros mundos, realizar viagens interplanetárias, entrar em choque com outras culturas, dentre outros temas presentes nas narrativas de ficção científica, não somente sublinham a questão destacada na seção anterior (o contato com o outro), como evidencia uma relação corporal.

Nízia Villaça e Fred Góes na obra **Em nome do corpo** (1998) observam que “a vida nos impõe o corpo cotidianamente, pois é nele e por ele que sentimos, desejamos, agimos e criamos.” (1998, p. 23). Daí que qualquer abordagem a respeito do contato com o outro não pode neutralizar o corpo, principal depositário de nossos afetos, fraquezas, sofrimentos, mobilidade, enfim. É através do corpo que acessamos nossa passagem para o mundo. Aprisionado ou exaltado, castrado ou como espaço de prazer, essa visão tensional não encerra sobre si um único discurso ou uma única possibilidade. Somos múltiplos, e não há contato com o outro sem que esta multiplicidade gere relações diferenciadas.

De Platão herdamos a ideia de “essência”, algo além do mundo sensível e material que nos rodeia. Outras áreas como a Sociologia, Antropologia, Medicina e Biologia nos forneceram outros mais subsídios para que pudéssemos melhor situar a história do corpo nos últimos anos. Da Sociologia pudemos observar que o corpo é capaz de se inserir em questões econômicas e de lutas de classe. A Antropologia nos forneceu indícios de que providências sociais e culturais são necessárias para a manutenção dos corpos humanos sobre a Terra. Já a Medicina e a Biologia buscaram explicações fisiológicas para a sobrevivência da espécie.

Chegamos, então, ao século vinte. Um século emblemático no que se refere a questões como crise do sujeito e “desconstruções de toda ordem”:

[...] o início dos anos 90 [...] mergulham na destruição ou indistinção dos modelos, exemplificada pela queda do Muro de Berlim, pela dissolução da União Soviética, pelo questionamento dos padrões éticos, [...], pelas turbulências e revoluções da nova física e da nova biologia e, finalmente, pela multiplicação de vozes que se configuram em reivindicações e radicalismos de caráter fundamentalista. (VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 29)

Junto com essas discussões em torno do suposto declínio do sujeito e de crises de ordem ética, nasce um novo corpo. Perfila-se a ideia de corpo não mais como constituinte da natureza, substância orgânica, desejo ou paixão, mas sim um corpo em constante mutação. Percebe-se que “o corpo está em cena, sem que haja qualquer possibilidade de predizer o futuro e seus limites.” (VILLAÇA; GÓES, 1998, p.32). Tamanha é a obsolescência do corpo originário, que não mais se fala na antiga dicotomia corpo-espírito, mas em uma triconomia. Como bem assinala Ieda Tucherman, “[...] a realidade sustenta-se na expressão corpo-mente-máquina, o último termo expressando a radicalidade da presença da técnica na nossa realidade e no nosso imaginário.” (2009, p.16).

Esse corpo modificado, recriado e tecnológico é muito bem representado nas narrativas de ficção científica contemporânea, seja na literatura ou no cinema. No filme **Matrix** (1999), por exemplo, corpos humanos se fundem em novas tecnologias e adentram em uma realidade virtual que simula o mundo em que vivemos.

A questão relacional destacada na seção anterior é lida, em **Matrix**, de forma virtualizada: não é o mundo real que conhecemos que dita normas e regras a serem seguidas, mas sim a realidade virtual de Matrix. Nossas ações são condicionadas às máquinas e programas computacionais, que imputam em nossos corpos o roteiro a ser por nós seguido. Portanto, se nossos referenciais do que seria o mundo real são colocados em dúvida, por que aceitarmos as inúmeras regras e normas que nos são impostas pelos mecanismos de poder? André Carneiro em **Introdução ao estudo da “Science-Fiction”** pontua que “a ficção

científica é contraditória, instável e mutável, como a própria época em que vivemos, onde as definições são necessariamente passageiras, relativas e enganadoras.” (1968, p. 8).

Também os ciborgs, outro tema frequente na contemporânea ficção científica, pressupõem a questão relacional acima referida ao transcenderem determinadas lógicas e regras. Voltando algumas décadas, especificamente na década de setenta do século vinte,⁷ notamos as primeiras manifestações, no cinema, de corpos modificados e mediados por máquinas que traziam o tema dos ciborgs. Conforme lembra Lucia Santaella:

O neologismo *ciborg* (**cib**-ernético e **org**-anismo) foi inventado por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline em 1960, para designar os sistemas homem-máquina auto-regulativos, quando ambos aplicavam a teoria de controle cibernético aos problemas que as viagens espaciais impingem sobre a neurofisiologia do corpo humano (SANTAELLA, 2003, p. 185).

A partir daí o cinema glorifica a figura do ciborg sob uma retórica que representava a expressão da realidade da época: o homem começa a produzir os primeiros computadores. A revolução tecnológica não tarda a acontecer, portanto nada mais natural que as artes retratassem essa realidade: os dispositivos tecnológicos reversíveis entrando na cadeia regulatória do corpo humano.

Porém, os avanços tecnológicos e os lançamentos cada vez mais sofisticados de bens e produtos digitais levam estudiosos de vários círculos acadêmicos a refletirem sobre uma possibilidade ainda mais cruel acerca da fusão corpo humano e máquina. Se antes questionavam os corpos mutantes, corpos com próteses ou cibercorpos, temos agora um corpo não mais mediado por algum tipo de tecnologia, mas algo além disso: um corpo todo digital, ou um avatar. Segundo Santaella os avatares seriam “cibercorpos inteiramente digitais que emprestam suas vidas simuladas para o transporte identificatório de usuários para dentro dos mundos paralelos do ciberespaço” (2003, p.190).

Um exemplo recente seria o filme **Avatar** (2009), que traz corpos dos humanos plugados⁸ em computadores para que possam imergir em Pandora (planeta explorado por cientistas norte-americanos por conta de um valioso minério que lá existia em abundância) e adquirirem sua forma avatar uma vez que os humanos não são capazes de respirar na atmosfera de Pandora, rica em dióxido de carbono, metano e amônia.

⁷ De acordo com os estudos de Lucia Santaella “consta que o primeiro filme ciborg foi **Westworld**, de Michael Crichton (1972)” (SANTAELLA, 2003, p. 188).

⁸ Santaella utiliza a expressão “corpo plugado” para explicar a imersão dos corpos (por meio digital) em uma outra realidade. Ela cita como exemplo o filme **Matrix** (SANTAELLA, 2003, p. 202).

O filme explora com grande intensidade a relação do homem com um ambiente mediado pela tecnologia. Uma discussão, inclusive, bastante apropriada na atualidade, em que muito se problematiza a questão da tecnologia, interpelando não só nossos corpos como nosso pensamento. Segundo Paulo Vaz, “nossas formas de interagir serão, já estão sendo, afetadas pelas novas tecnologias de comunicação.” (1996, p. 132). Mais ainda: não só percebemos uma invasão tecnológica em nosso corpo, como passamos a questionar até mesmo nossa própria condição natural:

Uma forma de considerar as novas tecnologias biomédicas, de inteligência e de comunicação é a de que estão produzindo em nós uma hominização. A mudança por que passamos, provocada pelas novas tecnologias, não pode mais ser pensada apenas no interior de uma história humana e como a realização da promessa que a constitui; trata-se, sim, de uma reinvenção do que pode ser a nossa história na medida em que, nela, somos agora capazes de alterar o que em nós é natural (VAZ, 1996, p. 131).

Matrix e **Avatar** são apenas dois exemplos de narrativas (no caso, narrativas cinematográficas) ⁹ que nos mostram esta fusão entre homem e máquina. Tantos outros exemplos nos permitem tal leitura. O que se destaca, por ora, é que esse processo revela que o outro não mais se situa como a alteridade ou como uma categoria a parte, mas como um corpo híbrido. Há, nesse complexo processo, a convocação da outra parte para si, para a fusão, para a articulação:

As pessoas pertencentes a esta cultura híbrida [...] são o produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Elas devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidades distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia (HALL, 2000, p. 89).

Há que se considerar um aspecto positivo desse processo, baseado no fato de que não se anula nenhuma cultura – as duas partes passam a ter esse olhar do outro. A fusão, inclusive, até propicia um esgarçamento das barreiras responsáveis por sobrepor uma cultura em detrimento de outra. Isto fica bem explícito em **Avatar**, quando se dá a transposição do corpo humano para seu correspondente Na’vi, a ponto, inclusive, de um dos participantes do projeto, Jake Sully (que se casa com uma Na’vi, tornando-se um deles em definitivo), ser acusado de desleal pelo Coronel Miles Quaritch – responsável pelas guerras e ataques à Pandora por causa do minério e representante maior dos interesses comerciais da empresa patrocinadora.

Por outro lado, a fusão de duas culturas pode acarretar no resultado nefasto no qual desaparecem duas culturas e fica a híbrida: “As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas

⁹ Ieda Tucherman defende que a ficção científica teve calorosa acolhida no cinema: “[...] sendo o cinema arte e indústria, tornou-se a expressão e a cominação mais completa dos atributos da modernidade” (TUCHERMAN, 2009, p.17).

têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza intelectual ‘perdida’ ou de absolutismo étnico” (HALL, 2000, p.89, grifo do autor).

Numa situação ainda pior, o resultado seria um engodo que apenas acomoda as diferenças – faz-se uma releitura das diferenças culturais e a cultura tida como “superior” acaba, mais uma vez, reforçando sua soberania.

Portanto, acima e além de conceituações em torno da expressão ficção científica, há muito que ser lido nas entrelinhas de seus textos, sejam literários ou cinematográficos. Ainda que seja erroneamente classificada por alguns críticos como leitura menor, leitura voltada para classes menos eruditas ou até mesmo sub-leitura, a ficção científica diz muito de nossa realidade, principalmente quando ela interpõe realidades de planetas distintos ou mundos paralelos. O monstro alienígena a ser atacado pode estar representando alguém tido como diferente pelos mecanismos de poder, daí que deva ser dissipado do espaço que compõe as regras estabelecidas a serem seguidas.

Mais do que atacar a alteridade devemos pensar em novos espaços de convivência das diferentes identidades pós-modernas, onde tanto se postulam misturas raciais e diferentes configurações familiares, por exemplo. Nesta multiplicidade e possibilidades de novos encontros ao redor do mundo, o outro não pode perder espaço nem se fundir em algo diferente de si, mas em uma possibilidade de alguém que merece sua condição e seu espaço na sociedade.

Mais uma vez recorreremos à literatura de forma a darmos escopo às nossas dúvidas e questionamentos, e aqui entram as contribuições da ficção científica que em muito problematiza a questão das diferenças e alteridades.

Não se trata de substituir um discurso soberano por outro marginalizado, ou de se buscar uma cultura pura e tradicional, livre de interferências externas. Com os avanços tecnológicos, com a internet ocupando todos os setores de nossas sociedades, com os espaços cada vez mais encurtados e com o rápido fluxo de informações e ideias, não há como falarmos em culturas puras. Não há como prever a direção da humanidade, mas podemos pensar em um sincretismo, em uma fusão ou hibridismo que consiga harmonizar as convivências de diferentes culturas ao redor do mundo, questões estas que já apareciam sinalizadas em meados do século vinte na obra de Ray Bradbury.

2.5 Ray Bradbury

Nascido nos Estados Unidos de 1920, na mesma década que testemunhou o nascimento das *pulp* magazines nas quais surgiria em 1929 a expressão “Ficção Científica” (CAUSO, 2003, p. 51) e falecido em 2012, Ray Bradbury foi um dos principais representantes da chamada “Era Dourada” da FC norte-americana, da qual também fizeram parte, dentre outros, Robert A. Heilein, Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Clifford Simak e A. E. Van Vogt (ROBERT, 2006, p. 75).

Alcançando renome ao longo dos anos da década de 1940 com seus contos de Fantasia e de Ficção Científica ambientados em Marte e posteriormente reunidos em 1951 na obra **As crônicas marcianas**, Bradbury se tornou mundialmente conhecido em 1966 graças à adaptação cinematográfica de seu romance **Fahrenheit 451** (1953), pelo diretor francês François Truffaut em 1966. Nessa obra distópica na qual as pessoas são incentivadas a serem alienadas pela TV, os livros se tornaram objetos proibidos, alvos de bombeiros especializados em sua destruição. Como se percebe, a obra bradburiana se alicerça na existência de mundos que fogem do habitual cotidiano e que por isso mesmo cria uma série de questionamentos no leitor, despertando-o para críticas e desacomodações.

Na esteira do incomum, do mundo imaginado e trazendo um tipo de escrita que circunscreve elementos futuristas, espaciais e seres de outros planetas, Bradbury é primeiramente conhecido como escritor de Ficção Científica. Importante destacar que Bradbury começou a escrever em 1939, ano em que os Estados Unidos ainda sentiam as trágicas mudanças ocorridas por conta da quebra da bolsa de Nova Iorque e que indiretamente provocariam a eclosão da Segunda Guerra Mundial: “Essa foi uma época de ouro para a ficção científica: muitos autores, muitas histórias, público crescente, tanto nas livrarias como nas salas de cinema” (ASSIS, 2004, p.5).¹⁰

Conforme visto no capítulo 2, a FC levantava questões de fundo político e econômico, próprias de sociedades que estavam sentindo as profundas mudanças que ocorriam por conta do processo de industrialização mundial, viagens espaciais, a formação do bloco soviético e as descobertas no campo da ciência. Embora esses elementos recorrentes da Ficção Científica da primeira metade do século vinte estejam presentes na obra de Bradbury, o autor subverteu os mesmos ao trazer temas de cunho emocional e psicológico em suas narrativas, antecipando assim inovações estilísticas e temáticas que passariam a fazer parte do cenário da FC nas

¹⁰ Jesus de Paula Assis, na introdução da obra **A bruxa de abril e outros contos** (2004), do escritor Ray Bradbury (versão traduzida em Língua Portuguesa) assinala que em 1939, aos dezenove anos, Bradbury inicia sua carreira como escritor de ficção científica.

décadas de sessenta e setenta do século passado. Ao fazer isso, ele ventilou possibilidades outras de entendimento da sociedade e das pessoas através da Ficção Científica:

[...] Ray Bradbury aparece como um estranho: poético, preocupado com a psicologia dos personagens e pouco enfático no discurso científico puro. Por isso, ele prefere se definir como “escritor de ideias”. Para Bradbury, a ficção científica serve como um veículo, um ambiente, um meio por intermédio do qual faz comentários incisivos e procura despertar a consciência do leitor. Talvez o mais importante na obra de Bradbury seja perceber justamente isso: as relações e os conflitos que cercam as pessoas em suas vidas cotidianas (ASSIS, 2004, p. 7-8, grifos do autor).

Nesse sentido Bradbury aproxima-se muito de José J. Veiga pelo fato de que os dois, além de expoentes escritores em seus países, tratam de temas muito delicados e singulares (o racismo, por exemplo, é tema recorrente em muitas narrativas de Bradbury – algo que pouco era abordado nos Estados Unidos na época em que a obra de Bradbury começou a ser publicada) utilizando o Realismo Mágico e a Ficção Científica, respectivamente, para tal.

Alguns contos de Bradbury, como “Um caminho no meio do ar” e “O outro pé” publicados em 1950 e 1951 respectivamente, denunciam a ideologia dominante da época, que demarcava espaços específicos para as minorias – no caso dos contos, a minoria de negros afro-descendentes. Seguindo o caráter denunciatório da ficção científica, Bradbury expõe a triste realidade de pessoas discriminadas e segregadas:

A abordagem da negritude pela ficção científica afro-americana segue duas vertentes: a primeira linha, de caráter denunciatório, vem marcando a produção literária de obras que denunciam a histórica segregação do negro na sociedade. [...]. A segunda vertente, de caráter conciliatório, vem ganhando corpo desde os anos oitenta com narrativas que empregam estratégias literárias pós-modernas e pós-coloniais. Como tais, estas histórias buscam o desenvolvimento de uma visão de sociedade com uma nova configuração identitária, além dos conceitos de raça e cor (SILVA, 2011, p. 4).

Há que se destacar, entretanto, a linguagem da qual Bradbury se utiliza na construção de suas narrativas. Chama atenção, na obra do norte-americano, as alegorias utilizadas de forma a camuflar interessantes questionamentos e críticas às nossas sociedades. No já citado romance **Fahrenheit 451** o fogo que queima livros impedindo, portanto, que pessoas lessem e questionassem, pode alegorizar tantos outros incêndios que nos acometem diariamente:

Existe mais de uma maneira de queimar um livro. E o mundo está cheio de pessoas carregando fósforos acesos. Cada minoria seja ela batista, unitarista, [...], acha que tem a vontade, o direito e o dever de esparramar querosene e acender o pavio (BRADBURY apud MONT’ALVÃO JR., 2010, p. 105).

Bradbury refere-se ao exacerbado desejo que algumas pessoas têm de impor suas veleidades a todo custo, ainda que precisem utilizar a força física para tal. É o que acontece, por exemplo, no conto “Os homens da Terra”, que será posteriormente analisado. O conto

mostra uma minoria norte-americana colonizando um planeta e tentando impor sua visão de mundo como a mais importante. Através de alegorias e figuras metafóricas, o leitor pode notar que os supostos colonizados falam o que querem – seja inglês ou qualquer outra língua, não deixando brechas para que outras pessoas imponham suas verdades.

Chama a atenção, na abordagem distópica de Bradbury de sociedades em decadência moral e psicológica, a narrativa carregada de metáforas na qual podemos identificar algumas figuras de linguagem do estilo lírico:

Seu estilo é poético, cheio de simbolismos, nostálgico de um passado irrecuperável (em especial o das pequenas cidades norte americanas do início do século XX), com forte tendência ao estranho e ao macabro. (CARDOSO, 2004, p. 4).

Essa estética fica evidente no conto “Um som de trovão” (1954) que retoma importantes temas que preocupavam as pessoas nesse período: as guerras atômicas e o uso que elas faziam da tecnologia, o avanço do fascismo, a tecnologia utilizada pelos nazistas (fornos a gás e crematórios), enfim. Trata-se de um conto cuja simbologia mostra que “[...] a posse da tecnologia, bem como os usos dela, levam a que os homens interfiram nos desígnios e nos domínios de Deus, coisa que seria melhor que não fizessem.” (CARDOSO, 2004, p. 6).

Se no conto “Um som de trovão” importantes questões são alinhadas a partir do elemento narrativo tempo, em **As crônicas marcianas** (1950) temos uma compilação de contos que giram em torno do elemento espaço, especificamente do planeta Marte. Contos habilmente trabalhados por Ray Bradbury, que vão ao encontro da temática da época:

Uma imagem poderosa a respeito gerou-se com a teoria do astrônomo amador Percival Lowell, exposta em especial num livro de 1908. O planeta vermelho era nele descrito como um mundo agonizante de desertos, com pouca água disponível, proveniente do degelo polar, sendo distribuída pelos marcianos através do seu bombeamento para que circulasse num sistema de canais. Desde então, a ficção científica abundou em aventuras marcianas dentro desse cenário (CARDOSO, 1998, p. 79).

A diferença é que os escritores da época descreviam cenários ambientados em Marte, em sua maioria de forma hostil, onde o marciano nada mais representava além do outro e do diferente a ser atacado e aniquilado. Bradbury, ao contrário, traz importantes análises e questionamentos na medida em que metaforiza o marciano como a minoria rejeitada - várias pessoas, em diferentes contextos, sociedades, países e até mesmo nas cidades sofrem algum tipo de discriminação ou repulsa. Não por acaso, no prefácio de **Os frutos dourados do Sol** (1953) são feitas as seguintes observações a respeito de Bradbury: “Sua imaginação surpreendente, sua linguagem vibrátil, sua poesia das coisas e dos seres. Sua fé na grandeza do homem.” (LEIRIA, 1955, p. 2). Assim, ainda que o cenário seja decadente, ainda que o

ambiente esteja em ruínas ou que o espaço seja distópico, Bradbury mantém a esperança em um mundo onde não haja discriminações, alienações ou arrogância. Um mundo no qual possamos pensar e agir independentemente da cor de nossa pele, da língua que falamos ou da cultura à qual pertencemos.

3. DO REALISMO MÁGICO

Não me conforta a ilusão.
Serve somente para aumentar o arrependimento
de não ter criado todo um mundo mágico.
“O ex-mágico da Taberna Minhota” (Murilo Rubião)

3.1 Realismo mágico ou realismo maravilhoso?

Em um dos contos mais famosos de José J. Veiga, “Os do outro lado” publicado em 1955, há uma passagem na narrativa que mostra pessoas sendo carregadas dentro de enormes bolhas:

Quando ela acabou de dizer isso um clarão muito forte, branco como luz de magnésio, iluminou todo o céu atravessando as paredes e o telhado da casa. Corremos para fora e vimos uma quantidade de objetos como enormes bolhas de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barraco do outro lado.- Vai gente lá dentro! – gritou a irmã de Benigno, cutucando e mostrando. Era verdade (VEIGA, 1986, p. 59).

Para leitores incautos pode-se inferir uma leitura enviesada no sentido de algo mágico, ilusivo, fortuito ou até mesmo surreal, ou seja, algo fora dos parâmetros tidos como normais. A última frase deste pequeno trecho põe um ponto final em uma possível hesitação que pudesse desacomodar o leitor. As pessoas estavam sendo carregadas dentro de bolhas. Não era mágica. Não era maravilhoso. “Era verdade”.

Porém, antes que se inicie uma abordagem em torno do realismo mágico, não podemos ignorar certos princípios que poderão melhor situar o surgimento dos termos “realismo mágico” e “realismo maravilhoso”.

Mágico ou maravilhoso? Como a literatura se apropria destes termos e a eles acrescenta a palavra realismo? O que ocorre de tão relevante para que a literatura se nutra de uma determinada realidade e a partir dela componha termos complexos (realismo mágico e realismo maravilhoso) e difíceis de serem explicados?

O crítico literário Alejo Carpentier na obra **Literatura do Maravilhoso** (1987, p. 140) admite que a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Somente os que possuem fé e capacidade de levá-la a todos os setores da realidade, podem acreditar que santos curam doenças, que pessoas transformam-se em lobisomens ou que milagres possam alterar uma realidade:

[...] o maravilhoso invocado na descrença – como o fizeram os surrealistas durante tantos anos – não passa de uma artimanha literária, tão aborrecida, ao prolongar-se, como certa literatura onírica “arranjada”, certos elogios da loucura, de que já estamos fartos (CARPENTIER, 1987, p. 141, grifo do autor).

Aliás, um pouco antes, no prólogo da obra **El reino de este mundo** (1967) Carpentier lança a expressão “realismo maravilhoso”. Em visita ao Haiti no ano de 1943, Carpentier teria tido contato com uma realidade mergulhada em crenças e religiões primitivas. O cubano logo associa essa realidade à América inteira e a partir daí lança um novo olhar ao continente, que é repleto de histórias de luta, crenças de toda espécie, um acentuado sincretismo religioso, enfim. Esse prólogo gerou inúmeras polêmicas, a ponto de se tornar mais importante que o próprio livro e vir a ser quase que um manifesto a favor da escrita latino-americana, sem tantas interferências europeias. Carpentier destaca que:

en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (1967, p. 6).

Necessário destacar que Carpentier utiliza a expressão “realismo maravilhoso americano” não para registrar um mundo inventado ou fantasiado pelo escritor, mas para registro de uma cultura que sempre ressaltou sua fé: “Pisava eu em uma terra onde milhares de homens que ansiavam por liberdade acreditaram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a ponto dessa fé produzir um milagre no dia de sua execução” (CARPENTIER, 1987, p. 141).

Portanto, identificar o realismo maravilhoso com a cultura hispano-americana torna-se uma consequência na medida em que atende a tradição literária mais antiga (o realismo) (CHIAMPI, 2008, p. 32), bem como resgata a antiga e clássica visão do conquistador europeu quando chega em solo americano e necessita de novos parâmetros de entendimento: “[...] no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia” (CHIAMPI, 2008, p. 50).

Percebe-se, então, um traço cultural e social que delineia as bases do realismo maravilhoso. E quanto ao o realismo mágico? Como se deu esta transformação do termo “realismo mágico” para o “realismo maravilhoso”? De fato houve uma transformação semântica? São conceitos parecidos ou existe uma disparidade significativa entre eles?

Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo no capítulo “Realismo mágico e realismo maravilhoso” (2010) defendem que o século XX marca a maturidade literária da Hispano-América. Os autores salientam que a Europa inicia um processo artístico de ruptura com os modelos realistas dos oitocentos. Tal processo, ao atravessar o Atlântico e se firmar em solo hispânico-americano, faz com que se quebrem as fracas bases da narrativa da época, “[...] baseada em um modelo exógeno, que confundia a realidade com a descrição da exótica

paisagem local e das complexas relações sociais herdadas dos modelos coloniais aqui implantados” (2010, p. 393).

Nasce, então, uma literatura engajada, que trazia temas atuais, como a crise do homem americano que entrava no mundo industrializado, mas que ainda vivia em um ambiente agrário e rural (ESTEVEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 394). Nomes como Jorge Luís Borges, na Argentina; Arturo Uslar Pietri, na Venezuela; Miguel Ángel Asturias, na Guatemala; João Guimarães Rosa, no Brasil, além de muitos outros, se destacam no cenário artístico e literário internacional, fomentando um movimento conhecido como *boom* da literatura hispano-americana. (ESTEVEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 394). É nesse contexto que surgem os termos “Realismo Mágico” e “Realismo Maravilhoso”:

A crítica, em seu tradicional descompasso com a produção artística latino-americana, diante de tal avalanche de textos, viu-se na necessidade de tentar explicar o fenômeno, ou pelo menos de criar alguns rótulos apressados que suprissem a falta de uma reflexão mais profunda sobre a questão. Foi nesse contexto que se popularizaram, principalmente nos meios acadêmicos, os termos realismo mágico e realismo maravilhoso que, mais que conceitos, seriam rótulos usados de forma mais ou menos indiscriminada, às vezes alternando-se, às vezes opondo-se, às vezes complementando-se, durante as décadas seguintes (ESTEVEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 394-5).

Também Irlemar Chiampi, na obra **O realismo maravilhoso** (2008), defende que o termo realismo mágico fora utilizado de forma indiscriminada pela crítica internacional. Imaturamente, os teóricos defendiam que esse termo se encaixava naquele período de crise vivenciada pelo realismo, que ocorria entre os anos 1940 e 1955:

[...] o realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade (CHIAMPI, 2008, p. 19, grifo da autora).

Importante mencionar que o termo Realismo Mágico se manifesta, inicialmente, nas artes plásticas: “A crítica tem sido unânime em apontar Franz Roh como o primeiro a usar o termo, em seu livro **Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente**, publicado em Leipzig, em 1925” (ESTEVEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 395, grifo nosso). Aliás, as vanguardas europeias da década de vinte do século passado passariam a usar o termo por alguns anos nas artes plásticas.

Aplicado ao contexto literário é o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri quem utiliza o termo pela primeira vez: “Em **Letras y hombres de Venezuela**, de 1948, ao analisar a produção de contos daquele país, nos anos de 30 e 40, ele aponta como tendência predominante o realismo mágico.” (ESTEVEVES; FIGUEIREDO, 2010, p. 396, grifo nosso).

Selma Calazans Rodrigues cita que Angel Flores teria sido o primeiro crítico a utilizar o termo realismo mágico no meio acadêmico:

Flores não indagou a sua origem e ampliou enormemente a abrangência semântica do termo, dando-lhe um cunho vago, embora tenha o mérito de apontar, bem ou mal, a origem da literatura fantástica hispano-americana [...]. (RODRIGUES, 1988, p. 51).

A autora ainda observa que Flores teria colocado como marco inicial do realismo mágico a obra **História universal da infância** (1935), de Jorge Luis Borges. Duas décadas depois, especificamente em 1967, o crítico Luis Leal lançava a obra **El realismo mágico en la literatura hispano-americana**, “que faz a revelação do contexto em que teria sido cunhada a expressão [...]” (RODRIGUES, 1988, p. 52). Porém, outras partes do mundo se utilizam do termo. Na Itália, através do crítico Massimo Bontempelli em **L’avventura novecentista** (1938), há emprego do realismo mágico de forma a superar a estética futurista. Importante destacar que o escritor Uslar Pietri teria se encontrado com Bontempelli vindo a ter contato com essa estética: “Provavelmente desse conjunto de influências surgiu o emprego da fórmula ‘realismo mágico’, que, na origem europeia, nada tinha de semelhante [...] com a narrativa que surgia então na América hispânica” (RODRIGUES, 1988, p. 53, grifo da autora).

Em comum, escritores europeus e americanos da época defendiam o realismo mágico como algo que superava a realidade, que deveria ser misteriosa, enigmática ou até mesmo negada, o que de certa forma empobrecia o texto literário uma vez que apontava a visão do artista (RODRIGUES, 1988, p. 54). Além do fato de que o termo mágico intercepta um saber que não o literário – um saber que permeia o ocultismo, a magia, o insondável, e que também vai na contramão das teorias literárias:

Como se vê, o problema da implantação do termo realismo mágico na crítica hispano-americana envolve ora a deficiência metalinguística (os dados “reais” são denominados “realistas”), ora no duplo enfoque da questão. O primeiro, pelo referente (o “real”), leva o autor a indefinir a realidade; como uma faca de dois gumes, essa operação, em vez de exorcizar o real o postula como necessário. O segundo, pela atitude do narrador diante do real, conduz o problema para fora do texto, centralizando no ato criador o fundamento conceitual do realismo mágico (CHIAMPI, 2008, p. 23, grifos da autora).

Ainda que os dois termos atestem uma nova visão diante do real face acontecimentos importantes que ocorriam na América, conforme veremos nas próximas seções, destaca-se que uma das diferenças (indubitavelmente a mais importante) reside no fato de que ao realismo mágico faltou uma abordagem que considerasse esse “novo realismo hispano-americano” (CHIAMPI, 1998, p. 28) não mais trabalhado fora do texto, mas imbricado com os elementos textuais.

Por ora podemos destacar que a utilização do termo realismo mágico tem sido profusa nos últimos anos, “[...] aprofundando a ambiguidade existente desde o princípio e aparentemente sem solução” (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2010, p. 398). Os autores, adequadamente, ainda observam que o realismo mágico tornou-se um rótulo que vem sendo aplicado às obras de vários artistas plásticos e escritores latino-americanos, até mesmo como uma saída utilizada pela crítica para homogeneizar uma produção artística multifacetada e heterogênea:

Passado, também, ao que parece, o desejo homogeneizador que tem suas raízes na utopia de uma grande América, a tendência é que tais conceitos adquiram outros matizes, mais condizentes com a multiplicidade dessa realidade cultural. (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2010, p. 413)

Levantadas as bases semânticas do termo realismo mágico, ficamos mais confortáveis para darmos continuidade a esse capítulo, que ainda versará sobre o desenvolvimento dessa vertente na América Latina, incluindo as vozes narrativas mais marcantes e obras clássicas que conferem ao continente uma escrita única, singular e socialmente engajada.

3.2 Literatura e sociedade na América Latina

Luiz Costa Lima em **Sociedade e discurso ficcional** assim observa a função da literatura desenvolvida no século XX: “Uma função negativa e incômoda, não mais corroboradora dos belos sentimentos” (1986, p. 70).

A negatividade da qual Lima se refere fundamenta-se no fato de que não há mais como, no mundo contemporâneo, atribuir determinados papéis ou funções não só à literatura como às artes no geral. Ainda citando o autor, a literatura “[...] não é legisladora de coisa alguma, como pretendia o romântico inglês; é apenas aquilo que, de seu comércio com o concreto, propõe dúvidas e questões [...]” (LIMA, 1986, p. 71).

São esses questionamentos, dúvidas e incertezas que nos instigam e nos permitem lançar um olhar com mais acuidade à literatura latino-americana, que em muito contribuiu para confrontar nossa posição frente ao mundo - um mundo desalinhado e perturbado perante problemas de ordem econômica, social, política, enfim. Problemas esses revelados, através de um discurso ficcional, nos contos que serão analisados no próximo capítulo.

Ao citarmos o discurso ficcional há que se destacar o fio inicial que compõe a malha narrativa: a língua. Roland Barthes na obra **Aula** (1978) faz importantes considerações acerca da língua e de como ela é utilizada de forma a atender aos governantes e detentores do poder:

“Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder” (1978, p. 14).

Barthes, ao defender que na língua servidão e poder se fundem, utiliza termos como fascismo da língua: “[...] o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer [...]” (1978, p. 14), além de outras tantas colocações que nos permitem perceber que nem sempre há liberdade na utilização da língua – embora ela esteja à disposição dos falantes, há mecanismos capazes de adequar nossa linguagem ao discurso do poder. Porém, existem formas de tangenciar os percursos que nos levam a seguir o estabelecido e os acordos normativos de utilização da língua, ou, ainda citando Barthes, há como trapacear a língua: “Essa trapaça salutar, esta esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (1978, p. 16).

Nesse ponto retoma-se Lima quando o autor salienta que não se pode atribuir uma função à literatura, mas existe a possibilidade de a língua se desvencilhar dos jogos de poder que a manipulam. E ela se desvencilha através de um discurso ficcional e esteticamente trabalhado, mas que pode dizer muito de nós e de nossas sociedades. De acordo com Ángel Rama em **Literatura, cultura e sociedade na América Latina** (2008, p. 49), a literatura seria um processo “que se constrói entre a arte e a sociologia”. Podemos notar, inclusive, que o vínculo entre arte e história é muito forte na América Latina: “A literatura na América Latina, em sua interação com a história, ultrapassou os limites da história oficial e, pelas trilhas poéticas [...] contou a história da essência de um povo” (CARDOSO, 2009, p. 34).

Se por um lado temos a literatura latino-americana produzindo um discurso sobre seu mundo, há que se ressaltar que as produções literárias não necessariamente tenham seguido um “realismo de memória” (CARDOSO, 2009, p. 35), mas uma escrita elaborada e trabalhada artisticamente, da qual se destaca muito mais a criatividade do escritor do que apenas um relato do que ocorrera.

Autores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marques, José J. Veiga, Murilo Rubião ressaltam a criatividade artística ao mesmo tempo em que revelam a pungente história do nosso continente, marcada por tiranias de toda ordem (antes pelos colonizadores europeus e atualmente pelo capital internacional), opressão, governos ditatoriais, exploração econômica, extração das riquezas naturais em nome do avanço econômico mundial, um sistema educacional enfraquecido, decadência do sistema hospitalar, enfim. De acordo com François Laplantine em **O que é imaginário**, o autor

defende que “Não são apenas as narrativas fabulosas que são extraordinárias e extravagantes [...] mas a própria realidade que se apresenta como uma realidade alucinada” (2003, p. 65).

Este surrealismo latino-americano começa, portanto, a trazer uma escrita não mais pautada no “surrealismo estereotipado” (CHIAMPI, 2008, p. 20), que resgatava os valores dos nativos enovelados por um tom folclórico, documental e regionalista. Esse novo romance que surge rompendo com o tradicional esquema do romance, conforme visto em seção anterior, propõe uma nova estética trazendo “outras soluções técnicas para constituir uma imagem plurivalente do real.” (CHIAMPI, 2008, p. 21). Uma imagem plurivalente que não se encerra em textos panfletários, valorativos ou folclóricos, mas textos que fornecem, sim, um pedaço da história e das sociedades latino-americanas amarrados em discursos ficcionais cuidadosamente elaborados pelo artista:

Querer, ou acreditar que seja possível, uma separação entre o substrato econômico-social de uma determinada sociedade e os planos educativos, artísticos, literários ou filosóficos em que se manifestam, assim como pensar que esses planos podem ser encarados criticamente de forma independente daquele substrato é, atualmente, uma grande ingenuidade, quando não um claro desejo de enganar ou ser enganado (RAMA, 2008, p. 65).

No mundo real jamais teríamos pessoas que misteriosamente somem e reaparecem sendo carregadas dentro de bolhas, porém temos tristes relatos de pessoas que sumiram durante o Regime Militar em vários países da América Latina. Veiga, através de um discurso ficcional não deixa de mencionar as agruras de nossa realidade – uma realidade nem um pouco fantasiosa. Cruel e difícil mesmo.

3.3 O realismo maravilhoso na América Latina – das origens à contemporaneidade

Os países que foram submetidos à colonização espanhola e portuguesa reproduziram os hábitos culturais de suas metrópoles em terras americanas. Durante muitos anos eles estiveram atrelados à língua, costumes, cultura, literatura, música, expressões artísticas de uma forma geral que resgatavam os valores da Metrópole. O desenvolvimento do realismo mágico na Hispano-América e Brasil atende desejos de escritores que se nutrem de uma realidade muito pitoresca e própria da América Latina, conforme analisado em parágrafos anteriores, ao mesmo tempo em que começam a se desligar dos vários vínculos com suas metrópoles, dentre eles, os vínculos literários e artísticos:

Assim, quando os povos hispano-americanos tomam consciência da marginalidade da cultura em que tinham se formado – problema que se coloca, segundo Leopoldo Zea, desde os fins do século XVIII e com toda crueza no XIX – lançam-se a assimilar os valores e os frutos da nova cultura (CHIAMPI, 2008, p. 109).

Portanto, teorizar sobre o realismo mágico perpassa dois importantes aspectos: perda da centralidade europeia com o conseqüente avanço da cultura local e o contexto cultural no qual esta vertente se desenvolve, haja visto que a própria história da colonização americana lança bases para relacionar o continente ao inusitado e inaudito. De acordo com observação de François Laplantine em **O que é imaginário**: “A própria realidade da América Latina parece às vezes ultrapassar a ficção se apresentando como insólita e incrível.” (LAPLANTINE, 2003, p. 58).

Que realidade seria essa? Por que se atribui o insólito à realidade latino-americana? Partindo do código racionalista europeu destacado em seções anteriores, podem ser elencadas algumas respostas. Tzvetan Todorov na obra **A conquista da América** (1999) cita, através de trechos do Diário de Cristóvão Colombo, o quão deslumbrados e admirados ficaram os primeiros colonizadores ao pisarem em solo americano: “O canto dos passarinhos é tal que pareceria que jamais o homem desejaria partir daqui. Os bandos de papagaio escondem o sol. [...] aquela ilha é a mais bela que os olhos jamais viram.” (TODOROV, 1999, p. 28).

Do século XVI até a contemporaneidade muito se presenciou de absurdo e insólito no continente latino-americano. Afinal, como explicar o extermínio da população inca no Peru quando da colonização espanhola? Como justificar o processo de aculturação sofrido pelos nativos em terras brasileiras quando os portugueses por aqui aportaram? Como explicar o fato de que nossas riquezas naturais são, até hoje, exploradas por empresas internacionais, entregues como pagamento de uma dívida secular e depois retornam ao nosso país através de produtos tecnológicos e tantos outros produtos que custam altos valores? Como explicar, nas décadas de 50 e 60 do século passado, os golpes de estado ocorridos em vários países do continente latino-americano? E a série de torturas, desaparecimentos e mortes ocorridas durante os governos militares do Brasil, Chile, Uruguai, Argentina e tantos outros países latino-americanos para que fossem mantidos a ordem e o progresso? Ainda trazendo as colocações de Laplantine, o autor defende que “[...] o absurdo, o paradoxo e o incrível estão no coração do continente latino-americano, mas também da história latino-americana propriamente dita” (LAPLANTINE, 2003, p. 61).

A partir desses exemplos podem ser destacadas as bases sociais e políticas que deram suporte às narrativas do realismo mágico e que contribuíram para a expansão da vertente na América Latina. E aqui reside o brilhantismo dos escritores latino-americanos que souberam extrair dessa realidade alucinada elementos capazes de compor uma escrita não apática, que apenas ressalta aos olhos do mundo certas construções e estereótipos latino-americanos, como o gaúcho dormindo à sombra de um cacto (conforme ironicamente exemplifica Angel Rama ao

se referir à maneira como a cultura latino-americana ainda é vista), mas uma escrita que traz importantes reflexões que caberiam a todas as pessoas do planeta, e não apenas aos latino-americanos. De acordo com Rama:

Mas a agitação que hoje comove a América Latina não se resolverá com uma mudança suave. Muitos valores falsos deverão ser definitivamente banidos. Isso não será fácil, mas é necessário para estabelecer as diferentes bases civilizadoras, trabalho no qual concorre uma tradição sustentada por grandes artistas e pensadores. Os sentidos limitados, sufocantes, do nacionalismo cultural deverão ser superados, porque para nós este não é o momento de tal ou qual país, mas a hora da América Latina como um grande complexo cultural, original, dentro das estruturas maiores da civilização universal (RAMA, 2008, p. 62-3)

Interessante notar que o realismo maravilhoso, na medida em que se desvencilha de certos estereótipos e destes falsos valores acima destacados por Rama, pode revelar uma realidade - ainda que alucinada - composta por disparidades e heterogeneidades. Aliás, este modo estranho ou mágico de mencionar a realidade, através de um tom contestatório capaz de fazer com que o leitor reflita e questione sua própria condição, ficará mais transparente conforme forem analisados os dois contos de Veiga que fazem parte do *corpus* deste trabalho.

3.4 Da América Latina – algumas palavras

Podemos notar que a especificidade da América Latina em muito se assemelha aos países que foram colonizados e estiveram sob o julgo de suas Metrôpoles durante os anos que se sucederam à colonização europeia, que se iniciou por volta dos séculos catorze e quinze. A começar pela língua e cultura, passando pela economia e política, as colônias tiveram esses aspectos atrelados ao que ocorria nas Metrôpoles. No caso específico das manifestações artísticas e culturais, escopo desse trabalho, as colônias reproduziam o que estivesse em voga nas Metrôpoles. Somente em fins dos novecentos começamos a notar uma crescente produção artística latino-americana e consequente desligamento dos modelos europeus:

Parece não haver dúvidas de que a maturidade plena da literatura hispano-americana é alcançada no século XX, num processo não pouco doloroso no qual o romance tem fundamental importância. A superação dos modelos realistas do século XIX tem origem na Europa, nas primeiras décadas do século, com os chamados movimentos de vanguarda, que se seguem ao período de profunda crise econômica e social causada pela hecatombe da primeira guerra mundial (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2010, p. 393).

A partir daí a literatura latino-americana desprende-se do modelo europeu e passa não mais a ressaltar o mundo mágico, exótico e selvagem, mas um mundo no qual sobressaem os problemas e asperezas de pessoas em busca de reconhecimento na cena política, social e econômica mundial.

De uma forma geral, os escritores latino-americanos buscavam não apenas um rompimento com o modelo narrativo europeu, mas uma escrita “que focalizasse a crise do homem americano numa sociedade complexa, ao mesmo tempo em que desejava ingressar na era industrial e tecnológica” (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2010, p. 394). Ainda aproveitando essa visão maravilhosa da qual os europeus extraíam do continente americano e indo na direção desta escrita que começa a despontar, trazendo os ecos do movimento de vanguarda europeia, forma-se terreno para uma literatura específica do continente latino-americano, o realismo mágico.

Porém, ao falarmos de um tipo de literatura que se desenvolveu na América Latina – o realismo mágico, devemos ter bastante cautela para não cairmos naquele tipo específico de discurso que estandardiza as “outridades”, ou seja, o diferente de um determinado padrão (no caso das colônias da América Latina e Hispânica o padrão sempre foi o europeu) é visto como inferior, exótico e selvagem: “Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa.” (HALL, 2000, p. 48-9, grifos do autor).

No caso da América Latina nosso continente foi e continua sendo representado de forma estereotipada pelos colonizadores europeus que aqui aportaram e atualmente pelos governos que detêm hegemonia econômica e política no cenário global. À imagem do gaúcho sentado à sombra de um cacto levantada por Ángel Rama e destacada em seção anterior, somam-se outras imagens, como a imagem do samba e futebol brasileiros, as danças típicas de Buenos Aires, o exotismo dos pampas chilenos, o enigma dos andes peruanos, enfim. O *modus vivendi* latino-americano e hispânico fica restrito a essas construções e representações quando na verdade há muito que se dizer e se problematizar a respeito de nossas questões sociais e de nossas expressões artísticas:

A América Latina assume seu papel, ou seja, se nega a permanecer num estado semicolonial, submetida à exploração estrangeira e à retórica vazia: quer ser independente, autêntica, justa, enfim, fazer parte de um mundo novo e melhor (RAMA, 2008, p. 62).

Rama proferiu esse discurso em Montevideú no ano de 1961. O crítico ainda reforçou que não era o momento de um determinado país sobressair artisticamente ou culturalmente frente a outros países latino-americanos, mas sim a América Latina como um todo poderia e deveria abolir as cercas que a isolavam do resto da civilização. Neste texto Rama ainda destaca que o nacionalismo cultural seria bastante pernicioso na medida em que mantinha essa divisão e fragmentação às quais a América Latina fora submetida nos anos de exploração colonial.

De 1961 até os dias atuais muitas transformações ocorreram. A América Latina passou pelos difíceis anos de Ditadura Militar – que fortaleceram ainda mais essas cercas; depois houve o período de recessão econômica das décadas de oitenta e noventa do século passado, cujas primeiras providências foram fazer um drástico corte no orçamento cultural; e por fim os latino-americanos presenciaram um renascimento cultural e artístico no início desse século que legitima o processo emancipatório iniciado há quase um século:

Agora estamos realmente estabelecendo valores originais, diferentes dentro do marco europeu, totalmente peculiares. Não é estranho, nem causal, que comecem a ser absorvidos, a ser incorporados pelas literaturas europeias, que comecem a fazer parte do legado internacional (RAMA, 2008, p. 177).

Aliás, não é nem um pouco casual que um importante autor português como José Saramago dê o seguinte depoimento a respeito da obra **Budapeste** (2003), do autor Chico Buarque de Holanda: “Budapeste é um grande livro”.¹¹ Portanto não é surreal e nem mágico que a literatura latino-americana esteja despontando pelo mundo, e a obra do goiano José J. Veiga é a melhor expressão deste fato.

3.5 José J. Veiga

José Veiga¹² nasceu a 2 de janeiro de 1915, numa pequena fazenda situada na divisa dos municípios de Pirenópolis e Corumbá. Faleceu em outubro de 1999, no Rio de Janeiro. Antes de se tornar (ainda em vida) um escritor famoso no Brasil e no exterior, Veiga percorreu um caminho distante do mundo das letras: atendente de caixa, advogado, radialista e funcionário público. A paixão pela leitura, todavia, começara muito cedo, algo que faria os pais se mudarem para uma cidade maior que Corumbá a fim de que o menino pudesse desenvolver seus estudos. Após a morte de sua mãe, José Veiga foi morar com seu tio – um pequeno fazendeiro dono de um sítio onde Veiga teria os primeiros contatos com os livros: “Eu me lembro de uma antologia portuguesa, coisa para declamar.” (VEIGA apud AMÂNCIO, 1982, p. 4). A família, então, decide que Veiga iria estudar em uma cidade maior que lhe pudesse proporcionar condições melhores de ascensão social: Goiás Velho, a antiga capital de Goiás.

Em Goiás Velho, o jovem José Veiga passou a ter contato com obras de importantes autores da literatura nacional e estrangeira, como Aluísio de Azevedo, Bernardo Guimarães,

¹¹ Citação retirada do site: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u472952.shtml>. Último acesso: 15/02/2012.

¹² Tiekō Yamaguchi Miyazaki cita que o J. de José J. Veiga fora sugestão de Guimarães Rosa, amigo do escritor goiano. MYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. **José J. Veiga**. De Platiplanto a Torvelinho. São Paulo: Atual, 1988.

Victor Hugo, Alexandre Dumas. Nesta época, Veiga concluiu o ensino médio e trabalhava no comércio quando conheceu um polonês muito culto que o incentivou a mudar-se para uma cidade maior: Rio de Janeiro. Ao chegar a então Capital Federal, Veiga iniciou e concluiu o curso de Direito. Ao terminá-lo, começou a trabalhar como locutor. Poucos anos depois, prestou concurso público e tornou-se escriturário.

Em 1945, José Veiga deixou a repartição pública e mudou-se para Inglaterra, indo trabalhar na rádio BBC de Londres. Cinco anos depois, Veiga retornou ao Rio de Janeiro e desenvolveu uma profícua carreira jornalística como redator dos jornais **O Globo** e **Tribuna da Imprensa**. Dois anos após, o autor retornou novamente a solo britânico como redator-chefe da revista **Seleções** por dezenove anos. Em 1971 ele voltou para o Brasil, de onde não mais sairia. Nesse período, vivendo novamente no Rio de Janeiro, Veiga começou a escrever pequenos contos: “Chegava o momento que o acaso parecia vir preparando desde a infância de José, no sítio de Corumbá. O momento em que a máquina de escrever registraria a primeira frase do contista José J. Veiga” (AMÂNCIO, 1982, p. 5).

Durante sua segunda passagem pela Europa no início da década de cinquenta do século passado, José Veiga trabalhava na revista **Seleções** durante o dia e à noite desenvolvia seu ofício como escritor. Em 1958 ele conquistou o segundo lugar do Prêmio Monteiro Lobato com o livro **Os Cavalinhos de Platiplanto**. Oito anos depois, após resistência de algumas editoras brasileiras receosas por lançarem um nome não tão conhecido do público no mercado, foi lançada a primeira edição do livro **A Hora dos Ruminantes**. Em 1972 Veiga assumiu o cargo de vice-diretor da editora da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. No entanto, mesmo tendo vivido no exterior e na Capital Federal da época, José J. Veiga não deixou de lado suas origens. Moacir Amâncio, ao tecer uma biografia de Veiga na obra **José J. Veiga** (1982), abre seu texto com a famosa frase proferida pelo escritor: “Eu sou um homem do interior de Goiás.” (VEIGA apud AMÂNCIO, 1982, p. 3).

A obra de Veiga é composta por contos, novelas e romances. Notamos, em sua escrita, fortes traços da vida do campo, com sua simplicidade, singeleza, asperezas e alegrias, muito embora isso não signifique que a obra deste goiano deva ser considerada como regionalista. Aliás, a singularidade de Veiga reside aí: trazer temas do sertão que se encaixam no universal:

O meu objetivo como escritor [...] desde que comecei a escrever, foi tentar resolver, ou pelo menos racionalizar, por meio da criação literária, as perplexidades do ser humano diante do mundo e da vida. De maneira que, numa análise sucinta, os meus livros são tentativas desses assaltos para entender o mundo e, entendendo, absorver parte dele para que a vida fique mais facilitada e passar essas pequenas descobertas a outras pessoas através dos meus textos. (VEIGA apud MIYAZAKI, 1988, p. 3)

Entender o percurso de vida de José J. Veiga pressupõe outro olhar à sua escrita que retrata importantes eventos que ocorriam no Brasil no início do século passado. Vale destacar que três anos após o nascimento de Veiga, em 1918, chegou o primeiro automóvel no interior goiano. Na década seguinte, exatamente em 1922, foram construídas a Estrada de Ferro Goyaz (atualmente a cidade Pires do Rio), e as primeiras usinas hidrelétricas, “[...] marcas do progresso que invadia o sertão goiano, tão bem retratadas em sua obra.” (AMARAL, 2003, p. 13).

Veiga conseguiu dar voz a personagens pitorescos que simbolizavam o sertão – não o sertão estigmatizado ou, ao contrário, apresentado como o que o Brasil tem de melhor. O interior do Brasil de suas histórias foca a dura realidade e aspereza de pessoas que se veem oprimidas entre o progresso e as relações de trabalho no campo – relações que historicamente sempre foram confusas e legalmente irregulares. O autor também construiu personagens e situações que mostram as dores pelas quais todos vivenciam em certos ritos de passagem, independente da inserção em um contexto rural ou urbano: a morte, o desamparo dos órfãos, a falta de perspectivas com a entrada na vida adulta, a enfermidade na velhice, crianças que se responsabilizam pelo sustento da família, enfim. Como bem observa Agostinho Potenciano de Souza em relação aos temas que circundam a obra veigueana:

A seleção de temas é marcada por uma vivência pessoal, enriquecida desde o lirismo da infância até às mágoas provocadas pelos sistemas de poder tirano. Esse universo conturbado e, paradoxalmente, lírico é feito por uma linguagem próxima do falar cotidiano. Por uma elaboração cuidadosa, J. Veiga transporta seus leitores a universos estranhos e familiares, ora como quem recorda um menino e suas peripécias de “dor de infância”, ora como um quase adolescente que começa a entender os interditos do mundo administrado, ora como uma voz-quase-câmera a mostrar um filme de desmandos que já vimos (SOUZA, 1990, p. 21).

O cuidado com a tessitura do texto, a simplicidade de sua escrita e a genialidade de Veiga ao construir narrativas cujos temas se aproximam de nossa realidade permitem ao leitor sentir-se como parte de uma história que fala a ele diretamente. Por isso que o regionalismo torna-se pano de fundo para temas universais e contemporâneos. Ainda citando Souza, o crítico salienta que em Veiga “A tênue goianidade de sua obra cede lugar a uma paisagem rural ou de pequena cidade que poderia ser de outras regiões brasileiras, ou até universais” (SOUZA, 1990, p. 27).

Esse é o quadro presente, por exemplo, no conto “A máquina extraviada” (1968), no qual se assinala a questão do progresso que chega a um povoado alterando o seu dia a dia com a promessa de um mundo melhor. O conto é enovelado por mistério por conta de uma máquina que é deixada em frente à prefeitura de uma pequena cidade, sem que as pessoas

soubessem quem havia requisitado e qual sua finalidade. A falta de informações sobre o objeto prossegue devido à arrogância e o descaso dos entregadores, que tratam os moradores de forma deselegante, não lhes dando explicações sobre a máquina: “os homens estavam mal-humorados e não quiseram dar explicações, esbarravam propositalmente nos curiosos, pisavam-lhes os pés e não pediam desculpas” (VEIGA, 1989, p. 133). Esse comportamento permite a leitura de que a máquina fora deixada no local por alguém que ocupa uma posição social superior.

Veiga não se atém à oposição *rural x urbano* de forma maniqueísta ou para exaltar aspectos do meio rural, corrompidos pela invasão do urbano. Não só o conto “A estranha máquina extraviada” (1968) bem como os romances **A hora dos ruminantes** (1966) e **Sombra de reis barbudos** (1973), nos mostram que essa dualidade serve como aparato para discussões bem mais profícuas e reveladoras: trata-se de espaços que são invadidos pelo progresso ou por um novo sistema, ainda que simbolizados por máquinas, por cães, por motocicletas apressadas, enfim: “O intruso chega com promessas de emprego, ordenados e melhorias, porém torna a vida dos cidadãos insuportável, fechada, *hora mortis*. (SOUZA, 1990, p.30, grifos do autor)

Recorrentes também na obra de Veiga são suas incursões na escrita fantástica – essa também utilizada como pano de fundo de forma a revelar ao leitor temas bem mais profundos e inquietantes. Na escrita veigueana temos um legado literário do qual sobressai um texto que não deixa de trazer temas inerentes à nossa realidade: “embora apresentado de uma forma diferente, o mundo representado em sua ficção é o nosso mundo mesmo.” (AMÂNCIO, 1982, p. 101). Ainda de acordo com Moacir Amâncio, o autor observa que:

O fantástico de Veiga são as situações dolorosas [...] contrárias à razão – e o registro de como o ser humano é capaz de resistir a elas, mesmo quando essa resistência o leve a situações vivenciais insuportáveis. Sob esse ponto de vista, as histórias de Veiga não são narrativas fantásticas [...] ele se utiliza do fantástico apenas como recurso – o exagero da verdade -, para que o realismo possa emergir (AMÂNCIO, 1982, p. 101).

Vimos no início desse capítulo que as narrativas do Realismo Mágico costumam expressar um tom contestatório, porém enoveladas por certo encantamento e estranheza. Percebemos isso no conto “O galo impertinente” (1989), que traz a história de uma imponente estrada construída em uma cidade interiorana: “Mesmo de longe via-se que a estrada era uma obra magnífica.” (VEIGA, 1989, p. 124). Na mesma linha do insólito, contos como “Fronteira” (1989), “A espingarda do rei da Síria” e “Cavalinhos de Platiplanto” – os dois últimos publicados em 1959 - sinalizam que certos conflitos, como doença, invalidez, medo são inerentes a todos nós e fazem parte de nossas sociedades. O insólito seria escondê-los ou

desprez -los. Veiga faz o contrário: problematiza-os, ainda que de forma inaudita, para que não nos esqueçamos de nossa finitude e pequenez.

Esses pontos de contato entre o surreal e o regional fazem da escrita de Veiga uma escrita única e singular. Principalmente ao percebermos que a maioria dos espaços de seus contos d -se em contextos familiares. Portanto, classificar sua obra como fantástica apenas ou como regional, restringe um arcabouço de possibilidades outras de leituras sociológicas e filosóficas de nossa intera o com outras pessoas e com os espaços que nos circundam: “  nessa transla o que J. Veiga tem seu jeito próprio de instaurar o curso do fantástico [...], convergindo os diversos planos do real.” (SOUZA, 1990, p. 33). A forma com a qual Veiga constrói suas narrativas é que muitas vezes faz com que sua escrita seja classificada como fantástica, surreal ou seguidora do Realismo Mágico. Sobre essa última, assinalamos que não se trata de classificar a obra de Veiga dentro dessa vertente. O que se nota é que existem elementos do surreal presentes em muitos de seus contos e romances.

4. O ESPAÇO DA ALTERIDADE EM RAY BRADBURY E JOSÉ J. VEIGA

Quantos muros ergam
 Como o de Berlim
 Por mais que perdurem
 Sempre terão fim
 E assim por diante
 Nunca vai parar
 Seja neste mundo
 Ou em qualquer lugar
 Gilberto Gil

4.1 Análise do espaço nos contos

4.1.1 O espaço como refúgio da alteridade em José J. Veiga e Ray Bradbury

Antonio Cândido em **Literatura e sociedade** (2006) observa que as áreas sociais, em alguns momentos e de forma incompleta, têm feito suas análises sobre a arte sem que haja um método para isso. De acordo com o autor, “sociólogos, psicólogos e outros manifestam às vezes intuítos imperialistas” (2006, p. 17), intuítos estes que levaram pensadores a momentos em que “julgaram poder explicar apenas com os recursos das suas disciplinas a totalidade do fenômeno artístico.” (2006, p. 17). Há que se fazer, portanto, certas advertências quanto aos aspectos sociais que se revelam em algumas obras. Daí que ao analisarmos as obras estando respaldados apenas em estudos sociais ou antropológicos cairíamos em um simplismo ou reducionismo que poderiam até mesmo matar a essência de uma obra, conforme analisa o autor.

O cuidado que se deve ter, de acordo com Antônio Candido, perpassa questões muito mais abrangentes, do contrário cairíamos em “reduções esquemáticas que se poderiam reduzir a fórmulas, como: "Dai-me o meio e a raça, eu vos darei a obra" (2006, p. 17); ou: "Sendo o talento e o gênio formas especiais de desequilíbrio, a obra constitui essencialmente um sintoma, e assim por diante” (2006, p. 17), como ironicamente assinala o autor. O crítico brasileiro cita, inclusive, um interessante trecho que melhor exprime as relações entre o artista e a sociedade:

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (SAINTE-BEUVE apud CANDIDO, 2006, p. 18).

A partir daí ficamos mais confortáveis ao fazermos nossas análises dos contos nessa seção. Devemos, primeiramente, levar em consideração que a Sociologia e outras áreas podem fornecer interessantes e até importantes subsídios para melhor compreendermos o contexto no qual uma obra está inserida, porém não podem explicar o fenômeno literário, que parte do artista e não do sociólogo, afinal, “A obra depende do estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (CANDIDO, 2006, p. 27).

Autores com a força artística de Veiga e Bradbury souberam colher, no meio social, material para suas obras. Obras muito bem trabalhadas artisticamente e que fazem o leitor refletir a respeito da condição subumana de tantos personagens que preenchem os espaços das cidades. Os contos que serão analisados nessa seção, “A ilha dos gatos pingados” (1986), de José J. Veiga, publicado originalmente em 1958, e “Caminho no meio do ar” (1980), de Ray Bradbury”, surgido pela primeira vez em 1950, mostram minorias segregadas, marginalizadas, oprimidas e até mesmo castigadas fisicamente. Veremos que estes contos, escritos por autores de diferentes nacionalidades, dialogam entre si e se tocam sob vários aspectos exatamente por revelarem a importância de certos espaços como destino daqueles que fogem do autoritarismo dos discursos dominantes.

Em 2008 uma menina de 12 anos foi resgatada pela polícia de um apartamento situado em uma área nobre de Goiânia. Ela foi encontrada amordaçada e acorrentada na área de serviço do apartamento de uma empresária que a torturava diariamente, além de obrigá-la a executar serviços domésticos, configurando crime de exploração infantil.¹³ Em 2010, no Rio de Janeiro, uma procuradora aposentada foi condenada a 8 anos e 2 meses de prisão pelo crime de tortura contra uma menina de 2 anos que estava sob sua guarda provisória à espera de adoção.¹⁴ Neste sentido, o conto “A ilha dos gatos pingados” traz um tema muito atual: a violência cometida contra crianças.

O conto traz a história de amigos que acompanham Cedil em uma ilha afastada de suas casas. Cedil, irmão de Milila, sofre bastante por conta dos maus tratos cometidos por Zoaldo, namorado de sua irmã e “usurpador do poder paterno, que abusa das surras no menino.” (VEIGA, 1986, p. 34). A situação fica ainda mais insuportável por causa da anuência da mãe de Cedil. Ele, então, resolve refugiar-se em uma ilha e conta com a colaboração de seus amigos.

¹³Informação retirada do endereço eletrônico: <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,MUL758411-5598,00.html>. Último acesso em 25/07/2012.

¹⁴Informação retirada do endereço eletrônico: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/07/procuradora-acusada-de-tortura-e-condenada-mais-de-8-anos-de-prisao.html>. Último acesso: 25/07/2012.

Esse conto de Veiga possibilita várias reflexões que vão desde o espaço como refúgio a violência contra crianças, passam pela linguagem e cultura muito própria e características daquela região, apontam para o realismo mágico e, por fim, desembocam novamente no espaço – a Ilha dos Gatos Pingados, que fica na memória de crianças que foram felizes naquele local. A narrativa se inicia com a voz de um personagem- narrador lembrando-se do amigo Cedil (que já fugira), volta para os encontros com os amigos na ilha, detalha a violência pela qual Cedil passara na maior parte do conto, passa pelo ápice e termina com a fuga do menino. O narrador abre o conto com o seguinte parágrafo:

Já sei o que vou fazer. Se Cedil não voltar até o fim do ano, vou-me embora para o sítio de minha avó. Lá eu vou ter uma bezerra para tirar cria, um cavalinho pra montar e muitas coisas pra fazer o dia inteiro. É melhor do que ficar aqui feito bobo, pensando toda a vida na ilha, nos brinquedos que a gente brincava, nas coisas que Cedil e Tenisão diziam, e até nos sustos que passávamos, como no dia em que a jangada quase afundou com nós três (VEIGA, 1986, p. 1).

Esse pequeno trecho nos leva aos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, na obra **Mil Platôs** (1997), quando os autores levantam suas teorias a respeito dos espaços lisos e espaços estriados. Essas teorias aplicam-se em várias instâncias de nossas sociedades, desde o modelo marítimo, passando pelo modelo físico, matemático, estético, enfim. O que os autores defendem é que tanto no espaço liso quanto no estriado há linhas de vetores e pontos, sendo que no espaço estriado o trajeto subordina-se aos pontos, ao passo que no espaço liso os pontos subordinam-se ao trajeto:

[...] o espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 162-163, grifos dos autores).

Podemos, então, perceber que a ilha servia como espaço liso, como espaço das sensações, afetos e sentimentos e não das medidas ou propriedades. É na ilha que os garotos desenvolvem uma percepção háptica e sintomática com aquele espaço, o que pode ser percebido no trecho: “Depois que a casa ficou pronta o nosso brinquedo era só na ilha. Eu nem queria mais almoçar quando voltava da escola, preparava merenda escondido, mamãe não sabia e ralhava para eu comer [...]” (VEIGA, 1986, p. 6-7).

Tal relação com o espaço também pode ser observada nos estudos de Borges Filho quando ele cita a palavra “topopatia”, ou seja, “a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço.” (2007, p. 157).

Borges Filho ainda assinala que essa relação entre personagem e espaço pode se desenvolver de duas formas. Na primeira há uma relação positiva entre os elementos espaço e personagem: “A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico. Nesse caso, temos a **topofilia**.” (2007, p. 159, grifo do autor). Em contrapartida temos que “a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a **topofobia**.” (2007, p. 158, grifo do autor)

Cedil não exatamente sentia asco pelo espaço de sua casa, mas o seu temor provinha desse local na medida em que ele também era ocupado por Zoaldo, seu cunhado. Daí que a topofilia que Cedil desenvolve em relação à ilha é de um grau tão intenso, que ele se sente ainda mais feliz nela quando Zoaldo ausenta-se da cidade: “Eu gostava bem da ilha, mas acho que gostava mais era por causa de Cedil. Ele tinha deixado de falar em afogar ou fugir, decerto porque Zoaldo estava viajando [...]” (VEIGA, 1986, p. 7).

Portanto, é no esteio de um ato brusco como o suicídio que os amigos incentivam Cedil a descortinar o local da ilha. Esse espaço, que em princípio seria uma forma de despistar Cedil em seus propósitos de fuga ou suicídio torna-se, para Cedil, o verdadeiro espaço de refúgio contra os maus tratos que ele sofria em casa: “Enquanto ele varria o chão da casa muito entusiasmado eu saí com Tenisão e combinamos que era preciso desistir Cedil de fugir improvisado.” (VEIGA, 1986, p. 6).

Importante salientar a peculiaridade de Veiga ao retratar o mundo infantil em suas narrativas. Nas histórias veigueanas as crianças desenvolvem seus próprios códigos sociais que vão de encontro à lógica dos adultos. No conto “A ilha dos gatos pingados”, o motivo de isolar-se na ilha e criar um mundo outro motiva-se por conta das agressões físicas sofridas por Cedil dentro de sua casa:

A ideia de brincar na ilha começou um dia que Cedil andou fugido de casa por causa do namorado da irmã. Cedil sofria muito, todo rapaz que namorava Milila achava de mandar nele, ele nem podia brincar direito, vivia *vigiado*” (VEIGA, 1986, p. 3, grifo nosso).

No conto fica explícito que Cedil não tinha pai, daí que o poder paterno transfere-se para os namorados de sua irmã. Zoaldo, o namorado que aparece no conto, não só vigia Cedil como exerce sobre ele atos de violência a cada desobediência:

Nos primeiros dias do namoro Zoaldo deu uma surra em Cedil por causa de uma malcriação que ele fez para Milila. Cedil estava brincando com outros meninos no barranco perto de casa. Milila chegou na janela e chamou. Ele disse que já ia e ficou brincando. Ela chamou de novo, ele disse para não amolar. Zoaldo desceu a calçada da casa e veio vindo, parecia que ia embora. Mas quando passou perto de Cedil deu um bote e agarrou o coitado pelo cangote, levou pra dentro debaixo de tapa e lá ainda bateu com o cinturão. [...] Depois disso Zoaldo não deixou mais Cedil ter descanso. Vivia mandando o coitado na rua fazer isso e aquilo, levar e buscar o cavalo no pasto, e volta e meia enfiava o couro nele. Dizia que era para desasnar (VEIGA, 1986, p. 3-4).

Michel Foucault na obra **Vigiar e Punir** (1987) estuda os aparelhos de vigilância e aparelhos de disciplina utilizados nas prisões, mas que podem ser relidos em várias esferas de nossas sociedades. Muito apropriadamente Foucault observa que “[...] a disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício.” (FOUCAULT, p. 143, grifo do autor). A interface entre o conto de Veiga e as colocações de Michel Foucault é possível no momento em que conseguimos perceber que quanto mais Cedil é disciplinado, tanto mais Zoaldo se apodera do garoto.

Daí, portanto, a importância do espaço da ilha. Espaço do lúdico e das leis criadas por crianças, uma nova sociedade floresce não mais de acordo com os ditames e regras do mundo adulto. Na ilha não há espaço para surras ou desmandos, muito embora ainda prevaleçam certas regras, como limpar a casa, organizar os brinquedos e buscar comida. Ainda assim prevalece o lúdico e a tranquilidade.

Necessário, nesse momento, destacar a própria simbologia da ilha, que numa leitura metafórica nos remete ao desconhecido, incógnito e a um espaço a ser explorado. Como bem observa Manfred Lurker em **Dicionário de simbologia** (2003): “Devido à sua localização isolada, muitas vezes de difícil acesso, as ilhas são geralmente associadas ao mágico [...] e ao miraculoso.” (2003, p. 337). O autor ainda sinaliza que as ilhas também representam, na literatura, fugas em direção a paraísos aparentes. De fato, o espaço da ilha configura-se, em muitas narrativas, como espaço diferenciado da norma habitual dos personagens. Clássicos como **A tempestade** (1611), de William Shakespeare e **Robson Crusóé** (1719), de Daniel Defoe, mostram personagens que chegam perdidos em ilhas muito distantes do continente, sofrem por não acharem o caminho de volta e que ao final têm a busca de si.

Na narrativa de Veiga, a ilha promove uma experiência revitalizadora no sentido de oferecer a Cedil um lugar no qual ele pudesse ser o que é – uma criança que, como tal, não aceita as normas do mundo adulto regido por horários e regras muitas vezes incompreensíveis e contraditórios. A mesma situação se observa no clássico da literatura infantil inglesa: **Alice**

no País das Maravilhas (1865), de Lewis Carroll, no qual as constantes mudanças de tamanho da protagonista refletem o conflito de uma criança assustada ao entrar em outro estágio de sua vida. Alice vive o paradoxo deleuziano de ser grande demais para cometer algumas tolices, mas, ao mesmo tempo, é pequena demais para desejar algumas coisas. (KHÉDE, 1990, p. 42).

Merecem destaque os detalhes da ilha de Veiga. Após levar outra surra de Zoaldo por causa do cavalo que desaparecera, Cedil é levado por seus amigos para o espaço da ilha, até como forma de evitar que ele fugisse ou se matasse, uma vez que esses eram seus planos. Após atravessarem uma densa mata, os garotos se apoderam de um lugar que seria só deles, até mesmo por conta das dificuldades de se chegar à ilha:

Lá ninguém ia, o mato era fechado na beira da água, mas varando o mato o resto era limpo, dava muito cará e sangue-de-cristo. Não tinha era canoa, a que costuma ter tinham tirado, com certeza justamente pra menino não atravessar. O jeito era fazer uma jangada de toro de bananeira (VEIGA, 1986, p. 6).

Percebem-se as dificuldades para se chegar ao local da ilha. Semelhante às narrativas de ficção científica que oferecem passagens especiais, senhas, portais mágicos ou acessos enigmáticos para se chegar a um determinado espaço, a ilha de Cedil necessita de uma entrada especial – no caso uma passagem dificultada por conta do mato e da ausência de algo que se locomovesse na água, tanto que eles constroem uma espécie de jangada, que “[...] teimava em afundar na parte de trás.” (VEIGA, 1986, p. 6).

Na ilha os meninos reproduzem, de forma pueril, o que acontece diariamente em nossas sociedades: arrumar casa, limpar e cuidar. Porém, para Cedil isso não era visto apenas como brincadeira, muito embora ele poderia ser criança na ilha sem se preocupar com a violência sofrida em casa. Para Cedil, o espaço da ilha fora escolhido como o local do refúgio:

No primeiro dia fincamos as estacas da casa, amarramos as traves e cortamos uma braçada de varas para trançar as paredes. Cedil queria fazer uma parede de qualquer jeito, com ramo de assa-peixe mesmo, só para poder dormir a primeira noite. Enquanto ele varria o chão da casa muito entusiasmado eu saí com Tenisão e combinamos que era preciso desistir Cedil de fugir improvisado; a gente primeiro fazia uma casinha caprichada, com jirau e tudo para dormir, depois ele mudava para ela se ainda tivesse inclinação (VEIGA, 1986, p. 6).

Sendo um espaço povoado por crianças, é natural que nesse local floresçam fantasias e brincadeiras. E é através de uma brincadeira envolvendo o nome da ilha, que se manifesta a vinculação do conto com o realismo mágico:

A ilha não tinha nome, era tratada só de ilha. Tenisão disse que carecia de dar nome, mas não achamos nenhum que prestasse. [...] Tenisão disse que o bichinho mais bonito do mundo inteiro, até nacional, e o mais custoso de

achar, era o gato pingado; tinha uns até pingados de ouro, e esses então nem se fala. Eu não sabia que tinha esse bicho, Cedil também não, mas mostrou logo influência. Disse que se a gente juntasse dinheiro vendendo banana do quintal de cada um, quem sabe se não podia comprar um casal e tirar cria na ilha? Aí ficava sendo a ilha dos gatos pingados (VEIGA, 1986, p. 7).

Veiga dava uma especial atenção à irrupção do insólito em suas obras. Ao participar de um Simpósio em Campinas no ano de 1987, Veiga ressalta o cuidado que tem ao inserir o fantástico:

eu estou sempre atento, vigilante, para que as pessoas acreditem, as coisas aconteçam de uma maneira que não choquem, não passem repentinamente a ser uma coisa inacreditável e fora do contexto daquilo que o leitor está preparado para aceitar.” (VEIGA apud PRADO, 1989, p. 36).

Tal fato pode ser verificado, por exemplo, no conto “Os cavalinhos de Platiplanto” (1958), que traz a bela história de um menino que ganharia um cavalo de seu avô caso permitisse que fosse feito um curativo em seu pé machucado. Somente a doçura e delicadeza do avô Rubém fazem com que o teimoso garoto permita a execução dos procedimentos médicos. Tempos depois o avô adoece e não mais retorna para cumprir a promessa. Inconsolado, o garoto visita uma fazenda que, posteriormente, é apresentada como Platiplanto. Lá instauram-se situações insólitas que fogem ao cotidiano, como cavalos voadores, pontes construídas instantaneamente, bichos-fera, pequenos homens, enfim.

O conto “Os cavalinhos de Platiplanto” aproxima-se do conto “A ilha dos gatos pingados” ao problematizar desconfortos e incertezas vividas sob a perspectiva de crianças. Em Platiplanto há um movimento de entrada e saída ora no mundo do real, ora no mundo do fantástico, que é algo bem característico e próprio do mundo infantil: refugiar-se em uma dimensão supostamente irreal, criada por elas, de forma a extravasar suas agonias e tristezas advindas do mundo dos adultos. As passagens finais do conto “Os cavalinhos de Platiplanto” são bastante pontuais nesse sentido, como no momento em que o menino diz: “[...] eu queria guardar aquele lugar perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse.” (VEIGA, 1989, p. 34).

No universo de Platiplanto temos o *lugar* da fazenda onde se inicia a história: os membros da família desempenhando seus devidos papéis; e o *espaço* de Platiplanto, determinado pelas “ações de sujeitos históricos”, conforme citado no capítulo 1 em referência aos estudos de Michel De Certeau acerca de espaço e lugar. Há, em Platiplanto, a possibilidade de cruzamento de vetores, que numa leitura metafórica possibilita ao menino desempenhar diferentes posições e desejar o que quiser - não mais viver de acordo com as severas normas de sua família: não há mais o *lugar* delimitando a unicidade.

Na sociedade de Platiplanto, onde o espaço possibilita relações mutáveis, não há imposições de ordens e regras que obrigam as pessoas a estarem de acordo com determinadas vontades. E aí reside o encanto da literatura fantástica: introduzir o leitor no mundo do insólito e irreal e a partir daí desencadear críticas e leituras outras sobre nossa própria condição real e cotidiana.

Voltando à análise do conto “A ilha dos gatos pingados” (1989), o leitor pode ficar muito mais predisposto a aceitar que crianças podem comprar gatos pingados de ouro após acompanharem o sofrimento de Cedil e testemunharem a alegria por ele vivenciada no espaço da ilha. Sob esta perspectiva, o leitor pode se sentir cúmplice quando da instauração do insólito. Aqui lembramos que, de acordo com os estudos de Tzvetan Todorov, o fantástico abarca o envolvimento não apenas do narrador, mas também das personagens: “O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens. [...] A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens” (2004, p. 37). A partir desta citação de Todorov podemos identificar alguns traços em comum entre o fantástico e o realismo mágico, ressaltados no texto de Irlemar Chiampi:

Para caracterizar a experiência de leitura do realismo maravilhoso, o recurso à literatura fantástica é uma estratégia duplamente conveniente: já está suficientemente estudada pelos teóricos do relato e os efeitos emotivos que provoca são neutralizados ou negados no realismo maravilhoso. É certo também que o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc. (2008, 52-53)

Realmente há uma neutralização dos efeitos emotivos e até mesmo a inexistência deles no conto “A ilha dos gatos pingados”. Não há o suspense ou ativação do medo por conta dos gatos pingados de ouro ou de algum outro acontecimento fantástico. Por outro lado, o fantástico e o realismo mágico se interceptam, nesse conto, quando trazem um espaço diferenciado, ou nos dizeres de Chiampi, um espaço desarranjado.¹⁵

A ilha representa, muito apropriadamente, um espaço que não segue as leis daquela sociedade. Não há um poder paterno ou alguém que o represente, que obrigue as crianças a serem obedientes, do contrário elas seriam fisicamente castigadas. Daí que gatos pingados de

¹⁵ Fazemos, aqui, uma ressalva uma vez que o Fantástico e o Realismo Mágico são vertentes literárias distintas. O Realismo Mágico, conforme visto no capítulo três deste trabalho, não advém do Fantástico. O que se destaca, neste parágrafo, são os pontos em comum entre essas duas vertentes.

ouro não são quase nada se comparados à situação insólita vivenciada por Cedil ao sofrer maus tratos do cunhado.

A partir daí os meninos se apoderam da ilha. Não apenas por descobrirem e explorarem um lugar que seria o baluarte contra a violência, mas pelo fato de que eles deram um nome a um local virgem, não explorado por mais ninguém. Merece destaque o fato de que, ao darem nome a um local até então desconhecido e não habitado, os meninos se apropriam daquele espaço. Como bem observa Agostinho Potenciano de Souza a respeito dos nomes que figuram nas obras de Veiga:

O jogo entre o conhecido e o desconhecido, o pragmático e a fantasia, configura o prazer da invenção, uma forma subjetiva de se tornar dono de um espaço. Um espaço que tem reminiscências de infância, como nos nomes de fazendas: Platiplanto, Bom-Tempinho. Chove-Chuva, Amanhece, Bate-Bate, Samurum, Vaivém, Fartuosa, Samaúma, Ururu (SOUZA, 1990, p. 80).

Este espaço diferenciado e nomeado por crianças que encontram o local da topofilia nos possibilita outras leituras que envolvem importantes questões como linguagem e cultura.

Sabemos que não existem gatos pingados de ouro, daí que a inexistência deles apontava para um importante aspecto social: o nome da ilha remetendo a algo que somente poderia ser compactuado entre meninos que tinham as mesmas regras e normas pautadas pelo apreço e amizade entre eles: “O nome ficava bom, mas só se tivesse os gatos. Mas como nenhum de nós arranhou outro, ficamos com esse mesmo por enquanto” (VEIGA, 1986, p. 8).

Qual era a real necessidade de Cedil ao se refugiar no espaço da ilha? Além de dar vazão às brincadeiras típicas de meninos de sua idade, Cedil precisava de um lugar no qual não receberia ordens, não sofreria maus tratos muito menos seria humilhado pelo cunhado. O interesse de Cedil era encontrar um espaço que assinalasse um contraponto às opressões por ele vivenciadas em sua casa, e era o que a ilha representava. Natural, portanto, que o nome fosse ao encontro dessa necessidade, desse local que só existia para Cedil e para seus amigos queridos que também compartilhavam com ele sua tristeza e sua dor: “Eu gostava bem da ilha, mas acho que gostava mais era por causa de Cedil” (VEIGA, 1986, p. 7).

Por fim, o espaço da ilha perde seu encanto e magia no momento em que outros garotos descobrem o local e ateam fogo nas rudimentares construções que Cedil e seus amigos haviam feito. A partir daí não há mais ilha, não há espaço do refúgio e, portanto, o nome ilha dos gatos pingados fica na memória de garotos que um dia foram felizes naquele lugar.

Por fim destacamos, no conto “A ilha dos gatos pingados”, manifestações linguísticas muito próprias de uma determinada sociedade, o que nos instiga a pensar nas imposições e

coerções advindas da gramática normativa. Não se pode mais dissociar o aspecto linguístico do aspecto social, uma vez que a língua se manifesta nas sociedades em que ela atua, sofrendo alterações e mudanças inerentes às sociedades.

Em se tratando de um trabalho que arrola questões envolvendo espaço e alteridade, faz-se necessário consubstanciar nossas reflexões a partir dos estudos de teóricos que fomentaram tratados relacionando o espaço marginal e a presença de uma língua não normativa. Afinal: “Uma variedade linguística “vale” o que “valem” na sociedade os seus falantes, isto é, vale como reflexo do poder e da autoridade que eles têm nas relações econômicas e sociais” (GNERRE, 1991, p. 6, grifos do autor).

E aqui cabe a pergunta: dominar as regras gramaticais ou falar de acordo com a norma culta possibilita ascensão social? Antes de responder, um ponto merece destaque: o que seria a norma culta? Por que se estabeleceu que o correto seria deixar de ser asno ou deixar de ser bobo e não “desasnar” (VEIGA, 1986, p.4), por exemplo? Isso acontece porque os padrões normativos são construções feitas de forma a atender aos sistemas dominantes de poder. Kathryn Woodward em **Identidade e diferença** (2009) fala em dualismos, no qual um dos componentes é sempre mais valorizado que o outro:

[...] um é a norma e o outro é o “outro” – visto como “desviante ou de fora”. Se pensarmos a cultura em termos de “alto” e “baixo”; que tipos de atividades associamos com “alta cultura”? Ópera, balé, teatro? Que atividades são identificadas, de forma estereotipada, como sendo de “baixa cultura”? Telenovelas, música popular? Este é um terreno polêmico e uma dicotomia bastante questionável nos Estudos Culturais, mas o argumento consiste em enfatizar que os dois membros dessas divisões não recebem peso igual (2009, p. 51, grifos da autora).

Muito apropriadamente Kathryn Woodward cita certos dualismos presentes em nossas sociedades: “[...] um é a norma e o outro é o “outro” – visto como “desviante ou de fora”. Se pensarmos a cultura em termos de “alto” e “baixo”; que tipos de atividade associamos com “alta cultura”? Ópera, balé, teatro?” (WOODWARD, 2009, p. 51, grifos da autora). A autora complementa suas observações em relação à cultura e observa que o que se denomina como baixa cultura é sempre vista de forma estereotipada e estigmatizada. Interessante perceber que as colocações de Woodward se encaixam em várias esferas de nossas sociedades, e no caso específico de que estamos tratando, cabem nos estudos linguísticos:

A tendência para classificar o mundo em uma oposição entre princípios masculinos e femininos, identificada por Cixous, está de acordo com as análises estruturalistas baseadas em Saussure [...]. Mas, enquanto para Saussure essas oposições binárias estão ligadas à lógica subjacente de toda linguagem e de todo pensamento, para Cixous a força psíquica dessa duradoura estrutura de pensamento deriva de uma rede histórica de determinações culturais (WOODWARD, 2009, p. 52).

Dessa forma, acaba-se por privilegiar aqueles que utilizam a norma culta da língua em detrimento das pessoas que fazem parte de um estigmatizado grupo: os que utilizam a língua de forma tida como incorreta. E aqui voltamos aos estudos de Woodward quando a autora defende que as oposições binárias privilegiam uma determinada parte da sociedade, notadamente a parte considerada como alta cultura.

O que se discute, e que deve ser levado em consideração no conto de Veiga, é a presença de personagens com falares marcados e culturas próprias que sofrem uma gama de injustiças cometidas por pessoas que, nas palavras de Woodward, estejam do outro lado do sistema binário. Temos, em muitos contos de Veiga, a forte presença da linguagem rural, da linguagem que não faz parte dos grandes centros urbanos, da linguagem que não se encaixa naqueles que fazem parte da alta cultura.

Sob esta perspectiva, até mesmo a cultura é colocada em discussão. O que seria, portanto, um símbolo cultural? A quem se destina? Como se propaga? Um símbolo contém uma pluralidade de sentidos. Não necessariamente ele deve servir para materializar um desejo, sentido ou anseio, mas ele pode representar algo para uma sociedade. O exemplo das esculturas de santos é bastante emblemático. As esculturas não são os santos, mas os representam. Muito apropriadamente, Benedict Anderson na obra **Comunidades Imaginadas** (2008) cita o seguinte exemplo:

Não existem símbolos mais impressionantes da cultura moderna do nacionalismo do que os cenotáfios e túmulos dos *soldados desconhecidos*. O respeito a cerimônias públicas em que se reverenciam esses monumentos, justamente *porque* estão vazios ou *porque* ninguém sabe quem jaz dentro deles, não encontra nenhum paralelo verdadeiro no passado. Para sentir a força dessa modernidade, basta imaginar a reação geral diante do sujeito intrometido que “descobre” o nome do *soldado desconhecido* ou que insiste em colocar alguns ossos de verdade dentro do cenotáfio. Estranho sacrilégio contemporâneo! E, no entanto, esses túmulos sem almas imortais nem restos mortais identificáveis dentro deles estão carregados de imagens *nacionais* espectrais (ANDERSON, 2008, p. 35, grifos do autor).

Daí que se pode depreender que o que seria um símbolo representativo para uma comunidade pode não o ser para outra. Muitas religiões não cultuam imagens de santos, por exemplo. Mais ainda: muito além dos símbolos, a cultura de uma forma geral também seria um conjunto de construções que envolve rituais, discursos específicos, língua, tradição, enfim. Representações essas que ficam muito explícitas no conto de Veiga e que marcam costumes e tradições muito próprias de algumas regiões do interior brasileiro, como atestamos no trecho abaixo:

Era bobinho que só vendo, tinha medo de tudo. Não engolia semente de jenipapo para não virar barata na barriga, não comia rolinha assada para não

dar fome canina, não jogava pedra na casa de João Benedito porque ele furava um ovo com agulha e a gente ficava cego (eu só joguei uma vez e de longe, porque todo mundo dizia que ele era feiticeiro infalível) (VEIGA, 1986, p. 2).

O que devemos notar é o domínio da língua que, junto com outros domínios como da cultura, dos hábitos sociais e da identidade, contribuem para assinalar que existe um pequeno grupo que se mantém no poder e tende, a todo custo, manter esse *status quo*, ou seja, pretendem dominar a cultura, a língua e outros fatores para que possam manter o controle sobre as sociedades atuais. Tomaz Tadeu da Silva defende que “a normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro” (SILVA, 2009, p. 83)

No caso do Brasil o meio rural torna-se um contraponto aos avanços tecnológicos, culturais e sociais advindos das cidades grandes. À ideia de progresso atrela-se a ideia de desenvolvimento em áreas mais sutis, como a língua e a cultura. Muito embora o conto “A ilha dos gatos pingados” tenha como projeto principal mostrar o espaço como local de refúgio contra a violência – e não estamos nos distanciando desse projeto ao ressaltarmos questões importantes como língua e cultura - não deixamos de problematizar que o desvio do que se considera norma pode, sim, segregar pessoas que não se encaixam em determinados “padrões” linguísticos ou culturais.

Essa discussão que engloba espaços como refúgio da alteridade vai ao encontro do conto “Um caminho no meio do ar”, de Ray Bradbury e que faz parte do *corpus* deste trabalho. Esta narrativa tem como tema principal a discriminação racial e mostra negros afro-descendentes que, cansados do sistema de servidão e escravidão cometido contra eles pelos brancos, decidem partir para outro planeta em um foguete:

- Você ouviu falar?
- Falar de quê?
- Dos negros, dos negros!
- Que há com eles?
- Estão caindo fora, se mandando, indo embora. Não sabia?
- Que negócio é esse de cair fora? Como podem fazer isso?
- Pode, querem e vão.
- Um par deles?
- Todos aqui no Sul! (BRADBURY, 1980, p. 108).

O conto é permeado por situações humilhantes e constrangedoras para os negros, que passam a maior parte da história tentando embarcar no foguete, porém repreendidos pelos seus patrões brancos, que a todo momento sublinham sua incapacidade e impossibilidade de fazer uma viagem como essa através de um foguete quase que fabricado artesanalmente:

- Ouça, Belter — Teece agarrou os suspensórios do negro como se fossem cordas de uma harpa, brincando com eles desdenhosamente, rosnando para o céu, apontando um dedo ossudo diretamente para Deus.
- Belter, sabe o que há lá em cima?
- Só o que me disseram.
- Só o que disseram a ele! Cristo! Ouviram? Só o que disseram a ele! — ergueu todo o peso do homem pelos suspensórios, negligentemente, como que sem querer, apontando um dedo para o rosto negro. — Belter, você sobe, sobe, como um foguete do Dia da Independência e bang! Pronto, você vira cinza, espalhada por todo o espaço. Esses cientistas malucos não sabem de nada e vão matar todos vocês!
- Não me importo (BRADBURY, 1980, p. 112).

Faz-se importante, nesse ponto do trabalho, levantar um breve histórico das diferenças espaciais que ocorreram entre norte e sul dos Estados Unidos quando se sua formação, até mesmo para que possamos entender alguns motivos que levaram estes dois polos a desentendimentos econômicos, sociais e políticos e melhor ampararmos as resenhas do conto em questão.

Ainda durante o período colonial, o Sul propiciava aos ocupantes da região o cultivo de tabaco (principal produto comercializado pelos Estados Unidos no período), devido ao solo fértil e ao clima quente. Posteriormente o sul começou a cultivar algodão e cana-de-açúcar, utilizando a mão-de-obra escrava advinda do continente africano. Em contrapartida, os Estados do Norte, prejudicados por causa do clima frio e do solo rochoso, começaram a desenvolver um pequeno comércio e a manufatura, que mais tarde daria origem a grandes centros comerciais como Nova Iorque e Boston.

A partir desse cenário o Sul e o Norte começaram a desenvolver grandes diferenças não só econômicas, mas também sociais e culturais, que culminariam na Revolução Americana de 1776 que tinha como mote principal o liberalismo. Para os nortistas, o liberalismo possibilitaria um afrouxamento nas exigências alfandegárias, conseqüentemente melhor fluxo de seus produtos manufaturados. Para os sulistas, em contraposição, o liberalismo mantinha a propriedade privada, que incluía não só a posse dos grandes latifúndios, mas a manutenção da posse de escravos.¹⁶ Mesmo após a abolição da escravatura e ao fim da Guerra Civil, todavia, a cultura segregacionista do sul manteve os negros em posição inferior. Os primeiros diálogos travados no conto de Bradbury mostram a condição econômica e social vivenciada por algumas pessoas nos Estados Unidos durante a primeira

¹⁶ Para uma compreensão histórica da formação dos Estados Unidos buscamos respaldo no texto de Allan Nevins e Henry Steele Commager: **Breve história dos Estados Unidos** (1986), que está devidamente referenciado no final desta dissertação.

metade do século vinte. Nos últimos parágrafos do conto, quando os negros finalmente partem, é mostrado que a base de lançamento do foguete era uma colheita de algodão: “Desapareceram, deixando uma esteira de chamas. Nos algodoads, o vento balançou preguiçosamente os flocos” (BRADBURY, 1980, p. 120).

Importante salientar que há um momento no conto em que se destaca o ano: “Ouça isto, Silly. Contrato: trabalhei para o Senhor Samuel Teece durante dois anos, a partir do dia 15 de julho de 2001.” (BRADBURY, 1980, p. 116). Tal menção a data permite considerar que Bradbury acreditava que mesmo em 2001 (lembramos que o conto foi escrito no fim dos anos de 1940) a existência dos afro-americanos ainda seria marcada pela segregação e perseguição. Dessa forma, o caráter antecipatório da FC tem o propósito de abordar criticamente os problemas da sociedade do escritor. Como reforça Raul Fiker (1985, p. 52): “A antecipação é muitas vezes tomada como a essência da FC e, realmente, a esmagadora maioria das histórias do gênero se passa no futuro, próximo ou distante.”

Esse conto de Bradbury possui vários aspectos muito próprios das narrativas de ficção científica, porém o que mais chama nossa atenção é a questão da busca de um espaço idealizado - no caso de “Um caminho no meio do ar”, um espaço no qual os negros não mais sofreriam por conta dos desmandos e humilhações advindas dos brancos. Ainda citando Fiker, o autor destaca que “Os tempos futuros, além de se prestarem a contexto de projeções tecnológicas, têm muitas vezes, em FC, uma função semelhante à dos países fabulosos, servindo como cenário para utopias e distopias.” (FIKER, 1985, p. 52).

No caso de Bradbury, todavia, tempo e espaço convergem na criação do lócus da alteridade, pois a ambientação no futuro (tempo) viabiliza o discurso tecnológico característico da FC que, nesse caso, se formula na presença do foguete que permite o deslocamento dos negros para outro planeta (espaço). Tal estruturação se alinha com a observação de Silva (2003, p. 12) sobre o fato de que as utopias são predominantemente localizadas espacialmente (uma ilha deserta, um mundo perdido dentro da terra ou um novo planeta) a fim de exporem os males já estabelecidos na sociedade.

A busca por um espaço utópico, idealizado e desejado faz parte da história dos africanos e seus descendentes no Novo Mundo visto que durante muitos anos eles se viam obrigados a seguirem as ordens de seus proprietários, os homens brancos. A história nos mostra que em várias partes do mundo, principalmente nas colônias europeias que se fixaram em solo americano, negros africanos foram açoitados e torturados por pessoas de pele branca que mantinham latifúndios nas Américas. Com a crise dos latifúndios, a escravidão africana se torna um peso na economia e eles são alforriados. No conto de Bradbury o movimento

parte dos negros, que tomam a iniciativa e partem em busca de um local no qual não haveria a presença dos brancos:

- Samuel Teece não queria acreditar.
- Mas, que diabo, onde acharão transporte? Como vão *chegar* a Marte?
 - Foguetes - disse vovô Quartermain.
 - Troços diabólicos. Mas onde arranjam foguetes?
 - Economizaram e os construíram.
 - Nunca ouvi falar nisso.
 - Parece que aqueles negros fizeram segredo, trabalharam sozinhos nos foguetes, ninguém sabe onde... na África, talvez.
 - E eles *podem* fazer isso? - perguntou Samuel Teece, andando no alpendre de um lado para outro. - Não há leis?
 - Não, é como se eles tivessem declarado guerra - disse vovô, suave.
 - De onde vão partir esses malditos conspiradores? - gritou Teece.
 - Ficou decidido que todos os negros desta cidade devem se reunir em Loon Lake. Os foguetes estarão lá a uma hora, embarca-os e leva-os para Marte.
 - Telefonem para o governador, chamem a polícia - gritou Teece. - Deveriam ter avisado (BRADBURY, 1980, p. 108, grifo do autor).

Esse movimento dos negros em direção à liberdade detalhado nesta narrativa de Bradbury ficaria apenas na ficção. A história nos mostra que a realidade dos negros escravizados foi por demais distópica. Eles eram duramente vigiados e violentados fisicamente de forma a evitar fugas. Mesmo com o fim da escravidão, eles levaram consigo marcas fortes de um período que os deixaria às margens dos espaços sociais por muitos séculos e que ainda perdura nas sociedades contemporâneas, porém revestido de uma forma perniciososa e subjetiva de segregar, que é o conceito racial:

Raça é, precisamente, a reivindicação de um gueto. O nome desse gueto é ancestralidade. A vida de um indivíduo que define o seu lugar no mundo em termos raciais está organizada pelos laços, reais ou fictícios, que o conectam ao passado. Mas a modernidade foi inaugurada por uma perspectiva oposta, que se coagula nos direitos de cidadania. Os cidadãos são iguais perante a lei e têm o direito de inventar seu próprio futuro, à revelia de origens familiares ou relações de sangue. A política das raças é uma negação da modernidade (MAGNOLI, 2009, p. 15).

No conto “Um caminho no meio do ar” não há igualdade entre cidadãos perante a lei. Aos negros são oferecidos os cargos mais baixos na escala trabalhista, como empregadas domésticas e ajudantes em lojas de ferragens. Ainda mais crítica é a forma como os trabalhadores são empregados: total ausência de leis e de direitos empregatícios. Isso fica marcado quando a esposa de Sam recebe a notícia de que sua empregada doméstica também estava se dirigindo ao foguete: “Me cansei de dizer-lhe: Lucinda fique e aumentarei seu salário. Darei *duas* noites de folga por semana, se quiser.” (BRADBURY, 1980, p. 110, grifo do autor). Emblemática, também, é a passagem na qual Sam tenta persuadir Silly, seu funcionário, a ficar alegando que eles têm um contrato de trabalho: “É o seu contrato de

trabalho. Você o assinou, aqui está o seu X, não é? Responda. Eu não assinei isso, Senhor Teece – o rapaz estremeceu. Qualquer um pode fazer um X.” (1986, p. 116).

O discurso ficcional que se opera aponta para fatos que ainda perduram em nossas sociedades. Sob o manto da ancestralidade destacada por Demétrio Magnoli na obra **Uma gota de sangue** (2009), pessoas tidas como afro-descendentes – um termo pejorativo que nos remete a uma classe inferior e que ampara o sistema binário destacado em parágrafos anteriores – vivem em um sistema que ainda segrega, qualifica e as classifica de acordo com a cor da pele.

Há uma bela passagem no conto quando Silly, empregado de Sam, ao tentar se desvencilhar das investidas de Sam para que ele continuasse cumprindo suas obrigações de empregado em sua loja sugere que um dos senhores que acompanhava a conversa trabalhasse em seu lugar, ao que Sam retruca: “Você está querendo dizer que pensa que um *branco* seria capaz de ficar no seu lugar, rapaz? - perguntou Teece, friamente” (BRADBURY, 1980, p. 116, grifo do autor).

De acordo com Magnoli, o atual discurso da igualdade não conseguiria derrotar situações trabalhistas desiguais que ainda imperam em nossas sociedades. O autor salienta que: “A mensagem do multiculturalismo é que o princípio da igualdade pode ser uma bela declaração, mas a realidade verdadeira é formada pelas diferenças essenciais entre as coletividades humanas” (2009, p. 15).

Através de uma escrita pungente Bradbury esboça, nesse conto, um espaço povoado por pessoas que precisaram fugir para outro planeta de forma a se reconhecerem dentro dos códigos civis e humanitários. Portanto, o multiculturalismo no conto é inexistente. As pessoas ainda viviam de acordo com os preceitos de total discriminação e segregação, tanto que no espaço da cidade prevalecem os direitos dos brancos. Sendo os negros a alteridade naquele local, eles se veem forçados a buscarem outro espaço no qual pudessem se sentir cidadãos:

Não posso imaginar por que se vão agora. Com as coisas melhorando. Quero dizer, a cada dia aumentam os direitos deles. Que é que eles querem mais? Ganham quase tanto quanto um branco e mesmo assim vão embora (BRADBURY, 1980, p. 115).

Em contrapartida, há um belo conto de Bradbury que inverte as relações de poder: “O outro pé” que faz parte da coletânea **A bruxa de abril e outros contos** (2004) e que pode ser lido como uma continuação de “Um caminho no meio do ar”. Conforme destacado em parágrafos anteriores, as oposições binárias tendem a destacar um termo em detrimento de outro termo, muitas vezes visto como o “outro”. Nas sociedades contemporâneas os termos tidos como norma elevam pessoas brancas e norte-americanas ao topo nas escalas sociais e

econômicas. Minorias como latinos, asiáticos, africanos – apenas para citar alguns exemplos tendem a ocupar o lugar do outro, do diferente.

A narrativa mostra negros instalados em Marte que haviam fugido da Terra. Eles ficam preocupados por conta de um foguete que estava para chegar trazendo brancos. Inclusive, as crianças nascidas em Marte ficam bastante eufóricas e excitadas na possibilidade de conhecerem um homem branco, pois nunca haviam visto um.

Se no conto “Um caminho no meio do ar” as minorias negras são escravizadas, violentadas e humilhadas, no conto “O outro pé” elas comandam um espaço que fora por elas descoberto e ocupado. Longe das agressões dos homens brancos e livres para poderem agir, pensar e viver a seu modo, elas podem determinar, inclusive, quem entra em seu planeta. Ao saber da possível chegada de brancos em seu planeta, o personagem Willie faz a seguinte observação: “[...] o sapato está no outro pé agora. Vamos ver quem terá leis promulgadas contra quem, quem será linchado, quem andarás na parte traseira dos bondes, quem será segregado em espetáculos. É esperar para ver.” (BRADBURY, 2004, p. 103)

Aliás, o conto “O outro pé” ainda suscita uma importante discussão a respeito do local de nascimento. Uma das crianças pergunta à mãe como é um homem branco e porque eles vivem na Terra. A mãe fornece as seguintes explicações:

Bem, os brancos vivem na Terra, de onde nós todos viemos, vinte anos atrás. Um dia nos levantamos e viemos embora para Marte, onde nos instalamos, construímos cidades e aqui estamos. Agora somos marcianos, em vez de pessoas da Terra. (BRADBURY, 2004, p. 99).

Voltando aos estudos de Magnoli, o sociólogo reforça que possuímos uma forte tendência em classificar e ordenar pessoas e objetos de acordo com níveis hierárquicos. O autor analisa que a criação do conceito de raça atende tais níveis. Para os sistemas de poder, brancos caucasianos ocupariam o topo da escala. Ironicamente, a própria Biologia identifica que a espécie humana é monotípica, “daí a impossibilidade, experimentada historicamente, de se alcançar uma classificação racial consensual.” (MAGNOLI, 2009, p. 21). Porém os séculos quatorze a dezenove, que vivenciaram o apogeu do continente europeu, trataram de dar à Europa um destaque no cenário mundial baseado, entre outros, no conceito de raça:

[...] o eurocentrismo – articulou-se no Renascimento sob a forma de um pensamento histórico. Foi naquela época que os europeus fabricaram a noção de “Antiguidade clássica” e converteram a civilização greco-romana na fonte de uma tradição europeia [...]” (MAGNOLI, 2009, p.23. grifo do autor).

Temos, portanto, um quadro no qual o espaço geográfico aliado aos conceitos de ancestralidade e laços familiares produziu o pernicioso conceito de pessoas nascidas e criadas

na Europa como pertencentes à uma suposta raça superior, e africanos e orientais como raças inferiores:

“Afro-americanos”: a expressão, inventada junto com o multiculturalismo, não é mais que um reflexo pós-moderno da antiga visão da África como pátria de uma raça. Foi precisamente essa visão, importada do racismo clássico, que orientou a corrente predominante do movimento negro dos EUA, antes e depois de Luther King. [...] A relação entre a cor da pele e uma origem racial e geográfica está presente, como não poderia deixar de ser, na própria África (MAGNOLI, 2009, p. 14, grifos do autor)

Quando a mãe fala para o filho que agora não são mais pessoas da Terra, porém pessoas de Marte, ela rompe com esse tipo de discurso. Daí a busca de um espaço utópico, idealizado e desejado por pessoas que durante muitos anos (por conta da cor de sua pele) eram obrigadas a seguirem ordens e obrigações de seus proprietários, os homens brancos.

Quando a cidade, eufórica, começa a se preparar para a chegada do foguete que viria da Terra trazendo os homens brancos, Willie inicia sua empreitada no sentido de hostilizar e menosprezar essas pessoas, assim como acontecera com sua família. Além de juntar armas e pistolas, Willie começa a segregar espaços destinados aos brancos, como escrever na parte de trás dos bondes a frase: “Bancos de trás para brancos” (BRADBURY, 2004, p. 109), além de organizar comissões que destinariam àqueles os piores assentos no cinema e teatro bem como promulgar leis proibindo casamento inter-racial.

Algumas pessoas apoiam Willie, ao passo que outras, por não terem um histórico de ódio, rancor e humilhações, se abstêm dos apelos de Willie. Finalmente o foguete aterrissa em solo marciano. Um branco desce da espaçonave e começa a explicar o que havia acontecido com a Terra:

Bombardeamos todas as cidades do mundo. Destruímos Nova York, Londres, Moscou, Paris, Xangai, Bombaim e Alexandria. Arruinamos todas. E, quando arrasamos as grandes cidades, dirigimo-nos para as pequenas, que incineramos com bombas atômicas. (BRADBURY, 2004, p. 114-5)

Após detalhar a série de destruições cometidas pelos brancos no planeta Terra, o senhor que descera do foguete mostra-se arrependido e pede para que ele e a tripulação sejam aceitos. Aqui reside o projeto ideológico do conto na medida em que há uma inversão de valores até então tidos como norma, ou seja, os brancos se humilhando perante negros: “Faremos tudo o que fizeram para nós: limparemos suas casas, prepararemos sua comida, lustraremos seus sapatos e nos humilharemos diante de Deus pelo mal que perpetraram [...] contra vocês” (2004, p. 118).

Além de mostrarem espaços idealizados onde não mais haveria uma sociedade repleta de pessoas segregadas e estigmatizadas, os contos “O outro pé” e “Caminho no meio do ar”

tangenciam-se por aludirem a reais fatos que marcaram a história de pessoas tidas como inferiores por causa da cor da pele. Podemos lembrar as violências cometidas contra os negros pelos membros da sociedade secreta Ku Kux Klan, criada como “recurso à segregação e à violência que gerou precedentes perniciosos.” (NEVINS; COMMAGER, 1986, p. 264).

Portanto, essa busca por um espaço idealizado sublinha um dos aspectos da vertente ficção científica presente nessa narrativa - no caso específico do conto “Um caminho no meio do ar”, um espaço no qual os negros não mais sofreriam por conta dos desmandos e humilhações da ideologia branca. Raul Fiker elenca arquétipos muito singulares presentes em narrativas de ficção científica:

Muitas histórias de FC giram em torno da resistência das populações nativas à colonização ou da revolta dos imigrantes contra a metrópole, ou ainda das dificuldades e armadilhas ecológicas. De uma maneira geral, há sempre um paralelo com as formas de colonização históricas, com movimentos de autonomia, guerras de independência, espírito pioneiro, etc. (1985, p. 48)

Indubitavelmente destacamos a genialidade de Bradbury que, ao inserir elementos da ficção científica no conto em análise, apontou para fatos muito próximos da realidade dos negros no período pós-colonial. A fuga para outro planeta, no conto “Um caminho no meio do ar”, simboliza um dos movimentos que sublinha a história de pessoas e sociedades em busca de espaços outros nos quais prevalecesse a autonomia e a independência, conforme acima citado por Fiker:

- E faz frio lá em cima. Sem ar, você cai, arrasta-se como um peixe, sufocado, morrendo, engasgando-se, engasgando-se e morrendo. Gosta disso?
 - Não gosto de uma porção de coisas, senhor. Por favor, deixe-me ir. Estou atrasado.
 - Você irá quando eu quiser. Vamos ficar aqui conversando, como pessoas educadas, até eu dizer que você pode ir, coisa que você sabe muito bem. Quer viajar, não quer? Pois bem, Senhor Um Caminho No Meio Do Ar, volte para casa e trabalhe os cinquenta dólares que me deve. Vai levar dois meses para isso!
 - Mas se eu trabalhar perderei o foguete, senhor!
 - Não é uma pena?
 Teece fingiu ter ficado triste.
 - Lhe darei meu cavalo, senhor.
 - O cavalo não é um pagamento legal. Você não viajará até eu receber meu dinheiro (BRADBURY, 1980, p. 112).

Tal movimento, conhecido como movimento diaspórico, está presente na narrativa de Bradbury, porém marca a história de várias pessoas e sociedades ao redor do planeta que se viram obrigadas a deixarem suas famílias, comunidades e países por questões de ordem política ou religiosa.

Stuart Hall na obra **Da diáspora: identidades e mediações culturais** (2009) inicia seu texto citando o nascimento da diáspora negra afro-caribenha em direção ao Reino Unido que começara em 1948. Apropriadamente, Hall cita que seu objetivo não é puramente fazer um relato histórico de tal movimento, porém lançar um olhar sobre a nação caribenha na era da globalização. Mais ainda: Hall problematiza a situação das nações caribenhas instaladas em solo britânico e como se dá, na atualidade, suas relações com suas terras de origem. O intelectual observa, inclusive, que os migrantes caribenhos não se desligaram por completo de suas origens no Caribe: “A força do elo umbilical está refletida também nos números crescentes de caribenhos aposentados que retornam” (HALL, 2009, p. 26). A isso, Hall utiliza o termo “pertencimento”, ao se referir a esta busca, por parte dos caribenhos, por algo que os religue à sua terra de origem.

A análise do conto “Um caminho no meio do ar” se encaixa perfeitamente nos estudos de Hall por interceptar, de forma pontual, a questão da diáspora. Nesse conto, os negros deixam a Terra por questões de ordem social e econômica (segregação racial). O que teria acontecido a eles não é revelado ao leitor. A narrativa termina com o foguete partindo em direção a Marte assinalando, portanto, um movimento muito conhecido por parte de minorias que fogem em busca de espaços onde não sejam hostilizadas:

Essa interpretação potente do conceito de diáspora é a mais familiar entre os povos do Caribe. Tornou-se parte do nosso recém-construído senso coletivo do eu, profundamente inscrita como subtexto em nossas histórias nacionalistas. E modelada na história moderna do povo judeu (de onde o termo "diáspora" se derivou), cujo destino no Holocausto — um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna — é bem conhecido. Mais significante, entretanto, para os caribenhos é a versão da história no Velho Testamento. Lá encontramos o análogo, crucial para a nossa história, do "povo escolhido", violentamente levado a escravidão no "Egito"; de seu "sofrimento" nas mãos da "Babilônia"; da liderança de Moises, seguida pelo Grande Êxodo — "o movimento do Povo de Jah" que os livrou do cativo, e do retorno a Terra Prometida (HALL, 2009, p. 28, grifos do autor).

O conto de Bradbury nos auxilia a compreender um pouco mais a sofrida história dos negros escravizados que saem em busca de espaços libertadores. Nossa predisposição em relacioná-lo às análises de Hall advém, mais uma vez, do fato de que o intelectual não somente inicia seu texto lançando uma luz à diáspora sofrida pelos caribenhos, bem como imagina como seriam as nações caribenhas, ou, nas palavras do autor, as “comunidades imaginadas” (2009, p. 26).

No conto “Um caminho no meio do ar” conforme salientado, fica em suspenso a situação dos negros após a partida: “Mas os outros olharam. E viram as lançadeiras douradas

subirem no céu distante. Desapareceram, deixando uma esteira de chamas.” (BRADBURY, 1980, p. 120). Porém, no conto “O outro pé” temos um quadro que nos mostra a situação dos negros depois que se instalaram em Marte.

As “comunidades imaginadas” citadas por Hall suscitam, no conto “O outro pé”, os questionamentos elencados pelo intelectual quando ele observa como ficaria a situação dos caribenhos quando em solo britânico e como seria a convivência entre filhos e netos dos primeiros caribenhos a pisarem no Reino Unido. Isso fica alegorizado no diálogo travado entre mãe e filho quando um garoto, que esperava um foguete com um branco que vinha da Terra, pergunta para sua mãe:

- Venha, mãe! Ei, mãe, venha... Você vai perder.
 - Ei, mamãe!
- Três menininhos negros dançavam em torno do quintal poeirento, a gritar. De vez em quando, lançavam um olhar esgazeado para a casa.
- Estou indo - anunciou Hattie, e abriu a porta de tela. - Onde ouviram esse boato?
 - Na casa de Jones, mãe. Disseram que um foguete está chegando, o primeiro em vinte anos, com um homem branco dentro!
 - O que é um homem branco? Nunca vi um.
 - Você verá - disse Hattie. - Sim, sem dúvida você verá.
 - Conte-nos sobre um deles, mãe. Conte-nos como da outra vez.
- (BRADBURY, 2004, p. 97-8).

As comunidades imaginadas simbolicamente descritas no conto “O outro pé” são sociedades que celebram a ausência de brancos que poderiam vir a admoestar os filhos e netos dos negros instalados em Marte. Livres da opressão vivida por seus pais, essas crianças nascidas em Marte não sofrerão por conta do trabalho escravo, humilhação e pressão psicológica como ocorrera com as gerações anteriores: “É isso mesmo - confirmou o senhor Brown, com toda a seriedade. Ele apontou para os filhos. - Essas crianças nunca viram um, e mesmo eu já quase me esqueço” (BRADBURY, 2004, p. 101).

Portanto, o Sr. Brown e todos os negros que se instalaram em Marte não mais poderiam retornar à Terra na esperança de construir um futuro melhor. Deixaram suas casas e cidades não porque quiseram desbravar novos espaços ou porque pretendiam realizar uma viagem com propósitos vários. Eles precisavam partir. Do contrário continuariam escrevendo a mesma história, repleta de injustiças e arbitrariedades. O planeta que eles deixaram estava, agora, dizimado por guerras atômicas realizadas pelos brancos. Sem sua terra natal e sem esperanças de construírem outra história, os negros ficam em Marte, reafirmando as belas palavras de Hall:

Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo - dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser "sagrada", pois foi "violada" - não vazia, mas esvaziada. Todos que estão

aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas (HALL, 2009, p. 30).

A título de conclusão dessa seção, notamos que a ficção científica em “Um caminho no meio do ar” foge ao esquema que a relaciona à ideologia progressista de caráter celebração das inovações tecnológicas norte-americanas na primeira metade do século vinte. Nesse caso, ao contrário, Bradbury genialmente usa a ficção científica em sua função denunciatória, chamando atenção para uma história preta de aspectos sociais – aspectos que nos fazem lembrar um passado do qual os afro-descendentes vivenciaram no século dezenove quando chegaram em terras americanas.

Ainda mais brilhante torna-se o texto quando notamos a inovação estrutural que Bradbury dá à FC de meados do século vinte. Se um dos princípios das narrativas desta vertente no período seria o “[...] retorno ao princípio aristocrático de que o personagem deve ser subordinado à história, com exaltação do enredo sobre a caracterização [...]” (FIKER, 1985, p. 15), em “Um caminho no meio do ar” a história se subordina às personagens, ou melhor, as personagens fazem uma história outra, livre da crueldade e das admoestações que marcaram a história dos negros na América.

4.1.2 O espaço como oposição ao racionalismo em Ray Bradbury e José J. Veiga

“O monstro humano”, “O indivíduo a ser corrigido” e “A criança masturbadora”. Essas eram as pessoas tidas como anormais de acordo com a lógica das instituições de controle e dos mecanismos de vigilância entre os séculos XVIII e XIX.

Esses termos estão presentes na obra **Os anormais** (2001), de Michel Foucault. Nesse texto Foucault cita quando teria surgido o termo “anomalia” (2001, p. 69) e como esse nome foi absorvido e utilizado pelas instituições de poder ao longo dos anos, desde a Idade Média – que muito ressaltou a figura do monstro como sendo aquele que infringia as leis e violava a natureza (2001, p.70); passando pelos indivíduos incorrigíveis, que inauguraram as técnicas de disciplina e adestramento do corpo no século XIX; até a criança masturbadora, que uniu os estudos entre corpo e sexualidade.

Emblemáticos no sentido de representarem o mal ou o castigo divino que acometeria os cristãos que não seguissem os preceitos da Igreja Católica, os anormais ou homens-bestas da Idade Média traziam as marcas de uma religião que excluía, torturava e queimava infiéis que desestabilizassem a ordem cristã:

O contexto de referência do monstro humano é a lei, é claro. A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto, um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico” (FOUCAULT, 2001, p. 69-70, grifo do autor).

Estas regularidades jurídicas, que durante a Idade Média eram ditadas pela Igreja Católica, na contemporaneidade adestram pessoas de acordo com os preceitos não mais religiosos, porém preceitos do sistema dominante, que é o capitalista.

Muito embora o consumo desenfreado de bens materiais norteie o sistema capitalista, há outras condutas que classificam os que fazem parte e os excluídos desse sistema. Portanto, os monstros da Idade Média, os incorrigíveis e enclausurados em penitenciárias ou casas psiquiátricas e as crianças onanistas, enfim, todos que perturbavam a ordem do sistema que regia suas sociedades aparecem, na contemporaneidade, infringindo normas que vão desde o não consumo, passando pela língua, cultura e tantas outras formas de exclusão, que será analisado a seguir.

Essas pessoas tidas como “anormais” ou “irracionais” aparecem em algumas narrativas de Ray Bradbury e José J. Veiga pontuando atitudes que vão de encontro à ordem estabelecida por um determinado sistema ou espaço. Nessa seção analisaremos contos desses autores que ilustram espaços invadidos por pessoas que não compreendem a “irracionalidade” dos habitantes do local e tentam imprimir uma normalidade de acordo com os códigos dos sistemas de poder.

O conto “Os homens da Terra” revela a história de uma tripulação norte-americana que faz um pouso em Marte. Para espanto dos tripulantes, e em especial do comandante (Capitão Williams), a população local não os recebe com surpresa ou emoção. Não há, conforme o Capitão desejava, honrarias ou festividades a eles destinadas: “Será que ele pensa que eu não tenho mais nada a fazer do que receber gente com a qual não quer se incomodar?” (BRADBURY, 1980, p. 31). O conto, inclusive, gira em torno disso: uma tripulação norte-americana a procura do governante do planeta em busca de reconhecimento e honrarias. Ignorados e cansados por não receberem a importância que supunham ter, os norte-americanos são internados em um asilo de loucos e viram alvo de estudos do psiquiatra do planeta.

O que poderia se configurar como um enredo simples ganha, pelas mãos de Bradbury, questões complexas e interessantes pontos de reflexão por mostrar uma ótica pouco

concebível, principalmente através da escrita de um norte-americano: tripulantes norte-americanos sendo menosprezados e ridicularizados por habitantes de Marte. Aliás, as primeiras falas de Williams com uma moradora do planeta sublinham a arrogância do Comandante:

A senhora é *marciana!* - O homem sorriu. - Naturalmente, a palavra não lhe é familiar. É uma expressão da Terra. - Indicou seus homens com a cabeça. - Viemos da Terra. Sou o Capitão Williams. Pousamos em Marte faz menos de uma hora. E aqui estamos, a *Segunda* Expedição! Houve uma Primeira Expedição, mas não sabemos o que aconteceu a ela. Apesar disso, cá estamos. E a senhora é o primeiro marciano que conhecemos! (BRADBURY, 1980, p. 28, grifos do autor)

Trata-se de um enredo composto por poucos núcleos – a tripulação, os moradores (que encaminham o capitão aos outros habitantes) e o asilo de alienados, onde William e sua equipe têm o destino final, culminando no desfecho do conto. Porém, são esses encontros entre os habitantes de Marte e a tripulação norte-americana que permitem interessantes análises envolvendo a alteridade – no caso específico deste conto, lançaremos um olhar à questão do espaço como um contraponto à racionalidade do suposto colonizador. Essas análises virão entrelaçadas aos estudos de linguagem, identidade e cultura. Embora destacados em seções anteriores, tais estudos permitem enriquecer ainda mais um conto fecundo de questões muito próprias do homem contemporâneo – o imperialismo cultural, a discriminação perpetrada em relação às minorias, bem como identidades que se pretendem superiores.

Ainda nos primeiros diálogos de “Os homens da Terra” podemos notar também, por parte do Capitão William, a crença na sua superioridade linguística. Após pousar em Marte, ele bate à porta de uma moradora da cidade e é recebido pela Senhora Ttt. Para surpresa do capitão, ela o recebe falando inglês: “A senhora fala *inglês!* O homem de pé na porta estava espantado. Eu falo o que falo, respondeu ela. É um *inglês* formidável.” (BRADBURY, 1980, p. 28, grifos do autor).

Esse pequeno trecho retirado do conto de Bradbury nos permite observar o jogo de poder implícito nos diálogos. O capitão, na posição de explorador terráqueo acredita que pode interrogar a senhora com austeridade e arrogância e não entende como a suposta colonizada (ou que ele pretendia como tal) pudesse falar inglês e ainda o fazê-lo de forma tão perfeita. A estratégia de Bradbury se apoia em mostrar os fatos a partir de uma perspectiva que perturba o capitão norte-americano, que se considera representante da racionalidade norte-americana, visto ser esse um astronauta.

A história das nações nos mostra que os colonizadores europeus, quando em solo americano no início das Grandes Navegações, por exemplo, tomaram como primeiras

providências o apagamento da língua nativa e a imposição da língua do colonizador. Numa leitura metafórica do conto em foco, podemos notar que os supostos colonizados falam o que querem – seja inglês ou qualquer outra língua, não deixando brechas para que outras pessoas imponham suas verdades. A perplexidade e reação dos astronautas diante desse espaço da alteridade em que se encontram é o elemento chave do conto (e da análise aqui proposta).

Nesse momento uma questão sobressai: como determinar qual seria o ponto de vista correto? Existe uma norma a ser seguida? Ao problematizarmos tais questões podemos compreender que não só a linguagem faz parte desses mecanismos que subjagam pessoas, comunidades e até países aos tais sistemas de poder, bem como outros conceitos como cultura e identidade são manipulados de forma a reter as vontades, desejos e anseios das pessoas e fazer com que sigam o pré-determinado pelos aparelhos governantes.

Louis Althusser, na obra **Aparelhos ideológicos do estado** (1985), faz um minucioso estudo dos aparelhos que serviram de sustentação do poder, desde o poder monárquico, passando por outros poderes até chegar à modernidade. Com o passar dos anos, novos aparelhos ideológicos surgem sempre com a função de garantir “a reprodução mesma das relações de produção” (1985, p.74). Althusser constata que, sem eles, não há como sustentar a ideologia dominante. De uma forma geral, a obra nos fornece importantes pistas de que os poderes que ocupam o estado necessitam de uma força repressiva que dê conta de assegurar sua permanência. Durante a Idade Média, a religião foi a ideologia que mais sustentou o poder monárquico, além da família e de outras instituições.

Althusser lançou sua obra em 1969. Muita coisa aconteceu desde então. Muitos aparelhos surgiram, em especial a publicidade – importante instrumento de sustentação da economia capitalista. Não exatamente sustentação do poder governamental, mas sustentação das empresas que vendem seus produtos e que compõem o sistema capitalista, afinal, um governo calcado nas leis da produção e do capital precisa de empresas privadas e não públicas.

Essa sustentação tem como princípio a linguagem, conforme destacado em seções anteriores. É a linguagem, enquanto força ideológica, que permite que se propaguem valores baseados no consumo, na moda, em pensamentos que estejam em voga no momento, apenas para citar alguns exemplos. Esse fato fica muito bem marcado no conto de Bradbury quando o Capitão Williams, após a primeira abordagem à Senhora Ttt, diz: “A senhora é *marciana*! O homem sorriu. Naturalmente a palavra não lhe é familiar. É uma expressão da Terra.” (BRADBURY, 1980, p. 28, grifo do autor). Mais uma vez notamos a linguagem sendo

manipulada de forma a impor suas exclusões: terráqueos *versus* marcianos. Nessa pequena passagem do conto fica implícita a superioridade dos primeiros.

Os primeiros diálogos do conto reforçam o que havia sido observado em seções anteriores, quando se discutiu que a linguagem pode ser um dos instrumentos utilizados pelos mecanismos de poder de forma a impor suas normas e sua ordem. Isso fica evidente quando o capitão se espanta ao perceber que uma das moradoras falava um inglês perfeito, e a moradora responde: “Eu falo o que falo” (BRADBURY, 1980, p. 28). Sob o ponto de vista do Capitão Williams, o uso “correto” de sua língua estaria restrito ao seu país e à sua gente, que numa leitura metafórica sinaliza que os colonizadores estariam levando o correto uso de sua língua aos colonizados. Tal pontuação vai ao encontro das análises do professor Braz José Coelho na obra **Educação e linguagem** (2007):

Uma elite de filólogos e gramáticos optou pelo que se chama de *norma culta* – a própria denominação está a denunciar um procedimento preconceituoso, pois se existe uma norma culta é porque se parte da presunção de que haja outra norma que seja inculta; ocorre, no entanto, que o simples fato de existir uma norma linguística já denuncia a existência de uma cultura que a ela está ligada e, inclusive, a produz. (2007, p. 124, grifos do autor)

Trata-se, portanto, de uma questão que atende uma classe dominante que estabeleceu normas gramaticais e linguísticas a serem seguidas desprezando, portanto, as tantas outras manifestações da língua, uma vez que “nenhuma modalidade é melhor do que a outra, linguisticamente consideradas.” (COELHO, 2007, p. 123).

Ainda no tocante à linguagem, e logo no início do conto, o capitão apresenta-se à moradora como Capitão Jonathan Williams, proveniente da Terra e comandante da “*Segunda Expedição!*” (BRADBURY, 1980, p. 28, grifos do autor), pois a primeira tem paradeiro desconhecido. A moradora responde dizendo que se chama Ttt e que habita o planeta Tyrr. Momento em que o capitão retruca dizendo que: “Tyrr, Tyrr. O capitão ria às gargalhadas. Que nome *maravilhoso!*” (BRADBURY, 1980, p. 28, grifos do autor).

Os nomes dos moradores, em contraponto ao nome do comandante e da tripulação também reforçam a ideologia subjacente aos nomes das pessoas – pessoas ganham importância e destaque com suas credenciais, a posição que ocupam na sociedade, o tipo de trabalho que desempenham, entre outros. Não à toa que o Capitão Williams possui um nome pomposo e uma posição hierárquica alta no escalão militar, enquanto que a Senhora Ttt possui um nome qualquer. A origem do capitão é o planeta Terra, motivo que o faz rir e desdenhar da moradora do planeta Tyrr.

Esse embate entre o Capitão e os moradores do planeta Tyrr nos leva a questionamentos mais aprofundados acerca da posição ocupada pelos marcianos e pelo

Capitão e o tipo de discurso utilizado por cada parte. Michel Foucault em **A ordem do discurso** (2009, p.9) nos revela que “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos [...]”. Foucault ainda assinala que certos procedimentos como a interdição são utilizados de forma a não revelarem tudo que o sujeito quer ou pode falar e que os campos nos quais o discurso tende a ser mais interditado são os campos da política e da sexualidade.

O Capitão utilizava o discurso da superioridade, de alguém que estaria trazendo o progresso e os avanços tecnológicos a uma sociedade tida como inferior, ao passo que os moradores do planeta Tyrr desdenhavam daquele discurso: [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.” (FOUCAULT, 2009, p. 10).

Esse processo também ocorre com a cultura, ou seja, os mecanismos de poder conseguem reforçar os traços que marcam uma cultura tida como superior de forma a sustentar certas posições políticas, econômicas e ideológicas. Aqui também notamos construções tidas como verdadeiras ou superiores. Como adequadamente observa Terry Eagleton, destacamos que:

Como todas as formas mais efetivas de poder, a alta cultura apresenta-se simplesmente como uma forma de persuasão moral. Ela é, entre outras coisas, uma maneira pela qual uma ordem governante molda para si mesma uma identidade em pedra, escrita e som, e o seu efeito é o de intimidar assim como inspirar. (EAGLETON, 2011, p. 83)

No conto de Bradbury o capitão tenta, a todo custo, fazer com que os moradores lhe reservem a devida importância que ele acredita possuir. Após ser recebido pela Senhora Ttt, ele é encaminhado a várias pessoas pela cidade que desdenham dele e de sua tripulação. Em um determinado momento, após frustradas investidas ele faz o seguinte desabafo: “Vimos da Terra, temos um foguete, somos quatro entre tripulação e capitão [...]. Gostaríamos que alguém nos desse a chave da cidade ou coisa que o valha, [...] e dissesse: ‘hurra’[...]” (BRADBURY, 1980, p. 34, grifos do autor).

O capitão esperava ser recebido com honras e méritos, como é de praxe acontecer quando expedições são realizadas com sucesso. Retomamos Hall quando o crítico menciona a importância dos símbolos e representações de forma a fortalecer uma cultura nacional e, a partir daí, influenciar e moldar as vidas das pessoas. De acordo com o pensador jamaicano, “As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre a ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades.” (HALL, 2000, p. 51, grifos do autor).

Receber a chave da cidade, como exemplo retirado do conto, seria um dos inúmeros sentidos propagados de forma a sustentar a construção da identidade, ou seja, as nações buscam conceitos como tradição, costume, praxe, de forma a embasar e solidificar um discurso que construa e mantenha a imagem de um país.

Importante destacar que o conceito de cultura e seus derivados também é bastante contestado. Bauman observa, na obra **Identidade** (2005, p. 67) que a palavra cultura é recente em nossos vocabulários, apenas para contrapor ao conceito de natureza. Sendo assim, como estabelecer parâmetros do que seria cultura superior ou cultura inferior se o próprio conceito é construído? Isso fica evidente em várias passagens do conto. Porém, há uma passagem, em especial, que demarca perfeitamente a questão da cultura vista pela ótica não do colonizado, mas do colonizador que não se importa com aqueles que querem impor ordem e respeito pelo fato de se suporem em posições de destaque:

- Olhe aqui! - gritou o homem quando a porta foi aberta novamente. Pulou para dentro, como se quisesse surpreendê-la.- Isso não é maneira de tratar visitas!
 - Meu chão limpo! - gritou ela. - Lama! Saia! Para entrar na minha casa tem que limpar os pés antes.
 O homem olhou desalentado para as botas enlameadas.
 - Pare com essas bobagens - respondeu ele. - Precisamos comemorar.
 (BRADBURY, 1980, p.29).

Fica implícito, nesse pequeno trecho, o tipo de conduta que sempre se exigiu das minorias que foram exploradas por colonizadores. As conquistas de território pelos europeus em terras americanas, por exemplo, são bastante ilustrativas em relação a essa conduta. Impor uma cultura, além de favorecer interesses econômicos, sobrepõe vontades do colonizado às vontades do colonizador.

Essa sobreposição inclui formas extremas de se atacar uma população, como o extermínio em massa, bem como formas mais sutis, como o extermínio da língua, da cultura e da identidade. Em “Homens da Terra” o Capitão Williams tenta, de várias formas, impor a sua bagagem cultural e identitária como únicas e seguidoras de determinadas normas. Isso se reforça a partir do momento em que ele tenta achincalhar a comunidade marciana e classificá-la como insólita ou irracional:

Olhou fixamente para ela, durante um bom espaço de tempo, como se olhando-a pudesse fazê-la compreender.
 - Se o senhor fez meus bolos de cristal caírem no forno - ela exclamou - vou bater-lhe com um cacete! - Espiou para dentro de um pequeno forno aceso. Retornou, vermelha, com o rosto suado. Seus olhos eram penetrantes, dourados, sua pele, de um castanho suave. Era magra e rápida como um inseto. Tinha a voz metálica e incisiva. - Espere aqui. Vou ver se consigo que fale um instante com o Senhor Ttt. Qual o assunto?

O homem praguejou rudemente como se ela lhe tivesse dado uma martelada na mão.

- Diga-lhe que viemos da Terra, coisa que nunca aconteceu antes.

- O que não aconteceu? - Ergueu a mão escura. - Está bem. Deixe para lá. Já volto (BRADBURY, 1980, p. 29).

Percebemos, ao longo do conto, fortes críticas feitas ao sistema colonial que, conforme citado, subverteu à força o *status quo* de várias sociedades que viviam de acordo com sua cultura e cada qual com seus ideais. Em “Os homens da Terra” temos uma sociedade que não se permite subestimar ao colonizado. Aliás, os *marcianos* mal notam a presença norte-americana em seu espaço, tratando-os com indiferença e zombarias.

Interessante destacar que a narrativa mostra essa inversão de posições alinhavada com elementos da vertente da FC permitindo leituras inúmeras de nossas sociedades. Acima e além de conceituações ou classificações em torno da expressão ficção científica, há muito que ser lido nas entrelinhas de seus textos, conforme salientado em seções anteriores. Ainda que seja erroneamente classificada como leitura menor, leitura voltada para segmentos sociais específicos ou até mesmo como subliteratura, a ficção científica diz muito de nossa realidade, e no caso deste conto de Bradbury a ficção científica aponta um espaço que não se permite tornar colonizado ou subordinado às vontades daqueles que chegam com força econômica.

Neste conto, ficam evidentes elementos que constantemente aparecem em narrativas de FC: telepatia, poderes extra-sensoriais, foguete, viagem intergaláctica, armas nucleares, dentre outros. Porém, tais elementos apenas fornecem alicerce a uma história que remodela valores há muito arraigados na história das nações: se no conto “O outro pé” o sapato estava, metaforicamente, nos pés dos negros visto que os mesmos estão protegidos no seu espaço de alteridade, em “Homens da Terra” são os marcianos que ditam as regras a serem seguidas pelos terráqueos. Mais instigante ainda se torna o conto, quando percebemos que essas regras são ditadas por uma lógica que foge da lógica racional e normatizada dos terráqueos:

A garotinha livrou distraidamente uma das mãos e colocou no rosto uma inexpressiva máscara dourada. Então tirou uma aranha também dourada de brinquedo e colocou-a no chão enquanto o capitão falava. A aranha de brinquedo tornou a subir obedientemente para os joelhos da menina, enquanto esta observava friamente o espetáculo através das fendas de sua máscara inexpressiva, e o capitão a sacudia gentilmente, chamando-lhe a atenção para o que estava dizendo.

- Somos terrestres - disse ele. - Acredita?

- Acredito.

A garotinha olhava para os traços que fazia no chão com os dedos dos pés.

- Ótimo.

O capitão beliscou-lhe o braço, em parte por estar alegre e em parte por maldade, pois queria que ela o olhasse.

- Construimos nosso próprio foguete. *Acredita?*

A garotinha meteu um dedo no nariz.

- Acredito.

- E tire o dedo do nariz, menininha, *eu* sou o capitão e ...

- Ninguém até hoje, segundo a História, atravessou o espaço num grande foguete - recitou a garotinha, de olhos fechados.

- Maravilhoso! Como sabe disso?

- Ah, por telepatia - disse ela, limpando distraidamente o dedo no próprio joelho (BRADBURY, 1980, p. 33-4, grifos do autor).

Nesse ponto chama a atenção como Bradbury utiliza a rica tradição mitológica e literária de Marte na construção de um lócus de alteridade que desafia os que tentam compreender os mistérios do chamado “planeta vermelho”. Em “Um caminho no meio do ar”, por exemplo, esse mistério se formaliza na tentativa dos brancos em persuadir os negros a não irem para Marte em virtude do imaginário do planeta. É interessante notar, nesse conto de FC, o caráter metaficcional do argumento dos brancos:

Sabe o que há nesse planeta Marte? Monstros de grandes olhos frios como cogumelos! Já viu retratos deles nas revistas de ficção científica baratas que compra no jornaleiro da esquina, não viu? (BRADBURY, 1980, p. 112)

Desde a Antiguidade o planeta vermelho desperta fascínio e curiosidades. Manfred Lurker em **Dicionário de simbologia** (2003) observa que o planeta, na Astrologia,

[...] era considerado essência e símbolo cósmico do ainda hoje assim denominado ser “marcial” (agressividade, agudeza, dinamismo), provavelmente devido a seu brilho avermelhado ferruginoso, mas também por causa da variação de sua intensidade luminosa [...] e seu aparente movimento retrógrado, dando a idéia de movimento autônomo. Na tradição astrológica Marte é considerado astro ameaçador [...]. Suas correspondências terrestres são, entre os homens, os violentos, os soldados e os carrascos; lobos, raposas e lince entre os animais; açores entre as aves; lúcius entre os peixes; cardos, urtigas e o venenoso acônito entre as plantas. (2003, p. 422, grifos do autor)

Ainda mais contundente é a ligação entre Marte e os males que assolam a humanidade feita pelos Romanos: “[...] Marte teria sido criado para absorver todo o veneno resultante da influência de outros corpos celestes e para diminuir a excessiva umidade do “mundo subterrâneo” pelo seu poder secativo.” (LURKER, 2003, p. 423, grifos do autor). Observa-se, portanto, que a simbologia que Marte carrega como sendo um planeta inóspito, perigoso, incandescente e até mesmo venenoso, já vem de longos anos.

Não por coincidência que a simbologia de Marte como um planeta perigoso simbolizou, durante uma época específica, o temor que preenchia o imaginário norte-americano em relação aos soviéticos. A começar pela cor vermelha.

Vimos, no capítulo dois desse trabalho, como as narrativas de FC retratavam o mundo durante o período da Guerra Fria, colocando em choque duas grandes potências econômicas: os Estados Unidos, imperialistas e defensores do avanço do capitalismo em todas as partes do

mundo, e a antiga União Soviética, impulsionadora do comunismo que viria a se manifestar em países como Cuba, China e Coréia do Sul. Diversas manifestações artísticas (na literatura e no cinema em especial) daquela época ressaltavam um tipo de discurso que salientava um embate entre dois polos: o polo dos defensores do planeta Terra e o polo daqueles que atacavam os terráqueos:

no âmbito da FC, as guerras podem ser de diversas naturezas. Basicamente são guerras futuras na Terra, guerras interplanetárias e interestelares, no tempo ou entre mundos paralelos ou impérios galácticos. Os antagonistas podem ser raças diversas, andróides, robôs, mutantes, etc. Esta temática é particularmente permeável a projeções ideológicas (FIKER, 1985, p. 49).

O que se projetava ideologicamente, durante o período em que Marte triunfou nas narrativas de ficção científica norte-americanas, era a própria Guerra-Fria. Sendo o vermelho a cor da bandeira soviética e sendo Marte o planeta descrito pelos astrólogos como vermelho, não seria contraditório que tal associação fosse feita. Alexandre Busko Valim na tese **Imagens Vigeadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954** (2006), a respeito de algumas narrativas do cinema da época, observa que: “a ameaça de uma suposta invasão comunista e de uma hecatombe nuclear foi largamente representada por inúmeros trabalhos de ficção e não ficção elaborados na década de 1950, muitos com baixo orçamentos, como **Invasores de Marte**” (2006, p. 259, grifos do autor).

Também na narrativa do filme **O Planeta Vermelho** (1952), há uma correlação entre Marte e o comunismo. Esta narrativa apresenta aspectos próprios do discurso anticomunista pregado pelos Estados Unidos. Ainda citando Valim, o pesquisador coloca que “[...] a brutalidade comunista e seu desejo de dominar o mundo, apresentados no filme, coadunavam com as declarações de muitos políticos do período.” (2006, p. 233). O filme apresenta um cuidado de forma a não atacar o povo russo, considerado, no roteiro, como “honrados camponeses religiosos que ouvem a voz da América” (VALIM, 2006, p. 234), mas sim em atacar a elite comunista. Essa dualidade esteve fortemente presente na literatura e nos enredos cinematográficos de ficção científica no período da Guerra Fria:

A associação entre comunistas e nazistas, presentes em filmes como *Fui um comunista para o FBI* e *Planeta Vermelho* não é fortuita [...] atribuir uma íntima ligação entre Comunismo e Nazismo, foi uma parte essencial da retórica anticomunista não apenas nos EUA mas também no Brasil. Nas décadas de 1940 e 1950, reiteramos, a propaganda anticomunista afirmava incansavelmente que o “fascínio vermelho” era o reverso da moeda do Nazismo. [...] A “equivocada analogia” que foi fartamente utilizada e sustentada, tornou fácil para o público estadunidense e brasileiro transferir os aspectos negativos dos nazistas para os comunistas, dificultando qualquer possibilidade de entendimento ou ajuste. (VALIM, 2006, p.234-235, grifos do autor)

Portanto, torna-se premente uma leitura dos textos literários de ficção científica que leve em consideração o período no qual a escrita se insere. A partir da década 1950 até fins de 1980 o mundo vivia os antagonismos e dualidades de duas potências que tentavam impor força econômica e política, daí advêm manifestações artísticas que expressavam esse momento. No caso específico da vertente ficção científica, a leitura que se fazia de Marte como planeta que abrigava o temor comunista vai ao encontro dos temores que imperavam na época. Com o fim da Guerra Fria não havia mais apelo a esse tipo de associação.

Há que se assinalar, entretanto, o espaço que fora selecionado para abrigar as narrativas de FC do pós-guerra. Marte atendia perfeitamente aos preceitos de uma ideologia que colocava à margem aqueles que iam contra o sistema. Vimos, no capítulo dois, que muitas narrativas de FC prosperaram em solo estadunidense, daí que as histórias seguissem uma orientação a favor do que determinava o sistema norte-americano.

Aqui cabem os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari quando os filósofos partem para análises mais aprofundadas acerca dos espaços que nos rodeiam. Retomando a obra **Mil platôs** (1997), notamos que podemos trazer, novamente, a analogia do liso e estriado para nossas análises deste conto de Bradbury:

Portanto, não é apenas no mar, no deserto, na estepe, no ar que está em jogo o liso e o estriado; é na própria terra, conforme se trate de uma cultura em espaço-nomos, ou de uma agricultura em espaço-cidade. Bem mais: não seria preciso dizer o mesmo da cidade? Ao contrário do mar, ela é o espaço estriado por excelência; porém, assim como o mar é o espaço liso que se deixa fundamentalmente estriar, a cidade seria a força de estriagem que restituiria, que novamente praticaria espaço liso por toda parte, na terra e em outros elementos — fora da própria cidade, mas também nela mesma. A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, patchwork, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação. Uma miséria explosiva, que a cidade secreta [...] (1997, p. 165)

Essas colocações cabem em nossas reflexões sobre a importância do planeta Marte nas narrativas de FC. Metaforicamente Marte representaria o espaço liso, o espaço da irregularidade, o espaço que abriga os desajustados e os fora da ordem – numa leitura direta, Marte, o planeta vermelho, incandescente e raivoso representa o espaço destinado aos comunistas, aos fora da ordem sob o ponto de vista da ordem imperialista norte-americana.

Percebe-se, portanto, a inovação nas narrativas de Bradbury ao subverter uma ordem que perdurava há algumas décadas na escrita de FC. No conto “Os homens da Terra”, Marte apresenta-se como espaço estriado: um espaço cuja ordem vigente é a ordem dos marcianos,

ao passo que o terráqueo, na figura do Capitão Williams, representa a desordem e a marginalidade.

No conto, o desfecho da narrativa é delineado quando o capitão recebe uma chave que ele acreditava ser da cidade. O que seria o término de um sofrido percurso em busca de reconhecimento, na verdade configura-se como um tormento ainda maior para William e sua equipe, que recebem a chave de um hospital psiquiátrico:

- Sabem onde estamos?
- Onde, senhor?
- Isto não é uma comemoração - respondeu o capitão, com voz fatigada. - Isto não é um banquete. Não há representantes do governo. Não é uma festa improvisada. Vejam os olhos deles. Ouçam-nos! Prenderam a respiração. Havia na sala fechada apenas um suave movimento de olhos transparentes.
- Agora compreendo - começou o capitão, com voz morta - porque cada um nos dava bilhetes e passava adiante, de um para outro, até chegarmos ao Senhor Iii, que nos mandou pelo corredor com uma chave para abrir e fechar a porta. E cá estamos...
- Estamos onde, senhor? O capitão desabafou:
- Num asilo de alienados (BRADBURY, 1980, p.38).

Uma vez no asilo, William e sua equipe começam a observar o comportamento dos pacientes e notam que eles se modificam fisicamente de acordo com seus pensamentos telepáticos. William consegue detectar o motivo de estarem enclausurados a partir das alucinações destas pessoas:

- Mágicos, feiticeiros - murmurou um dos terrestres.
- Não, alucinação. Transmitem-nos sua demência e assim passamos também a ver a alucinação deles. Telepatia. Auto-sugestão e telepatia.
- E isso o preocupa, senhor?
- Sim. Se as alucinações podem parecer tão “reais” para nós e para qualquer outro, se as alucinações são palpáveis e quase acreditáveis, não é de espantar que nos tomem por doidos. Se aquele homem pode fazer mulherezinhas azuis de fogo e ela se transforma numa coluna, é natural que marcianos normais pensem que produzimos nossa nave espacial usando nossas mentes. (BRADBURY, 1980, p. 39-40, grifo do autor)

Ao amanhecer, William recebe a visita do psicólogo. Ao tentar se defender dizendo que não é louco, o psicólogo retruca que: “Ao contrário, eu não penso que *todos* são loucos. - O psicólogo apontou uma varinha para o capitão. - Não. Só o *senhor*. Os outros são alucinações secundárias”. (BRADBURY, 1980, p.40, grifos do autor). De forma irônica e até mesmo com ar sarcástico, William aceita ser curado pelo psicólogo, demonstrando, mais uma vez que sua racionalidade e sua posição jamais seriam abaladas por marcianos. Porém, quando o capitão começa a descrever sua tripulação e seu foguete, o psicólogo explica-lhe que o caso do astronauta era por demais sério, pois englobava fantasias oníricas, olfativas, gustativas e óticas.

Para provar que não estava louco, o capitão convida o psicólogo a ir até o local onde estava pousado o foguete. Após examiná-lo, o psicólogo parabeniza o capitão pelo fato de ele ser perfeitamente louco, conseguindo projetar, nos mínimos detalhes, uma nave espacial:

- Vou revelar isso na minha maior monografia! Falarei a respeito na Academia Marciana, no próximo mês! *Olhe só!* Ora, o senhor chegou mesmo a mudar a cor dourada dos seus olhos para azul, sua pele de castanha para rosada. E essas roupas e suas mãos, com cinco dedos em vez de seis! Metamorfose biológica através de desequilíbrio psicológico! E seus três amigos ... Apontou uma pequena arma.

- Incurável, é claro. Pobre e maravilhosa pessoa. Será mais feliz morto. Quer dizer sua última vontade? (BRADBURY, 1980, p. 42-3, grifos do autor).

Após matar o capitão e sua equipe acreditando que somente assim o foguete e a equipe sumiriam através de “dissolução de imagens neuróticas” (BRADBURY, 1980, p.43), o psicólogo começa a inquietar-se ao perceber que ninguém desaparecera. Desesperado, e acreditando estar ficando louco também, “Agora *estou* louco. Agora *estou* contaminado.” (BRADBURY, 1980, p.43, grifos do autor), o profissional se mata. A narrativa termina com os habitantes vendendo o foguete para o ferro velho como sucata.

Podemos, após analisarmos o espaço opondo-se ao racionalismo neste conto, trazer novamente os estudos de Foucault. Ao analisar o “poder psiquiátrico” (1997), o autor esquadrinha o surgimento dos hospitais psiquiátricos, no século XIX, que seguiam a verdade e o poder que o médico exercia sobre os pacientes. Foucault, inclusive, refere-se a estes espaços como instituições de submissão:

O grande médico de hospício [...] é ao mesmo tempo aquele que pode dizer a verdade da doença pelo saber que detém sobre ela, e aquele que pode produzir a doença na sua verdade e submetê-la na realidade, pelo poder que a sua vontade exerce sobre o próprio doente. Todas as técnicas ou procedimentos praticados nos hospícios do século XIX – o isolamento, o interrogatório [...] tudo isso tinha por função fazer do personagem médico o “mestre da loucura”: aquele que a faz aparecer na sua verdade (quando ela se esconde, quando permanece escondida e silenciosa) e aquele que a domina, a apazigua e a faz desaparecer, depois de tê-la sabiamente desencadeado (FOUCAULT, 1997, p. 49, grifo do autor).

No conto “Os homens da Terra” notamos a presença de um psicólogo que em muito se encaixa nesse tipo de psiquiatria exercida durante o século XIX. O senhor Xxx fez aparecer a sua verdade – uma verdade que subjuguava o Capitão William como um louco com alucinações sensoriais. O ponto de interesse em nosso trabalho reside em constatar como o capitão e sua tripulação são tomados como loucos por não compartilharem do sistema de ordenação da realidade daquele espaço. Reside aí a fina ironia de Bradbury em deslocar a alteridade para os astronautas (homens, brancos, norte-americanos). Em Marte, eles são os monstros exterminados pelo agente da norma daquele mundo.

O conto de Veiga que faz parte desta seção, “Os Cascamorros”, se aproxima de “Os homens da Terra” pelo fato de trazer um personagem que busca uma explicação racional para uma ocorrência aparentemente insólita. Esse conto de Veiga tem como enredo a história de um homem que diariamente passava pela frente de uma loja e ficava intrigado com os dizeres de uma placa. O enredo gira em torno de conversas entre esse homem, o visitante e o dono da loja - cada um tentando justificar sua posição e seu ponto de vista. Em princípio, o que instigava o narrador não eram os dizeres em si, mas o tipo de escrita:

O que chamava a atenção não era tanto a frase, mas a posição que o pintor deu às letras. Umás ficavam deitadas, outras de cabeça para baixo, outras eram vistas meio de lado, só umas duas ou três apareciam na posição certa, e o “S” vinha sempre de costas. E o mais curioso era que as letras nem estavam na ordem certa, e muito menos no alinhamento. Verdade que ninguém precisava forçar a cabeça para decifrar o que diziam, a frase saltava aos olhos quase que instantaneamente: COMPRA-SE, TROCA-SE PROBLEMAS. (VEIGA, 2000, p. 117, grifos do autor)

Seguindo a linha dos estudos deleuzeanos, há que se refletir a respeito dos dizeres da placa que a loja ostentava. A começar pelas letras que não seguiam a “ordem certa” ou o “alinhamento”. Essa desordem em muito incomoda o visitante, tão acostumado ao espaço do estriado, do ajuste e da ordem. Para alguém que segue a linha de algo classificado como racional ou lógico, quebrar esse paradigma e aceitar outra visão de mundo, soa como algo estranho ou até mesmo inconcebível. Ainda citando Deleuze e Guattari, temos que:

Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele (1997, p. 163)

Antes que façamos um levantamento mais detalhado do enredo desse conto, devemos sublinhar algumas características do realismo mágico presentes nessa narrativa que vão ao encontro das colocações de Deleuze e Guattari. Os filósofos tiveram um especial cuidado ao analisarem os espaços lisos e os espaços estriados, relacionando-os ao nosso *modus vivendi*. Nossa vida é feita de estratos e vetores que se cruzam: “A estratificação é como a criação do mundo a partir do caos, uma criação contínua, renovada, e os estratos constituem o Juízo de Deus [...]” (1997, p.191), daí que os espaços lisos muitas vezes nos tiram o conforto e a segurança que procuramos, a todo custo, nos agarrar e permear nossas vidas. O visitante sente-se muito incomodado com o espaço liso de uma loja que está fora de seus parâmetros de normalidade e racionalidade, daí a necessidade de querer impor suas veleidades como se fossem as únicas plausíveis.

Aqui podemos trazer algumas características do efeito discursivo do realismo mágico que podem respaldar as análises da loja enquanto espaço liso. Irleamar Chiampi defende que o fantástico e o realismo mágico possuem características em comum como, por exemplo, a problematização da realidade. (2008, p.52). É justamente essa problematização de uma realidade estranha, inconcebível e lisa, aos olhos do visitante, que dá o tom do realismo mágico e que se faz presente no conto “Os Cascamorros”:

Um dispositivo narracional clássico do texto fantástico – o narrador que se erige em testemunha e conta uma história já sucedida – ocupa-se de registrar realisticamente o fenômeno insólito, para obter a credibilidade do leitor. (CHIAMPI, 2008, p.57).

Notamos esse aspecto quando o visitante tenta dar explicações racionais a um fato inaudito, como se isto pudesse trazer a zona de conforto dos estriamentos, tão almejados em nossas vidas.

O conto “Os Cascamorros”, que faz parte da coletânea **Os melhores contos de J. J. Veiga** (2000), narra a passagem de um homem por uma loja. O que chama a atenção do visitante são os dizeres em uma placa fixada na entrada da loja: “Compra-se, troca-se problemas”. (VEIGA, 2000, p. 117). Instigado por este fato inusitado, o visitante resolve entrar e é recebido com pouca cordialidade pelo lojista, que logo percebe que ele entrara por curiosidade e não por conta de interesses comerciais: “É melhor o senhor perguntar logo onde é que os guardo – disse ele com um sorriso paciente. – Essa é a pergunta que todos fazem.” (VEIGA, 2000, p.118). Ao entrar na loja o visitante dialoga com o lojista no intuito de entender o que seria exatamente a compra ou troca de problemas: como eles são mensurados, como são embalados e como são armazenados no interior da loja. Sem conseguir explicações racionais para um fato tão incomum, o visitante se deixa levar pelas convicções do lojista e não mais o questiona a respeito do fato, mais por educação e curiosidade do que propriamente por concordar e aceitar as verdades do vendedor.

Destaca-se, no início do conto, o espaço da loja. O visitante, logo ao entrar, esbarra em objetos embaraçantes e barulhentos. Aliás, o primeiro contato com o estabelecimento nos mostra a estranheza que o visitante sente, o que nos remete aos estudos de Borges Filho (2007, 158), quando o autor menciona a topofobia percebida por personagens que desenvolvem ligações negativas e disfóricas com o espaço que as circunda. Em “Os Cascamorros” nota-se este tipo de ligação topofóbica logo que o visitante entra na loja:

Eu não sabia que lá dentro era tão escuro, nem que havia uns degraus de tábuas para descer. Se não me agarrasse a umas coisas que estavam penduradas nos portais teria caído de cara no chão. Equilibrei-me, mas derrubei tudo – vassouras, espanadores, chocolateiras – em cima de um gato

que devia estar dormindo ao pé dos degraus e que saltou bufando para cima do balcão e daí para a sobreloja (VEIGA, 2000, p. 117).

Não só o contato inicial com o espaço da loja, bem como com o proprietário são marcados por estranheza e hostilidade:

_ O senhor me desculpe. Eu não sabia dos degraus e...
 _ Não vem ao caso. Não vem ao caso – assegurou ele com certo mau humor.
 _ O senhor deseja?...
 A frase ficou suspensa numa interrogação antipática, enquanto eu pensava se queria realmente conversar com ele ou se faria melhor virando as costas e saindo. Ele deve ter notado minha inclinação à desistência, porque logo mudou de tática (VEIGA, 2000, p. 117-8).

A partir daí o dono da loja se mostra mais receptível, o que não chega a fazer com que o visitante sinta-se mais a vontade ou menos desconfiado. Ele deixa claras pistas de possuir um olhar bastante racional, sobretudo no interior de uma loja que compra e troca problemas: “Mesmo notando que ele me estudava com seus olhinhos aguçados, olhei em volta para ver se deduzia alguma coisa pelo que estivesse à mostra na loja.” (VEIGA, 2000, p. 118). Ao que o proprietário retruca, dizendo que se o visitante tinha apenas curiosidade pela placa (como todos os outros) era porque seu interesse seria apenas acadêmico.

Mais do que valorizar um olhar que se pretende racional, o visitante tenta, ao longo da história, entender como uma pessoa pode comprar e trocar problemas – algo inaceitável aos olhos de um personagem que mantém uma postura acadêmica. Aqui ainda cabem as palavras de Foucault proferidas na obra **Resumo dos cursos do Collège de France** (1997). Mais do que estudar o intelecto de uma pessoa, interessa, para Foucault, concatenar a inserção dos sujeitos e as experiências e conhecimentos que eles trazem para as sociedades:

O fio condutor que parece ser o mais útil, nesse caso, é constituído por aquilo que poderia se chamar de “técnicas de si”, isto é, os procedimentos, que, sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si sobre si. Em suma, trata-se de recolocar o imperativo do “conhecer-se a si mesmo”, que nos parece tão característico de nossa civilização, na interrogação mais ampla e que lhe serve de contexto mais ou menos explícito: que fazer de si mesmo? (1997, p. 109, grifos do autor)

Foucault observa que não se pode pensar em nossas experiências e em nossas inserções sem que deixemos de considerar os vários aspectos que abarcam nossa interação com o outro em vários patamares sociais.

Não mais segregando os loucos, as minorias, os desajustados e os irracionais, mas considerando-se “[...] o governo de si por si na sua articulação com as relações com o outro (como é encontrado na pedagogia, nos conselhos de conduta, na direção espiritual, na prescrição dos modelos de vida etc.)” (FOUCAULT, 1997, p. 111).

Depreende-se que não poderíamos aceitar, em nossas sociedades contemporâneas, os espaços de segregação que tenham como finalidade coletar, tratar e segregar pessoas tidas como loucas ou desajustadas pelos sistemas de poder. Agindo dessa forma, os sistemas mantêm um pensamento obsoleto que perdura desde o século XIX, quando as pessoas eram destacadas e tratadas em hospitais, manicômios, prisões, escolas em regime interno, enfim. De acordo com estudos de Joel Birman, assinalamos que:

[...] a loucura foi ativamente excluída da cena social, lançada que foi nos hospitais gerais, instituições constituídas no alvorecer do século XVII e onde foi jogada toda a marginalidade do Antigo Regime. Entre os criminosos, os infames, os basflemadores e os infiéis foram lançados também os loucos de todo gênero, constituindo-se materialmente o território Outro da desrazão e marcando-se com isso a *exclusão* da loucura da moderna cena social. (BIRMAN, 2000, p. 37, grifo do autor)

O filósofo Joel Birman, na obra **Entre cuidado e saber de si** (2000), faz uma leitura sistemática do desenvolvimento da Psicanálise presente na obra de Michel Foucault. Birman, inclusive, pesquisou que os hospitais gerais do Antigo Regime teriam sido o cerne das instituições por nós conhecidas hoje, que têm o poder de excluir e tratar enfermos de todas espécies. O filósofo defende, nessa obra, uma posição mais ativa e menos disciplinar dessa área do saber no sentido de construir novos olhares sobre o cuidado e saber de si, ou seja, de possibilitar a essas pessoas condições para que elas tenham voz própria.

Nossa atuação de vida, na contemporaneidade, requer mais cuidado com o outro, mais cuidado com si e uma interação maior entre pessoas, ao invés da promoção do isolamento e da alienação dos tidos como desajustados. Reforça-se, mais uma vez, o fundamental papel das artes nesse processo como um canal que leve a reflexão a respeito da posição crítica de cada um e seus respectivos espaços de vida.

No conto “Os Cascamorros” nota-se um movimento oposto, mas que não deixa de sinalizar a mesma inquietação: pessoas vistas como desajustadas por não seguirem as normas dos sistemas que operam as sociedades, ou numa leitura deleuzeana, pessoas desajustadas por estarem buscando espaços lisos ao invés de espaços estriados.

Em “Os Cascamorros” o visitante não possui uma patente tão hierarquizada como a do Capitão Williams, porém ele possui um saber, um conhecimento acadêmico que o faz olhar o dono da loja como o louco ou desajustado. O espaço da loja, para o visitante, reproduz o lócus da alienação e do desajuste. A começar pela forma como ele descreve a entrada da loja – objetos barulhentos que o incomodavam. Após travarem os primeiros diálogos e perceber que, de fato, o dono da loja comprava e trocava problemas, o visitante procura buscar explicações científicas para tal situação:

Também para ser justo eu devia admitir que ele tinha razão: imagine-se o pobre homem talvez reumático, talvez cardíaco, com a vista falhando, preso atrás do balcão da loja escura, explicando tudo direitinho a cada curioso que entrasse – e sem o direito de irritar-se uma vez ou outra! Tive pena dele por ter escolhido um ramo tão excêntrico, se é que não se viu metido nele contra a vontade. Senti uma necessidade urgente de ser gentil com ele, de não lhe agravar as atribulações (VEIGA, 2000, p. 118)

No intuito de não chatear ou aborrecer o dono da loja, o visitante ainda tenta se mostrar gentil dizendo que talvez, no futuro, viesse a ter problemas a serem vendidos. Então o proprietário retruca: “Quando tiver? Tem certeza de poder falar assim? No futuro? Pense bem.” (VEIGA, 2000, p.119). Tal observação faz com que o visitante sintasse abalado em sua posição de pesquisador: “A sem-cerimônia da observação desconcertou-me, e devo mesmo ter corado; felizmente ele não pôde notar essa minha *vulnerabilidade* devido à escuridão da loja.” (VEIGA, 2000, p.119, grifo nosso).

Essa vulnerabilidade, se não controlada e escondida, seria capaz de desconstruir a imagem lúcida e altamente racional do visitante, que está sempre em busca da verdade. Mais do que se preocupar com a punição do outro, o visitante se auto-regula e se auto-controla, através de um rigor disciplinar que consegue mantê-lo dentro dos parâmetros exigidos pelo seu cargo e pela posição que ele ocupa na sociedade: um acadêmico que estaria pesquisando uma loja que vende problemas.

Em **Microfísica do poder** (1979) Michel Foucault aborda as instâncias de atuação do intelectual na contemporaneidade, evidenciando que sua arena de luta deve ser sempre contra o poder e não a favor dele. Não mais falando às massas – o que não deixa de transparecer certa hierarquia, porém, deixar que as massas tenham suas próprias vozes:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso (1979, p.71, grifo do autor).

A crítica que se faz à postura do visitante da loja no conto “Os Cascamorros” fundamenta-se na citação acima: permitir que se aflorem outras verdades e outros olhares acerca da realidade que nos circunda. Existe, no plano ficcional, uma simbologia que circunda a troca ou compra de problemas. Embora não possamos esmiuçar o que esses problemas

estariam representando (cabe ao leitor codificá-los a seu modo), o fato é que a verdade do intelectual estava sendo arrebatada pela verdade do lojista:

– É sempre assim. Eles nunca sabem de nada! – exclamou o velhinho com uma desolação que me pareceu exagerada. – Por que não podem ser sinceros ao menos uma vez na vida? Entram aqui como quem não quer nada, rodeiam, disfarçam, perguntam e acabam eles mesmos tomando o metro ou a balança e tocam a medir e pesar, e ainda infestam na medida! (VEIGA, 2000, p.119)

O embate, nesse conto, se dá em um espaço dominado pela lógica do vendedor, que pode expressar sua verdade – ainda que ela se oponha a um discurso racional tido como verdadeiro. Há, inclusive, um séquito de compradores e trocadores que compactuam com o dono da loja e que levam sacos de problemas a serem barganhados: “A carga está aí – disse ele ao velhinho, coçando a cabeça meio inclinada e olhando qualquer coisa entre as unhas. – Quanto hoje? – Perguntou o velho não muito interessado. – Vinte sacos” (VEIGA, 2000, p.120).

Mas, se em “Os Cascamorros” um vendedor ao comprar e trocar problemas nos mostra que a verdade não pode ser determinada pelas regras ditadas pelos sistemas de poder, no conto “O galo impertinente” quem sinaliza a verdade é um gigantesco galo que aparece, esporadicamente, em uma estrada que estava sendo construída em uma cidade.

Nesse conto de Veiga o insólito aparece de forma muito mais premente. Muito embora nem todos estejam preparados para aceitarem um galo gigante bicando carros em uma estrada, há uma mensagem que pode ser entendida no sentido de que o galo representaria uma espécie de manifesto contra o crescente progresso que cresce e consome a natureza e a vida das pessoas. E aí reside o cuidado na escrita de Veiga: o galo figura como uma metáfora em uma narrativa que tem como principal tema os estragos causados pelo progresso e pela tecnologia na vida das pessoas.

O tom de impugnação e reflexão presentes nesse conto se mostram, principalmente, nos relatos que seguem durante a inauguração da estrada. Aliás, no dia da inauguração as pessoas não puderam acompanhar a abertura da estrada: “O povo não pode ver a estrada de perto nesse dia, tivemos que ficar nas colinas das imediações [...]” (VEIGA, 2000, p. 124). O que deveria servir como comunicação e transporte de pessoas beneficiando toda a população, na verdade serve mais como elemento de ostentação e propaganda dos governantes responsáveis: “marcou-se o dia da inauguração com a passagem de uma caravana oficial.” (VEIGA, 2000, p. 124); ou ainda: “As pontes eram um espetáculo, e tantas que se podia pensar que tinham sido feitas mais para mostrar competência do que para resolver problemas de comunicação [...]” (VEIGA, 2000, p. 124).

A excitação das pessoas após a inauguração da estrada durara pouco, pois logo se instaura o fator insólito no conto: um enorme galo atormentava os passageiros que transitavam pelo local a ponto de a estrada ficar abandonada. O que vai ao encontro das colocações de Chiampi, em relação ao realismo maravilhoso e suas semelhanças com o fantástico: “Como em toda narrativa fantástica, a falsidade lúdica das premissas improváveis é sustentada pela motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca num universo reconhecível, familiar, estruturado.” (2008, p. 57)

O efeito chocante acima citado por Chiampi e que se apresenta nesse conto traz uma interessante reflexão: mesmo na presença do insólito e do inaudito (um galo gigante repulsando transeuntes), há muito que se lembrar de nossa realidade: o progresso destruindo a natureza, empreiteiros cansados e explorados pelo sistema capitalista: “diziam que eram rações feitas em laboratórios, calculadas para dar o máximo de rendimento com o mínimo de enchimento” (VEIGA, 2000, p. 123), pessoas que trabalham por toda a vida para uma empresa e depois caem no esquecimento. Várias passagens do conto nos dão provas disso, como podemos atestar no trecho abaixo:

Diante da imponência da estrada, com suas pontes, túneis e trevos, o povo esqueceu a longa espera, herança de pais a filhos, esqueceu os parentes e amigos que haviam morrido sem ver aquele dia, esqueceu as voltas que teve de dar, e agora só cuidava de elogiar o trabalho dos engenheiros, o escrúpulo de não entregarem uma obra feita a três pancadas. (VEIGA, 2000, p. 124)

Esse conto nos mostra a obra literária se apropriando de fatos sociais ocorridos no Brasil (como ostentação de governantes, obras caras e que depois caem no esquecimento), e transformando-os esteticamente em discurso ficcional. Importante destacar que a ficção não necessariamente deva criar uma relação extensional entre linguagem e realidade. O que ela faz é articular realidade e ficção e o resultado pode ser um belo texto de engajamento social e político: “[...] as obras literárias, transcendendo os aspectos estéticos, apreendem a história.” (CARDOSO, 2009, p.32).

Embora a trama do conto “Os Cascamorros” não adentre pelo viés do protesto há, nas entrelinhas do texto, uma mensagem capaz de alimentar a percepção do leitor acerca do que já fora evidenciado em seções anteriores: como são ditadas certas normas, quem as dita e quem as segue? São questionamentos que nos fazem lembrar as oposições binárias de Cixous levantadas por Tomaz Tadeu da Silva em **Identidade e Diferença** (2009):

Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença. Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos (2009, p.76).

Podemos destacar isso na passagem em que o visitante e o dono da loja elucubram a respeito da balança que media os sacos de problemas, cada um com seu diferente ponto de vista:

Eu estava mesmo com pouca sorte. Se tivesse me oferecido um metro em vez de uma balança eu poderia fazer os gestos que ele esperava de mim sem denunciar a minha atrapalhão. Porque só há um jeito de medir com metro, que é juntar e separar repetidamente os polegares, tocando com eles as extremidades do metro.

Quando já me parecia que a única saída seria expor francamente a minha atrapalhão, ele virou o mostrador da balança para o lado dele, tirou um caderninho com lápis do bolso do colete, consultou o mostrador e disse:

- É. Mais ou menos o que eu calculei. Errei por pouco – assentou qualquer coisa no caderno, disse olhando-me por cima dos óculos: - É só o que podemos fazer por enquanto. Só trabalhamos em consignação.

Como eu continuasse sem entender, era natural que mostrasse espanto.

- Essa tem sido a *nossa norma* – disse ele defensivamente. – Foi traçada pelos fundadores, e eu não vejo vantagem em modificá-la. Se o senhor não está de acordo... – fez um gesto que tomei como significando que eu poderia levar a mercadoria de volta. (VEIGA, 2000, p.119-120, grifos nossos)

Esse diálogo traça as últimas conversas entre os personagens quando, por fim, o visitante pergunta ao vendedor o porquê de ele não se desfazer dos sacos de problemas em excesso na loja, ao que o vendedor responde que se livrar dos sacos poderia comprometer as pessoas: “[...] não sei onde iremos parar.” (VEIGA, 2000, p. 120). A última pergunta que o visitante faz nos mostra o zelo do vendedor em relação aos desastres que a violação dos sacos poderia causar:

Perguntei o que aconteceria se um daqueles sacos se rasgasse e derramasse a mercadoria. O velhinho olhou-me apavorado, bateu três vezes com os nós dos dedos do balcão.

- Brinca não. Seria um desastre. Todo mundo teria que fugir com a roupa do corpo.

- Sério assim?

- Então! O meu amigo parece que ainda não entendeu. Isso espalha como jiquitaia, entra pelos poros, inutiliza a pessoa. Só escapam os que têm couraça natural invisível, os chamados cascamorros. Fale em derramar isso não, nem brincando. Que horror! Não ganhei para o susto. (VEIGA, 2000, p. 121)

José J. Veiga possui uma forma muito peculiar de sinalizar, através de situações absurdas, o nosso real mundo. No conto “Os Cascamorros” existe um cuidado em isolar os sacos de lixo de forma que eles não destruam as pessoas. Há, de acordo com Agostinho Potenciano de Souza, “[...] a incrível possibilidade de esvaziar um saco de problemas e as consequências serem fatais para todo o mundo, exceto para esses desconhecidos Cascamorros.” (SOUZA, 1990, p. 110). Ainda que tenha sido criticado ou visto com curiosidade e arrogância pelo visitante por conta de sua excentricidade, o dono da loja ensaca

e guarda problemas de forma que eles não atinjam aqueles que não possuem “courage natural invisível.” (VEIGA, 2000, p. 121)

Questionado a respeito de sua escrita ser considerada como parte do “realismo fantástico”, Veiga contrapõe dizendo que o real não condiz com o fantástico.¹⁷ O autor inclusive cita uma ocorrência por ele lida à época em um jornal, que apontava que no Rio de Janeiro os casos de lepra estavam aumentando assustadoramente – doença conhecida dos europeus durante a Idade Média e que em pleno século vinte ainda ocorria no Brasil. Esse exemplo citado pelo autor o faz questionar sobre o fantástico em suas obras: “Ora, isso é que é fantástico, no mundo de hoje acontecer esse tipo de coisa. Um mundo fantástico? É o nosso mundo.” (VEIGA apud PRADO, 1989, p. 29).

Portanto, mais excêntrico que comprar, vender ou armazenar problemas, é permitir os absurdos do mundo contemporâneo. Isso sim pode ser considerado como surreal e insólito. Veiga, mais uma vez, sinaliza que o absurdo em sua obra pode não ser um galo bicando carros ou lojas que compram problemas, mas o fato de que aceitamos estradas abandonadas e o progresso acabando com nossas reservas naturais de forma passiva. Sem contestarmos. Isso sim é surreal.

¹⁷ Depoimento concedido pelo autor aos pesquisadores do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP em outubro de 1987. As conversas e depoimentos foram organizados por Antonio Arnoni Prado e publicados na obra **Atrás do mágico relance**: uma conversa com J. J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Construído no âmbito de uma ideologia que sempre despertou no imaginário o medo, o pecado e o mal como próprios da natureza humana, o monstro esteve presente por muitos séculos nas pregações cristãs como o responsável pelos tormentos e desvios que assolavam a humanidade. Esse discurso encontrou suas raízes no período medieval – época em que a Igreja Cristã exerceu poder hegemônico. Sob os desígnios de Deus na Terra (representado pela ideologia cristã), as pessoas deveriam prestar obediência ao Papa e a partir daí deixar que suas vidas fossem regidas pela Igreja, tanto sob o aspecto pessoal quanto o político. Era necessário, portanto, que algo muito temeroso pudesse guiar mentes em consonância para que, unificadas, não contestassem o poderio de um sistema que só avançava e precisava angariar cada vez mais fiéis. Neste cenário surge, então, a figura do monstro.

Travestido em vários disfarces, o monstro foi muito bem representado quando se precisava rechaçar todas as pessoas ou doutrinas que pusessem o poder Católico em risco. Daí que mesmo após o fim da Idade Média minorias marginalizadas eram atreladas a esta maligna figura. Seguidores de outras crenças religiosas que não a católica, mulheres que exercessem ofícios como benzedeiras e parteiras, judeus, negros, homossexuais, enfim, possuíam, de acordo com a ideologia cristã, a marca monstruosa e deveriam estar sempre vigiados quando não executados em praça pública. Aliado a esse quadro, o fim da Idade Média e o início do Renascimento se mostrou um período rico, multifacetado e contraditório, caracterizado pela convivência da ascensão de um pensamento racionalista com crenças e superstições medievais de cunho popular que encontraram sua expressão maior durante as Grandes Navegações, quando os europeus passaram a ter contato com outros mundos e outros povos nas Américas, na África e na Ásia, o que por si só causava o medo e temor em relação ao Outro. Ressalta-se, também, que séculos depois, durante o Iluminismo, iniciou-se a abertura de um fosso entre a cultura erudita e a cultura popular, sendo a segunda relacionada à ignorância e superstição que deveriam ser marginalizadas e combatidas, levando a uma situação que, principalmente no Brasil, tomou forma na oposição campo x cidade.

Ao entrarmos no século XX, tantos outros fatos políticos, sociais, econômicos também marcaram tragicamente as sociedades ao redor do mundo. As duas Grandes Guerras, o Holocausto na Alemanha, a bomba de Hiroshima, a Guerra Fria, o ataque às Torres Gêmeas, enfim, esses e tantos outros fatos forneceram, ao homem contemporâneo, elementos para que o medo em relação ao outro crescesse ainda mais. Não mais um medo em relação a uma

figura monstruosa, mas uma intolerância especificamente contra aqueles que não se inserem em um sistema ou ideologia.

Aqui reside um importante paradoxo: ao final do século XX e início do XXI, ouvimos com bastante frequência um discurso propagado pelos meios de comunicação que exalta a quebra de barreiras, o fim do nacionalismo exacerbado, uma maior tolerância de outros grupos e povos, enfim. Um discurso que embute a ideologia que o atravessa, que seria a ideologia do consumo e da livre circulação de bens transnacionais. Porém, ainda nos sentimos incomodados com as alteridades em nossas sociedades, ou com o que consideramos ser alteridade exatamente por assinalar nossos contrapontos: “[...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos conhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Portanto, falar de alteridades requer um estudo que abarque conceitos como identidade, construção de tradição e cultura, linguagem, territorialidade, conforme foram discutidos ao longo deste trabalho. Foi possível notar, durante as análises, que a construção e propagação de tais conceitos preservam as bases que mantêm os mecanismos de poder.

Visando investigar como o fantástico brasileiro e norte-americano do século XX capturaram as contradições culturais de seu tempo a partir do tema da alteridade e do espaço, este trabalho fez inicialmente uma incursão em questões teóricas a respeito do espaço literário para, na sequência, apresentar um breve panorama das vertentes da Ficção Científica e do Realismo Mágico à luz da abordagem do tema da alteridade. A partir deste levantamento e tendo como ponto de partida a alteridade, pudemos dialogar com contos dos escritores José J. Veiga e Ray Bradbury, que nos deram uma percepção da força da literatura enquanto receptora de fatos históricos que marcaram a história das nações e sua relação com o outro.

Aqui merece destaque a abordagem em torno do espaço reservado às alteridades e como ele é trabalhado nas narrativas de Ficção Científica e do Realismo Mágico – vertentes que corporificaram nossas abordagens, representadas pelos contos “Um caminho no meio do ar” e os “Homens da Terra”, da vertente Ficção da Científica e “A Ilha dos Gatos Pingados” e “Os Cascamorros”, da vertente do Realismo Mágico. Ainda que a primeira vista estas duas vertentes apresentem diferenças quanto as suas respectivas abordagens simbólicas da realidade, elas demonstram alinhamento no que se refere à utilização do espaço como um lócus da alteridade a partir da sua construção ora como espaço em que o outro pode se abrigar contra o discurso dominante, ora como espaço cuja constituição insólita desestabiliza os indivíduos ligados à ordem e a razão quando adentram nestes locais. Em ambos os casos confirma-se as observações de Marc Augé, sobre o fato de que, “Se um lugar pode se definir

como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar.” (AUGÉ, 2012, p.73). De fato, aqui reside o ponto nodal deste trabalho e momento em que confirmamos nossa hipótese: o não lugar como espaço que não se define como identitário ou relacional configura o espaço do não pertencimento.

Em nossas sociedades tentamos nos agarrar a conceitos como identidade, cultura, língua, nação, raízes de forma a nos sentirmos pertencentes e fazendo parte de um mundo um tanto quanto desajustado, que ora nos empurra às mudanças e nos força ao consumo, ora nos mantém presos às tradições de forma a não questionarmos essa engrenagem. Vivemos momentos de muita contradição e paradoxos.

Todavia há que se ressaltar os aspectos positivos de tais paradoxos, a partir do momento em que passamos a criticar um discurso pernicioso que nos obriga a vermos as diferenças em termos igualitários e nivelados. Há que se contextualizar que todos nós somos diferentes e singulares, cada qual com sua inserção em cada sociedade, com sua história de vida, com sua percepção perante fatos rotineiros, enfim. Julia Kristeva sinaliza, apropriadamente, que “A modificação da condição dos estrangeiros, que atualmente se impõe, leva a refletir sobre nossa capacidade de aceitar novas formas de alteridade” (1994, p. 9-10).

A literatura fantástica cumpre assim seu papel: tirar-nos da zona de acomodação para nos levar a outros planetas, a ilhas de gatos pingados de ouro, a lojas que vendem problemas e, assim, nos fazer pensar na nossa própria condição humana: transitória, finita e muitas vezes limitada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALLEN, L. David. **No mundo da ficção científica**. São Paulo: Summus editorial, 1974.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 11ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

AMÂNCIO, Moacir. **J.J.Veiga**. Seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli. São Paulo: Abril Educação, 1982.

AMARAL, Leila Dias Pereira do. **Manarairema sofre a noite**: enigma, resistência e sedução em a hora dos ruminantes – uma leitura sociológica de José J. Veiga. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. **O medo ao pequeno número**: ensaio sobre a geografia da raiva. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.

ASSIS, Jesus de Paula. In: BRADBURY, Ray. **A bruxa de abril e outros contos**. São Paulo: Edições SM, 2004.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lucia Pereira. 9. Ed. Campinas: Papyrus, 2012.

BARELLA, José Eduardo. Ecos da Guerra. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, mai. 2004. Disponível em: <
http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/jose_eduardo_barella>. Último acesso: 18/11/2011.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leila Perrone-Moisés. 6ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BIRMAN, Joel. **Entre cuidado e saber de si**. Sobre Foucault e a Psicanálise. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRADBURY, Ray. **Crônicas marcianas**. Trad. Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1980.

_____. **A bruxa de abril e outros contos**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Edições SM, 2004.

_____. **Os frutos dourados do sol**. Trad. Mário Henrique Leiria. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1955.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **A ficção científica, imaginário do século XX**. Uma introdução ao gênero. Scribd, 1998. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/48165239/A-FICCAO-CIENTIFICA>>. Último acesso: 18/11/2012.

_____. **Um conto e suas transformações**: ficção científica e história. Tempo: Rio de Janeiro, nº 17, pp. 129-151, 2004.

CARDOSO, João Batista. **Uma mapa da história sobre o mapa da ficção**. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

CARNEIRO, André. **Introdução ao estudo da “Science-Fiction”**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi, SILVA, Alexander Meireles da. O espaço do fantástico nos contos “Os cavalinhos de Platiplanto” e “Fronteira”, de José J. Veiga. p. 37 – 48. In: CAMARGO, Flavio Pereira, CARDOSO, João Batista. **Percursos da narrativa brasileira contemporânea**: coletânea de ensaios – volume II. Goiânia: ED. Da PUC Goiás, 2011.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Cia General de Ediciones, S.A. Mexico: 1967.

_____. **A literatura do maravilhoso**. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil**. 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Último acesso: 02/05/2013.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COELHO, Braz José. **Educação e linguagem**: reflexões ligeiras. 2ed. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2007

COUTO, Edvaldo Souza, GOELLNER, Silvana Vidore (org). **Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1440 – O Liso e o Estriado. In: DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 157-189. (Coleção Trans; vol. 5).

DINIZ, Dilma Castelo Branco. Regionalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 415-433

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1. Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Brano. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EMPRESÁRIA é condenada a pagar indenização a adolescente torturada. **G1**, Goiânia, 12 set. 2008. Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL758411-5598,00.html>>. Último acesso: 25/07/2012.

ESTEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 393-414.

FIKER, Raul. **Ficção científica**. Ficção, ciência ou uma épica da época? Porto Alegre: L&PM, 1985.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 15ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir**. História da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramallete. 22ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Trad. Andrea Daher; consultoria Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **Os anormais: curso no Collège de France. (1974-1975)**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. 4ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. Trad. Adelaine Resende, Áurea Regina Sartori e Maurício Balthazar Leal. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovick; Trad. Adelaine La Guardia Resende ... [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (org). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 9-29.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. 2ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEIRIA, Mário Henrique. In: Bradbury, Ray. **Os frutos dourados do sol**. Trad. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1955.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Trad. Mario Krauss, Vera Barkow. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGNOLI, Demétrio. **Uma gota de sangue: história do pensamento racial**. São Paulo: Contexto, 2009.

MONT'ALVÃO Jr., Arnaldo Pinheiro. **As (in)definições críticas da Ficção Científica brasileira contemporânea**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2010.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do Diabo: séculos XII-XX**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. **José J. Veiga**. De Platiplanto a Torvelinho. São Paulo: Atual, 1988.

NEVINS, Allan; COMMAGER, Henry Steele. **Breve história dos Estados Unidos**. Trad. Luiz Roberto de Godoi Vidal. São Paulo: Alfa-Ômega, 1986.

PRADO, Antonio Arnoni (org). **Atrás do mágico relance**: uma conversa com J.J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

PRIORE, Mary Del. **Esquecidos por Deus**: Monstros no mundo europeu e ibero-americano. (Séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PROCURADORA acusada de tortura é condenada a mais de 8 anos de prisão. G1, Rio de Janeiro, 08 jul. 2010. Disponível em: < <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/07/procuradora-acusada-de-tortura-e-condenada-mais-de-8-anos-de-prisao.html>>. Último acesso: 25/07/2012

RAMA, Ángel. Literatura, cultura e sociedade **na América Latina**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ROBERT, Adam. **Science Fiction**. London: Routledg, 2006.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENSTOCK-HUESSEY, Eugen. **A origem da linguagem**. Trad. Pedro Sette Câmara, Marcelo De Polli Bezerra, Márcia Xavier de Brito e Maria Inês Panzoldo de Carvalho. Rio de Janeiro, Record: 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. Fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1988.

_____. **Pensando o espaço do homem**. 5. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

SCHOEREDER, Gilberto. **Ficção científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SCHULER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SILVA, A. M. A Ficção Científica. In: SILVA, A. M. **O admirável mundo novo da República Velha**: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX. 2008. 193 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Segregação, perseguição e eliminação**: o espaço social do negro na ficção científica afro-americana, Catalão, 2011. Disponível em: < www2.catalao.ufg.br/uploads/files/38/02.pdf>. Último acesso: 04/03/2012.

SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. **Um olhar crítico sobre nosso tempo**. Uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara C. Castello. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TUCHERMAN, Ieda. Tuchermann em Corpo, fragmento e ligações. In: COUTO, Edvaldo Souza, GOELLNER, Silvana Vidore (org). **Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigeadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954**. 2006. 325 f. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2006.

VAZ, Paulo. A história: da experiência de determinação à abertura tecnológica. In: D'AMARAL, Marcio Tavares (org.). **Contemporaneidade e novas tecnologias**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 129-147.

VEIGA, José J. **Os cavaleiros de Platilante**. Contos. 16ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____. **Os melhores contos de J. J. Veiga**. Seleção de J. Aderaldo Castello. São Paulo: Global, 2000.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred, KOSOVSKI, Ester (org). **Que corpo é esse?** Novas perspectivas. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VIOLÊNCIA religiosa faz 138 mortos. **Diário de Notícias**. Portugal, 24 fev. 2006. Disponível em: <http://www.dn.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=636460>. Último acesso: 18/12/2011.

VIOLÊNCIA religiosa levou 190 pessoas à prisão no Egito. **Veja**. Brasil, 09 mai. 2011. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/internacional/sectarismo-religioso-leva-190-a-prisao-no-egito>. Último acesso: 16/12/2011.

WALTY, Ivete Lara Camargo e outros. **O que é ficção/conto/poesia**. DF: Círculo do Livro. s/d.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p. 7-72.