

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FUTURO ESQUECIDO: A RECEPÇÃO
DA FICÇÃO *CYBERPUNK* NA AMÉRICA LATINA**

TESE DE DOUTORADO

Rodolfo Rorato Londero

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

**FUTURO ESQUECIDO: A RECEPÇÃO
DA FICÇÃO *CYBERPUNK* NA AMÉRICA LATINA**

por

Rodolfo Rorato Londero

Tese de Doutorado apresentado ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em Letras**.

Orientadora: Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS, Brasil

2011

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**FUTURO ESQUECIDO: A RECEPÇÃO
DA FICÇÃO *CYBERPUNK* NA AMÉRICA LATINA**

elaborada por
Rodolfo Rorato Londero

como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Estudos Literários

COMISSÃO EXAMINADORA

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dra.
(Presidente/Orientadora)

Fábio Fernandes, Dr. (PUC-SP)

Adriana Amaral, Dra. (Unisinos)

Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 11 de março de 2011.

Para Denize

AGRADECIMENTOS

- Aos meus pais, por me ajudarem de todas as maneiras possíveis;
- À minha orientadora Rosani Umbach, por apostar neste trabalho;
- Aos meus amigos Adriana Amaral e Fábio Fernandes, por enxergarem em mim um pesquisador *cyber* quando ainda ensaiava meus primeiros passos;
- Aos professores Pedro Brum e Vera Lenz, por contribuírem para o enriquecimento desta pesquisa;
- Ao professor Edgar Nolasco, por me fornecer a base quando orientou minha dissertação de mestrado;
- Aos vários companheiros latino-americanos que conheci durante esta pesquisa, por me auxiliarem sobre a ficção científica de seus países e me conseguirem material bibliográfico: Elton Honores Vásquez (Peru), Rodrigo Antezana Patton (Bolívia), Luis Pestarini (Argentina), Luis Saavedra (Chile) e Campo Ricardo Burgos López (Colômbia);
- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos.

Numa sociedade que perdeu sua noção de futuro e mesmo da própria possibilidade de mudança histórica; que se tornou convicta de que a ordem vigente do capitalismo global é a única forma social que pode existir doravante; com seu profundo enraizamento na natureza humana – numa tal sociedade nós ainda uma vez precisamos de visões de diferença radical e de alternativas radicais ao sistema presente. Essas visões são o que chamo de utopia e, longe de constituir uma fuga da política como nas utopias tradicionais, são partes integrantes da política hoje.

Fredric Jameson

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

FUTURO ESQUECIDO: A RECEPÇÃO DA FICÇÃO *CYBERPUNK* NA AMÉRICA LATINA

Autor: Rodolfo Rorato Londero
Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 11 de março de 2011.

O objetivo deste trabalho é discutir a recepção da ficção *cyberpunk* latino-americana, ou melhor, a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk*. Surgida nos anos 1980, no contexto sócio-econômico norte-americano, a ficção *cyberpunk* representa vários tópicos ligados ao local e momento de produção: os Estados falidos e o neoliberalismo; a emergência do ciberespaço e a livre circulação do capital para além das fronteiras nacionais; o cenário distópico, a descrença no futuro e o fim dos grandes relatos históricos como propõe a pós-modernidade lyotardiana; etc. Estas características levam a identificar a ficção *cyberpunk* como representação suprema do capitalismo tardio (Jameson). Entretanto, como pensar a ficção *cyberpunk* na América Latina, ou seja, num lugar que se encontra ao mesmo tempo dentro e fora do sistema mundial? A hipótese que este trabalho apresenta aponta para o viés utópico da ficção *cyberpunk* latino-americana, inexistente na versão norte-americana. A representação da utopia nesta ficção somente é possível devido aos lugares que se encontram fora do sistema mundial: os grupos urbanos marginalizados, as etnias indígenas, os enclaves ecológicos, os movimentos religiosos, etc. Este trabalho organiza-se em quatro capítulos: no primeiro capítulo se discute a ficção científica, gênero que abarca a ficção *cyberpunk*, contrapondo seus valores (efemeridade, particularidade e imitação) aos da literatura *mainstream* (eternidade, universalidade e originalidade); no segundo capítulo se aborda o modelo marxista base-superestrutura, considerado pertinente para analisar as relações entre texto e contexto; no terceiro capítulo se verifica o tipo de recepção realizado pela ficção *cyberpunk* latino-americana, elegendo a revista argentina *Neuromante Inc.* como caso exemplar desta recepção; e no quarto capítulo se analisa alguns romances para comprovar a hipótese: *Mañana, las ratas* (1977), de José B. Adolph; *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis; *Flores para un cyborg* (1996), de Diego Muñoz Valenzuela; *2010: Chile en llamas* (1998), de Darío Oses; *El viaje* (2001), de Rodrigo Antezana Patton; *El delirio de Turing* (2003), de Edmundo Paz Soldán; *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de Alison Spedding; *A mão que cria* (2006), de Octavio Aragão; *La segunda enciclopedia de Tlön* (2007), de Sergio Meier; *Os dias da peste* (2009), de Fábio Fernandes; e *Cyber Brasileira* (2010), de Richard Diegues.

Palavras-chave: ficção *cyberpunk*; América Latina; crítica marxista.

ABSTRACT

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

FORGOTTEN FUTURE: THE RECEPTION OF CYBERPUNK FICTION IN LATIN AMERICA

Autor: Rodolfo Rorato Londero
Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 11 de março de 2011.

The aim of this research is to discuss the reception of Latin American cyberpunk fiction, in other words, the Latin American reception of cyberpunk fiction. The cyberpunk fiction emerged in North American social and economic context in the 1980's, and it depicts several topics linked to place and moment of production: the failed States and neoliberalism; the emergence of cyberspace and free circulation of capital beyond national borderlines; the dystopian background, the disbelief in future and grand narratives collapse as it is proposed by the lyotardian postmodernity, etc. These characteristics lead to identify the cyberpunk fiction as the supreme representation of late capitalism (Jameson). However, how can the cyberpunk fiction in Latin America be thought, it means, a place that is inside and outside of the world system at the same time? The hypothesis of this research points out to utopian way of Latin American cyberpunk fiction that does not exist in North American version. The representation of utopia in this fiction is only possible due to places out of world system: marginalized urban groups, Indian ethnics, ecological enclaves, religious movements, etc. This research is composed by four chapters: the first one discusses science fiction, while a genre which involves cyberpunk fiction, contesting its values (ephemerality, particularity and imitation) in face to mainstream literature (eternity, universality and originality); the second one approaches the Marxist model base-superstructure, which is considered pertinent to analyze the relationship between text and context; the third one verifies the kind of reception produced by Latin American cyberpunk fiction, in order to that, it is elected the Argentinean magazine *Neuromante Inc.* as a sample of this reception; and the forth one analyzes some novels in order to prove the hypothesis: *Mañana, las ratas* ("Tomorrow, the rats", 1977), by José B. Adolph; *Silicone XXI* ("Silica 21st century", 1985), by Alfredo Sirkis; *Flores para un cyborg* ("Flowers for a cyborg", 1996), by Diego Muñoz Valenzuela; *2010: Chile en llamas* ("2010: Chile in flames", 1998), by Darío Oses; *El viaje* ("The trip", 2001), by Rodrigo Antezana Patton; *El delirio de Turing* ("Turing's Delirium", 2003), by Edmundo Paz Soldán; *De cuando en cuando Saturnina* ("From time to time Saturnina", 2004), by Alison Spedding; *A mão que cria* ("The hand that creates", 2006), by Octavio Aragão; *La segunda enciclopedia de Tlön* ("The second encyclopedia of Tlön", 2007), by Sergio Meier; *Os dias da peste* ("The days of the plague", 2009), by Fábio Fernandes; and *Cyber Brasileira* (2010), by Richard Diegues.

Keywords: cyberpunk fiction; Latin America; Marxist criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A FICÇÃO CIENTÍFICA E SEUS VALORES.....	17
2. BASE-SUPERESTRUTURA: MODOS DE USAR.....	50
2.1 Bases e superestruturas.....	58
3. VOLTA AO CYBERMUNDO LATINO-AMERICANO.....	72
3.1 Nem universal, nem específico: a recepção afetiva.....	78
3.2 <i>Neuromante Inc.</i> : a recepção argentina da ficção <i>cyberpunk</i>	93
3.2.1 A ficção <i>cyberpunk</i> precoce de Carlos Gardini.....	104
3.3 A ficção <i>cyberpunk</i> em outras mídias.....	112
4. CYBERUTOPIAS LATINO-AMERICANAS.....	121
4.1 Utopias católico-comunistas: <i>Mañana, las ratas</i> (1977), de José B. Adolph.....	139
4.2 Utopias ecológicas: <i>Silicone XXI</i> (1985), de Alfredo Sirkis; <i>2010: Chile en llamas</i> (1998), de Darío Oses.....	149
4.3 Utopias fálicas: <i>Flores para un cyborg</i> (1996), de Diego Muñoz Valenzuela.....	160
4.4 Utopias pós-capitalistas: <i>El viaje</i> (2001), de Rodrigo Antezana Patton.....	167
4.5 Utopias ciberhacktivistas: <i>El delirio de Turing</i> (2003), de Edmundo Paz Soldán.....	175
4.6 Utopias indo-feministas: <i>De cuando en cuando Saturnina</i> (2004), de Alison Spedding.....	189
4.7 Ucronias a vapor: <i>A mão que cria</i> (2006), de Octavio Aragão; <i>La segunda enciclopedia de Tlön</i> (2007), de Sergio Meier.....	205
4.8 Utopias singulares: <i>Os dias da peste</i> (2009), de Fábio Fernandes; <i>Cyber Brasileira</i> (2010), de Richard Diegues.....	219
CONCLUSÃO.....	226
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	232

INTRODUÇÃO

Um relato para começar: a origem do título desta pesquisa vem de uma conversa que tivemos com Adriana Amaral durante sua participação na banca de defesa da nossa dissertação de mestrado. Falávamos para ela das idéias que pretendíamos abordar em nossa futura tese de doutorado, que na época resumiam-se simplesmente em expandir o objeto de estudo do mestrado, restrito à ficção *cyberpunk* brasileira, especialmente à de Fausto Fawcett, para abarcar a ficção *cyberpunk* latino-americana em geral. Mas como sempre faltava um título, Adriana sugeriu o que ela mesma fez em sua tese: aproveitar o título de alguma obra de ficção científica. *Dangerous visions* (1967), famosa antologia organizada por Harlan Ellison, tornou-se *Visões perigosas* (2006), tese de Adriana sobre o movimento *cyberpunk* que, não por acaso, é herdeiro da geração encabeçada pelos autores de *Dangerous visions*, a *New Wave*. Resolvemos acatar a sugestão de Adriana, mas com uma pequena alteração que consideramos significativa: *Futuro proibido* (1989), antologia organizada por Rudy Rucker, Robert Anton Wilson e Peter Lambron Wilson que apresenta, entre outros, alguns autores do movimento *cyberpunk* (o próprio Rucker, Bruce Sterling, William Gibson, etc.), tornou-se esta *Futuro esquecido*. O objetivo de *Futuro proibido*, como explica dois de seus organizadores, é reunir “textos que tivessem sido recusados pelos veículos comerciais por seu radicalismo, sua obscenidade ou estranheza de estilo” (RUCKER; WILSON, 2003, p. 14). Mas se alguns futuros são proibidos pelos veículos comerciais, outros são meramente esquecidos: para Spinrad,

a ficção científica tem sempre sido predominantemente uma literatura do Primeiro Mundo. Alguém pode dizer que isto é simples porque a ficção científica é escrita na língua do Primeiro Mundo, mas o Inglês é a primeira ou a segunda língua de muitos países do Terceiro Mundo, desde a África até a Índia e o Caribe. Existem pouquíssimos escritores do Terceiro Mundo escrevendo ficção científica, mas, como pode parecer, pouca ou nenhuma FC do ponto de vista do Terceiro Mundo¹ (SPINRAD, 1989, p. 186).

Citada em “Cyberpunk revisited” (1989), artigo que revisa o estrondoso sucesso da ficção *cyberpunk* norte-americana ao longo da década de 1980, a afirmação de Spinrad refere-se a *Islands in the Net* (1988), traduzido no Brasil como *Piratas de dados*, romance de Bruce

¹ Tradução livre de: “science fiction has always been dominantly a First World literature. One might say that this is simply because it is written in a First World language, but English is the first or second language of much of the Third World from Africa to India to the Caribbean. There are quite a few Third World writers writing in it, but, it would seem, little or no SF from a Third World point of view”.

Sterling que, de fato, revisita o gênero a partir de um ponto de vista diferenciado: “Para situar *Islands in the Net* como um romance ‘cyberpunk’, e de um jeito estranho ele é, o que Sterling faz aqui é pegar o consenso de futuro do ‘movimento’ e observar o seu mundo a partir de uma perspectiva inteiramente nova”² (SPINRAD, 1989, p. 186). Para o Primeiro Mundo esta perspectiva inteiramente nova nada mais é que o ponto de vista do Terceiro Mundo: através da protagonista Laura Webster, Sterling desce até o Terceiro Mundo, voltando-se assim para uma periferia freqüentemente esquecida pela ficção científica, inclusive por aquela produzida no Terceiro Mundo. Em todo caso, os elementos que consagraram a ficção *cyberpunk* ainda estão em *Piratas de dados*: os implantes cibernéticos, as drogas sintéticas, a informação como o bem mais valioso, as multinacionais governando o mundo, etc. Elementos que também fizeram a fama da obra pioneira do gênero, *Neuromancer* (1984), de William Gibson.

Sterling também visita o Terceiro Mundo em seu conto presente em *Futuro proibido*, “Vemos as coisas de modo diferente” (1989): através do protagonista Sayyid Qutb³, fundamentalista islâmico, Sterling descreve assim os Estados Unidos no primeiro parágrafo:

Esta era a *jahiliyah* – a terra da ignorância. Esta era a América. O Grande Satã, o Arsenal do Imperialismo, o Financiador do Sionismo, o Bastião do Neocolonialismo. Lar de Hollywood e das putas loiras em nylon preto. A terra dos F-15 equipados com mísseis que disparam sobre o céu de Deus, numa vaidade pagã. A terra de frotas nucleares globais, canhões disparando obuses grandes como carros (STERLING, 2003a, p. 25).

Por outro lado, o Califado Árabe é assim descrito nas últimas páginas:

Esta é a *dar-al-harb*, a terra da paz. Nós arrancamos as mãos do Ocidente de nossa garganta, e respiramos novamente, sob os céus de Deus. Nosso Califa é um bom homem, e eu sou orgulhoso em servi-lo. Ele governa, reina. Homens sábios debatem na tradição dos Majlis, não brigando como políticos, mas buscando a verdade na dignidade. Temos o respeito do mundo (STERLING, 2003a, p. 50).

Daí porque o futuro imaginado em “Vemos as coisas de modo diferente” é proibido, pois apresenta um ponto de vista que dificilmente os norte-americanos aceitariam, ainda mais considerando os eventos ocorridos doze anos após a publicação do conto, ou seja, os atentados de 11 de setembro. Mas se uma ficção científica do Primeiro Mundo que considera o ponto de vista do Terceiro Mundo é apenas proibida, então o que dizer de uma ficção

² Tradução livre de: “To the extent that *Islands in the Net* is a “Cyberpunk” novel, and in a certain weird way it is, what Sterling is doing here is taking the consensus “Movement” future and looking at its world from an entirely new perspective”.

³ Referência a Sayyid Qutb (1906-1966), fundamentalista islâmico egípcio que pregava a limpeza dos países islâmicos de influências ocidentais.

científica do Terceiro Mundo, ou seja, de uma ficção científica que argumenta a partir do seu lugar? Esta é esquecida por apresentar um futuro ao mesmo tempo subversivo e utópico, onde o Terceiro Mundo, como o Califado Árabe de “Vemos as coisas de modo diferente”, se liberta do Primeiro Mundo e de suas relações sócio-econômicas desiguais (produtos industrializados trocados por recursos naturais; democracias ocidentais trocadas por governos tradicionais; filosofias dualísticas trocadas por doutrinas íntegras):

E pensar que houve um tempo em que o Ocidente nos prendia em suas mãos blindadas. O Ocidente tratou o Islã como um recurso natural, seus exércitos invencíveis marchando pelas terras da Fé como tratores. O Ocidente retalhou nosso mundo em colônias, e sorria para nós com terrível perfídia esquizofrênica. Nos mandou separar Deus do Estado, a Mente do Corpo, a Razão da Fé. Nos partiram ao meio (STERLING, 2003a, p. 40).

Seguindo o lema “*no future*” da contraparte *punk*, a ficção *cyberpunk* sempre esqueceu o futuro a favor do presente, e neste sentido esteve em sintonia com a denúncia lyotardiana dos grandes relatos históricos que marcaram a pós-modernidade, corrente acadêmica e artística que também prosperou nos anos 1980. Mas se a pós-modernidade se diferencia da modernidade por negar o futuro, contrariamente o *pós-cyberpunk* se diferencia do *cyberpunk* por favorecer o futuro: “O *pós-cyberpunk* usa a mesma técnica [do *cyberpunk*] de construção imersiva do mundo, mas apresenta personagens e cenários diferentes, e o que é mais importante, produz suposições fundamentalmente diferentes sobre o futuro”⁴ (PERSON, 1998, p. 11). As obras até agora citadas de Sterling se inserem neste *cyberpunk* dos anos 1990, como também outros contos de *Futuro proibido*: para Rucker e Wilson, “a visão apocalíptica do *cyberpunk* talvez sugira o elemento ‘entrópico’ negativo – o utopismo radical de textos como o anônimo ‘Visite Port Watson!’” (RUCKER; WILSON, 2003, p. 17). Se por um lado a utopia *pós-cyberpunk* imaginada no texto-turístico “Visite Port Watson!” (1989) é apenas *cyberpunk* declaradamente utópico, assumindo o liberalismo anárquico do movimento e contrariando as distopias que imperam no gênero, por outro lado as utopias que identificamos na ficção *cyberpunk* latino-americana são verdadeiramente *pós*, tanto por surgirem predominantemente nos anos 1990 quanto por relerem, muitas vezes parodiando, as obras iniciais do movimento. Rucker e Wilson podem até procurar os contrapontos entrópicos da ficção *cyberpunk* em seus futuros proibidos, mas provavelmente eles foram esquecidos em algum canto da América Latina: como afirma Fawcett, também em texto-turístico homenageando desta vez Copacabana, “eu posso encarar um parisiense, um nova-iorquino,

⁴ Tradução livre de: “Postcyberpunk uses the same immersive world-building technique, but features different characters, settings, and, most importantly, makes fundamentally different assumptions about the future”.

um berlinense ou um japonês de frente porque sou a anti-matéria deles, que vivem na exuberância positiva” (FAWCETT, 1989, p. 13). A purgatória Copacabana é a anti-matéria, a entropia da paradisíaca Port Watson; ou deixando de lado as metáforas, a ficção *cyberpunk* latino-americana é o contraponto da norte-americana. Mas o contraponto de um gênero predominantemente distópico – não esqueçamos que “Visite Port Watson!” é, em todo caso, um futuro proibido da ficção *cyberpunk* norte-americana – é um gênero que privilegia o viés utópico: fundamentada a partir das anotações de Jameson (2006) que indicam a ficção *cyberpunk* norte-americana como a representação suprema do capitalismo tardio, a hipótese desta pesquisa busca os elementos utópicos da ficção *cyberpunk* latino-americana justamente nos lugares e discursos deixados à margem pelo sistema mundial: por exemplo, os índios aymaras em *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de Alison Spedding; os exilados políticos em *Flores para un cyborg* (1996), de Diego Muñoz Valenzuela; os homossexuais em “Hackers” (1997), de Roberto Bayeto; as gangues anarco-artísticas em “Jogo rápido” (1989), de Braulio Tavares; a teologia da libertação em *Mañana, las ratas* (1977), de José B. Adolph; o marxismo em *El delirio de Turing* (2003), de Edmundo Paz Soldán; o movimento ecológico em *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis; etc.

Não podiam nos expulsar da ONU porque não estamos na ONU, e o sistema financeiro nos recebe como indivíduos devido aos carnês universais, e não como cidadãos; não podiam nos fazer como já fizeram com os russos e chechenos porque por causa deles que proibiram qualquer intervenção em contas bancárias baseadas na nacionalidade dos interessados. Tampouco podiam embargar material bélico porque não o compramos legalmente, e nem a comida se somos autárquicos, e insumos humanitários como remédios não são passíveis de sanção, enquanto a informática a compramos *offworld* através do Sindicato e a metemos direto por Uyuni⁵ (SPEDDING, 2004, p. 225).

Este trecho de *De cuando en cuando Saturnina* mostra como a situação marginal em relação ao capitalismo tardio favorece *Qullasuyu Marka*, a Bolívia libertada dos índios aymaras. Se a utopia prospera na fração não-cooptada pelo sistema mundial, então a América Latina muito tem a contribuir para uma ficção *cyberpunk* diferenciada, pois seus bolsões de exclusão, sejam eles étnicos, sociais ou contraculturais, fermentam revoluções que explodem de variadas maneiras: em *Mañana, las ratas*, os pobres, organizados por um líder católico ortodoxo, derrubam o governo de empresas multinacionais; em *El delirio de Turing*, “a

⁵ Tradução livre de: “No nos podía expulsar de la ONU porque no estamos, y el sistema financiero nos recibe como individuos para los carnets universales, no como ciudadanos, no nos podían hacer ya como hicieron con los rusos y chechenos porque era a causa de eso que prohibieron cualquier intervención de cuentas bancarias en base a la nacionalidad de los interesados. Tampoco podían embargar material bélico porque no lo compramos legalmente y en la comida sí somos autárquicos, y insumos humanitarios como medicinas no son pasibles a sanción, mientras la informática lo compramos *offworld* a través del Sindicato y lo metemos directo por Uyuni”.

Central Operária e destacados líderes cívicos e camponeses têm anunciado sua solidariedade com os piratas informáticos”⁶ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 100-101) que lutam contra as taxas abusivas da concessionária multinacional de energia GlobalLux; em “Jogo rápido”, as gangues anarco-artísticas dizem “NÃO – ao Estado e às Empresas!” e reivindicam a mesma luta do Sendero Luminoso, dos *hackers* e do Islã (TAVARES, 1989, p. 121).

Para que desde já sejamos compreendidos, é necessário expor a arbitrariedade da divisão entre Primeiro e Terceiro Mundo que parece sustentar nossa hipótese: para Ahmad (2002, p. 90), o certo é que não vivemos em três mundos, mas em um mundo que inclui a experiência do colonialismo e do imperialismo em ambos os lados da suposta divisão global. Neste sentido, por exemplo, os afro-americanos também formam um bolsão de exclusão no interior do que chamamos de Primeiro Mundo: daí encontrarmos uma utopia espacial de rastafáris em *Neuromancer*. Se usamos estes conceitos até agora é apenas para dialogar na mesma linha de argumentação adotada por Spinrad e Sterling. De qualquer forma, ainda que estejamos atentos para essa falsa divisão, nossa pesquisa se concentrará nas interações entre a ficção *cyberpunk* e a realidade latino-americana.

Também devemos esclarecer o sentido em que empregaremos o conceito de recepção, exposto no subtítulo desta pesquisa. Não nos referimos aqui à Estética da Recepção e aos problemas do leitor, como pode parecer – apesar de, como afirma Nitrini, “o produtor é também um receptor quando começa a escrever” (NITRINI, 2000, p. 171) –, mas à Literatura Comparada, onde recepção designa a cultura importadora: é o caso da América Latina em relação à ficção *cyberpunk*. Este sentido remonta desde a consolidação da Literatura Comparada enquanto disciplina acadêmica no final do século XIX, onde a recepção integra o estudo de fontes e influências: para van Tieghem (1994), por exemplo, as obras literárias inserem-se num quadro de influências, onde são influenciadas na criação e influenciadoras na fortuna. Para Coutinho, entretanto, esta Literatura Comparada mais antiga, de origem francesa, “autou, em suas primeiras manifestações sobre a literatura do continente [América Latina], como mais um elemento ratificador do discurso da dependência cultural” (COUTINHO, 2003, p. 11). Isto porque a literatura latino-americana é enquadrada nestes primeiros estudos somente enquanto influência das fontes européias. Outro problema reside no próprio conceito de influência: para Candido, “é preciso reconhecer que talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da

⁶ Tradução livre de: “La Central Obrera y destacados líderes cívicos y campesinos han anunciado su solidaridad con los piratas informáticos”.

deliberação e do inconsciente” (CANDIDO, 2006, p. 38). Ciente destas limitações, o sentido em que nos valeremos do conceito de recepção será sempre aquele onde “as ‘influências’, as repercussões efetuam-se essencialmente segundo a medida das necessidades do contexto receptor” (KAISER, 1989, p. 266-267), como também se valem os comparatistas do Leste Europeu, principalmente Victor Zhirmunsky. Neste sentido, em vários momentos, realizaremos comparações semelhantes às do Desconstrucionismo, onde “o texto segundo no processo da comparação não é mais apenas o ‘devedor’, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em conseqüência, mais rica e dinâmica” (COUTINHO, 2003, p. 20). A ficção *cyberpunk* latino-americana, enquanto texto segundo, não é “devedora” da contraparte norte-americana, mas sim revitalizadora: como veremos no desenvolvimento desta pesquisa, é ela quem “impede” a morte do gênero no final dos anos 1980, dando-lhe novo fôlego. Ainda a respeito do Desconstrucionismo, Coutinho acrescenta que “o que passa a prevalecer na leitura comparatista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual estabelecido com o primeiro” (COUTINHO, 2003, p. 20). No caso da ficção *cyberpunk* latino-americana este elemento de diferenciação é justamente privilegiar os lugares e discursos deixados à margem pelo capitalismo tardio.

É claro que a posição defendida acima também apresenta seus problemas: não basta apenas “inverter a escala de valores do modelo tradicional para derrocar-se seu teor etnocentrista” (COUTINHO, 2003, p. 21), pois o referencial continua sendo o modelo tradicional. Ou seja, não basta apenas valorizar o texto segundo em detrimento do primeiro enquanto se segue as regras deste. Para Coutinho, “é preciso ir além: desconstruir o próprio modelo, ou melhor, desestruturar o sistema hierárquico sobre o qual ele se havia erigido” (COUTINHO, 2003, p. 21). Entretanto, para a história dialética, a melhor forma de desestruturar o sistema hierárquico é sublevar seu elemento mais baixo: para Marx e Engels, é este o resultado da luta de classes, pois “os proletários nada têm de seu a salvaguardar”, sendo assim, “o proletariado, a camada mais baixa da sociedade atual, não pode se erguer, se estabelecer, sem fazer saltar pelos ares toda a superestrutura das camadas que constituem a sociedade oficial” (MARX; ENGELS, 2007, p. 59-60). É isto que também ocorre nas lutas pós-coloniais ou nas lutas por legitimação literária.

São as lutas por legitimação literária que discutiremos no primeiro capítulo, abordando a ficção científica enquanto literatura invisível oposta à literatura estabelecida (*mainstream*), e destacando os valores da primeira (efemeridade, particularidade e imitação) em contraposição

aos valores da segunda (eternidade, universalidade e originalidade). Se a particularidade refere-se aos códigos lingüísticos e temáticos da ficção científica enquanto subcultura, a efemeridade refere-se à historicidade explícita ou implícita na ficção científica enquanto narrativa (STABLEFORD; CLUTE; NICHOLLS, 1995, p. 312-314). É justamente esta historicidade do gênero que nos levará a adotar no segundo capítulo o modelo base-superestrutura como referencial teórico: para definir como empregaremos este modelo em nossas leituras da ficção *cyberpunk* latino-americana, muitas vezes enfocadas nas relações entre texto e contexto, listaremos suas diversas interpretações, descartando as superficiais (o *determinismo econômico*) e conservando as complexas (o modelo como *processo social material* ou como *problema*). Estes dois primeiros capítulos visam a delimitar os contornos gerais do nosso objeto de estudo – dizemos gerais, pois a ficção *cyberpunk* é um subgênero da ficção científica – e estabelecer os referenciais teóricos.

No terceiro capítulo adentraremos no mundo da ficção *cyberpunk* latino-americana, contudo sem ainda realizar estudos de casos específicos, mas oferecer um panorama da recepção tardia do gênero na América Latina, enfatizando os tipos de recepção e os problemas por eles levantados. Também abordaremos a ficção *cyberpunk* em outras mídias, privilegiando as convergências e divergências entre a produção mundial e a local, mais precisamente entre os quadrinhos do japonês Katsuhiro Otomo (*Akira*, 1982) e os do brasileiro Law Tisot (*Cidade Cyber*, 2003). Portanto, a pergunta que o terceiro capítulo faz é: se a ficção *cyberpunk* corresponde a um desenvolvimento histórico do capitalismo compartilhado ao redor do mundo, então por que as recepções latino-americanas do gênero se diferenciam da matriz? Uma destas diferenças é justamente a resposta que o quarto capítulo oferece: o viés utópico da ficção *cyberpunk* latino-americana, inexistente na variante norte-americana. Um grupo de obras será analisado em tópicos separados como representante deste viés utópico: proporemos utopias católico-comunistas, utopias ecológicas, utopias indofeministas, ucronias a vapor, etc.

Se a literatura foi o primeiro território libertado da América Latina, como dizia o escritor peruano Manuel Scorza, então ela é o veículo ideal para promover as demais libertações: este é o impulso, algumas vezes declarado, outras vezes secreto ou mesmo involuntário, que mobiliza a ficção *cyberpunk* latino-americana. Como as páginas seguintes tentarão mostrar, a postura *punk* do gênero que se degradou comercialmente na virada dos anos 1990 é retomada em vários momentos pela produção latino-americana. Em seu “obituário” do movimento *cyberpunk* publicado em junho de 1991, “O cyberpunk nos anos 90”, Sterling (2003b) desejou “todo o poder e a melhor sorte para o *underground* dos anos 90.

Não lhe conheço, mas sei que está aí fora”⁷. Nossa resposta: “Sim, ele está fora, fora daí, do outro lado do hemisfério”.

⁷ Tradução livre de: “All power, and the best of luck to the Nineties underground. I don’t know you, but I do know you’re out there”.

1 A FICÇÃO CIENTÍFICA E SEUS VALORES

Em *El sentido de la ciencia ficción* (1966), provavelmente o primeiro estudo teórico-crítico sobre ficção científica publicado na América Latina⁸, o ensaísta Pablo Capanna apresenta um exemplo do potencial do gênero para inverter as relações entre o *mesmo* e o *outro*: “Em uma paródia das *space-operas* onde reinavam os ‘monstros de olhos arregalados’, Tenn escreveu a peripécia de um professor de literatura lançado em um mundo de monstros dessa espécie, onde ele, o homem, é visto como ‘O monstro de olhos achatados’”⁹ (CAPANNA, 1966, p. 155-156). O homem, criatura hegemônica nas narrativas de ficção científica, é visto então como alteridade em “The flat-eyed monster” (1955), de William Tenn. Em um diálogo entre duas personagens alienígenas – Conselheiro Glomg e Professor Lirld – sobre a presa humana capturada – Clyde Manship, um professor assistente de Literatura Comparada da Universidade de Kelly (TENN, 1956, p. 98) –, percebemos esta inversão:

O Conselheiro varreu os olhos por Manship. “Você diz que está vivo?”, indagou duvidosamente.

“Oh, qual é, Conselheiro”, Professor Lirld protestou. “Não é flefnomórfico. Mas é obviamente sensitivo, obviamente motivado, apesar de...”

“Certo. Está vivo. Eu admitirei isso. Mas sensitivo? Nem mesmo parece *pmbff* de onde estou vendo. E esses olhos sozinhos são horríveis! Há apenas dois deles – e tão *achados*! Aquela pele seca, seca sem um traço de lodo. Eu admitirei que...”¹⁰ (TENN, 1956, p. 101; grifo do autor).

Mas além de humano entre alienígenas, não há outro tipo de alteridade representado por Manship? Em determinado momento da narrativa Manship começa a pensar em fugir do cativeiro, mas percebe que seus conhecimentos são inúteis para tanto: “Se pelo menos sua tese de doutorado tivesse sido em biologia ou fisiologia, ele pensou ansiosamente, em vez de *O uso do segundo aoristo nos primeiros três cantos da Ilíada*. Oh, bem. Ele estava longe de

⁸ Na lista de estudos latino-americanos sobre ficção científica publicada na *Science Fiction Studies* (MOLINA-GAVILÁN *et al*, 2007, p. 420-431), anterior a *El sentido de la ciencia ficción* somente há estudos voltados para autores específicos (os argentinos Eduardo Holmberg e Leopoldo Lugones e o norte-americano Ray Bradbury) ou para literatura fantástica.

⁹ Tradução livre de: “En una parodia de las *space-operas* donde reinaban los ‘monstruos de ojos saltones’, Tenn escribió la peripecia de un profesor de literatura arrojado a un mundo de monstruos de esa especie, donde él, el hombre, es visto como ‘El monstruo de ojos chatos’”.

¹⁰ Tradução livre de: “The Councilor swept his eyes back to Manship. ‘You call that living?’ he inquired doubtfully. / ‘Oh, come now, Councilior,’ Professor Lirld protested. ‘Let’s not have any flefnomorphism. It is obviously sentient, obviously motile, after a fashion–’ / ‘All right. It’s alive. I’ll grant that. But sentient? It doesn’t even seem to *pmbff* from where I stand. And those horrible lonely eyes! Just two of them – and so *flat*! That dry, dry skin without a trace of slime. I’ll admit that–”.

casa. Mas poderia tentar”¹¹ (TENN, 1956, p. 104-105). Temos uma personagem estudiosa de literatura clássica em um enredo de ficção científica: isto também não é uma alteridade? O cânone não é o monstro da ficção científica?

O objetivo deste capítulo é recuperar as divisões entre literatura estabelecida (*mainstream*) e literaturas invisíveis (ficção científica, horror, fantasia, policial, literatura espírita, esotérica, auto-ajuda, etc.) abandonadas por certas tendências culturalistas e pós-modernistas que as compreendem como “intelectualmente insatisfatórias” (WILLIAMS, 1992, p. 125). Entretanto, através deste resgate, não buscamos elogiar a literatura estabelecida e discriminar as literaturas invisíveis – até porque soaria bastante repetitivo –, mas reconhecer a especificidade das literaturas invisíveis e – por que não? – inverter o jogo. Quando os pós-modernistas proclamam “a anulação de uma distinção mais antiga entre a cultura de elite e a chamada cultura de massas” (JAMESON, 1994, p. 36), isto demarca a vitória final da literatura estabelecida perante as invisíveis: todos reconhecem a presença do gênero policial em *O nome da rosa* (1980), celebrado romance pós-modernista de Umberto Eco, mas ninguém designa este romance como literatura invisível. Pelo menos os frankfurtianos, tantas vezes acusados de discriminar às literaturas invisíveis, reconheciam o embate entre as duas literaturas, mas agora, contrariamente às previsões apocalípticas de expansão da indústria cultural, o pós-modernismo proclama a assimilação definitiva das literaturas invisíveis pela literatura estabelecida. Daí o esforço desperdiçado em separar as duas literaturas, como pontua Souza:

A posição elitista da crítica, desprovida de pudor e disposta a retomar o desgastado binarismo referente à classificação literária, que diferencia a alta da baixa literatura, não estaria ensaiando uma forma de poder de classe que, uma vez enfraquecida, mais se empenha no desejo de reativá-la? Tem sido ainda grande o esforço da crítica em nomear os discursos que não se enquadram nos critérios da alta literatura, escolhendo-se, entre vários termos, ora o de *paraliteratura*, o de *contra-literatura*, ora o de literatura *parapolicial*, correndo-se sempre o risco de uma classificação equivocada (SOUZA, 2002, p. 81; grifos do autor).

Mas não nos parece que o elitismo, enquanto forma de poder de classe, enfraqueceu; talvez se cansou de criticar a “baixa literatura” para começar a aceitá-la, porém ainda segundo seus valores. Quando em “Ficção científica e ‘altas literaturas’” (2007) reconhecemos a presença da ficção científica em autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e José Saramago, demonstrando “como as ditas ‘altas literaturas’ valem-se, atualmente, de um

¹¹ Tradução livre de: “If only his doctoral thesis had been in biology or physiology, he thought wistfully, instead of *The Use of the Second Aorist in the First Three Books of the Iliad*. Oh, well. He was a long way from home. Might as well try”.

gênero da indústria cultural para alcançar novamente o grande público” (LONDERO, 2007a, p. 54), isto certamente nos exige abandonar análises verticais para adotar análises horizontais (LONDERO, 2007a, p. 56). Entretanto, ainda assim as classificações persistem, mas ao invés de critérios verticais como *altas* e *baixas* literaturas, seguramente denunciados por Souza, surgem critérios horizontais: uma literatura *à direita*, conservadora dos valores canônicos (eternidade, universalidade e originalidade), e uma literatura *à esquerda*, marginalizada e, por isso mesmo, subversiva ao preservar valores opostos aos canônicos (efemeridade, particularidade e imitação). Os termos empregados não são gratuitos, pois denotam que a literatura se retira da crítica estética (*alta* e *baixa*) para entrar no campo político (*direita* e *esquerda*).

Souza está certa, contudo, ao alertar para os termos equivocadas que denominam o que aqui chamamos de literaturas invisíveis. A longa história de termos desastrosos ou apenas inadequados nos obriga a justificar a nomenclatura que empregamos. Vamos proceder por eliminação e aproveitar para percorrer brevemente por esta história: o uso do termo “massa” no sentido de “literatura de massa” provavelmente se manifesta no século XX, ainda que “o surgimento do sentido social” do termo seja do final do século XVII e princípios do século XVIII (WILLIAMS, 2007, p. 262). Mas é somente no século XIX que se estabelecem os dois sentidos sociais modernos do termo: (1) o sentido *negativo* de multidão “baixa, ignorante, instável”; e (2) o sentido *positivo* de “força social positiva, ou potencialmente positiva” (WILLIAMS, 2007, p. 263). Sobre este primeiro sentido podemos citar *A psicologia das multidões* (1895), de Gustave Le Bon, onde lemos que

a História nos ensina que, quando as forças morais, que são a estrutura de uma civilização, deixam de atuar, essa multidão inconsciente e brutal, justamente classificada como bárbara, gera a dissolução final. As civilizações foram criadas e guiadas, até esse momento, por uma aristocracia intelectual, nunca pela massa, que só tem poder para destruir e cuja hegemonia representa sempre uma fase de barbárie. (...) Com seu poder unicamente destruidor, as massas atuam como aqueles micróbios que aceleram a desintegração dos organismos debilitados ou dos cadáveres. Assim, quando o edifício de uma civilização está minado pelos vermes, as massas são as que produzem a derrocada final (LE BON *apud* CALDAS, 1987, p. 29).

É neste sentido que as formações que derivam do uso *negativo* do termo – “*sociedade de massas, sugestão das massas, gosto das massas*” – “são tipos relativamente sofisticados de crítica à democracia, que, tendo-se tornado desde o início do S19 [século XIX] uma palavra cada vez mais respeitável, pareceu precisar, em certo tipo de pensamento, dessa alternativa efetiva” (WILLIAMS, 2007, p. 264; grifos do autor). Para Caldas, por exemplo, as teorias de Nietzsche e Stuart Mill apresentam uma visão “aristocrática” da sociedade e “ambas também

se opõem à forma de democracia burguesa tanto quanto às teorias socialistas que estavam em pleno desenvolvimento nessa época [século XIX]” (CALDAS, 1987, p. 35).

O sentido *positivo* do termo se encontra, é claro, desde pelo menos o *Manifesto do Partido Comunista* (1848): “Ora, o desenvolvimento da indústria não multiplica apenas o número dos proletários, mas os concentra em massas sempre maiores, aumentando sua força, e eles tomam consciência disso” (MARX; ENGELS, 2007, p. 56). Devido aos dois sentidos contraditórios do termo surgem vários paradoxos, como “uma *insurreição das massas* contra a *sociedade de massas*, ou um *protesto das massas* contra os *meios de comunicação de massa*, ou uma *organização de massas* contra a *massificação*” (WILLIAMS, 2007, p. 265-266; grifos do autor). Entretanto, o que estas construções paradoxais nos demonstram são as massas enquanto *sujeito* no sentido *positivo* e enquanto *objeto* no sentido *negativo*. Ainda que a ambigüidade nos interesse, como veremos adiante, o termo “massa” e o derivado “literatura de massa” são frequentemente utilizados pela crítica literária no sentido *negativo*, o que nos faz rejeitá-lo de antemão para evitar mal-entendidos.

Uma definição diretamente relacionada às literaturas aqui abordadas se encontra no romance *Bouvard et Pécuchet* (1881), onde Flaubert cunha o termo “literatura industrial” para designar a imprensa de grande tiragem e o folhetim – para Sodré, este é o “germe da moderna indústria cultural” (SODRÉ, 1988, p. 11). “Indústria cultural” é o termo que Adorno e Horkheimer empregam em *Dialética do esclarecimento* (1947) para designar esta mesma literatura. Adorno justifica porque adota este termo ao invés do já existente “cultura de massa”:

Abandonamos essa última expressão [cultura de massa] para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular (ADORNO, 1977, p. 287).

Ou seja, não se trata de cultura *de* massa, cultura que surge espontaneamente das massas como a cultura popular, mas de cultura *para* as massas, cultura fabricada para satisfazer as massas e assim produzir lucro. Neste ponto Adorno demarca a separação entre indústria cultural e cultura popular que será depois duramente criticada: Martín-Barbero, por exemplo, afirma que “a nova cultura, a cultura de massa, começou sendo uma cultura que não era apenas dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas, desde a música até as novelas de rádio e o cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 227). Ainda que a massa não a produza, a cultura é *de*

massa, pois retoma sua experiência e também sua forma popular de manifestação artística, já que “o massivo foi gerado lentamente a partir do popular” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 175). Da literatura de cordel ao jornalismo sensacionalista, do teatro popular renascentista à telenovela, do ilusionismo circense ao cinema de efeitos especiais, Martín-Barbero não percebe uma cisão entre indústria cultural e cultura popular como querem os frankfurtianos, mas sim um mesmo processo cultural. Isto o leva a propor o conceito de “popular urbano”, ainda que reconheça dois obstáculos para sua compreensão: (1) “falar em popular evoca automaticamente o rural, o camponês”; e (2) o popular como resistência espontânea ao hegemônico, e não o constituindo (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 268). Consideraremos estes obstáculos como justificativa para não adotar o termo “literatura popular” ou “literatura popular-urbana”, o que não nos faz ignorar, contudo, a crítica de Martín-Barbero à falsa ruptura entre massivo e popular.

Jenkins também percebe uma continuidade entre as formas de cultura, mas para ele não são duas formas, mas sim três: cultura tradicional ou popular, cultura de massa ou comercial e cultura da convergência (JENKINS, 2009, p. 191-194). Esta última é o que ocorre quando o público reassume o papel de produtor, quando “boa parte das criações do público se espelha em, dialoga com, reage a ou contra, e/ou adapta materiais extraídos da cultura comercial” (JENKINS, 2009, p. 194). Neste sentido, para Jenkins, as três culturas formam camadas sucessivas como se fossem camadas geológicas:

A cultura tradicional americana mais antiga foi construída sobre referências de vários países de origem; a cultura de massa moderna é construída sobre referências da cultura tradicional; a nova cultura da convergência será construída sobre referências de vários conglomerados de mídia (JENKINS, 2009, p. 194).

Se o massivo foi gerado a partir do popular, como afirma Martín-Barbero, a nova cultura da convergência é gerada a partir do massivo. É claro que a ficção científica, gênero que aqui nos interessa, se estabelece a partir da cultura comercial, mas isto não exclui a importância da cultura da convergência para este gênero. Os fãs de ficção científica são muitas vezes os futuros escritores de ficção científica que começaram escrevendo *fan fiction*¹². Entretanto, como não é a cultura participativa dos fãs que nos preocupa nesta pesquisa, deixaremos a nomenclatura de Jenkins para outra oportunidade.

¹² *Fan fiction* é “qualquer tipo de escrita criativa baseada em um segmento identificável da cultura popular [...] e que não seja produzida como um trabalho profissional” (TUSHNET *apud* MUNDIM, 2009, p. 184).

A questão anterior nos coloca a seguinte pergunta: por que não adotar os termos da comunidade de fãs (*fandom*)? Neste caso, os termos são *mainstream* e *underground*, e também implicam em várias dificuldades:

Podemos observar que as divisões entre o *underground* e o *mainstream*, além de noções fundamentais na cultura da FC, são de difícil e complexa definição, pois ao mesmo tempo em que permanecem no domínio da informação obtida pelos fãs, tendem a popularizar-se através da mídia e ganhar contornos por vezes negativos – como no caso das definições acadêmicas – por vezes entusiasmados – por parte dos fãs e escritores de FC (AMARAL, 2006, p. 49).

Além de polarizar fortemente o debate, os termos também são imprecisos, pois como classificar *Neuromancer*? Para Amaral, o romance de Gibson “rapidamente adquiriu o status de literatura ‘séria’, tendo cruzado a barreira entre o gueto da FC e a elite literária, pulando do *underground* ao *mainstream*” (AMARAL, 2006, p. 50). Mas *Neuromancer* ainda pertence a um gênero *underground*, então como pode ser *mainstream*? Tudo isto demonstra a fragilidade destes termos. Em todo caso, conservaremos e traduziremos *mainstream* como “estabelecido”, pois se trata de termo consensual para fãs e crítica, mas descartaremos *underground*, principalmente por remeter frequentemente à literatura específica da contracultura.

Chegamos agora a “literaturas invisíveis”. O que nos agrada no termo é justamente sua ambigüidade, pois se refere tanto ao aspecto *negativo* de literaturas “invisíveis aos olhos dos estudos literários e/ou do mercado” quanto ao aspecto *positivo* de literaturas “não-observadas pela corrente principal dos estudos literários e/ou mercado”, apresentando-se, portanto, como “lugares de experimentações culturais e políticas” (NOLASCO; LONDERO, 2009, 5-6). Sobre o aspecto negativo não é preciso dizer muito, basta lembrar os dois exemplos que citamos na apresentação de *Literaturas invisíveis* (2009): “É o caso das obras de Paulo Coelho, *best-sellers* rotulados como auto-ajuda e ignorados pelos estudos literários. Outro exemplo mais crônico é a ficção científica brasileira: duplamente invisível devido à cegueira dos estudos literários e do mercado” (NOLASCO; LONDERO, 2009, p. 5). Sobre o aspecto positivo é bastante ilustrativo o seguinte comentário de Sterling a respeito da ficção científica:

A FC enquanto gênero, mesmo em sua faceta mais “convencional”, é uma cultura bastante subterrânea. (...) A ficção científica, como a Boemia, é um lugar útil para pôr em contato certa variedade de gente, onde suas idéias e ações podem ser examinadas sem o risco de pô-las diretamente em uma prática mais ampla¹³ (STERLING, 2003b).

¹³ Tradução livre de: “SF as a genre, even at its most ‘conventional’, is very much a cultural underground. (...) Science fiction, like Bohemia, is a useful place to put a wide variety of people, where their ideas and actions can be examined, without the risk of putting those ideas and actions directly into wider practice”.

A ficção científica, enquanto cultura subterrânea, serve então como espaço de experimentação, longe dos olhares taxativos da academia e dos olhares lucrativos do mercado. Mas longe destes olhares que julgam e exploram, a ficção científica e demais literaturas invisíveis estão condenadas ao desconhecimento. É por conservar esta ambigüidade tão característica do problema de pesquisa que reservamos o termo “literaturas invisíveis” para designar o objeto de estudo.

Justificado o termo que define as literaturas por nós abordadas nesta pesquisa, agora é o momento de listar os valores que as contrapõe, ou seja, os valores da literatura estabelecida. O primeiro deles é objeto de adoração do “guarda de cemitério”, expressão adotada por Sartre para denominar aquele para quem

o livro não é um objeto, tampouco um ato, nem sequer um pensamento: escrito por um morto acerca de coisas mortas, não tem mais nenhum lugar nesta terra, não fala de nada que nos interessa diretamente; entregue a si mesmo, ele se encarquilha e desmorona, não restam mais que manchas de tinta sobre o papel embolorado, e quando o crítico reanima essas manchas, transformando-as em letras e palavras, estas lhe falam de paixões que ele não sente, de cóleras sem objeto, de temores e esperanças defuntas. É todo um mundo desencarnado que o rodeia, um mundo em que as afeições humanas, como não comovem mais, passaram à categoria de afeições exemplares, em suma, de *valores* (SARTRE, 2004, p. 24-25; grifo do autor).

Mas quais são esses valores? Justamente os valores da “verdadeira” e “pura” literatura: “um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de História, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno; um perpétuo ensinamento, mas que se dá contra a vontade expressa daqueles que ensinam” (SARTRE, 2004, p. 28). Sartre critica o eterno como valor que rouba o momento histórico da produção textual, que usurpa o engajamento do autor. Não falamos aqui de engajamento político; na verdade, este conceito sartriano é muitas vezes mal-interpretado:

Mas uma vez que, para nós, um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, antes de morrerem, uma vez que pensamos ser preciso acertar em nossos livros, e que, mesmo que mais tarde os séculos nos contradigam, isso não é motivo para nos refutarem por antecipação, uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras [...] (SARTRE, 2004, p. 29)

São literaturas engajadas as ficções nucleares (*nuclear fiction*) do período da Guerra Fria, pois estão preocupadas com o seu tempo. Por exemplo, em *Um cântico para Leibowitz* (1960), romance de ficção científica escrito por Walter M. Miller durante o período atômico,

não se obedecem algumas regras para se conservar na eternidade, como evitar elementos contemporâneos que dificultam a permanência da obra e optar por uma linguagem formalista, desvinculada de qualquer referencial. Estas regras são a base daquilo que Sartre chama de literatura abstrata: “Digo que uma literatura é abstrata quando ainda não adquiriu a visão plena da sua essência, quando estabeleceu apenas o princípio da sua autonomia formal e considera indiferente o tema da obra” (SARTRE, 2004, p. 115). Investir na forma ignorando o conteúdo, pois os sentidos se perdem, mas as palavras permanecem, é o que fizeram muitos escritores que buscaram a imortalidade:

[E]scritores e artistas visaram até estes últimos tempos à eternidade, à imortalidade, à glória não-efêmera. Qualquer que fosse o sucesso conhecido e procurado, a aspiração dos criadores era elaborar obras duráveis para além da aprovação instável dos contemporâneos. Petrarca sustentava que a glória só começava realmente depois da morte; muito mais perto de nós, Mallarmé, Valéry, Proust *desprezavam a atualidade* e achavam natural permanecer desconhecidos até uma idade avançada (LIPOVETSKY, 1989, p. 211; grifo nosso)

Mas a literatura estabelecida, mesmo ciente que “a lógica econômica realmente varreu todo ideal de permanência, [que] é a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos” (LIPOVETSKY, 1989, p. 160), elabora suas próprias leis para permanecer intacta aos ventos da efemeridade. Destas leis podemos citar justamente o formalismo russo de Jakobson, onde o que determina a literariedade da obra é a predominância da *função poética*, ou seja, “o enfoque da mensagem por ela mesma” (JAKOBSON, 2003, p. 126-127). Entretanto, para Compagnon,

as precauções de Jakobson não impediram sua função poética de tornar-se determinante para a concepção, usual desde então, da mensagem poética como subtraída à referencialidade, ou da mensagem poética como sendo para si mesma sua própria referência: os clichês de autotelismo e auto-referencialidade estão, assim, no horizonte da função poética jakobsoniana (COMPAGNON, 2003, p. 100).

É o que ensinam os cursos tradicionais de literatura: “O importante em literatura não é *o que se escreve*, mas *como se escreve*”. Quando o meio é a mensagem, quando a forma é o conteúdo, as palavras mortas substituem os sentidos históricos, a literatura abstrata prevalece. Como Jakobson, Barthes também ensina que, enquanto “o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*” (BARTHES, 1977, p. 207; grifos do autor), os escreventes, por outro lado, “são homens ‘transitivos’; estabelecem uma finalidade (testemunhar, explicar, ensinar) de que a fala não é senão um meio” (BARTHES, 1977, p. 211). Ao separar *escritor e escrevente*, *escrita como fim e escrita como meio*, Barthes nos faz

pensar que, enquanto os bons romancistas não dizem nada em um estilo elegante, os maus romancistas dizem muito em um estilo vulgar. O escritor de ficção científica Philip K. Dick parece ironizar “essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão ao gosto dos literatos” (COMPAGNON, 2003, p. 138) ao afirmar que

[q]uem escreve romances logo desenvolve a técnica de descrever tudo com estilo, e o conteúdo se esvanece. Em um conto, entretanto, você não pode se safar com esta. Algo de importante tem que acontecer. Acho que é por isso que escritores profissionais talentosos de ficção acabam escrevendo romances. Uma vez aperfeiçoado o estilo, estão feitos. Virginia Woolf, por exemplo, acabou escrevendo sobre nada (DICK, 1991, p. 174).

É claro que também podem nos acusar de praticar a “violenta lógica binária”, pois o que buscamos aqui é recuperar as divisões entre literatura estabelecida e literaturas invisíveis. Entretanto, para esclarecer mais uma vez, este resgate visa resguardar a especificidade da segunda diante das investidas discriminatórias ou assimiladoras por parte da primeira. Até porque a divisão partiu inicialmente da literatura estabelecida, da demarcação de seus valores. Para compreender isto, um panorama histórico do surgimento da visão estabelecida de literatura que remonta para antes dos formalistas é de grande ajuda: inicialmente a relação entre poesia e mundo exterior era certa entre os Antigos; para Aristóteles, a poesia é uma imitação da natureza; para Horácio, sua função é agradar e instruir (TODOROV, 2009, p. 45-46). Isto começa a mudar a partir do Renascimento quando o artista é comparado ao Deus criador, capaz de inventar um mundo autônomo, “sem qualquer obrigação de semelhança nos resultados” entre o seu mundo e o mundo de Deus (TODOROV, 2009, p. 46-47). A partir do século XVIII, diante da autonomia artística garantida lentamente desde o Renascimento, “o objetivo da poesia não é nem imitar a natureza nem instruir e agradar, mas produzir o belo. Ora, o belo se caracteriza pelo fato de não conduzir a nada que esteja para além de si mesmo” (TODOROV, 2009, p. 48). É a *finalidade sem fim* proposta por Kant e reconhecida pelos filósofos como valor específico da obra de arte (BOURDIEU, 2007a, p. 283). Estamos agora próximos da auto-referencialidade formalista, mas até lá o que se mantém é um “equilíbrio instável” (TODOROV, 2009, p. 61) entre autonomia sem finalidade e imitação utilitária. É somente a partir do início do século XX que o equilíbrio se quebra e a balança começa a pender para os conceitos formalistas, inspirados principalmente pelas vanguardas artísticas (TODOROV, 2009, p. 68-70). Compagnon afirma, por exemplo, que

a literariedade, como toda definição de literatura, compromete-se, na realidade, com uma preferência extraliterária. (...) Os formalistas russos preferiam, evidentemente,

os textos aos quais melhor se adequava sua noção de literariedade, pois essa noção resultava de um raciocínio indutivo: eles estavam ligados à vanguarda da poesia futurista (COMPAGNON, 2003, p. 44).

Para Jakobson, “o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (JAKOBSON *apud* AGUIAR E SILVA, 1983, p. 15). A literariedade surge então como elemento divisor das duas literaturas,

cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. De um lado, o sucesso comercial; do outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica (TODOROV, 2009, p. 67).

Esta relação inversamente proporcional entre número de leitores e opinião da crítica se expressa como a principal regra do campo artístico contemporâneo: “O artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico” (BOURDIEU, 1996, p. 102). Mas o que nos interessa na afirmação de Todorov é o surgimento da ruptura entre literatura estabelecida e literaturas invisíveis, ou melhor, do desprezo da primeira pela segunda. Pois como produzir uma literatura “em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores” sem macular sua autonomia? É o início do exílio na torre de marfim que somente termina nas décadas finais do século XX com o sucesso da literatura pós-modernista e sua assimilação do inimigo, ou seja, dos gêneros populares.

Traçamos a história da auto-referencialidade, mas ela é apenas um valor derivado de um valor maior que já destacamos: a eternidade é a meta desta autonomia desligada do referencial, do momento de produção textual, enfim, da efemeridade. E o eterno, enquanto valor, tem uma história mais longa: segundo Kohut (2004), “desde a Antigüidade até o Renascimento, os poetas estavam convencidos de escrever para o futuro, para que houvesse memória de suas obras e memória das coisas que relatavam”¹⁴. Kohut cita como exemplo o epílogo de *As Metamorfoses*, onde Ovídio se declara convicto da imortalidade de sua fama:

Assim eis terminada a minha obra que destruir não poderão jamais a cólera de Jove, o ferro, o fogo e a passagem do tempo. Quando o dia em que pereça a minha vida incerta chegar, que em mim há de melhor não há de perecer. Subindo aos astros, meu nome por si mesmo viverá. Em toda parte onde o poder de Roma se estende

¹⁴ Tradução livre de: “Desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, los poetas estaban convencidos de escribir para el futuro, para que hubiera memoria de sus obras y memoria de las cosas que relataban”.

sobre as terras insubmissas, os homens me lerão, e minha fama há de viver, por séculos e séculos, se valem dos poetas os presságios (OVÍDIO, 1983, p. 294).

A partir do Renascimento, os poetas se conscientizam como capazes de atribuir glória e imortalidade aos reis e heróis, mas também esquecimento (KOHUT, 2004). Já no século XVIII surge a estética como disciplina que, ao adotar a perspectiva do receptor ao invés da do criador (TODOROV, 2009, p. 50), distancia o momento de produção textual, favorecendo assim a imortalidade do texto, e não mais a dos poetas, reis e heróis: “Quando passamos da perspectiva da produção para a da recepção, aumentamos a distância que separa a obra do mundo do qual fala e sobre o qual age, já que se quer percebê-la a partir de então em si mesma e por si mesma” (TODOROV, 2009, p. 53). Mesmo a partir do século XIX, quando os autores começam a escrever sobre o presente para o presente, “a fama póstuma se estabelece como um novo mito literário que perdurou até o século XX”¹⁵ (KOHUT, 2004). Diante desta valorização da eternidade, a efemeridade torna-se um defeito freqüentemente atribuído às literaturas de massa que começam a despontar no século XIX. É o caso da ficção científica, como indica Kovács:

Outra de suas características gerais é a submissão ao gosto do público, no que segue a linha da cultura de massa. Como consequência, suas histórias são “datadas”. Ou seja, como refletem o imaginário científico de uma época, elas são suplantadas pelo progresso da ciência. Assim, nós hoje sorrimos diante de contos que pressupõem grandes civilizações na Lua, em Marte ou em Vênus, depois que a ciência demonstrou que é impossível a ocorrência de vida naqueles corpos celestes (KOVÁCS, 1987, p. 28).

Mas é justamente por abordar o imaginário científico do momento de produção textual que a ficção científica se revela sempre atual, contemporânea. Na verdade, os “guardas de cemitério”, para retomarmos a alcunha dada por Sartre, esquecem que o efêmero é implacável, pois “[é] perigosamente fácil ir logo falando de valores eternos: os valores eternos são muito descarnados. (...) Mas é um sonho abstrato, quer queira ou não, e mesmo que cobiçe louros eternos, o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe” (SARTRE, 2004, p. 55-56). É o caso de Balzac, que cobiçava os louros eternos, mas produziu uma literatura profundamente efêmera, como atestam as várias notas de rodapé que atualmente pontuam sua obra: quem conhece, por exemplo, o caso do Sr. Ragoulleau e da Sra. Morin citado em *O pai Goriot* (1835), senão checando as notas de

¹⁵ Tradução livre de: “La fama póstuma se establece como un nuevo mito literario que perduró hasta el siglo XX”.

rodapé?¹⁶ Sodré também reconhece esta efemeridade em Balzac ao comparar *A comédia humana* e o folhetim de Eugène Sue *Os mistérios de Paris* (1842), apesar de não rebaixar o primeiro:

Se levamos em consideração os aspectos destacados em *Os mistérios de Paris*, veremos que cada um deles pode ser encontrado, em maior ou menor intensidade, nos textos dos escritores “elevados”. O aspecto “atualidade informativo-jornalística” é muito freqüente, por exemplo, em Balzac. *A comédia humana* é cheia de informações sobre a sociedade burguesa da época: como fazer carreira nos círculos dirigentes, como abordar as damas, prognósticos sobre vida e morte de indústrias, etc. Balzac é também *repórter* do todo social.

Não se confunde, entretanto, o romance de Balzac, Dickens, Dostoievski, Hugo, com o de um folhetinista *stricto sensu*. Cada um desses grandes escritores não pretendia *apenas contar* uma história, para comover ou informar, mas produzir um *sentido de totalidade* com relação ao sujeito humano, fazendo entrecruzarem-se autonomamente, no texto, história, psicologia, metafísica (SODRÉ, 1988, p. 13-14; grifos do autor).

Mas o que há de errado em “*apenas contar* uma história”? Repete-se novamente aqui o embate entre *o que* se escreve e *como* se escreve: para Sodré, “o estilo culto implica uma intervenção pessoal do escritor tanto na técnica romanesca como na *língua nacional escrita*” (SODRÉ, 1988, p. 14; grifos do autor). Por outro lado, para a “literatura de massa”, “não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os *conteúdos* fabulativos [...] destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade” (SODRÉ, 1988, p. 15; grifo do autor). O embate ganha aqui contornos mais definidos ao atribuir à literatura estabelecida o domínio da *forma* e às literaturas invisíveis o do *conteúdo*. O que nos interessa, contudo, é o que Sodré afirma sobre a autonomia formal do “estilo culto”: “Tal autonomia implica um distanciamento com relação ao real histórico, isto é, à realidade que vivemos cotidianamente” (SODRÉ, 1988, p. 15). Ou seja, a autonomia formal – requisito desde Flaubert, desde quando o escritor “deixa de escrever por uma *causa externa* e valoriza fortemente o próprio *ato de escrever*” (SODRÉ, 1988, p. 14; grifos do autor) – somente é possível ao se desvincular da referencialidade histórica. Daí que os detalhes históricos não importam: *O pai Goriot* não é sobre o rei napolitano Joaquim Murat (1767-1815), o orador francês Honoré Gabriel Mirabeau (1749-1791) ou o cantor italiano Felice Pellegrini (1774-1832) – personalidades históricas citadas ao longo do romance –, mas sobre a história universal do pai pobre desprezado pelas filhas ricas.

¹⁶ “Trata-se de um caso realmente acontecido em 1812 – uma tentativa de extorção e assassinio por parte de certa viúva Morin contra certo Sr. Ragoulleau – amplamente comentado nos jornais da época” (BALZAC, 1954, p. 144).

Em *A estrutura do romance* (1928), Muir recomenda esta interpretação universalizante ao distinguir o romance epocal e a crônica:

O romance epocal, enquanto forma, difere da crônica, portanto, não apenas em grau de experiência mas em espécie. Não tenta mostrar-nos verdades humanas válidas por todos os tempos; satisfaz-se com uma sociedade num estágio particular de transição e com personagens que só são autênticos na medida em que são representativos daquela sociedade. Toma tudo particular, relativo e histórico. Não vê a vida com a imaginação universalizante mas com a visão diligente, informativa, auxiliada pela inteligência teorizante (MUIR, s/d, p. 69).

Para nos valermos dos exemplos de Muir, *Guerra e paz* (1869) é crônica, é “imaginação universalizante”, enquanto *The new Macchiavelli* (1911), de H. G. Wells, é romance epocal, é “particular, relativo e histórico”, pois descreve invenções tecnológicas que se perderam no tempo (MUIR, s/d, p. 69). Chegamos então à segunda dicotomia de valores das literaturas estabelecida/invisíveis: universal/particular. Esta dicotomia não provém apenas da ausência/presença do referencial histórico, mas também é amparada pelo pensamento humanista que acredita em “verdades humanas válidas por todos os tempos” (Muir), ou seja, em uma *essência* humana: para este pensamento, indivíduos de origens *particulares* (gênero, classe, etnia, etc.) compartilham uma herança cultural *universal*. Harold Bloom, talvez o maior defensor desta visão essencialista da literatura, nos mostra os perigos do pensamento humanista ao declarar que “Shakespeare é mais corrente do que nunca; suas peças serão encenadas no espaço sideral, e em outros mundos, se tais mundos forem alcançados” (BLOOM, 2001, p. 21). Se mesmo alteridades de outros mundos não escapam do universalismo ocidental, então o que dizer das alteridades étnicas e sexuais? Hamlet parece impor para todos: ser ou não-ser *ocidental*, eis a questão.

Entre os modernos, Kant provavelmente é quem mais destacou a primazia do universal em relação ao particular; em *Crítica do juízo* (1790), por exemplo, o filósofo alemão define as três “faculdades da alma” da seguinte forma: (1) intelecto, “a faculdade de conhecer o *universal* (as regras)”; (2) juízo, “a faculdade de subordinar (subsumir) o *particular* ao *universal*”; e (3) razão, “a faculdade de *determinar* o particular através do universal (dedução de princípios)” (KANT *apud* LUKÁCS, 1978, p. 14; grifos do autor). Ao se conhecer o universal (intelecto), é possível julgar (juízo) ou deduzir (razão) o particular por meio do universal. Daí que Kant define o *juízo estético* como “uma particular faculdade de julgar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos” (KANT *apud* LUKÁCS, 1978, p. 21-22). Isto leva a Lukács concluir que, “em Kant, a estética se torna não só subjetivista como também formalista: o afastamento do conceito importa na dissolução do conteúdo”

(LUKÁCS, 1978, p. 22). O que se julga então, através de regras universais, é a forma, pois a ausência de conceitos, sejam eles morais, políticos, etc., impede qualquer avaliação do conteúdo. Schelling procura inverter o idealismo de Kant ao valorizar o particular (LUKÁCS, 1978, p. 32), mas não consegue ir além: para ele, “se a forma *particular* deve ser real em si, ela não o pode ser enquanto particular e sim apenas como forma do universo” (SCHELLING *apud* LUKÁCS, 1978, p. 33). Ao contrário de Kant e Schelling, Hegel supera o formalismo ao abordar conteúdos sociais e históricos em seu sistema filosófico, mas ainda subordina o particular ao universal: “a particularidade é a determinação do universal, mas de tal modo que ela é superada no universal ou nela o universal permanece o que ela é” (HEGEL *apud* LUKÁCS, 1978, p. 68). Enquanto determinação do universal, as particularidades são manifestações transitórias das leis dialéticas do universal (tese, antítese e síntese): para Hegel, os objetivos particulares dos homens (suas paixões, aspirações, interesses egoístas, etc.) são a força motriz da história, portanto, “não é a idéia universal que intervém no contraste e na luta, no perigo; ela se mantém intocável e intacta por trás dos eventos e ordena ao particular da paixão que se consuma na luta” (HEGEL *apud* LUKÁCS, 1978, p. 47) Parafrazeando Marx que critica esta concepção da história, são as particularidades que fazem a história, mas ordenadas por condições universais que desconhecem.

Ainda que também tentem superar o universalismo abstrato, os teóricos românticos do estético sempre retornam a ele: para Lessing, a personificação dramática não deve apresentar o lado singular das personagens, mas tão-somente o universal; para Hurd, a reprodução das particularidades somente é válida quando capta “a idéia universal do gênero” (LUKÁCS, 1978, p. 132-133). A única exceção entre os teóricos românticos é Goethe: para Lukács, “ele é o primeiro que vê na particularidade a categoria estrutural da esfera estética” (LUKÁCS, 1978, p. 149). Isto se evidencia, por exemplo, em um trecho das *Conversações com Goethe* de Eckermann:

Sei muito bem que é difícil: mas compreender e representar o particular é o específico da arte. E, ademais, enquanto nos limitarmos ao universal, todos podem nos imitar, mas ninguém pode imitar o nosso particular. Por quê? Porque os outros não o viveram. Tampouco deve-se temer que o particular não encontre eco nos demais. Todo caráter, por mais específico que seja, todo objeto de representação possível, da pedra ao homem, contém a universalidade; e isto porque tudo se repete, nada havendo no mundo que só tenha existido uma vez (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978, p. 155).

Percebe-se já nesta passagem o problema da originalidade que abordaremos mais adiante. Em todo caso, para Goethe, o universal não é mais o ponto de partida da arte, mas ele

permanece como qualidade inerente do particular. Isto também se evidencia na famosa dicotomia entre alegoria e símbolo (poesia) que o poeta alemão desenvolve:

Existe uma grande diferença no fato do poeta buscar o particular *para* o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso, nasce a alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal; no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expressa ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978, p. 150; grifo do autor).

Goethe também afirma que “um verdadeiro simbolismo existe quando o particular representa o universal não como sonho ou sombra, mas como revelação vitalmente instantânea do imprescrutável” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978, p. 156). O particular que representa o universal como “sonho ou sombra” é a alegoria, artifício que parece não entusiasmar Goethe, mas que adotaremos mais adiante, em definição mais complexa, para compreender o código da ficção científica. Goethe valoriza o símbolo, o particular que não se refere ao universal, mas que o revela em condição indecifrável. Tanto alegoria quanto símbolo são particulares que remetem ao universal, mas enquanto o primeiro se faz decifrar, o último se propõe como enigma.

Lukács parte do problema levantado por Goethe, o particular como categoria central da estética, para desenvolver sua própria estética: ele retoma a divisão tripartida hegeliana (universal, particular e singular) abandonada pelos teóricos românticos para, logo depois, eleger o particular como “ponto do meio” da estética, “o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem” – “neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo” (LUKÁCS, 1978, p. 161). Ou seja, na metáfora de Lukács, o particular é um campo que oscila ora para o extremo universal ora para o extremo singular. Para Lukács, perceber estas oscilações “é uma tarefa das partes mais concretas da estética, do sistema das artes, da análise estética dos estilos, etc.” (LUKÁCS, 1978, p. 169).

Pense-se na diferença entre drama e épica (notadamente em suas formas romanescas modernas). É imediatamente evidente que o drama concebe muito mais universalmente, com relação à épica, suas figuras e suas situações; que os traços da singularidade aparecem nele em muito menor número, muito menos detalhadamente; todo detalhe individual tem no drama um acento simbólico-sintomático, que só pode e só deve ocorrer na épica em medida muito menor. E é igualmente evidente que não se trata aqui, de nenhum modo, de “defeitos” de um destes gêneros (LUKÁCS, 1978, p. 169).

Ainda que evite desenvolver uma estética normativa, cuidado que parece não tomar em outros momentos (ver o próximo capítulo), a proposta de Lukács vai justamente em direção contrária ao que propõe, pois ao eleger o estudo das oscilações entre singular e universal como tarefa central da estética, o particular perde qualquer importância. Na estética de Lukács sabemos identificar a predominância do universal ou do singular, como se demonstra na diferença entre drama e épica, mas nada sabemos sobre o particular. Para nós, a solução não é acrescentar um terceiro elemento (singular) para posicionar o particular no centro da estética, mas realizar uma crítica radical ao universal, como faz Coutinho: “Entretanto, o que não se pode conceber é que a universalidade seja privilégio de uma cultura determinada. Até há pouco tempo, quando os europeus falavam de cultura, a referência era indubitavelmente à européia, identificada com a universal” (COUTINHO, 2003, p. 28). É possível, entretanto, pensar o universal sem referenciais? Esta pergunta, provavelmente sem resposta, nos leva a concluir que somente o particular é concreto, pois o que se pensa universal é, na verdade, um particular que se sobrepõe aos demais particulares. Como veremos no próximo capítulo, da mesma forma que os Estudos Culturais rasuram a linha que divide base e superestrutura a favor da primeira, compreendendo que cultura também é material, movimento semelhante deve ocorrer na divisão entre particular e universal.

A crítica ao universal que Coutinho estende ao etnocentrismo é ampliada em *As contra-literaturas* (1975), de Bernard Mouralis, pois também se volta contra o dogmatismo literário: “O processo de contra-literatura [...] vai assim criar uma ameaça constante para o dogmatismo e o etnocentrismo literários, não tende a nada mais do que a lembrar que as coisas podiam passar-se de outro modo” (MOURALIS, 1982, p. 13). Neste sentido, por contra-literaturas o autor não compreende apenas a literatura africana que contradiz o etnocentrismo ocidental, mas também a literatura de cordel, o romance melodramático, a ficção científica, os anuários, os pequenos anúncios, o *graffiti*, enfim, os textos que contradizem o dogmatismo que prescreve o que é e o que não é literatura. Para Mouralis,

[o]s textos que a instituição literária recusa e que, por essa razão, não entram no domínio do literário, não são apenas textos à margem da “literatura” – ou inferiores a esta –, mas também textos que, só com sua presença, constituem já uma ameaça para o equilíbrio do campo literário, visto que assim revelam tudo o que nele há de arbitrário (MOURALIS, 1982, p. 12).

A ficção científica, enquanto literatura voltada para um grupo particular, é então uma ameaça à literatura universal. Podemos explicar melhor o que entendemos por “literatura de um grupo particular” a partir de uma constatação de Capanna:

Se tomarmos uma obra de maturidade do gênero, *Cidade* [1952] de Simak, [...] teremos a ocasião de observar como operam essas convenções: a obra se faz ininteligível e até absurda se se prescinde do arsenal de símbolos forjados por quatro décadas de evolução do gênero: para compreendê-la, há que conhecer os robôs de Asimov, os cachorros falantes de Del Rey, os super-homens de Stapledon¹⁷ (CAPANNA, 1966, p. 107).

A surpresa do estudioso argentino diante da profusão de símbolos acumulados pelo repertório da ficção científica demonstra como o gênero é, na verdade, um código específico compartilhado por uma comunidade específica. Para Yoss, escritor cubano, a ficção científica é “um gênero caracterizado por seu alto grau de *feedback*, no que resulta ser quase impossível escrever sem ler, e até desfrutar se não houver lido muito (porque um leitor de ficção científica se forma e se educa, não surge do nada)”¹⁸ (YOSS *apud* TOLEDANO REDONDO, 2005, p. 442). Enquanto para compreender a literatura universal é supostamente necessário apenas o conhecimento do código lingüístico, para compreender a ficção científica é necessário também o conhecimento do código do gênero.

O entendimento da ficção científica enquanto código é mais uma definição do gênero que podemos elencar entre muitas outras já elaboradas. Apesar de suas deficiências¹⁹, o modelo de comunicação proposto por Jakobson em “Lingüística e Poética” (1960) é um excelente guia para mapearmos as definições do gênero.

¹⁷ Tradução livre de: “Si tomamos una obra de madurez del género, *Ciudad* de Simak, [...] tendremos ocasión de observar cómo operan esas convenciones: la obra se hace ininteligible y hasta absurda si se prescinde del arsenal de símbolos forjados en cuarto décadas de evolución del género: para comprenderla, hay que conocer los ‘robots’ de Asimov, los perros parlantes de Del Rey, los superhombres de Stapledon”.

¹⁸ Tradução livre de: “un género caracterizado por su alto grado de *feed back*, en el que resulta casi imposible escribir si no se lee, y hasta disfrutar si no se ha leído ya mucho (porque un lector de ciencia ficción se forma y se educa, no surge de la nada)”.

¹⁹ A matriz do modelo jakobsoniano é o modelo informacional de Shanon e Weaver desenvolvido em 1949 (WOLF, 2003, p. 116); portanto, as deficiências indicadas no segundo também se aplicam ao primeiro: a linearidade do processo comunicativo, sempre do emissor para o receptor; a fragmentação do processo comunicativo, dividido em mensagem, canal, etc.; entre outras (RÜDIGER, 2003, p. 28-29).

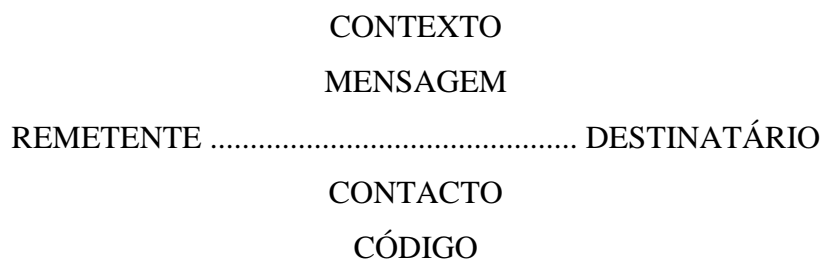


Figura 1 (Roman Jakobson, 1995, *Linguística e comunicação*)

Começamos pelas definições de ficção científica a partir do *contacto* ou canal, freqüentemente atribuídas ao senso comum: para alguns leigos, por exemplo, ficção científica é apenas cinema. Já as definições a partir do *contexto* ou conteúdo são aquelas que mais encontramos nos ensaios de ficção científica: o gênero é delimitado por uma lista de temas, tais como “destruição da Terra”, “viagens espaciais”, “temas parapsicológicos”, “mutantes”, “robôs e andróides”, “viagem no tempo”, entre outras citadas em *Introdução ao estudo da “science fiction”* (1968), de André Carneiro, obra pioneira no Brasil que tomamos como exemplo (CARNEIRO, 2004, p. 24). O problema desta definição é atribuir uma elasticidade histórica incompatível ao gênero, identificando precursores em autores como Luciano de Samosata (125 a 181 d.C.), que narra uma viagem à lua em *História Verdadeira* (CARNEIRO, 2004, p. 10). Talvez seja mais adequado pensar esses precursores como um “caldo cultural” que somente adquire forma a partir dos “gêneros mais populares da literatura de massas do século 20: o romance policial, o de terror, o de fantasia e o de ficção científica” (TAVARES, 2007, p. 93).

Ainda em *contexto* podemos citar as definições baseadas na origem histórica do gênero e nas características decorrentes: para Kovács, a Revolução Industrial proporcionou “um distanciamento entre a linguagem técnica e a linguagem comum” (KOVÁCS, 1987, p. 28), sendo a ficção científica somente possível a partir desta divisão; para Asimov, o marco histórico do gênero também é a Revolução Industrial, sendo que “o importante em matéria de ficção científica, até mesmo fundamental, é aquilo que efetivamente a fez surgir, ou seja, a percepção das mudanças produzidas pela tecnologia” (ASIMOV, 1984, p. 18); para Skorupa, acompanhado a definição de Asimov, “o entendimento da ficção científica se inicia pela compreensão das situações e do momento que a tornou possível, identificável e denominável” (SKORUPA, 2002, p. 36), sendo este momento a Revolução Industrial:

A população européia vivia e sentia nos primórdios do século XIX os efeitos da utilização dos meios tecnológicos pela Revolução Industrial. Seus efeitos sociais e

nos modos culturais de vida provocaram profundas mudanças na relação do homem com o mundo.

(...) A percepção da aceleração nos modos de vida foi possível pela realidade de uma pressão nascida do progresso científico, aliado à estrutura econômica capitalista. Uma realidade de modificações e alterações nos padrões de vida, bem como nas sensações que as mudanças causavam aos sentidos humanos e às formas culturais de medir o mundo (SKORUPA, 2002, p. 39).

Para Causo, o problema destas definições é delimitar o gênero como derivado de “situações culturais, extraliterárias, particulares do nosso século, relativas simplesmente à fascinação pela ciência” (CAUSO, 2003, p. 50). Causo exorciza aqui os fantasmas extraliterários que evocamos ao longo deste capítulo, pois, para ele, a ficção científica é uma tradição literária autônoma “que vem da antiguidade e deságua no mar da especulação” (CAUSO, 2003, p. 34), constantemente apropriada e transformada pelos autores contemporâneos. É certo que esta definição assemelha-se à de código da ficção científica que defendemos mais acima, mas, como veremos adiante, o código, pelo menos como compreendemos, também é extraliterário ou referencial. Aliás, isto também justifica porque não adotamos o contexto como definição satisfatória do gênero, considerando a relação entre engajamento e literaturas invisíveis que estabelecemos mais acima: não é que ignoramos o contexto, mas a ficção científica, ao construir mundos imaginários ou mundos habitados por criaturas ou objetos imaginários, não é *diretamente* referencial.

Dentre as definições relacionadas à *mensagem* ou forma, podemos citar, por exemplo, aquelas que identificam uma estrutura satírica nas obras de ficção científica. Para Fiker, como ocorre na sátira, “a estratégia de imaginar sociedades de outros mundos ou dos tempos futuros que são geralmente travestis da sociedade do autor é tão comum à proto-FC como à FC moderna” (FIKER, 1985, p. 27). Sobre esta definição e outras que já indicamos, Skorupa afirma o seguinte:

O pertinente argumento de Fiker, não obstante ser relevante, apóia-se na idéia da tradição e a sustenta como explicação para a estruturação da ficção científica. De certa forma, considerações como essa impedem até mesmo tentativas de encontrar uma possível originalidade de uma expressão literária, tida como tributária de outras literariedades na forma e no conteúdo, paradoxalmente denominada e reconhecida vulgarmente, como diferente. A questão que *surge* é: por que há a possibilidade da denominação nova de um tema sobre o qual se atribui uma ascendência conhecida e já denominada? Quais as condições que tornam reais essa diferenciação? (SKORUPA, 2002, p. 27).

Ou seja, se a ficção científica remonta aos temas da Antiguidade (Carneiro) ou aos gêneros epopéia (Causo) e sátira (Fiker), então por que denominá-la de outro modo? O que a diferencia destes precursores?

Outras definições de ficção científica delimitam-se ao *remetente* (autor) e ao *destinatário* (leitor): para o escritor Damon Knight, por exemplo, “ficção científica é aquilo apontado por mim quando digo ‘isto é ficção científica’”²⁰ (KNIGHT *apud* MILLER, 2001, p. 10). Logo,

o termo “ficção científica”, como muitos outros, é uma classificação empírica, determinada pelo entendimento de ficção científica que o autor ou leitor possui – daí compreendermos o debate infundável em torno de *Guerra nas estrelas* (1977): alguns consideram o filme de George Lucas como ficção científica, pois reconhecem nele um regaste da tradição do gênero; outros o consideram como fantasia, pois o filme carece de rigor científico (LONDERO, 2007a, p. 66).

Como afirma Causo (2003, p. 44), a ficção científica é um “objeto escorregadio”, constantemente escapando dos critérios impostos. Sempre se pensou a ficção científica como um gênero ambientado no futuro (histórias especulativas), no passado (histórias alternativas) ou mesmo no presente, desde que apresentando objetos e criaturas maravilhosas – Todorov (1992, p. 63) define a ficção científica como *maravilhoso científico* –, como máquinas do tempo, mutantes, etc. Mas ao escrever um romance ambientado no presente e sem nenhum objeto maravilhoso, William Gibson ainda assim mantém-se fiel à ficção científica em *Reconhecimento de padrões* (2003): ao “esticar os limites das definições clássicas do termo [ficção científica]”, Fernandes entende que “o livro de Gibson atende a dois requisitos básicos: 1) é uma obra de ficção; e 2) trata em algum nível de uma ciência (informática)” (FERNANDES, 2006, p. 100). A obra também atende à definição de Asimov que citamos anteriormente, pois aborda mudanças produzidas pela tecnologia. Portanto, mais uma vez, o que diferencia as obras de ficção científica?

Exclusivamente ao *destinatário* também podemos incluir as definições que delimitam o gênero a partir de um efeito específico provocado no leitor: desde a década de 1940, por exemplo, os fãs adotam o termo “*sense of wonder*” (“sentimento de maravilhoso”) para descrever a sensação que a ficção científica de boa qualidade deve inspirar no leitor (NICHOLLS; ROBU, 1995, p. 1083). Neste sentido, “‘*sense of wonder*’ é uma expressão crítica interessante, pois define a ficção científica não por seu conteúdo, mas por seu efeito (o termo ‘horror’ é outro semelhante)”²¹ (NICHOLLS; ROBU, 1995, p. 1083). Isto se evidencia nos títulos das primeiras revistas de ficção científica, como mostra Csicsery-Ronay:

²⁰ Tradução livre de: “science fiction is that thing I’m pointing at when I say ‘that’s science fiction’”.

²¹ Tradução livre de: “‘Sense of wonder’ is an interesting critical phrase, for it defines sf not by its content but by its effect (the term ‘horror’ is another such)”.

O assim chamado *sense of wonder* tem sido considerado um dos atributos primários da FC ao menos desde a era *pulp*. Os títulos das revistas de FC mais populares deste período – *Astounding* [*Surpreendente*], *Amazing* [*Inacreditável*], *Wonder Stories* [*Estórias Maravilhosas*], *Thrilling*, *Startling* [*Aterrorizante*], etc. – claramente indicam que o valor cognitivo julgado nas estórias de FC é mais que contrabalanceado por um poder afetivo ao qual, de fato, se espera submeter o conteúdo científico²² (CSICSERY-RODAY, 2002, p. 71).

Mas o que define o *sense of wonder*? Em “A key to science fiction: the sublime” (1988), Cornel Robu argumenta que o conceito de sublime é a chave para compreender o *sense of wonder* (NICHOLLS; ROBU, 1995, p. 1084): nas palavras de Jameson (2006, p. 59), segundo Kant, o sublime se relaciona aos “limites da figuração”, à “incapacidade da mente humana para representar forças tão enormes”, enfim, ao irrepresentável. Em conformidade ao argumento de Robu, não é por acaso que, se a Natureza é o sublime da modernidade, o “sistema mundial do capitalismo multinacional” é, para Jameson, o sublime da pós-modernidade, sendo justamente identificado na ficção científica, mais precisamente na ficção *cyberpunk*, cuja “narrativa mobiliza a ligação de circuitos e redes de um computador global imaginário cuja complexidade está além da capacidade de leitura da mente humana normal” (JAMESON, 2006, p. 63-64). Contudo, como Nicholls e Robu reconhecem, o tipo de definição que aqui discutimos, referente ao *destinatário*, é mais evidente em outros gêneros populares: para Carroll,

como os romances de suspense ou de mistério, os romances são chamados de horror de acordo com sua deliberada capacidade de provocar certo *afeto* (*affect*). De fato, os gêneros do suspense, mistério e horror derivam seus próprios nomes dos afetos (*affects*) que pretendem provocar – um sentimento do suspense, um sentimento do mistério e um sentimento do horror (CARROLL, 1999, p. 29-30; grifo do autor).

Também podemos citar a literatura fantástica: em *Volta ao dia em 80 mundos* (1967), Cortázar (2008, p. 71-78) nos fala de um “sentimento do fantástico” produzido por esta literatura.

Talvez agora seja o momento de arriscarmos nossa definição a partir do que já expomos a respeito do *código* da ficção científica. Para nós, este código é decifrado em chave alegórica: já discutimos em outro momento (LONDERO, 2007b, p. 65-67) a alegoria como um modo de definir a ficção científica e concluímos, a partir de Todorov, que o gênero encontra-se no meio de “uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a

²² Tradução livre de: “The so-called *sense of wonder* has been considered one of the primary attributes of sf at least since the pulp era. The titles of the most popular sf magazines of that period – *Astounding*, *Amazing*, *Wonder Stories*, *Thrilling*, *Startling*, etc. – clearly indicate that the putative cognitive value of sf stories is more than counter-balanced by an affective power, to which, in fact, the scientific content is expected to submit”.

este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido” (TODOROV, 1992, p. 71); ou seja, lemos as narrativas de ficção científica tanto no sentido literal quanto através de um segundo sentido, alegórico. Agora, retornando à discussão, podemos observar na própria alegoria esse duplo movimento que buscamos para definir a ficção científica, pois, como afirma Borges numa nota sobre dois romances de H. G. Wells – *The Croquet Player* (1936) e *Star-Begotten* (1937) –,

“Os caracteres alegóricos”, adverte acertadamente De Quincey, “ocupam um lugar intermediário entre as realidades absolutas da vida humana e as puras abstrações do entendimento lógico”. A faminta e fraca loba do primeiro canto da Divina Comédia não é um emblema ou letra da avareza: é uma loba e é também a avareza, como nos sonhos²³ (BORGES, 1989, p. 275).

Ou seja, decodificamos o significante “loba” tanto como significado metonímico (uma loba) quanto como significado metafórico (a avareza). Portanto, se a própria alegoria abarca esses dois significados, então não precisamos inserir a ficção científica na “gama de subgêneros literários” referida por Todorov para defini-la, pois basta compreendê-la somente enquanto alegoria. O conto “Nas colinas, as cidades” (1984), de Clive Barker, ilustra exemplarmente esse duplo movimento da alegoria: no seguinte diálogo entre as personagens Mick e Judd, que discutem a respeito de duelos de “gigantes”, notamos o embate entre o significado metonímico e o metafórico:

– O que ele quis dizer? – perguntou Mick, quando olhavam para outra porta fechada.
 – Estava falando por metáforas...
 – Todo aquele negócio de gigantes?
 – Alguma bobagem trotskista... – insistiu Judd.
 – Acho que não.
 – Pois eu tenho certeza de que é. Foi seu discurso do leito de morte, provavelmente preparado durante anos.
 – Acho que não – repetiu Mick, e começou a voltar para a estrada.
 – Muito bem, o que acha então? – Judd estava atrás dele.
 – O homem não estava repetindo uma frase de nenhum partido.
 – Está dizendo que acredita que há um gigante por aqui, em algum lugar? Ora, pelo amor de Deus!
 Mick voltou-se para Judd. Seu rosto quase não era visível no escuro. Mas a voz estava segura.
 – Sim. Acho que ele estava dizendo a verdade (BARKER, 1990, p. 225).

Enquanto Judd interpreta a palavra “gigante” como uma metáfora, “alguma bobagem trotskista”, Mick acredita na existência de gigantes, ou seja, compreende metonimicamente a

²³ Tradução livre de: “‘Los caracteres alegóricos’, advierte acertadamente De Quincey, ‘ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico’. La hambrienta y flaca loba del primer canto de la Divina Comedia no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños”.

palavra “gigante”. O diálogo acima oferece uma alegoria do significante “gigante”, mas nem por isso os gigantes existem no universo diegético do conto²⁴.

Além deste duplo sentido da alegoria, metonímico e metafórico, o que também nos interessa na alegoria é que “ela está sempre ‘datada’, ou seja, ela exhibe em sua superfície as marcas de seu tempo de produção” (AVELAR, 2003, p. 14). Avelar se baseia aqui na seguinte passagem de *Origem do drama barroco alemão* (1925), de Walter Benjamin: “a alegoria oferece ao olhar do observador a *facies hippocratica* da história enquanto paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN *apud* AVELAR, 2003, p. 14). A alegoria é então efêmera como as literaturas invisíveis, se faz marcar temporalmente ao petrificar determinado significado metafórico: é impossível ler *A revolução dos bichos* (1945), para citar um exemplo notório, sem pensar na crítica ao stalinismo. Jameson também cita outra passagem da referida obra de Benjamin que esclarece esta relação entre alegoria e efemeridade:

Sob a aparência ensimesmada da Melancolia, o objeto, uma vez que se torna alegórico, uma vez que a vida escorreu para fora dele, fica para trás, morto, e no entanto preservado para toda a eternidade; jaz diante do alegorista, completamente entregue a ele, para o bem ou para o mal. Em outras palavras, o objeto é doravante incapaz de projetar qualquer significado por conta própria; pode tão-somente assumir aquele significado que o alegorista quer lhe conferir (BENJAMIN *apud* JAMESON, 1985, p. 61-62).

O significado que o alegorista confere, o significado que a alegoria preserva, é o significado do momento da produção textual, eternizado de um modo bem diferente daquele que já discutimos: não se trata do eternamente abstrato, capaz de ganhar novos significados a cada geração, mas do eternamente concreto, cujo significado é o mesmo desde o momento da produção textual. Esta também é a diferença entre símbolo e alegoria, cuja tendência da crítica é exaltar o primeiro em detrimento do segundo (JAMESON, 1985, p. 62), o que ocorre pelo menos desde Goethe, como já vimos. Para Jameson, “a preferência pelo simbolismo é talvez mais a expressão de um valor do que uma descrição de fenômenos poéticos já existentes”, sendo que o que se valoriza é “um presente lírico acidental”, ao invés de “um

²⁴ Para Dziemianowicz, “porque Barker usa o *tropos* do horror para prever um reino além dele que sua ficção não pode ser lida como as histórias de Stephen King ou Dean R. Koontz, que tentam produzir o senso de horror extraordinário no contexto do cotidiano. As narrativas de Barker frequentemente possuem o tom das fábulas ou parábolas, onde espetáculos simbólicos tomam o lugar” (DZIEMIANOWICZ, 1999, p. 221). Para nossa proposta de alegoria, entretanto, as narrativas de Barker podem ser lidas tanto como acontecimentos extraordinários quanto como “espetáculos simbólicos”. Na verdade, o próprio King afirma que “uma história de horror, não importa o quão primitiva, é alegórica por sua própria natureza; é simbólica” (KING, 2007, p. 37). Tradução livre de: “because Barker uses the tropes of horror to envision a realm beyond them that his fiction cannot be read like the stories of Stephen King or Dean R. Koontz, which attempt to make sense of extraordinary horrors in the context of the everyday. Barker’s narratives often have the tone of fables or parables in which symbolic pageants are taking the place”.

canhestro decifrar de significado de momento em momento” (JAMESON, 1985, p. 62). Enquanto a descoberta acidental de novos significados faz do símbolo sempre presente, portanto eternamente abstrato, a decifração do significado que já está lá faz da alegoria sempre passado, logo eternamente concreto.

Decifração é certamente o modo mais adequado para pensar a alegoria: para Croce, por exemplo, “a alegoria não é um modo direto de manifestação espiritual, e sim um tipo de criptografia ou escrita” (CROCE *apud* AVELAR, 2003, p. 16). Ainda que Croce desvalorize a alegoria, Avelar destaca a definição dele por reconhecer as relações entre alegoria e cripta (do latim *scriptum*, escrito, inscrição):

A inscrição escrita opera, protobrechtianamente, impedindo que a imagem se congele como forma naturalizada, freqüentemente propondo um enigma que esvazia qualquer possibilidade de uma leitura ingenuamente especular da imagem. O alegórico se instaura, portanto, não por recurso a um “sentido abstrato”, e sim na materialidade de uma inscrição (AVELAR, 2003, p. 16).

Eis o paradoxo da alegoria, pois se ela não remete a um segundo sentido (“sentido abstrato”), ela também não remete ao sentido literal (“uma leitura ingenuamente especular da imagem”). Parece então que o duplo sentido da alegoria, metonímico e metafórico, surge nela enquanto *dupla negação*, mas isto porque “a alegoria é a cripta tornada resíduo de reminiscência” (AVELAR, 2003, p. 17): sabemos que algo está lá para ser lembrado, mas não sabemos exatamente o que é, então nos resta apenas a inscrição que não podemos ler como imagem porque sabemos que algo está lá para ser lembrado... A incapacidade da metáfora se realizar apela para a metonímia que também não se realiza porque se trata de metáfora. Podemos ilustrar este paradoxo por meio de um dilema comum ao leitor de ficção científica: “Não sei o que este alienígena significa, mas sei que ele significa algo”.

Por causa desta *dupla negação*, a alegoria permite uma pluralidade de significados, mas sem que se chegue “acidentalmente” num único significado, como ocorre no símbolo, pois é o momento da produção textual que está para lá para ser lembrado. Isto é o que também sugere Jameson após descrever algumas leituras políticas, psicanalíticas e históricas – desde a evidente conspiração comunista até a assustadora persistência do orgânico (JAMESON, 1995, p. 26) – do filme *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg:

Ora, nenhuma dessas leituras pode ser vista como errada ou aberrante, mas sua própria multiplicidade sugere que a vocação do símbolo – o tubarão assassino – situa-se menos em algum sentido ou mensagem particular que em sua própria capacidade para absorver e organizar essas angústias diversas em seu conjunto. Como veículo simbólico, então, o tubarão deve ser entendido em termos de sua

função essencialmente polissêmica, e não de qualquer conteúdo particular atribuível a ele por este ou aquele espectador (JAMESON, 1995, p. 27).

Notamos que Jameson adota o termo “símbolo” ao invés de “alegoria”, como também faz Roberts (2000, p. 16) ao definir a ficção científica como simbolista. Temos aqui um problema terminológico que, em todo caso, não invalida o debate que desenvolvemos até então. É adequado destacar, contudo, que o símbolo, pelo menos segundo Jameson, não permite que o compreenda pelo o que ele literalmente possa representar: o tubarão é também um tubarão.

Mas o que nos interessa na afirmação de Jameson é a possibilidade do símbolo aglutinar alteridades diversas. Aqui novamente é oportuno trocarmos símbolo por alegoria, pois nesta, segundo Avelar, “a verdadeira história não foi narrada, o *outro* ao qual alude a alegoria – *allos-agoreuein*, em grego, ‘falar outramente’ – permanece indizível” (AVELAR, 2003, p. 94; grifo do autor). Os *outros* permanecem indizíveis na alegoria não apenas por causa da incapacidade da metáfora se realizar, como já vimos, mas também porque esses *outros* não se expressarem por eles *mesmos*. Ao indagar sobre a função social do fantástico – por que o fantástico? –, Todorov afirma que

Encontra-se numa observação de Peter Penzoldt o esboço de uma resposta: “Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas”. Podemos duvidar de que os acontecimentos sobrenaturais não passem de pretextos, mas há certamente uma parte de verdade nesta afirmação: o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre. Retomando os elementos sobrenaturais, tais quais se enumeraram anteriormente, ver-se-á o fundamento desta observação. Tomemos por exemplo os temas do *tu*: o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, uma sensualidade excessiva... Tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje (TODOROV, 1992, p. 167).

Ou seja, para Todorov, os elementos fantásticos alegorizam tabus sociais e culturais. Contudo, para Avelar, “nessa interpretação a irrupção do alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio e meramente recoberto *a posteriori*, supostamente enunciável transparentemente em tempos de ‘livre expressão’” (AVELAR, 2003, p. 20). Ao afirmar que a psicanálise substituiu a literatura fantástica, pois “não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres” (TODOROV, 1992, p. 169), Todorov compartilha desta interpretação que Avelar reprova. Retornando ao conto “Nas colinas, as cidades”, enquanto as relações homossexuais entre Mick e Judd são descritas em termos realistas, a experiência

comunista, apesar de literalmente referida no conto, ganha tratamento fantástico. Por que assim ocorre? Por que a experiência comunista também não é descrita apenas em termos realistas? Se “o luto é a mãe da alegoria” (AVELAR, 2003, p. 17), ou seja, se “alegórica é a manifestação da cripta na qual se aloja o objeto perdido” (AVELAR, 2003, p. 19), então é o objeto perdido, o já previsível fracasso da experiência comunista no Leste Europeu nos anos 1980, que se tenta desesperadamente preservar na inscrição alegórica.

Jackson também se questiona sobre a função social da literatura fantástica (termo que adota para se referir ao tripé ficção científica, horror e fantasia), mas para ela não se trata de pretexto, mas de subversão:

A literatura fantástica indica ou sugere a base sobre a qual a ordem cultural repousa, pois revela, por um breve momento, a desordem, a ilegalidade, o que está fora dos sistemas de valor dominantes. O fantástico delinea o não-dito e o não-visto da cultura: aquilo que foi silenciado, tornado invisível, coberto e tornado ausente (JACKSON *apud* CARROLL, 1999, p. 251).

Ou seja, o fantástico delinea a alteridade, o que não pertence aos valores dominantes. Neste sentido, Jackson observa na literatura fantástica uma prática subversiva, pois o fantástico desafia a ordem cultural (CARROLL, 1999, p. 252). Mas devemos notar que, em casos como na literatura de horror, este é um desafio perdido, pois não há lugar para monstros na ordem cultural. De fato, o processo é inverso, como observa o escritor Stephen King: “Amamos a idéia de monstruosidade e precisamos dela porque é a reafirmação da ordem que todos almejamos como seres humanos” (KING, 2007, p. 43-44). O *outro* incompreendido reforça o desejo pelo *mesmo*. Na verdade, Carroll cita Jackson apenas para contestá-la, pois “não dispomos de uma consciência anterior [dos monstros de ficção de horror] que estejamos reprimindo – eles são meramente não-pensados” (CARROLL, 1999, p. 253); portanto, os monstros não surgem a partir de materiais reprimidos, pois não podemos reprimir o que ainda nem conhecemos. O que incomoda Carroll, em geral, é a incapacidade do conceito psicanalítico de retorno do reprimido abranger toda literatura de horror (CARROLL, 1999, p. 87). Podemos perfeitamente estender este debate para a ficção científica e demonstrar a fraqueza do argumento de Carroll a partir de um exemplo dado pelo próprio: “Não dispomos de uma categoria cultural já pronta para os grandes insetos-escravos do filme *Guerra dos planetas*” (CARROLL, 1999, p. 252-253). Insetos-escravos: a escravidão não é uma chaga histórica reprimida? Sobre outro ícone da ficção científica, Wolfe mostra como os robôs, enquanto imagens culturais, também remetem à instituição social da escravidão (WOLFE

apud GINWAY, 2005, p. 43); logo, para Ginway, “a ficção científica freqüentemente lida com alienígenas e robôs como o Outro racial” (GINWAY, 2005, p. 44).

O conceito de retorno do reprimido resolve a chave alegórica que discutimos até então, pois o que é reprimido na ficção científica é justamente a realidade, ou melhor, o referencial. Este referencial reprimido retorna então através de alegorias. Daí afirmarmos anteriormente que a ficção científica, ao construir mundos imaginários ou mundos habitados por criaturas ou objetos imaginários, não é *diretamente* referencial; ela é, na verdade, *indiretamente* referencial, projetando alteridades em alegorias. Roberts afirma que os alienígenas, robôs e outros ícones do gênero “proporcionam uma gramática simbólica para articularmos perspectivas de discursos normalmente marginalizados, como o de raça, de gênero sexual, de não-conformismo e de ideologias alternativas”²⁵ (ROBERTS, 2000, p. 28). Mas por que estes discursos marginalizados não se expressam como eles *mesmos*? Por que necessitam de *outros* discursos, como o da ficção científica? Ao se expressarem por *outros* discursos, os discursos marginalizados revelam a impossibilidade de se expressarem como eles *mesmos*: é por isso que, para Avelar, “os índices do fracasso passado interpelam o presente em condição de alegoria” (AVELAR, 2003, p. 14).

Não somente a ficção científica é uma literatura particular, para voltarmos à dicotomia universal/particular, mas também a literatura regionalista: o código particular desta literatura é constituído pelas especificidades geográficas e culturais da região. Daí Otero propor uma inusitada comparação:

Em virtude desse ramo literário [ficção científica] conter seu jargão, assemelha-se, destarte, ao regionalismo, outro específico literário cujos aficionados demandam alguma iniciação. Além da iniciação relacionada com o linguajar científico, sempre constante na FC, outro pode haver totalmente alheio à ciência, nada mais que glossário de termos falados por populações galácticas. Por isso, via analogia, pode-se comparar a literatura especulativa com o regionalismo propriamente dito. Em ambos os gêneros o leitor há que ser iniciado, é dizer, familiarizado com a linguagem. Se o regionalismo ortodoxo, como literatura, se funda na fixação de tipos, costumes e linguagem local – “dialeto” –, analogicamente o mesmo se dá na prosa profética. Nesta última também predominam, além da natureza tecnológica de sociedades extrapoladas para o devir, tipos, hábitos e “dialeto” (OTERO, 1987, p. 13-14).

Do mesmo modo, Dorfler afirma que um dos aspectos mais significativos da ficção científica se refere “precisamente ao estudo e à descrição das diversidades éticas, sociais, étnicas, lingüísticas de uma determinada população em relação à população humana”

²⁵ Tradução livre de: “they provide a symbolic grammar for articulating the perspectives of normally marginalized discourses of race, of gender, of non-conformism and alternative ideologies”.

(DORFLES, s/d, p. 190). Isto também ocorre na literatura regionalista: exploram-se as diversidades das regiões periféricas em relação às características das regiões centrais, sendo o caipira e o ribeirinho, por analogia, dois exemplos brasileiros de alienígenas. Otero (1987, p. 14) também indica a freqüente presença de glossários ao final das obras tanto de ficção científica quanto de literatura regionalista, demonstrando os códigos particulares de ambos os gêneros. Estas relações entre ficção científica e literatura regionalista, que acreditamos pertinentes devido à invisibilidade literária de ambas por se diferenciarem através de códigos particulares, nos permitem aproveitar para a primeira algumas pontuações de Bourdieu a respeito da segunda: para ele,

o discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora (BOURDIEU, 2007b, p. 116; grifos do autor).

O discurso que provocamos neste capítulo também é performativo, pois visa legitimar os valores das literaturas invisíveis, ou seja, reconhecer valores ignorados por uma definição dominante de literatura. Sendo assim, “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto” (BOURDIEU, 2007b, p. 118). Para a ficção científica existir socialmente, é necessário destacá-la no interior da instituição literária, ou seja, traçar suas particularidades e reconhecer suas fronteiras literárias, pois deixá-las apagadas, como querem os estudos culturais e pós-modernistas ao promoverem uma anulação das diferenças entre literatura estabelecida e literaturas invisíveis, é negar a existência da ficção científica.

Para Bourdieu (2007b, p. 124-125), quando os dominados entram em luta nas relações de forças simbólicas, há três resultados possíveis: (1) a *aceitação* do estigma imposto pelos dominantes; (2) a *assimilação* pelos dominantes; e (3) a *subversão*, invertendo a “tábua dos valores” proposta pelos dominantes. Existem aqueles para quem (1) a ficção científica manifesta “o ‘puerilismo’ do nosso tempo” (CARPEAUX *apud* CARNEIRO, 2004, p. 5), impondo os estigmas estabelecidos pela literatura dominante; existem aqueles para quem (2) a ficção científica “nem sempre [...] preenche todos os requisitos de uma literatura ‘de massa’” (FIKER, 1985, p. 7), sendo boa literatura somente quando assimila os valores estabelecidos, como a “tradição inglesa de Wells, Stapledon e C. S. Lewis” (FIKER, 1985, p. 7) ou ainda os romances distópicos de Huxley, Orwell e Burgess; e existem aqueles para quem (3) a ficção científica estabelece valores diferenciados capazes, como afirma Mouralis (1982, p. 12), de

ameaçar e subverter os valores da literatura estabelecida. Ocorre neste último caso o que Bourdieu denomina como “revolução simbólica”:

A revolução simbólica contra a dominação simbólica e os efeitos de *intimidação* que ela exerce têm em jogo não, como se diz, a conquista ou reconquista de uma identidade, mas a reapropriação coletiva deste poder sobre os princípios de construção e de avaliação da sua própria identidade de que o dominado abdica em proveito do dominante enquanto aceita ser negado ou negar-se (e negar os que, entre os seus, não querem ou não podem negar-se) para se fazer reconhecer (BOURDIEU, 2007b, p. 125).

A revolução simbólica ocorre então quando os dominados assumem o poder antes restrito aos dominantes, ou seja, o poder de construir e avaliar as identidades. Neste caso, as identidades são construídas e avaliadas a partir dos valores dos dominados, agora dominantes. Num contexto hipotético de revolução simbólica empreendida pelas literaturas invisíveis, se antes o eterno e o universal eram os valores que garantiam uma identidade literária, agora são o efêmero e o particular. Daí Santaella propor que,

[a]o invés de lançarmos indiscriminadamente nossas pedras sobre os produtos artísticos dos quais as classes opressoras econômica, política e culturalmente se assenhoreiam, não seria mais revolucionário culturalmente fazer incidir um dos focos de luta contra os valores estéticos que as classes dominantes defendem como eternos e imutáveis e através dos quais sua impositação de superioridade se perpetua? (SANTAELLA, 1982, p. 18)

Portanto, o problema não reside nas obras canônicas ou estabelecidas, mas justamente nos valores pelos quais elas são aceitas. Já mostramos, por um lado, como é possível valorizar o efêmero em Balzac, ao invés de o eterno. Por outro lado, a própria ficção científica encampa esse embate de valores que discutimos até então: para Pereira (2005, p. 92), boa parte da crítica valoriza o “enraizamento clássico” do gênero enquanto reprova a *pulp fiction* – expressão dada às ficções publicadas em revistas impressas em papel barato oriundo da polpa da madeira (daí *pulp*) durante as décadas de 1920 a 1950. Paradoxalmente a importação/assimilação dos valores estabelecidos produz obras marginais dentro de um gênero já marginalizado: para Carneiro, por exemplo, “alguns críticos estariam se referindo à *space opera* quando menospreza a ficção científica, pois a avalanche dos livros sem importância faz passar despercebido o que realmente vale a pena ser lido” (CARNEIRO, 2004, p. 5); ou seja, para Carneiro, toma-se toda a ficção científica como má literatura quando, na verdade, somente algumas obras realmente são, sendo estas vinculadas à *space opera*, subgênero comum no período da *pulp fiction* que adapta aventuras de faroeste (*horse*

opera) em planetas desconhecidos, onde os *cowboys* são astronautas e os bandidos monstros alienígenas. A *space opera* é, portanto, a margem da margem. A posição de Carneiro assemelha-se à dos historiadores do gênero: neste caso, Schulz (1987, p. 167) demonstra como as historiografias da ficção científica, essencialmente evolucionistas, visam separar a *pulp fiction* como um ramo decadente, deficiente devido ao ambiente comercial no qual se desenvolveu. Esquece-se, portanto, a vinculação íntima entre ficção científica e literatura comercial como se isto fosse uma chaga. E ainda mais, esquece-se o período *pulp* como o momento de batismo do gênero, e principalmente o de definição do código: para o escritor Samuel Delany,

o modelo inteiro da “história da FC” é, como penso, a-histórico. Morus, Kepler, Cyrano e mesmo Bellamy encontram-se à deriva em relação aos códigos convencionais pelos quais damos sentido às sentenças de um texto de FC contemporâneo. De fato, eles encontram-se à deriva em relação à maioria dos escritos modernos e pós-modernos. É apenas esnobismo (ou insegurança) pedagógico a construção dessas genealogias absurdas e historicamente insensíveis, tendo Mary Shelly como nossa avó ou Luciano de Samosata como nosso tataravô. Não há razão em levar a FC para muito antes de 1926, quando Hugo Gernsback cunhou o horrível e ponderoso termo “cientificação” (*scientifiction*) que, na sessão de cartas escritas pelos leitores de suas revistas, tornou-se logo no ano seguinte “ficção científica” e finalmente “FC”.

(...) Alguns desses escritores de FC [contemporâneos de Gernsback], como Stanley G. Weinbaum (1900-1935), eram extraordinariamente bons. Outros deles, como Capitão S. P. Meek (1894-1972), eram inacreditavelmente ruins. E outros mais, como Edward E. Smith (1890-1965), quando ruins, ainda tinham algo a dizer. Mas o que todos eles fizeram, tanto os ruins quanto os bons, foi desenvolver uma nova forma de ler, uma nova forma de dar sentido aos textos – coletivamente produzindo um novo sistema de códigos. E eles fizeram isto, em seus modos bom, ruim ou indiferente, escrevendo novos tipos de sentenças, colocando-as em contextos onde essas sentenças eram legíveis. E se suas intenções eram sérias ou não, uma nova forma de ler é algo sério²⁶ (DELANY, 1987, p. 137-138; grifo do autor).

Delany não apenas valoriza o período *pulp* da ficção científica – encabeçado por Gernsback e sua revista *Amazing Stories* –, mas justifica esta valorização ao indicar os anos iniciais como responsáveis pela criação do código do gênero. Neste sentido, Tavares (1992, p.

²⁶ Tradução livre de: “whole model of the ‘history of SF’ is, I think, a-historical. More, Kepler, Cyrano, and even Bellamy would be absolutely at sea with the codic conventions by which we make sense of the sentences in a contemporary SF text. Indeed, they would be at sea with most modern and post-modern writing. It’s just pedagogic snobbery (or insecurity) constructing these preposterous and historically insensitive genealogies, with Mary Shelly for our grandmother or Lucian of Samosata as our great-great-grandfather. There’s no reason to run SF too much back before 1926, when Hugo Gernsback coined the ugly and ponderous term, ‘scientifiction,’ which, in the letter columns written by the readers of his magazines, became over the next year or so ‘science fiction’ and finally ‘SF’. (...) Some of those SF writers, like Stanley G. Weinbaum (1900-1935), were extraordinarily fine. Some of them, like Captain S. P. Meek (1894-1972), were unbelievably bad. And others, like Edward E. Smith (1890-1965), while bad, still had something going. But what they were all doing, both the bad ones and the good ones, was developing a new way of reading, a new way of making texts make sense – collectively producing a new set of codes. And they did it, in their good, bad, and indifferent ways, by writing new kinds of sentences, and embedding them in contexts in which those sentences were readable. And whether their intentions were serious or not, a new way of reading *is* serious business”.

16) afirma que a ficção científica produzida nos anos 1920-1940 constitui um “banco de dados”, um “determinado repertório de imagens e temas” pertencente ao gênero como um todo; logo, o que nos faz reconhecer um texto como ficção científica é justamente seu uso deste repertório. Mais adiante apresentaremos o conceito de megatexto para finalmente concluir o que entendemos sobre o código da ficção científica.

Além dos dois valores da literatura estabelecida que até agora debatemos – o eterno e o universal –, há um terceiro que se destaca na seguinte afirmação de Horkheimer e Adorno a respeito da indústria cultural: “O conceito de estilo autêntico se desmascara, na indústria cultural, como o equivalente estético da dominação. A idéia do estilo como coerência puramente estética é uma imaginação retrospectiva dos românticos” (HORKHEIMER; ADORNO, 1969, p. 166). Na cultura de massa, ou seja, na cultura do anonimato, não faz sentido pensar no estilo como aquilo que identifica um autor, enfim, como *originalidade* em seus dois significados possíveis: o *novo* e a *origem* da obra, o autor. Em suas *Palavras-chave* (1976), Williams afirma o seguinte:

Originality [originalidade] é uma palavra relativamente moderna. Passou a ter uso corrente no inglês a partir do final do S18 [século XVIII]. Depende, naturalmente, de um sentido específico de *original*, que, ao lado de *origin* [origem] [...], existia na língua desde o S14 [século XIV]. Em todos os seus primeiros usos, *origem* tinha sentido estático, relativo a algum momento no tempo ou a alguma força ou pessoa a partir da qual surgiam coisas e condições subseqüentes. (...) No caso das obras de arte, houve uma transferência do sentido retrospectivo de *original* (a primeira obra e não a cópia) ao que era realmente um sentido próximo de *novo* (não semelhante a outras obras). Isso ocorreu principalmente no S17 [século XVII]: “sobre esse tratado, apenas acrescentarei, é um original” (Dryden, 1683) (WILLIAMS, 2007, p. 307-308; grifos do autor).

Em contraposição à originalidade, “a indústria cultural por fim absolutiza a imitação” (HORKHEIMER; ADORNO, 1969, p. 167). A partir de então, a imitação torna-se um valor desacreditado pela literatura estabelecida: o que antes era norma artística para os antigos e renascentistas torna-se, na visão dos gênios românticos e modernistas, um valor-fantasma praticado por um escritor-fantasma (*ghost-writer*).

Para a ficção científica, entretanto, imitação não é meramente cópia, mas empréstimo de elementos que compõem o código do gênero. Neste sentido, a ficção científica é um imenso *universo compartilhado*²⁷ por todos os autores do gênero – aliás, universos compartilhados existem desde o período *pulp*: por exemplo, os mitos de Cthulhu, inventados por H. P. Lovecraft, mas também explorados por Clark Ashton Smith, August Derleth,

²⁷ Expressão utilizada quando vários autores compartilham definições, cenários e personagens que aparecem em seus respectivos trabalhos de ficção.

Donald Wandrei, Robert Howard, etc.²⁸ (CAPANNA, 1966, p. 93-94). Broderick apresenta termo mais adequado para designar este fenômeno: para ele, “a ficção científica é escrita em uma espécie de código (...) que deve ser aprendido na prática”, sendo que cada texto individual ajuda a criar este código; logo, a ficção científica forma “um megatexto de mundos imaginários, características, ferramentas, léxicos, até mesmo inovações gramaticais emprestadas de outras textualidades. A intertextualidade enormemente ramificada da FC a torna um modo especializado” (BRODERICK *apud* FERNANDES, 2006, p. 36). Ainda que não adote o conceito de megatexto, Oliveira afirma algo semelhante: “Esta é uma característica especial da ficção científica: as palavras e conceitos inventados por seus escritores passam a pertencer ao repertório do gênero e se tornam de uso comum a todos” (OLIVEIRA, 2002, p. 2). Em todo caso, o interessante do conceito é que ele também remete ao que chamamos de “literatura de um grupo particular”: para Fernandes, os ícones da ficção científica (robôs, naves espaciais, ciberespaço, implantes, etc.) “compõem um *megatexto*, um grande texto da subcultura da ficção científica, acessível e acessável imediatamente pelos iniciados, ou seja, pelas pessoas acostumadas à leitura de narrativas desse tipo” (FERNANDES, 2006, p. 38; grifo do autor); daí Broderick afirmar que “poderíamos dizer que seus leitores e escritores constituíam uma comunidade semiótica, compartilhando sócio-códigos baseados em classe, bem como protocolos genéricos” (BRODERICK *apud* FERNANDES, 2006, p. 39). Ou seja, os membros da comunidade de ficção científica se fazem reconhecer no acesso ao código do gênero. Para a discussão que nos interessa aqui, contudo, é mais válido o seguinte comentário de Fernandes sobre o conceito de Broderick:

Sabemos quem é o criador da palavra *robô* [Karel Capek], e também temos conhecimento de quem inventou o morfema *ciberespaço* [William Gibson], mas isso não é fundamental para a formação do megatexto. O autor da palavra não é tão importante quanto o fato de que os autores que vieram depois dele continuaram a utilizá-la, quase sempre no mesmo contexto, criando assim um *imaginário da subcultura*, ou seja, um universo com regras próprias (FERNANDES, 2006, p. 39).

Ou seja, para o conceito de megatexto, a questão da originalidade, tanto no sentido de *origem* (autoria) quanto no sentido de *novo*, é irrelevante: o mais importante não é criar novos termos, ainda que isto seja fundamental para a renovação do gênero, mas sim fazer circular os já existentes. Neste sentido, o conceito borra radicalmente as fronteiras entre os textos, abdicando os direitos de origem.

²⁸ Não devemos confundir código e universo compartilhado: enquanto o robô é um ícone do código da ficção científica, as leis da robótica imaginadas por Isaac Asimov são conceitos compartilhados por diversos autores.

Como conclusão deste capítulo podemos agora apresentar um quadro comparativo entre os valores da literatura estabelecida e os das literaturas invisíveis:

Literatura estabelecida (<i>mainstream</i>)	Literaturas invisíveis
Eterno	Efêmero
Universal	Particular
Originalidade	Imitação

Usamos a ficção científica como principal exemplo das literaturas invisíveis ao longo deste capítulo, mas, em geral, o que propomos são novos critérios para avaliar estas literaturas e desafiar a literatura estabelecida. Capanna já notava em 1966 que, “quando se trata de analisar algo como a ficção científica, que é *terra incógnita* ainda nas universidades, o mais fácil resulta em medi-la com os cânones [...], reduzindo-a ao conhecido. Dito de maneira mais crua, projetar os próprios preconceitos, racionalizando desde logo”²⁹ (CAPANNA, 1966, p. 14-15; grifo do autor). A ficção científica não é mais terra incógnita nas universidades brasileiras, mas ainda há um longo caminho a percorrer que, para nós, inicia-se na fundamentação de uma teoria crítica capaz de lidar com o gênero – pensamos aqui em uma teoria global das literaturas invisíveis, e não em uma “teoria de gueto” como a praticada em revistas especializadas norte-americanas (*Science Fiction Studies*, por exemplo). Pois é impossível compreender as literaturas invisíveis se apenas conhecemos *o uso do segundo aoristo nos primeiros três cantos da Ilíada...*

²⁹ Tradução livre de: “Cuando se trata de analizar algo como la ciencia-ficción, que es *terra incognita* aún en las universidades, lo más fácil resulta medirla con los cánones [...], reduciéndolo a lo conocido. Dicho más crudamente, proyectar los propios prejuicios, racionalizando desde luego”.

2 BASE-SUPERESTRUTURA: MODOS DE USAR

Uma das características que atribuímos à ficção científica, como vimos no capítulo anterior, é a efemeridade, ou seja, a integração entre o texto e o momento de produção textual. Jameson, por exemplo, afirma que o gênero ficção científica “pode ser considerado uma forma historicamente nova e original que nos oferece uma analogia com a emergência do romance histórico no começo do século XIX”, pois, como este, apresenta uma “percepção do presente como história” (JAMESON, 2006, p. 289-290). Ao estabelecer as características da ficção científica divergindo-as das da fantasia, Jameson afirma que, enquanto a segunda é notadamente moralista (bem *versus* mal) e/ou religiosa, a primeira é historicista:

A matéria-prima medieval, como a nostalgia cristã (ou mesmo anglicana) particularmente destacada em Tolkein e em seus viajantes-companheiros como a série Harry Potter, deve primeiramente ser radicalmente distinguida dos historicismos que funcionam na tradição da FC, os quais giram em torno de uma estrutura formal determinada por conceitos de modo de produção em vez daqueles de religião³⁰ (JAMESON, 2007, p. 58).

Esta também é a conclusão de Bould que acrescenta, ao lado da fantasia, o horror como mais um gênero a-histórico:

Em termos gerais, o horror sobrenatural descreve passados que recusam morrer (assombrações, legados, degenerações) e sujeitos transformados em monstros (vampiros, lobisomens, zumbis), enquanto a fantasia enfatiza o feudalismo em perigo (elfos aristocráticos partem da Terra Média para hobbits pequeno burgueses que serão suplantados pelos humanos, cuja natureza proletária é perfigurada pelos orcs). Em certo nível, então, ambos os gêneros são também sobre mudanças dentro – ou do – modo de produção e suas conseqüências³¹ (BOULD, 2009, p. 3-4).

Ou seja, as mudanças existem, mas dentro do mesmo modo de produção. Neste sentido, enquanto a Terra Média de Tolkein é a-histórica³² – no sentido das relações

³⁰ Tradução livre de: “Medieval material, as well as a Christian (or even Anglican) nostalgia particularly pronounced in Tolkein and his fellow-travelers as well as in the Harry Potter series, must first be radically distinguished from the historicisms at work in the SF tradition, which turn on a formal framework determined by concepts of the mode of production rather than those of religion”.

³¹ Tradução livre de: “In board terms, supernatural horror depicts pasts that refuse to die (haunting, legacies, degenerations) and subjects made monstrous (vampires, werewolves, zombies), while fantasy emphasises endangered feudalism (aristocratic elves leave Middle Earth to petit bourgeois hobbits, who will be supplanted by humans, whose proletarian nature is foreshadowed by orcs). On some level, then, both genres are also about changes within – or of – the mode of production and their consequences”.

³² Se a Terra Média de Tolkein é a-histórica, a fantasia, enquanto literatura invisível, é efêmera, portanto histórica. Não afirmar isto é invalidar o debate do primeiro capítulo. Tanto as observações de Jameson quanto as

econômicas e políticas serem sempre as mesmas, ainda que a Terra Média possua uma história –, o universo imaginado por Asimov na trilogia Fundação – *Fundação* (1951), *Fundação e Império* (1952) e *Segunda Fundação* (1953) – é profundamente histórico ao apresentar diversos modos de produção em transformação ou convivência³³. Esta historicidade também é atribuída ao gênero por Roberts:

A FC não nos projeta para o futuro; ela nos narra estórias sobre nosso presente e, mais importante, sobre o passado que originou esse presente. Ao contrário do intuído, a ficção científica é um modo *historiográfico*, um meio de escrever simbolicamente sobre a história³⁴ (ROBERTS, 2000, p. 35-36; grifo do autor).

Isto justifica o interesse de alguns historiadores pelo gênero: David Wilson, em *A história do futuro* (2000), afirma que nos romances distópicos da primeira metade do século XX, como *Admirável mundo novo* (1932) e *1984* (1948), “a abordagem geral foi isolar uma tendência política ou social inquietante, ampliá-la e projetá-la no futuro” (WILSON, 2002, p. 34). Ao elegerem e projetarem determinadas características sociais e políticas, tais romances interpretam historicamente o presente, tal qual a historiografia que interpreta o passado a partir da seleção de eventos relevantes.

Por outro lado, para Jorgensen, a afirmação de Jameson e demais autores sobre a autoconsciência histórica da ficção científica é enganosa: para ele, “sua suposição [de Jameson] que a FC é mais histórica que outros gêneros contém uma contradição: se a história determina o gênero, nenhum gênero deve ser mais histórico que qualquer outro”³⁵ (JORGENSEN, 2009, p. 197). Jorgensen rebate esta definição historicista do gênero, pois compartilha da crítica althusseriana ao historicismo: “Para Althusser, o historicismo não é nem científico nem revolucionário porque é ideologicamente fixado, amarrado em sua própria descoberta do conteúdo histórico em assuntos que já foram determinados para serem

nessas se referem aos universos diegéticos da fantasia e da ficção científica, e não à literatura marginal enquanto categoria sociocultural, onde ambos os gêneros encontram-se.

³³ Segundo Jameson, “isto é consistente com o que se sabe a respeito da vida de Asimov, que afirma ter participado na década de 1930 de grupos que fizeram um estudo sistemático de Marx e do marxismo, e que seu conceito de ‘psico-história’, usado aqui [‘Nightfall’] e na série *Fundação*, foi sugerido por isso que chamamos de ‘modo de produção’” (JAMESON, 2007, p. 91). Tradução livre de: “this is consistent with what is know about the life of Asimov, who is said to have participated in the 1930s in groups which made a systematic study of Marx and Marxism, and whose concept of ‘psychohistory’, in play here and in the *Foundation* series, was suggested by that of the ‘mode of production’”.

³⁴ Tradução livre de: “SF does not project us into the future; it relates to us stories about our present, and more importantly about the past that has led to this present. Counter-intuitively, SF is a *historiographic* mode, a means of symbolically writing about history”.

³⁵ Tradução livre de: “his assumption that SF is more historical than other genres contains a contradiction: if history determines genre, no one genre should be more historical than any other”.

históricos”³⁶ (JORGENSEN, 2009, p. 199). Ou seja, para Althusser, o historicismo é a reprodução da ideologia que determina o que é e o que não é histórico. O que Jorgensen propõe é compreender a ficção científica não como categoria historicamente/ideologicamente determinada (romance), mas sim como ciência experimental:

É possível, então, pensar sobre a FC não em termos burgueses do romance, mas como uma ciência experimental. O objeto de estudo não é a reprodução ideológica da FC, mas uma auto-reflexão filosófica sobre estas condições de reprodução ideológica. (...) Consequentemente, *A mão esquerda da escuridão* de Le Guin, que imagina uma espécie humana sem um impulso sexual, pode ser tomada como uma sugestão concreta e científica para elaborar uma sociedade humana que não é desviada por investimentos libidinais. (...) A crítica de Althusser à ideologia cria oportunidades para descobrir a ciência experimental que a FC tem em comum com a consciência revolucionária³⁷ (JORGENSEN, 2009, p. 208-209).

Se a proposta de Jorgensen é interessante, ainda mais quando destaca o papel da ficção científica no reconhecimento (e não na reprodução) da ideologia e na experimentação de idéias revolucionárias, isto não a impede de apresentar ao menos quatro pontos vulneráveis: (1) enquanto há poucos exemplos de ficção científica que cumprem este papel revolucionário, muitos agem como reprodução ideológica (por exemplo, o futuro racista e misógeno da ficção científica *pulp* dos anos 1920-30); (2) mesmo estes poucos exemplos revolucionários não são imunes à reprodução ideológica – no exemplo citado por Jorgensen, os habitantes do planeta Inverno não estão além da divisão masculino/feminino, apenas alternam o sexo sazonalmente, o que ainda é conservador do ponto de vista da transexualidade ou da sexualidade *cyborg*; (3) a leitura estruturalista que Althusser faz do marxismo é profundamente problemática (ver mais adiante), pois considera as relações de dominação como estruturas imutáveis, daí a crítica ao historicismo; e (4) Jameson não afirma que “a história determina o gênero”, como quer Jorgensen, mas que a ficção científica é a historiografia do presente, ou seja, a ficção científica escreve o presente enquanto história, e nisto ela se diferencia dos demais gêneros. Ao comparar o primeiro e o último ponto, percebemos como a definição de Jameson é mais ampla que a de Jorgensen.

³⁶ Tradução livre de: “For Althusser, historicism is neither scientific nor revolutionary because it is ideologically fixated, trapped by its own discovery of historical content in subjects that it had already determined to be historical”.

³⁷ Tradução livre de: “It is possible, then, to think about SF not in the bourgeois terms of the novel, but as an experimental science. The object of study is not the ideological reproduction of SF, but a philosophical self-reflection upon these conditions of ideological reproduction. (...) Consequently, Le Guin’s *The Left Hand of Darkness*, which imagines a human species without a sex drive, can be taken as a concrete, scientific suggestion to engineer a human society that is not warped by libidinal investments. (...) Althusser’s critique of ideology creates opportunities for discovering the experimental science that SF has in common with revolutionary consciousness”.

A ficção científica é, portanto, uma historiografia do presente, principalmente se notarmos a efemeridade de algumas tendências do gênero: *space opera*, *nuclear fiction*, etc. A própria ficção *cyberpunk*, ao imaginar um futuro dominado por corporações transnacionais onde a presença do Estado é mínima ou nula, é contestada pela mais recente crise econômica e pelo retorno de políticas econômicas de inspiração keynesiana, onde o Estado regulamenta o mercado através de políticas monetárias e fiscais visando reduzir os efeitos nocivos dos ciclos econômicos. Por perceber o presente como história, o destino da ficção científica é envelhecer, passar pela prova do tempo, deixando um panorama valioso do momento de produção textual.

Mas qual é o panorama deixado pela ficção *cyberpunk*? A ficção *cyberpunk* integra-se ao neoliberalismo dos anos 1980 e início dos 1990, aos governos de Ronald Reagan (1981-1989), George H. W. Bush (1989-1993) e Bill Clinton (1993-2001) e, como ponto máximo, ao *Contract with America* que, aprovado pelo congresso norte-americano somente em 1994, reduzindo vários impostos, resulta da política econômica proposta originalmente por Reagan. Em mensagem ao congresso datada de 18 de fevereiro de 1981, Reagan afirma que “a causa mais importante dos nossos problemas econômicos tem sido o próprio Estado... Particularmente, a combinação de excessivos encargos do Estado e excedentes políticas monetárias de acomodação nos deram um clima de inflação contínua”³⁸ (REAGAN *apud* CAMPAGNA, 1994, p. 54). Segundo Borón,

A direitização do clima ideológico e político do Ocidente nos anos 80 trouxe consigo um duplo movimento: por um lado, uma supersticiosa exaltação do mercado, fechando os olhos para os resultados catastróficos que seu funcionamento autônomo havia produzido no passado – até desembocar na Grande Depressão de 1929 – e absolvendo-o piedosamente de suas culpas. Por outro, uma recíproca satanização do Estado como causador de todas as desgraças e infortúnios que, de diferentes maneiras, afetaram as sociedades capitalistas (BORÓN, 2008a, p. 77).

Na América Latina o resultado desta guinada ideológica à direita se traduziu em renúncia dos monopólios estatais para o capital transnacionalizado (BORÓN, 2008a, p. 78). As redes de informação que começam a despontar nos anos 1980 também contribuem para a formação deste imaginário de descentralização do poder. Jean-François Lyotard, citado por Moreno (2003, p. 14-20) ao estabelecer as fontes da ficção *cyberpunk*, parece ser quem primeiro refletiu sobre as conseqüências das redes de informação ainda em 1979: “O Estado

³⁸ Tradução livre de: “The most important cause of our economic problems has been the government itself... In particular, excessive government spending and overly accommodative monetary policies have combined to give us a climate of continuing inflation”.

começará a aparecer como um fator de opacidade e de ‘ruído’ para uma ideologia de ‘transparência comunicacional’, que se relaciona estritamente com a comercialização dos saberes” (LYOTARD, 2004, p. 6). Na verdade, para Lyotard (2004, p. 7), a “transparência comunicacional” é o equivalente cognitivo da transparência econômica operada pelo neoliberalismo. A descrição do ciberespaço imaginada por Gibson em *Neuromancer* não poderia deixar de considerar estes dados que até agora apresentamos:

O cyberspaço. Uma alucinação consensual vivida diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças aprendendo altos conceitos matemáticos... Uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável (GIBSON, 2003, p. 67).

Enquanto abstração acima de “todas as nações”, o ciberespaço é uma metáfora perfeita do capitalismo neoliberal, também uma “complexidade impensável”: para Jameson, “nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias” (JAMESON, 2006, p. 63-64). Isto é mais evidente na descrição do ciberespaço apresentada no conto “Meia-noite” (2008), de Cristina Lasaitis, onde transparecem os quase 25 anos que a separam do utopismo inicial de *Neuromancer*:

Desde a integração, a movimentação financeira da conta de Syl ia se somar à movimentação de bilhões de contas para gerar uma projeção das marés capitalistas na tela ocular dos especuladores internacionais, seu biochip de comunicação eletroencefálica era detectável por satélite e passível de monitoramento, o marca-passo no peito de seu avô estava conectado ao sistema da clínica de cardiologia e à boa vontade de um médico mercenário. Tudo era de todos e todos tinham um cordão umbilical plugado na Dexatron (LASAITIS, 2008a, p. 151).

É por isso que, como bem lembra Zizek, Bill Gates tem celebrado o ciberespaço como um “capitalismo livre de fricção”: para o crítico cultural esloveno, “esta expressão mostra perfeitamente a fantasia social que subjaz na ideologia do capitalismo do ciberespaço: um meio de intercâmbio completamente transparente, etéreo, no qual desaparecem até os últimos rastros da inércia material”³⁹ (ZIZEK, 1998, p. 154).

Na verdade, como integrante deste momento que estamos descrevendo, a ficção *cyberpunk* não apenas o reflete – mais adiante, traçaremos algumas críticas à teoria do reflexo

³⁹ Tradução livre de: “Esta expresión muestra perfectamente la fantasía social que subyace en la ideología del capitalismo del ciberespacio: un medio de intercambio completamente transparente, etéreo, en el que desaparecen hasta los últimos rastros de la inercia material”.

–, mas também o constrói: o conto “Zonalivre” (1986), de John Shirley, propõe uma utopia neoliberal ao imaginar uma cidade independente construída em uma base petrolífera localizada no Oceano Atlântico:

No entanto, os endinheirados apercebiam-se do desmoronar do seu reino. Não se sentiam seguros nos Estados Unidos. Necessitavam de um lugar no exterior, algures sob controle. A Europa achava-se fora de questão e as Américas Central e do Sul demasiado arriscadas. Quanto ao teatro do Pacífico era outra zona de guerra. Foi então que surgiu a Zonalivre (SHIRLEY, 1988, p. 171).

Por se encontrar “na esteira da confluência cultural internacional” (SHIRLEY, 1988, p. 169), Zonalivre é um lugar onde nenhum Estado-nação governa, onde o mercado capitalista é livre de regulamentações, fiscalizações e tributações. Curiosamente, como veremos no quarto capítulo, esta idéia também é explorada por Bruce Sterling em *Piratas de dados*, mas visando utopias radicalmente opostas.

O fim do Estado-nação é apenas um dos grandes relatos desbancados pela ficção *cyberpunk*. Na verdade, a ficção *cyberpunk* também se integra ao debate da pós-modernidade que ganha contornos mais definidos a partir dos anos 1980: segundo Lyotard, “o grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato de emancipação” (LYOTARD, 2004, p. 69). É o “*no future*”, lema do movimento *punk* dos anos 1970 apropriado pela ficção científica dos anos 1980. Ainda que considere “decepcionante” buscar causas da pós-modernidade, Lyotard indica algumas relevantes para compor nosso panorama:

Pode-se ver neste declínio dos relatos um efeito do desenvolvimento das técnicas e das tecnologias a partir da Segunda Guerra Mundial, que deslocou a ênfase sobre os meios da ação de preferência à ênfase sobre os seus fins; ou então o redobramento do capitalismo liberal avançado após seu recuo, sob a proteção do keynesianismo durante os anos 1930-1960, renovação que eliminou a alternativa comunista e que valorizou a fruição individual dos bens e dos serviços (LYOTARD, 2004, p. 69).

Sobre o keynesianismo já abordamos um pouco antes, inclusive o seu retorno e, conseqüentemente, o envelhecimento da ficção *cyberpunk*. A ênfase sobre tecnologias lucrativas, ao invés de tecnologias que resolvam problemas sociais, decreta o fim do relato do progresso tecnológico, também integrado pela ficção *cyberpunk* que, constantemente, “ambienta-se em um futuro próximo, distópico, no qual a tecnologia foi tomada pelas ruas, se desvirtuou da ‘*one best way*’ e não resolveu nenhum dos problemas sociais que prometia, sendo assim, o contrário da utopia moderna” (LEMOS, 2004).

O fim da alternativa comunista também se integra ao panorama da ficção *cyberpunk*. Aliás, muito já se discutiu a respeito da famosa linha de abertura de *Neuromancer* – “O céu por cima do porto tinha a cor de uma TV ligada num canal fora do ar” (GIBSON, 2003, p. 11) –, principalmente sobre sua síntese dos principais postulados do gênero – a mecanização da natureza e a midiatização da realidade –, mas pouca atenção é dada às próximas linhas quando o sorriso de Ratz revela “uma dentadura que mais parecia a Cortina de Ferro oxidada” (GIBSON, 2003, p. 11). O princípio de ferrugem da Cortina de Ferro, linha imaginária que separava a Europa capitalista ocidental e a Europa socialista oriental, antecipava o inevitável: um mundo sem divisões, um mundo sem utopias.

Entretanto, paradoxalmente, o fim da história representado pela ficção *cyberpunk* é algo datado historicamente. O fim da história e das grandes narrativas envelheceu, como se questiona García Canclini:

Fim das grandes narrativas? Hoje sabemos que os escombros de Manhattan deixaram milhares de mortos e algumas ressurreições. Entre as mais vistosas, a de solenes relatos que a versão pós-moderna da globalização se apressara a sepultar. Por exemplo, o da civilização ocidental e sua missão redentora de toda a humanidade, o do patriotismo, e o de Deus e seus muitos povos eleitos (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p. 23).

Reconhecimento de padrões de Gibson parece se retratar com o “retorno” da história ao apresentar, em suas últimas linhas, o desespero de Cayce Pollard em um sítio arqueológico da Segunda Guerra Mundial – protagonista que, não por acaso, perdeu o pai nos atentados de 11 de setembro:

onde ela se viu, por alguma necessidade que ela mesma não compreendeu, dentro de uma das trincheiras, cavando furiosamente lama cinza e ossos, seu rosto mergulhado de lágrimas. Nem Peter nem Damien lhe perguntaram por que, mas ela acha agora que se tivessem perguntado, ela teria respondido que estava chorando por seu século, mas se era o século passado ou o presente, ela não sabe (GIBSON, 2004, p. 407).

Jameson (2006, p. 13) afirmaria, parafraseando a abertura da introdução de *Pós-modernismo* (1991), que escavar o passado é a única saída para uma época que já esqueceu como pensar historicamente o presente. Daí não sabermos se lamentamos as atrocidades do século XX ou o esquecimento delas no século XXI.

Mas para retornarmos aos povos eleitos referidos por García Canclini, ou seja, aos etnocentrismos emergentes, não será surpresa quando lermos os próximos capítulos e percebermos que os conflitos étnicos pontuam constantemente a ficção *cyberpunk* latino-

americana, mostrando assim uma história em movimento, ao contrário de sua contraparte norte-americana dos anos 1980: por exemplo, no conto “Nova de Cuarzo” (1999), dos escritores cubanos Vladimir Hernández e Ariel Cruz, o último serviço do grupo de *hackers* “Os Cinco Cavaleiros”, contratado por uma sociedade pró-democrática denominada “Os Cruzados”, foi destruir uma comunidade virtual de neofascistas e fundamentalistas (HERNÁNDEZ; CRUZ, 2002, p. 5). Isto não quer dizer que a ficção *cyberpunk* norte-americana não aborde questões étnicas, pois ela também se integra a “uma peça hegemônica na orientação política de esquerda a partir dos anos 1980” (SAFATLE, 2007, p. 448), o multiculturalismo. Em *Blade Runner* (1982), filme referencial do imaginário *cyberpunk*, “a metrópole babelizada do futuro onde se passa a ação é um espaço ocupado por uma população multicultural” (RESENDE, 2002, p. 67). Entretanto, se originalmente o multiculturalismo é uma política de esquerda, ele torna-se, para a própria esquerda, a forma ideal da ideologia do capitalismo global (ZIZEK, 1998, p. 172). Da colonização do capitalismo imperialista chegamos à autocolonização do capitalismo global: “A empresa global rompe o cordão umbilical que a une a sua nação materna e trata ao seu país de origem simplesmente como outro território que deve ser colonizado”⁴⁰ (ZIZEK, 1998, p. 171). O multiculturalismo nega então a própria identidade cultural, pois todos são igualmente estrangeiros/colonizados perante o capitalismo global. Sendo assim, a “mancha de raízes particulares” que vemos num filme como *Blade Runner* é “a tela fantasmática que oculta o fato de que o sujeito carece completamente de raízes, que sua posição verdadeira é o vazio de universalidade”⁴¹ (ZIZEK, 1998, p. 173). Quando todos são *outros*, todos são o *mesmo*. Gibson parece compreender o problema do multiculturalismo quando descreve a personagem Leon, de *Count Zero* (1986): “Não parecia pertencer a nenhuma raça em especial ou, de acordo com certas opiniões, parecia pertencer a alguma raça a que ninguém mais pertencia” (GIBSON, 2008, p. 50). Chega-se aqui ao limite do diferente que já não diferencia mais nada, pois quem pertence a uma raça que ninguém mais pertence não pertence a nenhuma raça.

Outro problema do multiculturalismo, desta vez indicado por Coutinho, reside na defesa ingênua da coexistência harmônica de grupos étnico-culturais distintos, sem assimilacionismo, promovendo assim “uma política segregacionista de guetização, que favorece a manutenção endogênica de culturas e se oferece como novo modelo de teor

⁴⁰ Tradução livre de: “La empresa global rompe el cordón umbilical que la une a su nación materna y trata a su país de origen simplemente como otro territorio que debe ser colonizado”.

⁴¹ Tradução livre de: “esa mancha de raíces particulares es la pantalla fantasmática que oculta el hecho de que el sujeto carece completamente de raíces, que su posición verdadera es el vacío de universalidad”.

universalizante” (COUTINHO, 2003, p. 56). A guetização também é fenômeno propício ao capitalismo mundial, pois facilita a identificação dos mercados.

As interações que até agora destacamos – o fim do Estado-nação e dos grandes relatos, o multiculturalismo, etc. – suscitam um modelo teórico capaz de abordá-las satisfatoriamente, um modelo que transcenda preocupações formalistas para encontrar evidências do real. Optaremos pelo modelo base-superestrutura, uma das contribuições mais polêmicas do marxismo. Desde quando foi proposto por Marx num prefácio de 1859 para sua *Contribuição à crítica da economia política*, variadas formas de interpretá-lo foram apresentadas: desde a teoria do reflexo desenvolvida por Plekhanov e seguida por Lukács – ambos acompanhando a interpretação ortodoxa do modelo, o determinismo econômico –, passando pelas mediações frankfurtianas e, paradoxalmente, pela “ideologia sem história” de Althusser – como se as idéias flutuassem inalteráveis, acima das condições materiais em ebulição –, até chegar à completa interação, ou mesmo integração, dos pólos dicotômicos realizada pelos Estudos Culturais, na figura de Williams, mas antecipada por Sartre ao criticar justamente a teoria do reflexo. Este capítulo busca mapear estas diversas interpretações do modelo base-superestrutura e concluir com sua reabilitação por Jameson.

2.1 Bases e superestruturas

Na produção social de sua vida, os homens estabelecem relações definidas que são indispensáveis e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a uma fase definida de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real, sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas definidas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona os processos social, político e intelectual da vida em geral. Não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social que determina a sua consciência. Numa certa fase de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em conflito com as relações de produção existentes ou – o que é apenas a expressão jurídica da mesma coisa – com as relações de propriedade dentro das quais até então operaram. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, essas relações se transformaram em suas correntes. Começa então uma época de revolução social. Com a modificação da base econômica, toda a imensa superestrutura se transforma mais ou menos rapidamente. Ao examinar essas transformações, uma distinção deve ser sempre feita entre a transformação material das condições econômicas de produção, que podem ser determinadas com a precisão da ciência natural, e as formas jurídica, política, religiosa, estética ou filosófica – em suma, ideológicas – pelas quais os homens se tornam conscientes desse conflito e o tentam solucionar (MARX *apud* WILLIAMS, 1979, p. 79-80).

Quando as palavras acima foram escritas por Marx em 1859, num prefácio para sua *Contribuição à crítica da economia política*, surgia não apenas um modelo que compreende as relações de produção, mas também um problema: como ocorrem estas relações, ou melhor, como se resolvem as determinações entre uma base econômica e uma superestrutura ideológica? Desde então várias soluções foram apresentadas, sem desconsiderar a primeira delas, apressadamente deduzida da própria formulação do problema, pois, como observamos acima, “o modo de produção da vida material condiciona os processos social, político e intelectual da vida em geral”. Está preparado o terreno para o determinismo econômico que ainda produz frutos mesmo após as seguintes considerações de Engels: “se alguém torce o que dissemos para afirmar que o elemento econômico é o *único* elemento determinante, transforma essa proposição numa frase sem sentido, abstrata, absurda” (ENGELS *apud* WILLIAMS, 1979, p. 83; grifo do autor). Já nas palavras de Marx constatamos que a solução do problema não é tão simples como nos faz pensar o determinismo econômico, pois se a superestrutura é determinada pela base, então como essa, ou seja, como as “formas jurídica, política, religiosa, estética ou filosófica” tornam os homens conscientes dos conflitos? Colocando em palavras claras: como transformar a base a partir de idéias condicionadas pela própria base? Este paradoxo, veremos logo adiante, é uma das *Questões de método* (1957) desenvolvida por Sartre, mas também abordada por Engels:

A situação econômica é a base, mas os vários elementos da superestrutura – formas políticas da luta de classe e seus resultados, ou seja, constituições estabelecidas pela classe vitoriosa depois de uma batalha bem-sucedida, etc., formas jurídicas, e até mesmo os reflexos de todas essas lutas práticas nos cérebros dos participantes, teorias políticas, jurídicas, filosóficas, opiniões religiosas e seu desenvolvimento em sistemas de dogma – também exercem sua influência sobre o curso das lutas históricas e, em muitos casos, são preponderantes na determinação de sua *forma* (ENGELS *apud* WILLIAMS, 1979, p. 83-84; grifo do autor).

Mas não adiantemos o debate, pois o objetivo deste capítulo é discutir justamente as várias interpretações do modelo base-superestrutura. Esclarecemos desde já que tomaremos a produção literária como lugar privilegiado para nosso debate, pois, como acrescenta Jameson, especificamente a respeito do “domínio fechado da literatura”, “seus problemas característicos de forma e conteúdo, e da relação da superestrutura com a infra-estrutura, oferece um microcosmo privilegiado para se observar o pensamento dialético em operação” (JAMESON, 1985, p. 2-3). Não é por acaso, portanto, que o modelo base-superestrutura desaponta insistentemente nos textos de crítica literária, desde *Arte e vida social* (1913) e sua teoria do reflexo desenvolvida por Plekhanov. Mas antes de adentrar nesta primeira interpretação do

modelo, voltemos a Jameson para afirmar que a relação entre base e superestrutura “é anterior a qualquer das categorias conceituais, tais como causalidade, reflexo, ou analogia, elaboradas subseqüentemente para explicá-lo” (JAMESON, 1985, p. 13). Portanto, as diversas interpretações do modelo são “tentativas da mente, depois do fato, em dar conta de sua própria capacidade de subsumir dois termos díspares dentro da estrutura de um único pensamento” (JAMESON, 1985, p. 13). Ou seja, as interpretações são formas de abarcar a dualidade do modelo, como se uma palavra (reflexo, mediação, etc.) correspondesse às duas que figuram no modelo. Mas quando a própria dualidade do modelo é questionada pelos Estudos Culturais, alguns autores se levantam, inclusive Jameson, para criticar o pós-marxismo de tais estudos.

Deixemos de lado esta querela, pelo menos por enquanto, e vejamos como a teoria do reflexo surge no texto de Plekhanov: ao discorrer sobre “a arte pela arte”⁴² – tendência parnasiana que defende a autonomia da arte enquanto exercício puramente formal –, o autor afirma que mesmo esta tendência que procura desvencilhar-se das condições materiais, negando qualquer função referencial no plano da obra, é também determinada, ou melhor, refletida por tais condições:

A inclinação da arte pela arte se manifesta e fortalece quando existe o desacordo insolúvel entre a pessoa e o meio social que a cerca. Esse desacordo *reflete-se* na obra artística tanto ou mais voluntariamente quanto ajuda os artistas a se elevarem sobre o meio que os rodeia (PLEKANOV, s/d, p. 54; grifo nosso).

O que nos interessa aqui não é tanto a explicação do autor, mas os termos por ele utilizados. Isto nos leva a pensar se o problema base-superestrutura não é, antes de tudo, um problema terminológico, pois há uma simplicidade no termo “reflexo” que parece não atingir a complexidade do problema, reduzindo-a a conclusões como esta:

O ideal de beleza que prevalece em determinado tempo, em determinada sociedade ou em determinada classe de uma sociedade, tem sua raiz, parte nas condições biológicas do desenvolvimento do gênero humano que criam particularidades de raça, e parte nas condições históricas do nascimento e da existência dessa sociedade ou classe (PLEKANOV, s/d, p. 47).

⁴² Não por acaso, Plekhanov rebate esta tendência formalista que é a antítese da teoria do reflexo. Segundo Todorov, para os formalistas, “tudo se passa como se a recusa em ver a arte e a literatura subjugadas à ideologia acarretasse necessariamente a ruptura definitiva entre a literatura e o pensamento; como se a rejeição das teorias marxistas do ‘reflexo’ exigisse o desaparecimento de toda relação entre a obra e o mundo” (TODOROV, 2009, p. 70).

Se não encontramos o termo “reflexo” citado aqui, verificamos outro igualmente problemático: o termo “raiz” que, apesar de remeter à “base real” de Marx, sugere algo completamente diferente: as idéias germinam a partir das condições biológicas e históricas. Não somente por causa de metáforas naturalistas como esta, mas também devido às explicações mecanicistas, Gramsci identifica nos textos de Plekhanov tanto um “método positivista” quanto um “materialismo vulgar” (GRAMSCI *apud* KONDER, 1967, p. 41). Ou como afirma Konder,

ao defender o princípio materialista da dependência da arte em relação à vida social, Plekhanov dá-lhe uma formulação estreita, de dependência *servil* da criação estética ante a ditadura implacável e mesquinha das circunstâncias sócio-econômicas. A arte, para o materialismo dialético, não é um mero produto do meio: é também uma manifestação da presença ativa do homem na transformação criadora do meio. E o meio, para o materialismo histórico, não é jamais um meio homogêneo, como o figurava Taine (KONDER, 1967, p. 41; grifo do autor).

Taine, filósofo positivista que identifica a hereditariedade, o meio ambiente e o momento histórico como fatores determinantes do comportamento humano, é justamente o autor citado por outro seguidor da teoria do reflexo, Bukarin (s/d, p. 121). De fato, em *Materialismo histórico* (1925), Bukarin afirma que, “da mesma forma que a ciência ou qualquer outro reflexo da produção material, é a arte um produto da vida social” (BUKARIN, s/d, p. 111). E ainda no mesmo parágrafo traça uma comparação naturalista: “Como a ciência, [a arte] só pode desenvolver-se quando as forças da produção alcançam determinado nível. Do contrário, fenece e morre” (BUKARIN, s/d, p. 111). Para não nos perdermos em tantos exemplos, voltemos à crítica de Konder: a insuficiência da teoria do reflexo, enquanto interpretação do modelo base-superestrutura, reside na ausência do homem como transformador do meio, sendo esse apenas compreendido como determinado pelo meio. Ao confrontar estas duas relações entre o homem e o meio – transformação e determinação –, Engels resume dialeticamente o problema numa frase bem conhecida: “São os próprios homens que fazem sua história, mas em determinado meio que os condiciona”⁴³. Esta questão é central na já citada obra de Sartre:

os homens fazem a sua história na base de condições reais anteriores (entre as quais, deve-se contar com os caracteres adquiridos, as deformações impostas pelo modo de

⁴³ Em carta a Bloch datada de 1890. Engels retoma aqui um pensamento de Marx expresso em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* (1852). Para Cevasco, “trata-se de pensar a determinação não como algo inexorável, que não deixa lugar para a agência humana, mas como o exercício de pressões e o estabelecimento de limites. A frase de Marx do *18 Brumário*, ‘os homens fazem sua história mas não nas condições que escolheram’, exprime bem essa dialética entre ação humana e condições pré-dadas” (CEVASCO, 2003, p. 67).

trabalho e de vida, a alienação etc.), mas são eles que a fazem e não as condições anteriores: caso contrário, seriam os simples veículos de forças inumanas que, através deles, regeriam o mundo social (SARTRE, 2002, p. 74).

Compreender que os homens criam as próprias condições materiais que os determinam é reconhecer a incoerência da teoria do reflexo – também criticada por Sartre, como veremos adiante –, pois estas condições são criadas justamente a partir das superestruturas: leis, manifestos políticos, obras culturais, etc. É também a partir da afirmação de Sartre que entendemos porque explicações do tipo causa-efeito, praticadas pelos teóricos do reflexo, são denominadas mecanicistas: o relógio, após dado corda, movimenta-se independentemente da interferência humana, sendo, portanto, uma força inumana. Tais explicações remetem às filosofias mecanicistas do século XVII (filosofia cartesiana, por exemplo), demonstrando que a teoria do reflexo é anterior às hipóteses marxistas aqui debatidas. Na verdade, segundo Lukács,

a idéia em si é muito mais antiga: ela já constituía um problema central na estética de Aristóteles; e, desde então, excetuadas as épocas de decadência, predomina em quase todas as grandes estéticas. (...) Basta-nos, contudo, recordar de passagem o fato de que muitas estéticas idealistas (como, por exemplo, a de Platão) baseiam-se, a seu modo, nesta teoria (LUKÁCS, 1968, p. 28).

A origem idealista da teoria do reflexo também é outro argumento que atesta sua insuficiência, pelo menos para qualquer filosofia que se autodenomina materialista: para Williams (1979, p. 100), ao projetarmos a atividade artística enquanto reflexo, eliminamos seu “caráter material e social”, ou seja, deixamos de compreendê-la, por exemplo, como instituição social vinculada às demais instituições (escolas, bibliotecas, museus, etc.). Ainda assim, considerando essa origem, Lukács desenvolve sua própria teoria do reflexo, argumentando que tal teoria, quando sustentada pelo materialismo histórico, “é decididamente diferente do materialismo mecanicista” (LUKÁCS, 1968, p. 28). Podemos indicar ao menos duas diferenças entre sua teoria do reflexo e as abordadas até então: a primeira refere-se aos diversos graus que a realidade apresenta, desde a “realidade fugaz e epidérmica” até a “realidade mais profunda” (LUKÁCS, 1968, p. 31). Portanto, para a teoria lukacsiana, “a arte deve refletir não a superfície do real, mas a sua essência” (KONDER, 1967, p. 152). O essencial é justamente o mais profundo, o que Lukács compreende como totalidade:

A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva. (...) A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento (LUKÁCS, 1968, p. 32).

O conceito de totalidade é a segunda diferença fundamental para Lukács, pois a obra artística, enquanto organização formal, oferece uma reconciliação utópica entre o homem e o mundo (JAMESON, 1985, p. 137). Mas apesar dessas diferenças, a teoria do reflexo lukacsiana também apresenta dificuldades, principalmente ao desenvolver-se como estética normativa, ao invés de descritiva. Sendo assim, Lukács e sua teoria do reflexo não visam compreender as relações entre base e superestrutura, ainda que apresentem conceitos valiosos, mas propõem a relação mais adequada para a “verdadeira arte”. Entretanto, em suas primeiras obras, como *História e consciência de classe* (1922), Lukács rejeitava a teoria do reflexo (KONDER, 1967, p. 151), adotando-a somente após sofrer duras críticas que quase culminam na sua expulsão do Partido Comunista húngaro. A partir daí, Lukács encontra em Lênin elementos para formular sua própria teoria, como nesta passagem dos *Cadernos filosóficos*:

Quando a inteligência humana aborda a coisa individual e dela extrai uma imagem, um conceito, isso não é um ato simples, imediato, morto, não é um reflexo num espelho, e sim um ato complexo, de dupla face, ziguezagueante, um ato que implica na possibilidade de um vôo imaginativo para fora da vida (LÊNIN *apud* KONDER, 1967, p. 151).

Compreender a relação entre base e superestrutura como um movimento ziguezagueante, ou seja, como uma relação de via dupla – base determinando superestrutura, superestrutura determinado base – é superar o determinismo econômico da teoria do reflexo e perceber que as duas vias são variações do mesmo modelo (JAMESON, 1985, p. 13). Althusser denomina o movimento contrário, ou seja, a determinação da base pela superestrutura, como “ação de retorno” e o caracteriza essencialmente como “reprodução” (ALTHUSSER, 1983, p. 61-62), mais precisamente como reprodução das “relações de produção existentes” (ALTHUSSER, 1983, p. 54). Entretanto, como veremos adiante, as conseqüências do marxismo-estruturalista de Althusser vão além.

Também notamos esse movimento ziguezagueante na teoria da mediação desenvolvida pela Escola de Frankfurt que, dando um passo a mais, propõe um terceiro elemento entre a base e a superestrutura: a linguagem. A linguagem destaca-se como lugar de mediação, entre-lugar onde as idéias e as condições materiais atuam igualmente. Em sua conferência sobre “Lírica e sociedade” (1958), por exemplo, Adorno afirma que “a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (ADORNO, 1980, p. 198). Entretanto, esta mediação não se resolve como um simples reflexo devido à

própria condição da lírica em “não reconhecer a potência da socialização” (ADORNO, 1980, p. 193) – o que, contudo, não impede que estabeleçamos relações entre lírica e sociedade, desde que não tomemos exemplos da primeira como “objetos de demonstração de teses sociológicas” (ADORNO, 1980, p. 193). Notamos aqui uma crítica à teoria do reflexo que, apesar de tudo, é adotada por outros teóricos da Escola de Frankfurt: Kracauer, por exemplo, afirma que os “filmes atuais” (de 1928)

dão um tingimento cor-de-rosa aos mais negros cenários. Porém, não é por isso que eles deixam de refletir a sociedade. Ao contrário, quanto mais incorreta é a forma que eles mostram à superfície das coisas, mais corretos eles se tornam e mais claramente eles espelham o mecanismo secreto da sociedade. Na realidade não é freqüente o casamento de uma copeira com um dono de Rolls Royce. Porém, não é fato que todo o dono de Rolls Royce sonha que as copeiras sonham em ter o seu *status*? As fantasias estúpidas e irreais do cinema são devaneios da sociedade, principalmente porque os colocam em primeiro plano como de fato o são e porque, assim, dão forma a desejos que, noutras ocasiões, são reprimidos (KRACAUER *apud* RÜDIGER, 2002, p. 135-136).

Entretanto, esta teoria do reflexo difere-se das demais em dois pontos: em primeiro lugar, temos o reflexo compreendido positivamente, ou seja, não como alienação, mas justamente como desalienação, pois, ao refletir deformando as relações sociais, a assimetria entre as classes se faz nítida; em segundo lugar, temos esse reflexo invertido que, de algum modo, aproxima-se da própria mediação proposta por Adorno na conferência que até então discutíamos. Pois voltemos a ela para destacar sua hipótese: para Adorno, tanto mais a sociedade sedimenta-se na lírica “quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema” (ADORNO, 1980, p. 197). Ou seja, é uma relação inversamente proporcional, semelhante ao reflexo invertido proposto por Kracauer. É claro que Adorno nunca concordaria com esta aproximação – para ele, Kracauer “possuía algo do cinemeiro ingênuo” (ADORNO *apud* RÜDIGER, 2002, p. 149) –, mas não estamos sozinhos nesta interpretação, pois Jameson afirma algo semelhante:

A obra de arte ‘reflete’ a sociedade e é histórica na medida em que *recusa* o social, e representa o último refúgio da subjetividade individual em relação às forças históricas que ameaçam esmagá-la: tal é a posição adotada na conferência sobre ‘A Lírica e a Sociedade’, um dos ensaios mais brilhantes de Adorno. Assim, o sócio-econômico é inscrito na obra, mas como o côncavo para o convexo, como o negativo para o positivo (JAMESON, 1985, p. 34; grifo do autor).

A sociedade surge não como tema, mas como resposta à própria condição histórica que favorece a formação da lírica – considerando que, para Adorno (1980, p. 195), a lírica é

um gênero moderno, pelo menos como a entendemos –, caracterizada por “um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade” (ADORNO, 1980, p. 196). Quanto mais este eu lírico afirma-se, mais se expõe a fratura entre ele e a sociedade. É porque para Adorno, mas também para Lukács, houve um momento de reconciliação entre o sujeito e a objetividade, agora distante (JAMESON, 1985, p. 36-37). De qualquer forma temos aqui a mediação travestida de reflexo invertido, sendo adequada, portanto, a crítica que Williams lhe faz:

É difícil ter certeza do quanto se pode ganhar substituindo a metáfora da “mediação” pela metáfora do “reflexo”. De um lado, ela vai além da passividade da teoria do reflexo; indica alguma forma de processo ativo. Por outro lado, em quase todos os casos, perpetua um dualismo básico. A arte não reflete a realidade social, a superestrutura não reflete a base, *diretamente*: a cultura é uma mediação da sociedade. Mas é praticamente impossível manter a metáfora da “mediação” (*Vermittlung*) sem um certo senso de áreas separadas e preexistentes, ou ordens de realidade, entre as quais o processo de mediação ocorre, quer de maneira independente, quer determinado pelas suas naturezas anteriores. No legado da filosofia idealista, o processo é habitualmente, na prática, considerado como uma mediação entre categorias, consideradas como distintas. A mediação, nesse uso, parece então pouco mais do que uma sofisticação do reflexo (WILLIAMS, 1979, p. 102; grifo do autor).

A teoria da mediação apresenta problemas semelhantes aos da do reflexo, principalmente ao persistir num idealismo de origem platônica, numa divisão entre idéias e formas. Mas este problema é inerente ao próprio modelo base-superestrutura: é então o modelo infundado, pelo menos para uma filosofia que se arroga materialista?

Ainda não é tempo de respondermos esta pergunta, se é que temos uma resposta, mas Althusser parece resolvê-la como quem resolve o enigma do nó górdio, cortando definitivamente a relação entre base e superestrutura: temos ainda uma divisão, mas sem comunicação entre as partes. Para Anderson,

o rompimento radical de Althusser com as concepções tradicionais do materialismo histórico reside em sua firme convicção de que a “ideologia não tem história”, porque é – assim como o inconsciente – “imutável” em sua estrutura e em sua operação no interior das sociedades humanas (ANDERSON, 1989, p. 118).

Uma ideologia sem história somente é concebível a partir da “dependência íntima e fatal” que Althusser estabelece entre marxismo e estruturalismo – fatal, porém, para o primeiro, produzindo “uma versão de marxismo onde os sujeitos foram totalmente abolidos, exceto como efeitos ilusórios de estruturas ideológicas” (ANDERSON, 1984, p. 44). Para uma interpretação marxista-estruturalista, os sujeitos e as condições materiais formam um

conteúdo mutável estruturado por uma ideologia imutável, e entre eles, nenhuma relação possível:

Se a *ideologia* não exprime a essência objetiva total do seu tempo (a essência do presente histórico), pode, pelo menos, exprimir muito bem, pelo efeito de leves deslocamentos internos de ênfase, as transformações atuais da situação histórica: diferentemente de uma ciência, uma ideologia é ao mesmo tempo teoricamente fechada e politicamente maleável e adaptável. Ela se curva às necessidades da época, mas sem movimento aparente, contentando-se com o *refletir* por alguma modificação imperceptível de suas próprias relações internas, as transformações históricas que ela tem por missão assimilar e dominar (ALTHUSSER, 1980, p. 87; grifos do autor).

O conteúdo histórico adapta-se à estrutura ideológica que, apesar de curvar-se diante desse, é quem o assimila e o domina por inércia. Althusser parece pensar numa eterna ideologia da dominação onde as relações entre senhores e escravos, nobres e servos, burgueses e proletariados são apenas variações desta ideologia:

a ideologia tem uma estrutura e um funcionamento tais que fazem dela uma realidade não-histórica, isto é, omni-histórica, no sentido em que esta estrutura e este funcionamento se apresentam na mesma forma imutável em toda história, no sentido em que o *Manifesto* define a história como história da luta de classes, ou seja, história das sociedades de classe (ALTHUSSER, 1983, p. 84).

Althusser apóia-se aqui no famoso parágrafo que abre o primeiro capítulo do *Manifesto do Partido Comunista*: “A história de todas as sociedades até nossos dias é a história de lutas de classes” (MARX; ENGELS, 2007, p. 47). E o próximo parágrafo também parece reforçar sua interpretação de uma eterna ideologia da dominação:

Homem livre e escravo, patricio e plebeu, barão e servo, mestre e companheiro, numa palavra, opressores e oprimidos, sempre estiveram em constante oposição uns aos outros, travaram uma batalha ininterrupta, ora aberta, ora dissimulada, uma luta que terminava sempre com uma transformação revolucionária de toda a sociedade ou com a destruição das duas classes em luta (MARX; ENGELS, 2007, p. 47).

Entretanto, mais adiante, os autores do *Manifesto* afirmam que “a sociedade burguesa moderna, surgida das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classes. Nada mais fez que substituir as antigas por novas classes, por novas condições de opressão, por novas formas de luta” (MARX; ENGELS, 2007, p. 48). Novas condições de opressão exigem novas ideologias. Entender como equivalente a dominação tanto do escravo quanto do proletariado é não compreender que, enquanto a condição do primeiro é estabelecida pela classe despótica como *condição inorgânica* de produção (MARX, 1991, p. 83), ou seja, como

condição inerente à propriedade comunal, a condição do segundo resulta justamente de sua separação da propriedade. Na verdade, Althusser (1983, p. 84) reconhece que seu conceito de ideologia é positivo, ao contrário do conceito negativo que encontramos originalmente em *A ideologia alemã* (1845), onde os interesses particulares da classe dominante, portanto, interesses históricos, são apresentados como interesses gerais, portanto, naturais e não-históricos (MARX; ENGELS, 2005, p. 61). Daí que originalmente a ideologia não tem história, ou seja, a ideologia omite a história.

Althusser também ensaia, em sua segunda tese sobre ideologia, uma ruptura com o idealismo já denunciado: “Uma ideologia existe sempre em um aparelho e em sua prática ou práticas. Esta existência é material” (ALTHUSSER, 1983, p. 89). Mas ao contrário do que afirma, a tese de Althusser reforça o idealismo ao estabelecer a precedência das idéias em relação às práticas: “Se ele [o indivíduo] crê em Deus, ele vai à Igreja assistir à Missa, ele se ajoelha, reza, se confessa, faz penitência (outrora ela era material no sentido corrente do termo), e naturalmente se arrepende, e continua, etc.” (ALTHUSSER, 1983, p. 90). Daí Althusser considerar um “feliz escândalo” a seguinte afirmação de Pascal: “Ajoelhai-vos, orai e acreditareis” (ALTHUSSER, 1983, p. 91). Para Althusser, acreditar precede ajoelhar e orar, ou seja, as idéias precedem as práticas. Mas isto também não significa que a afirmação de Pascal seja rigorosamente materialista, pois nela apenas as ordens são alteradas, permanecendo a divisão idealista entre idéias e formas. “Ajoelhar e orar é acreditar” ou “acreditar é ajoelhar e orar” são afirmações rigorosamente materialistas, pois integram idéias e práticas num mesmo processo material.

Estamos já na alçada dos Estudos Culturais: a respeito do legado teórico de Williams, Hall afirma que ele “é dirigido contra um materialismo vulgar e um determinismo econômico. Ele oferece, em seu lugar, um interacionismo radical: a interação mútua de todas as práticas, contornando o problema da determinação” (HALL, 2003, p. 137). Portanto, ao integramos base e superestrutura num único processo material, o determinismo deixa de ser um problema, pois não há mais dois lados e, conseqüentemente, a sobreposição de um em relação ao outro. A linha que divide base e superestrutura é borrada pelos Estudos Culturais, permitindo que a materialidade invada a superestrutura, antes restrita à base. Ao criticar o marxismo ortodoxo, Williams afirma o seguinte:

O que essa versão do marxismo desconhece especialmente é que o “pensamento” e “imaginação” são, desde o início, processos sociais [...] e que só se tornam acessíveis de modos físicos e materiais que não são passíveis de argumentação: em vozes, em sons feitos por instrumentos, em escrita manuscrita ou impressa, em pigmentos dispostos na tela ou em gesso, em mármore ou pedra trabalhados. Excluir

esses processos sociais materiais *do* processo social material é o mesmo erro que reduzir todos os processos sociais materiais a meros meios técnicos para alguma outra “vida” abstrata (WILLIAMS, 1979, p. 67; grifo do autor).

Ou seja, as idéias somente existem socialmente quando materializadas, não havendo sentido pensá-las como separadas do processo social material. Portanto, pensar nelas como abstrações é desconsiderar a inversão radical do idealismo hegeliano que Marx propõe: os pecadores medievais, por exemplo, nunca duvidaram da materialidade do Inferno. No caso específico da produção artística, Cevasco afirma que

a metáfora da base/superestrutura abre espaço para a colocação das artes em um domínio separado, obscurecendo o fato de que a produção artística é ela mesma material, não só no sentido de que produz objetos e notações, mas também no sentido de que trabalha com meios materiais de produção (CEVASCO, 2003, p. 67).

Entretanto, não é que o modelo base-superestrutura seja enganoso, mas que ele é mal-interpretado, pois, como afirma Williams, “o que ele expressa primordialmente é o sentido importante de uma ‘superestrutura’ visível e formal que poderia ser analisada por si mesma, mas que não pode ser compreendida sem se perceber que repousa sobre uma ‘base’ (ou infraestrutura)” (WILLIAMS, 1979, p. 81). Ou seja, o modelo base-superestrutura não separa as idéias e as formas, como fazem os mais diversos idealismos, apenas considera a autonomia interpretativa das idéias.

Como notamos ao longo deste capítulo, a revisão do marxismo realizada por Williams baseia-se consideravelmente na sua crítica à teoria do reflexo. Mas quem também promove essa crítica, pelo menos uma década antes e chegando a conclusões semelhantes, é Sartre:

Mas o que se pode e deve construir [...] é uma teoria que *situa* o conhecimento *no mundo* (como a teoria do reflexo tenta, de forma desajeitada, fazê-lo) e que o determina em sua *negatividade* [...]. Só então, compreender-se-á que o conhecimento não é conhecimento das idéias, mas conhecimento prático *das coisas*; então, será possível suprimir o *reflexo* como intermediário inútil e aberrante (SARTRE, 2002, p. 38; grifos do autor).

Como pensar nesta teoria que compreende o conhecimento não como idéia, mas como prática material, sem nos remetermos ao “interacionismo radical” de Williams? Parafraseando Borges, somente refletindo sobre os Estudos Culturais e seus precursores, ou seja, somente realizando inversamente o percurso das gerações, é que detectamos tais semelhanças. Mas o que surpreende nesse percurso inverso é encontrar na obra de Sartre elementos para uma crítica aos Estudos Culturais, principalmente à sua predisposição, pouco problematizada, em

compreender dialeticamente as relações sociais: Eu-Outro, identidade-diferença, etc. Em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” (1997), artigo que exprime esta predisposição, Woodward nos oferece um exemplo – os conflitos entre sérvios e croatas na antiga Iugoslávia – para ilustrar como as identidades se formam negativamente, ou seja, a partir das diferenças. Entretanto, o que a autora parece não perceber é um terceiro elemento: a oposição entre sérvios e croatas organiza-se a partir da observação de um jornalista (WOODWARD, 2005, p. 7-8). Ou como afirma Jameson, comentando a *Crítica da razão dialética* (1960) de Sartre:

o par, ou o relacionamento diádico, não é a forma mais fundamental da vida interpessoal, apesar da clara prioridade que lhe é dada pelo senso comum. Desde que o par não pode ser realmente uma unidade, a unificação deve ser operada por um terceiro, por um observador ou testemunha de fora; e o papel crucial desempenhado, então, pelo “terceiro” confirma a prioridade do relacionamento triádico sobre a díade que, de sua vez, é um fenômeno posterior, do ponto de vista lógico e ontológico (JAMESON, 1985, p. 188).

Ou seja, a unidade do par é impressa de fora, pois, sendo diádico, cada lado exclui o outro, impossibilitando uma unificação interna (SARTRE, 2002, p. 231). Por “observador ou testemunha de fora” devemos compreender não apenas pessoas – pois o modelo de Sartre não se limita à relação interpessoal –, mas também condições: “O roubado não é o contrário do ladrão, nem o explorado o contrário (ou o contraditório) do explorador: explorador e explorado são homens em luta em um sistema cujo caráter principal é constituído pela *escassez*” (SARTRE, 2002, p. 99; grifo do autor). As relações entre burgueses e proletariados, por exemplo, são formadas no contexto da *escassez*, isto é, numa sociedade determinada por suas necessidades (SARTRE, 2002, p. 102). Se se discute o possível reducionismo econômico que o termo “*escassez*” sugere, há nele, por outro lado, uma compreensão satisfatória das condições sociais enquanto terceiro elemento que unifica os pares dialéticos.

Agora é hora de abandonar nosso percurso inverso para seguir de onde paramos e encontrar outra crítica aos Estudos Culturais, desta vez posterior a eles: para Jameson (1997, p. 68), ao desabilitar o modelo base-superestrutura, Williams não produz uma releitura dos textos originais de Marx como pretendia, mas sim uma nova leitura que sepulta Marx sem questionar seus herdeiros, enfim, um pós-marxismo. Ainda segundo Jameson,

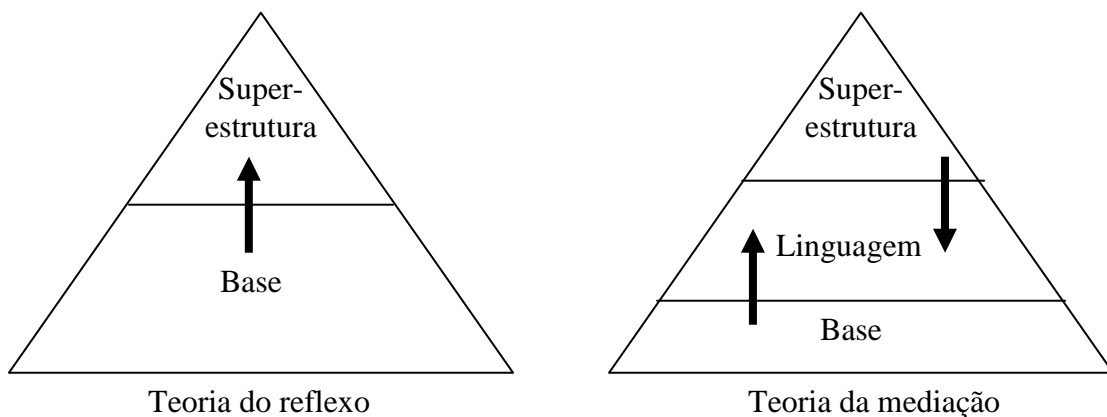
é fundamental que se entenda que a formulação “base e superestrutura” não consiste realmente em um modelo, mas sim em um ponto de partida e um problema, algo tão pouco dogmático quanto um imperativo de simultaneamente abarcar a cultura em si e por si, mas também em sua relação ao que lhe é externo, seu conteúdo, seu contexto e seu espaço de intervenção e de efetividade (JAMESON, 1994, p. 53).

O modelo base-superestrutura não é um modelo, mas sim um problema, uma forma complexa de observar a realidade: a cultura compreendida simultaneamente em relação ao seu contexto. E neste problema ressurge a superestrutura, antes subsumida nos Estudos Culturais: para Jameson, “o termo estigmatizador de superestrutura deve ser retido a fim de lembrar-nos de um hiato que tem de ser superado de alguma maneira mais adequada do que pelo mero esquecimento” (JAMESON, 1997, p. 71). O hiato referido por Jameson é o entre trabalho manual e intelectual, decorrente das divisões do trabalho acirradas a partir da consolidação do sistema capitalista. Sartre parece abordar a questão de maneira semelhante, apesar de insistir na primazia da base, da matéria:

Aqui, tentamos mostrar que todas as pretensas superestruturas já estão contidas na infra-estrutura como estruturas da relação fundamental do homem com a matéria trabalhada e com os outros homens. Se, em seguida, aparecem e põem-se para si como momentos abstratos e como superestruturas é porque um processo complexo as refrata através de outros campos e, em particular, no campo da linguagem (SARTRE, 2002, p. 356).

Constituem as divisões do trabalho, como Jameson propõe, esse processo complexo que refrata a superestrutura? Se sim, então a querela entre ele e Williams não se fundamenta, pois apesar de abordarem o mesmo assunto, o abordam em pontos diferentes reunidos na afirmação de Sartre: a materialidade (Williams) e o surgimento (Jameson) da superestrutura.

Podemos agora representar, através das figuras abaixo (Fig. 2), as cinco interpretações do modelo base-superestrutura que discutimos ao longo deste capítulo:



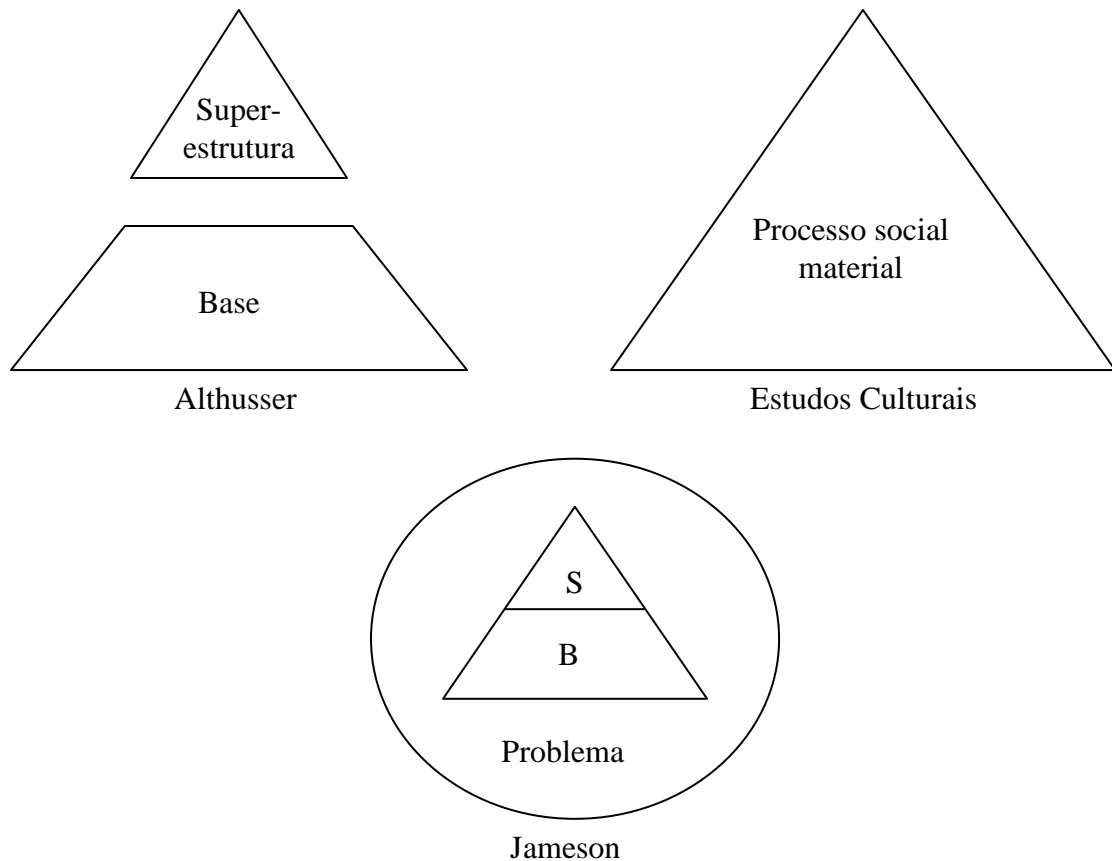


Figura 2

Na teoria do reflexo temos o modelo original, mas estabelecida as relações entre suas partes: a determinação da superestrutura pela base. Na teoria da mediação há um acréscimo no modelo original, uma terceira parte mediadora entre as outras duas: as determinações advêm tanto da base quanto da superestrutura. Nas propostas seguintes as determinações são suprimidas: em Althusser elas desaparecem justamente por não mais haver contato entre base e superestrutura. A ideologia é uma estrutura eterna, as condições materiais são conteúdos perenes. Os Estudos Culturais retornam ao modelo original, mas eliminam a divisão entre as partes e, conseqüentemente, as determinações: base e superestrutura tornam-se um só processo social material. Jameson critica esta supressão realizada pelos Estudos Culturais e também retorna ao modelo original, mas o circunscreve como problema: as determinações existem, mas dependem da abordagem.

3 VOLTA AO CYBER-MUNDO LATINO-AMERICANO

No capítulo anterior vimos como o retorno de políticas econômicas de inspiração keynesiana contribuiu para o envelhecimento da ficção *cyberpunk* e seu imaginário de corporações multinacionais dominando o mundo. Entretanto, já no final da década de 1980, os representantes do gênero decretavam sua morte por outros motivos: em suas “Confissões de um ex-cyberpunk” (1991), Lewis Shiner afirma que

em 1987, o cyberpunk se tornou um clichê. Outros escritores tinham transformado a forma em fórmula: implantes *wetware* (chips biológicos de computador), corporações multinacionais governando o mundo, estilo de rua, jaqueta de couro, protagonistas apaixonados por anfetaminas e colônias orbitais em decadência. Estas mudanças levaram um número de nós a declarar a morte do movimento. Para nós, o cyberpunk em sua nova encarnação tem se voltado para a tecnologia pela tecnologia e perdido seu impulso original⁴⁴ (SHINER, 1991).

Mas curiosamente, enquanto os integrantes do movimento e os críticos declaravam a morte do gênero, a ficção *cyberpunk* começava a ser explorada em outros contextos. A respeito da produção japonesa⁴⁵, principalmente de quadrinhos (*mangá*) e animações (*anime*), Peck afirma que o “cyberpunk não está totalmente morto. Ele mudou-se para outras terras e outras mídias”⁴⁶ (PECK, 2006, p. 18). Esta afirmação não é válida somente para a produção japonesa, mas também para a produção mundial. Para citarmos somente algumas obras latino-americanas que formam nosso objeto de estudo, há os romances dos brasileiros Alfredo Sirkis (*Silicone XXI*, 1985), Fausto Fawcett (*Santa Clara Poltergeist*, 1991) e Guilherme Kujawski (*Piratas siderais*, 1994); os romances dos chilenos Diego Muñoz Valenzuela (*Flores para un*

⁴⁴ Tradução livre de: “But by 1987, cyberpunk had become a cliché. Other writers had turned the form into formula: implant wetware (biological computer chips), government by multinational corporations, street-wise, leather-jacketed, amphetamine-loving protagonists and decayed orbital colonies. / These changes led a number of us to declare the movement dead. For us, cyberpunk in its new incarnation had turned technology into an end in itself and lost its original impulse”.

⁴⁵ É provável que uma das rotas da ficção *cyberpunk* para desembarcar na América Latina passe pelo Japão: sobre *Akira* (1988), animação *cyberpunk* baseada nos quadrinhos homônimos de Katsuhiro Otomo, Norris afirma que o *anime* “começou sua ascensão *cult* fora do Japão após sua recepção positiva durante o Festival de Cannes em 1988, e seu crescimento momentâneo em versões inglesa, francesa, italiana e espanhola recebeu interesse e suporte similar” (NORRIS, 2003, p. 89). *Akira* chegou aos cinemas brasileiros em 1989, um ano antes do lançamento no Brasil de *Piratas de dados*, primeiro romance *cyberpunk* publicado por aqui. O sucesso nos cinemas brasileiros fez a Editora Globo publicar os quadrinhos e a TV Bandeirantes reprisar várias vezes a animação (MORENO, s/d). Este cenário certamente se repetiu nas maiores capitais latino-americanas, onde *Neuromancer* também é lançado tardiamente: a tradução espanhola da editora Minotauro é de 1989, mesmo ano da difusão de *Akira* pelo mundo. Tradução livre de: “began its cult ascension outside of Japan after its positive reception during the Cannes Film Festival in 1988, and its momentum grew as its English, French, Italian, and Spanish versions received similar interest and support”.

⁴⁶ Tradução livre de: “cyberpunk isn’t dead at all. It has moved to other lands and other media”.

cyborg, 1996), Darío Oses (2010: *Chile en llamas*, 1998), Jorge Baradit (*Ygdrasil*, 2005) e Sergio Meier (*La segunda enciclopedia de Tlön*, 2007); os romances dos bolivianos Rodrigo Antezana Patton (*El viaje*, 2001), Edmundo Paz Soldán (*El delirio de Turing*, 2003) e Alison Spedding (*De cuando en cuando Saturnina*, 2004); o romance do peruano José B. Adolph (*Mañana, las ratas*, 1977); o romance do mexicano Gerardo Horacio Porcayo (*La primera calle de la soledad*, 1993); entre outras produções de romancistas e contistas (Vladimir Hernández Pacín, Carlos Gardini, Eduardo J. Calertti, Roberto Bayeto, etc.).

A respeito das semelhanças literárias, Zhirmunsky, comparatista do Leste Europeu, afirma que “movimentos literários em geral e fatos literários em particular, considerados como fenômenos internacionais, são parcialmente baseados em desenvolvimentos históricos similares na vida social dos respectivos povos e, parcialmente, em suas relações culturais e literárias recíprocas” (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 200). Sendo assim, para usarmos a terminologia proposta por Zhirmunsky, as semelhanças literárias ocorrem devido às analogias tipológicas (os desenvolvimentos históricos similares) e às importações culturais (as relações recíprocas). As analogias tipológicas explicam, em parte, a expansão da ficção *cyberpunk*, pois, sendo a expressão máxima do capitalismo tardio (JAMESON, 2006, p. 414), ou seja, de um desenvolvimento histórico compartilhado/imposto em escala mundial, é coerente que a encontremos em vários cantos do globo. Mas não podemos desconsiderar as importações culturais, pois a ficção *cyberpunk* latino-americana também dialoga com a norte-americana, principalmente para parodiá-la. Mas por quê? Para Zhirmunsky, as importações culturais não acontecem livremente, mas segundo “a necessidade de importação ideológica” do país receptor (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 207). Daí compreendermos as paródias, pois os países latino-americanos encontram-se numa situação ideologicamente oposta a do país de origem da ficção *cyberpunk*, os Estados Unidos.

Das considerações acima, surge nosso problema: se a ficção *cyberpunk* é a expressão suprema do capitalismo multinacional, então como imaginá-la nos países latino-americanos, ou seja, nos lugares que estão “ao mesmo tempo dentro e fora do sistema multinacional” (GAZOLLA, 1994, p. 15)? Isto parece impossível, como revelam as palavras finais do conto “Náufragos” (2005), do escritor cubano Juan Pablo Noroña:

Sexoplutônio levantou a vista para o céu cinzento, preso entre paredes de aço e cristal. Brilhava tão desesperado como ele neste mundo de consumo descerebrado, economia irreal, profissões inúteis, desordem insustentável, imagem malmente postiza e marginalidade ridícula de tão institucional. – Deus – disse Sexoplutônio

afundando a cabeça entre os joelhos –. Como odeio o cyberpunk!⁴⁷ (NOROÑA, 2005).

Se a ficção *cyberpunk* é uma *idéia fora do lugar* na América Latina, para retomarmos o conceito de Roberto Schwarz (2001a), então é o próprio deslocamento do gênero que torna aparente sua falsidade. Como o protagonista de um dos “Clips” (1995), do escritor argentino Eduardo J. Carletti, que “está suando de tal modo que se vê mais fora de lugar no esterilizado ambiente *High Tech* da Recepção que uma bosta de vaca no hall de entrada de um hotel de cinco estrelas”⁴⁸ (CARLETTI, 1995, p. 181). A comparação é grosseira, mas a distância entre o universo *high-tech* da ficção *cyberpunk* e a realidade latino-americana parece equivalente.

O objetivo deste capítulo é discutir, em linhas gerais, a ficção *cyberpunk* latino-americana, ou melhor, a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk*. Apesar da aparente solução deste problema, pois já indicamos as paródias realizadas pelas obras latino-americanas (os contos “Náufragos” e “Clips” são exemplos), acreditamos em necessidades ideológicas mais profundas. Nossa hipótese concentra-se no viés utópico das obras latino-americanas, algo inexistente na “celebração neo-conservadora do presente” (JAMESON, 2007, p. 132) festejada pela produção norte-americana. Enquanto a ficção *cyberpunk* norte-americana indica o fim das utopias, ou melhor, dos grandes relatos, como propõe a pós-modernidade lyotardiana, a ficção *cyberpunk* latino-americana insiste nas utopias, pois, como afirma Ahmad, “aqueles que vivem [...] em lugares onde se negou a uma maioria da população acesso a esses benefícios da ‘modernidade’, como hospitais, um seguro-saúde melhor ou até mesmo alfabetização básica, dificilmente podem arcar com os termos desse pensamento [pós-modernidade]” (AHMAD, 2002, p. 78-79). Para Yúdice, citado por Coutinho (2003, p. 104), as formações socioculturais heterogêneas da América Latina, frequentemente citadas como “resultado de estratégias pós-modernas” – para Maffesoli, por exemplo, o Brasil é o laboratório da pós-modernidade, é “a informática mais o candomblé” (MAFFESOLI *apud* LEMOS, 1993) –, produzem-se, na verdade, devido à “implementação desigual da modernização”. Contudo, para Jameson, é a própria condição periférica da América Latina e da sua literatura que nos fazem pensar em utopias:

⁴⁷ Tradução livre de: “Sexoplutonio levantó la vista hacia el cielo gris, encerrado entre paredes de acero y cristal. Lucía tan desesperado como él en este mundo de consumo descerebrado, economía irreal, profesiones inútiles, desorden insostenible, imagen malamente postiza y marginalidad ridícula de tan institucional. – Dios – dijo Sexoplutonio hundiendo la cabeza entre las rodillas –. ¡Cómo odio al cyberpunk!”.

⁴⁸ Tradução livre de: “Está suando de tal modo que se ve más fuera de lugar en el esterilizado ambiente *High Tech* de la Recepción que una bosta de vaca en el hall de entrada de un hotel de cinco estrellas”.

A única produção cultural autêntica de hoje parece ser aquela que pode recorrer à experiência coletiva dos bolsões marginais da vida social do sistema mundial: a literatura e *blues* negros, o *rock* da classe trabalhadora inglesa, a literatura da mulher, a literatura *gay*, o *roman québécois*, a literatura do Terceiro Mundo; e essa produção é possível apenas até onde tais formas de vida ou solidariedade coletivas não tenham sido totalmente penetradas pelo mercado e pelo sistema de mercadorias (JAMESON, 1995, p. 24).

Por “produção cultural autêntica”, Jameson (1995, p. 23) se refere àquelas amparadas pela “vitalidade do grupo social ‘orgânico’” cuja totalidade ou organicidade não foram dissolvidas pelo capitalismo. Como já vimos no capítulo anterior, o que a tradição marxista entende por totalidade é justamente a reconciliação entre o homem e o mundo, enfim, a realização utópica: “Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado” (LUKÁCS, 2000, p. 31). Sendo assim, a autenticidade da ficção *cyberpunk* latino-americana se encontra na fração não-cooptada pelo capitalismo, ou seja, no contexto de fora do sistema multinacional. É neste sentido que a produção latino-americana “pode se contrapor ao que ele [Jameson] chama de ‘cegueira do centro’ e oferecer uma espécie de visão periférica, devido à peculiaridade de estar ao mesmo tempo dentro e fora do sistema multinacional” (GAZOLLA, 1994, p. 14-15), ou seja, trazer para dentro o viés utópico que se encontra fora do capitalismo tardio. Como mostraremos no próximo capítulo, a introdução da periferia latino-americana na central *cyberpunk* produz um curto-circuito nesta, acarretando numa revisão radical como a que ocorre, por exemplo, na versão cubana: “a idéia de George McKay sobre o *cyberpunk* norte-americano como ‘apolítico’ ou até mesmo ‘despolitizado’ não é aplicável à variante cubana”⁴⁹ (TOLEDANO REDONDO, 2005, p. 460).

Já que nos propomos a discutir a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk* neste capítulo, se faz necessário, antes de tudo, esclarecer qual nosso entendimento do conceito de América Latina, principalmente devido aos vários sentidos contraditórios que o conceito encampa. Por exemplo, em “La escena continental”, ensaio dedicado à produção contemporânea de ficção científica na América Latina e originalmente publicado em 2005, na edição 20 de *Asimov Ciencia Ficción*, e depois revisado em 2007, na edição 170 de *Axxón*, Sergio Gaut vel Hartman não aborda a produção brasileira, afirmando que a mesma “não conta para os efeitos deste artigo” (HARTMAN, 2007). Mas por que não conta? Ainda que adote várias vezes o conceito de América Latina, Hartman não oferece nenhuma justificativa

⁴⁹ Tradução livre de: “George McKay’s idea of North American *cyberpunk* as ‘apolitical’ or even ‘depoliticized’ is not applicable to the Cuban variety”.

para a omissão do Brasil deste conceito. Entretanto, é verdade que “nenhum dos políticos, intelectuais e escritores hispano-americanos que primeiro utilizaram a expressão ‘América Latina’, e nem seus equivalentes franceses e espanhóis, incluíam nela o Brasil. ‘América Latina’ era simplesmente outro nome para *América Española*” (BETHELL, 2009, p. 293; grifo da autora). Não apenas os hispano-americanos excluíram o Brasil, motivados por características abominadas que o país vizinho compartilhava quando surge o conceito em meados do século XIX (monarquista, escravagista, aliado dos Estados Unidos, etc.), mas o próprio Brasil se auto-excluiu, principalmente devido às diferenças lingüísticas e culturais (BETHELL, 2009, p. 293). Esta (auto-)exclusão do Brasil do conceito de América Latina perdurou até meados do século XX, apesar de algumas exceções existirem: é o caso de José Veríssimo que, ao receber o poeta nicaraguense Ruben Darío na Academia Brasileira de Letras em 1912, lamentou que, “filhos do mesmo continente, quase da mesma terra, oriundos de povos em suma da mesma raça ou pelo menos da mesma formação cultural, com grandes interesses comuns, vivemos nós, latino-americanos, pouco mais que alheios e indiferentes uns aos outros, e nos ignorando quase por completo” (VERÍSSIMO *apud* BETHELL, 2009, p. 304). Mas quem é o responsável pela introdução do Brasil no conceito de América Latina?

Quando foi que o Brasil finalmente começou a fazer parte da “América Latina”? Quando a “América Latina” se tornou “Latin America”, isto é, quando os Estados Unidos, e por extensão a Europa e o restante do mundo, passaram a considerar o Brasil parte integrante de uma região chamada *Latin America*, começando nos anos 1920 e 1930, mas principalmente durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria. E quando, ao mesmo tempo, os governos e intelectuais hispano-americanos passaram a incluir o Brasil no seu conceito de “América Latina”, e alguns (poucos) brasileiros começaram a se identificar com a América Latina (BETHELL, 2009, p. 305-306).

Curiosamente são os Estados Unidos também uns dos principais responsáveis pela consolidação da noção de latinidade na América, mas de modo inverso: propagada pela França, principalmente durante a intervenção no México entre 1862 e 1867, “essa ideologia *latina* de Napoleão III, além de interesses próprios, visava a conter o expansionismo dos Estados Unidos” (DINIZ, 2007, p. 4; grifo da autora). A noção de herança latina, além de não incorrer historicamente na exclusão dos dois principais colonizadores (Espanha e Portugal), incluía a França e seus interesses políticos e comerciais pela região. Esta origem do conceito de América Latina nos faz entender seus limites e ambigüidades, pois “a América Latina existe, mas somente por oposição à América Anglo-saxônica” (DINIZ, 2007, p. 2). Ainda que os hispano-americanos não apoiassem a intervenção francesa no México, o uso que eles davam ao conceito se aproximava dos anseios de Napoleão III: nos versos finais de “Las dos

Américas” (1857), considerado um dos primeiros textos a apresentar o conceito de América Latina, o poeta colombiano José María Torres Caicedo declama que

*A raça da América latina
À frente tem a saxã raça,
Inimiga mortal que já ameaça
Sua liberdade destruir e seu pendão*⁵⁰ (TORRES CAICEDO *apud* BETHELL, 2009, p. 290; grifo da autora).

Outros interesses também motivaram os hispano-americanos a adotarem o conceito de América Latina: segundo Diniz, a expressão “permitia, enfim, aos antigos colonizados sair da tutela da mãe pátria ibérica e obter um estatuto internacional independente. Este seria, pois, o significado da francofilia entre os latino-americanos” (DINIZ, 2007, p. 4). Por denotarem a herança colonial, termos como “América Hispânica” ou “América Espanhola” foram preteridos a favor de “América Latina”. Citando Mignolo, Bethell indica mais um interesse dos hispano-americanos na afirmação da latinidade: “os conceitos de ‘raza latina’ e ‘América Latina’ também serviram ao propósito de enfatizar as raízes européias comuns das elites *criollas* ‘brancas’ pós-coloniais da América Espanhola que as separavam da massa de índios, mestiços e negros” (BETHELL, 2009, p. 315).

Temos então três principais interesses que envolvem a adoção do conceito de América Latina: para se opor (1) ao expansionismo dos Estados Unidos; (2) à herança colonial; e (3) à “massa de índios, mestiços e negros”. Entretanto, apesar deste passado saturado de sentidos controversos, o conceito não é ignorado pelos comparatistas: em “Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural latino-americana” (2000), por exemplo, Eduardo Coutinho afirma que emprega o conceito ciente de suas limitações e ambigüidades, mas também reconhece “sua legibilidade em momentos expressivos do passado do continente e na semelhança dos problemas e situações que enfretam hoje os diversos países que integram o bloco assim designado” (COUTINHO, 2003, p. 42). É neste sentido que empregamos o conceito de América Latina, principalmente devido às semelhanças contextuais, integradas às de apropriação da ficção *cyberpunk*, que os países latino-americanos compartilham. Também adotamos o sentido mais antigo de oposição à América Anglo-saxônica, mas apenas para diferenciar as produções norte e latino-americana, ainda que exemplos latino-americanos apresentem oposições claramente políticas: os Estados Unidos referidos inúmeras vezes como “Estados Fodidos” ao longo do romance boliviano *De*

⁵⁰ Tradução livre de: “La raza de la América latina, / Al frente tiene la sajona raza, / Enemiga mortal que ja amenaza / Su libertad destruir y su pendón”.

cuando en cuando Saturnina (2004), de Alison Spedding, é o exemplo mais explícito, inclusive xenófobo, de todos que pesquisamos.

Neste capítulo indicaremos primeiramente como entendemos a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk*. Se inicialmente não nos enfocaremos em produções específicas é porque reservaremos isto para o quarto capítulo. Em todo caso, mais adiante analisaremos enquanto caso exemplar a revista argentina *Neuromante Inc.*, bem como a ficção *cyberpunk* precoce de Carlos Gardini, autor publicado nas páginas desta revista. Concluiremos abordando também a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk* em outras mídias, mais precisamente nos quadrinhos.

3.1 Nem universal, nem específico: a recepção afetiva

Desde que Wintermute, inteligência artificial onipresente no ciberespaço e personagem de *Neuromancer*, revelou a descoberta de outra rede de computadores na constelação do Centauro (GIBSON, 2003, p. 302), o capitalismo multinacional tornou-se literalmente universal. Sendo assim, qual é o lugar da América Latina neste cenário de hegemonia cósmica? Ou melhor, existe lugar? Se existe ou não, o certo é que a ficção *cyberpunk* latino-americana também propõe um cenário semelhante, como percebemos nos parágrafos iniciais de “El evento de Saturno” (2003), do venezuelano Ronald Delgado, primeiramente publicado em *Letras Perdidas* (<http://www.galeon.com/letrasperdidas>) e depois compilado em *El despertar de Meganet* (2008):

Universo conhecido.

Via Láctea.

Sistema Solar.

Outernet.

Imerso nela os planetas, satélites, estações espaciais e colônias lunares da humanidade. Milhares de milhões de conexões etéreas, invisíveis, mas eletronicamente palpáveis, navegavam cada rincão do espaço, mezcladas por inumeráveis repetidoras e servidores estelares colocados ao longo do plano imaginário gerado pela órbita dos planetas, e em cada planeta outra rede mais densa interconectava redes internas cada vez mais povoadas que se comunicavam umas com as outras convertendo tudo em um caos de ondas eletromagnéticas. Parecia ter vida, pois era auto-suficiente, crescia constantemente e nunca deixava de interagir com seu entorno, com o espaço e seus usuários⁵¹ (DELGADO, 2003).

⁵¹ Tradução livre de: “Universo conocido. / Vía Láctea. / Sistema Solar. / Outernet. / Inmerso en ella los planetas, satélites, estaciones espaciales y colonias lunares de la humanidad. Miles de millones de conexiones etéreas, invisibles pero electrónicamente palpables, surcaban cada rincón del espacio del espacio entretejidas por

Além de “representar” o sublime do capitalismo tardio – “Da lua se deslocava para servidores orbitais em meio a Terra e Marte, e em seguida saltava para uma locação além de Netuno. Logo regressava e se adentrava na *publicidade de Júpiter*”⁵² (DELGADO, 2003; grifo nosso) –, a Outernet de Delgado inverte a relação entre rede e mundo: não é mais o mundo que contém a rede, mas o mundo que é contido (“imerso”) na rede. Se o mundo está na rede, então a rede e a ficção que a aborda obsessivamente, o *cyberpunk*, são universais. Este é o argumento de vários críticos, muitas vezes amparados pelas seguintes palavras do prefácio da antologia *Mirrorshades* (1986), considerado o principal manifesto do gênero:

Os anos oitenta são uma era de reavaliação, de integração, de influências hibridizadas, de velhas noções libertadas e reinterpretadas com uma nova sofisticação, uma perspectiva mais larga. Os cibermaníacos [*sic*] têm em mente um ponto de vista global de amplo alcance.

O *Neuromancer*, de William Gibson, sem dúvida a quinta-essência do romance do cibermaníaco [*sic*], desenrola-se em Tóquio, Istambul e Paris. O *Frontera*, de Lewis Shiner, situa cenas na Rússia e no México – assim como na superfície de Marte. O *Eclipse*, de John Shirley, descreve a Europa Ocidental em efervescência. O *Blood Music*, de Greg Bear, é global, cósmico mesmo, no seu âmbito⁵³ (STERLING, 1988, p. 10-11).

Esta deslocação constante retratada pela ficção *cyberpunk* não significa um ponto de vista global, como quer Bruce Sterling, autor do prefácio, pois o que temos são pontos de vista norte-americanos abordando o mundo. Por exemplo, em *Idoru* (1996), como crítica Spinrad, “Gibson virtualiza sua Tóquio futurista em um tipo de versão mangá (quadrinhos japoneses) dela mesma”⁵⁴ (SPINRAD, 1997, p. 154), ou seja, em um estereótipo, um tipo formado pelo ponto de vista exterior. Para Featherstone, “um dos efeitos, portanto, do processo de globalização [...] é levar à colisão de uma pluralidade de diferentes interpretações sobre o significado do mundo, formuladas a partir da perspectiva de diferentes tradições nacionais e civilizatórias” (FEATHERSTONE, 1997, p. 156). É justamente uma colisão, um

innumerables repetidoras y servidores estelares colocados a lo largo y ancho del plano imaginario generado por la órbita de los planetas, y en cada planeta otra red más densa interconectaba redes internas cada vez más pobladas que se comunicaban las unas con las otras convirtiéndolo todo en un caos de ondas electromagnéticas. Parecía tener vida, pues era autosuficiente, crecía constantemente y nunca dejaba de interactuar con su entorno, con el espacio y sus usuarios”.

⁵² Tradução livre de: “De la luna se desplazaba a servidores orbitales en medio de la Tierra y Marte, y en seguida saltaba a una locación más allá de Neptuno. Luego regresaba y se adentraba en publicidad Joviana”.

⁵³ *Reflexos do futuro* (1988) é a única tradução em língua portuguesa de *Mirrorshades*. Como podemos notar, “cibermaníaco” é a tradução infeliz de Eduardo Saló para *cyberpunk*.

⁵⁴ Tradução livre de: “Gibson virtualizes his future Tokyo into a kind of manga (Japanese comics) version of itself”.

choque entre visões do mundo divergentes que surge ao compararmos as ficções *cyberpunks* norte e latino-americana.

Especificamente sobre *Neuromancer*, Moreno afirma o seguinte:

A obra de Gibson apela a uma universalidade nascida do pós-moderno, e não concebe que um autor possa se encorsetar com algum tipo de restrição “nacionalista”. Esta concepção se aproxima bastante ao exposto por Alvin Toffler em *A Terceira Onda* (*The Third Wave*, 1980) – livro que Bruce Sterling qualificou como “a Bíblia dos cyberpunks” –, que afirma que com a chegada do fim do milênio, a globalização ou o pensamento em termos globais se transformou em uma necessidade evolutiva da humanidade e que será suicida pretender outra coisa⁵⁵ (MORENO, 2003, p. 36).

Mas se o *cyberpunk* é um gênero universal, então porque os escritores latino-americanos acrescentam peculiaridades étnico-nacionais em suas produções – os índios aymaras em *De cuando en cuando Saturnina*, de Alison Spedding; os “equipamentos macumbosos eletro-automáticos” (FAWCETT, 1992, p. 70) em “Vladimir e Chacininha” (1992), de Fausto Fawcett; a “música esquizóide do neotango” (GARDINI, 2006, p. 81) em “Timbuctú” (1995), de Carlos Gardini? Até mesmo quando a narrativa é ambientada nos Estados Unidos há a necessidade de afirmar a descendência uruguaia de Liko (BAYETO, 1997, p. 218), protagonista de “Hackers” (1997), de Roberto Bayeto. Na verdade, a apropriação da ficção *cyberpunk* pelos escritores latino-americanos não é uma tentativa de escapar das restrições locais, mas de pôr em circulação os conteúdos nacionais, pois

os caracteres culturais nacionais hoje só adquirem sua real individualidade e especificidade na interação viva com caracteres externos. A especificidade nacional só se delinea, pois, em função de traços culturais diferenciais que se evidenciam a partir de assimilações mútuas operadas no conjunto das nações e de transformações particulares operadas em cada nação singular. Só há caminho de superação da dependência cultural pelos países periféricos quando seus produtos criativos também entram no trânsito das interinfluências, e não através da ciumenta manutenção de anacronismos culturais ou de exotismos de terceiro mundo ingenuamente batizados de cultura nacional (SANTAELLA, 1982, p. 58).

Deixemos por enquanto esta afirmação e abramos parênteses para discutir o conceito de mundialização proposto por Ortiz, fundamental para nossa reflexão. Segundo o autor, mundialização não significa hegemonia de uma nação sobre as demais; portanto, interpretar o

⁵⁵ Tradução livre de: “La obra de Gibson apela a una universalidad nacida de lo posmoderno, y no concibe que un autor pueda encorsetarse con algún tipo de restricción “nacionalista”. Esta concepción se acerca bastante a lo expuesto por Alvin Toffler en *La Tercera Ola* (*The Third Wave*, 1980) – libro que Bruce Sterling ha calificado como “la Biblia de los cyberpunks” –, quien afirma que con la llegada del fin del milenio, la globalización o el pensamiento en términos globales se ha transformado en una necesidad evolutiva de la humanidad y que será suicida pretender otra cosa”.

McDonald's como um ícone da “americanização” do mundo é não compreender que a mundialização pressupõe “nenhum vínculo territorial” (ORTIZ, 2000, p. 81); logo, o McDonald's não é um ícone norte-americano, mas mundial. É possível pensar então numa “memória internacional-popular”: “Afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas” (ORTIZ, 2000, p. 126). Um dos exemplos oferecidos por Ortiz é a apropriação italiana do faroeste:

Na verdade, nada há de casual na emergência do faroeste na Itália. Durante um período considerável, os italianos transformaram a “essência” da americanidade em ponta-de-lança de sua indústria cinematográfica (entre 1963 e 1973 são produzidos 471 *westerns*, uma média de 47 filmes por ano). Isto só é possível porque o gênero deixa de se vincular a sua territorialidade (ORTIZ, 2000, p. 114).

Muito antes deste *boom* do *western* italiano, as histórias em quadrinhos do país já exploravam a temática do faroeste, sendo o justiceiro *Tex*, criado em 1948 pela dupla Bonelli e Galleppini, a personagem mais conhecida, inclusive mundialmente. A mesma editora de *Tex* também publica as histórias em quadrinhos de *Nathan Never*, personagem surgida em 1991 e inspirada em Rick Deckard, protagonista do filme *Blade Runner*, como garante um dos criadores de *Nathan Never*, Antonio Serra (2005, p. 2). Sendo *Blade Runner* a grande referência do imaginário *cyberpunk*, a afirmação de Serra nos remete à mundialização do próprio *cyberpunk*.

Para retornarmos ao comentário de Ortiz, é importante notar que durante as décadas de 1960-70, ou seja, durante o *boom* do faroeste na Itália, o país registra vários ataques terroristas com fins políticos, sendo o seqüestro e assassinato do ex-primeiro ministro Aldo Moro pelas Brigadas Vermelhas, em 1978, o mais emblemático. Ou seja, o universo fora-da-lei do faroeste integra-se à turbulência política do país. Na verdade, o faroeste italiano apresenta algumas divergências reveladoras em relação ao norte-americano, substituindo os maniqueísmos conservadores deste pelas ambigüidades que envolvem a busca de justiça social através de guerrilhas: os “mocinhos” cedem espaço para os anti-heróis; os xerifes corruptos ocupam o lugar dos homens da lei; as prisões, antes baluartes da ordem, tornam-se símbolos do autoritarismo (*Quando explode a vingança*, 1972). Esta “coincidência” entre o faroeste italiano e a situação política do país nos conduz as necessidades do contexto receptor, enfatizadas pelos estudos comparatistas do Leste Europeu. Sendo assim, a desterritorialização do faroeste não é tanto a causa do surgimento do gênero na Itália, como quer Ortiz, mas a

consequência: o cinema italiano desterritorializou o faroeste de acordo com suas necessidades.

Em todo caso, a noção de “memória internacional-popular” proposta por Ortiz é válida para compreendermos como ocorrem, no mundo globalizado, as “analogias tipológicas” discutidas por Zhirmunsky. Entretanto, para a América Latina e demais lugares denominados periféricos, a ênfase na necessidade de importação ideológica destacada pelo comparatista russo é fundamental, pois nela reside o “caráter seletivo” (CARVALHAL, 1986, p. 76) da antropofagia cultural que tais lugares praticam diariamente. Mas mesmo a antropofagia oswaldiana, manifesto modelar das relações entre América Latina e mundo, requer atualizações, como, por exemplo, a que deduzimos da letra “Geração Coca-cola” (1984), escrita na fase *punk* de Renato Russo: “Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”. Ou seja, toda assimilação (“Desde pequeno nós comemos lixo”) requer uma disseminação (“Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”), ou melhor, toda devoração requer um cuspe bem dado⁵⁶. Portanto, não há somente necessidade de importação ideológica, mas também de exportação, ou seja, de disseminar os atributos do outrora receptor, agora produtor, através de gêneros mundializados. Enfatizamos os gêneros mundializados, pois a exportação ideológica, como entendemos aqui, não se realiza apenas no reconhecimento exterior – algo pouco freqüente caso consideremos as produções de gênero latino-americanas, com exceção talvez do romance policial brasileiro ou da ficção científica argentina –, mas também na inserção dos gêneros que formam a “memória internacional-popular”. Escrever *cyberpunk* nas Ilhas Canárias é, de algum modo, exportar as Ilhas Canárias⁵⁷ – neste sentido, o *cyberpunk* se presta de maneira notável, pois é um gênero nascido da globalização.

Agora é o momento de retornar à afirmação de Santaella, pois nela encontramos a justificativa do processo de importação/exportação da ficção *cyberpunk* realizado pela literatura latino-americana: “os caracteres culturais nacionais hoje só adquirem sua real individualidade e especificidade na interação viva com caracteres externos” (SANTAELLA, 1982, p. 58). Ou seja, a literatura latino-americana importa a ficção *cyberpunk* para modificá-la a partir de seus caracteres, exportando-a posteriormente e circulando assim seus atributos, pois é através dessa circulação, desse contato com outras culturas que se apreende o específico latino-americano. No prefácio de *Interfase* (1997), primeira antologia de ficção *cyberpunk* cubana, o

⁵⁶ Estas idéias já aparecem, de forma rudimentar, em nossa dissertação de mestrado (LONDERO, 2007b, p. 46).

⁵⁷ Este não é um exemplo fictício: nascido em Tenerife, maior província do arquipélago espanhol, Alexis Brito Delgado é autor de contos *cyberpunks*, inclusive publicados em revistas eletrônicas latino-americanas, como “Ruínas de neón” (*Axxón*, julho de 2008) e “Memoria de verde” (*Velero25*, setembro de 2007).

organizador Vladimir Hernández destaca os motivos de importação/exportação do gênero: “Escapar do anedótico provincianismo *criollo* que caracterizavam os trabalhos das gerações anteriores [e] gerar a ruptura, adquirir pontos de vista multiculturais e, finalmente, encontrar nossa própria voz”⁵⁸ (HERNÁNDEZ *apud* TOLEDANO REDONDO, 2005, p. 449). Mas como admite Toledano Redondo (2005, p. 449), os contos selecionados por Hernández não alcançaram essa voz própria, talvez por apresentarem um conteúdo cubano numa forma não-modificada, ainda norte-americana, ecoando assim a dialética do localismo e do cosmopolitismo de Candido:

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma da expressão)⁵⁹ (CANDIDO, 1980, p. 110).

Para Nitrini (2000, p. 195), esta dialética não se aplica somente à literatura brasileira, mas à latino-americana em geral, e isto é perfeitamente observável na ficção *cyberpunk* mexicana: nas palavras de Hartman, a versão mexicana é uma “simbiose extravagante, que permitia reagir contra o ‘inimigo’ mediante uma metamorfose que a convertia em um análogo dele”⁶⁰ (HARTMAN, 2007). Ao invés de resultar num novo gênero, a apropriação mexicana da ficção *cyberpunk* norte-americana submete os conteúdos da primeira à forma hegemônica da segunda, sendo a ficção *cyberpunk* mexicana apenas uma versão de *Neuromancer* onde os *hackers* se autodenominam O Zorro e as tramas giram em torno de seitas tecno-cristãs. Esta referência a *La primera calle de la soledad* (1993), de Gerardo Horacio Porcayo, não é por acaso: O Zorro, este Case mexicano, segue todos os passos de sua contraparte norte-americana, desde falhar num roubo de dados até realizar viagens espaciais, sempre acompanhado pela guarda-costas Nataly que até no nome remete a Molly de *Neuromancer*; ele também se envolve com corporações misteriosas que inclusive lhe chantageiam implantando uma bomba em sua cabeça (PORCAYO, 1997, p. 108-109), o que lembra as cargas de toxina aplicadas nas artérias de Case (GIBSON, 2003, p. 60). Tal qual ocorre na trama, a estética adotada por Porcayo também não diverge dos preceitos da ficção *cyberpunk*,

⁵⁸ Tradução livre do original: “escapar del anedótico provincialismo criollo que caracterizaban los trabajos de las generaciones anteriores [y] generar la ruptura, adquirir puntos de vista multiculturales y, finalmente, encontrar nuestra propia voz”.

⁵⁹ Para um desenvolvimento complexo desta dialética, ver nossa dissertação de mestrado (LONDERO, 2007b, p. 39-40).

⁶⁰ Tradução livre de: “simbiosis extravagante, que permitía reaccionar contra el “enemigo” mediante una metamorfosis que te convertía en un análogo de él”.

chegando ao ponto do autor defini-la no interior da obra: “O Zorro tira os óculos. A lente destroçada ilumina abominável nesse meio amarelento e putrefato. *Postholocaustic Style*, ele tem chamado este tipo de decoração”⁶¹ (PORCAYO, 1997, p. 103). Estilo pós-holocástico é o que identificamos em filmes desde *Blade Runner* até outros também considerados precursores da ficção *cyberpunk*, como *Mad Max* (1979), citado pelo próprio Porcayo (1992, p. 187) em ensaio sobre o gênero. Este estilo, é claro, está presente em várias descrições referidas em *La primera calle de la soledad*, como esta: “Uma rua velha, desértica, os graffitis são pústulas nas paredes antigas e descascadas. Automóveis apodrecem em óxido, sobre os bancos, as portas desvencilhadas permitem observar o novo uso: guaridas para vagabundos”⁶² (PORCAYO, 1997, p. 245). Dentre tantas semelhanças, as diferenças são poucas, resultantes principalmente do conteúdo nacional-religioso, como uma seita tecno-cristã denominada cristorrecepçionismo:

Uma religião demasiada nova para se arriscar por ela, surgida de Mateus Ayala, um velho sacerdote que naufragou no Mar da Tranqüilidade e assim, sozinho com seu traje espacial, conseguiu alcançar a Estação Lunar Quatro. Assegurou haver sido guiado, via receptor tradicional de amplo espectro modificado, a um triz do colapso nervoso e quase sem nenhuma ferramenta, pelo próprio filho de Deus⁶³ (PORCAYO, 1997, p. 32-33).

A adoração de ídolos e a veneração do sofrimento de Cristo, atributos da religião católica comumente ressaltados nas culturas latino-americanas, ganham mais realismo através da tecnologia: “Andróides que sangram de suas inumeráveis feridas, que trocam de posição, simulando toda a tortura que uma cruz romana pode exercer no corpo humano; suas distintas expressões...”⁶⁴ (PORCAYO, 1997, p. 76).

Quatro anos após a publicação de *La primera calle de la soledad*, Porcayo organiza *Silicio en la memoria: antología cyberpunk* (1997), onde se reúnem os principais nomes do gênero no México: José Luis Zárate, Juan Hernández Luna, José Luis Ramírez, Pepe Rojo, etc. Mas é Rojo quem mais se destaca, inclusive internacionalmente, sendo publicado na antologia *Cosmos Latinos* (2003), organizada por Andrea Bell e Yolanda Molina-Gavilán. Em

⁶¹ Tradução livre de: “El Zorro se quita los lentes. El ocular destrozado luce abominable en ese entorno amarillento y putrefacto. *Postholocaustic Style*, se le ha llamado a ese tipo de decoración”.

⁶² Tradução livre de: “Una calle vieja, desértica, los graffitis son pústulas en las paredes añejas y descascaradas. Automóviles se pudren en óxido, subidos a las banquetas, sus puertas desvencijadas permiten observar el nuevo uso: guaridas para vagabundos”.

⁶³ Tradução livre de: “Una religión demasiado nueva para apostar por ella, surgida de Mateo Ayala, un viejo sacerdote que naufragó en el Mar de Tranquilidad y así, sólo con su traje espacial, logró alcanzar la Estación Lunar Cuatro. Aseguró haber sido guiado, vía receptor tradicional de amplio espectro modificado, al borde del colapso nervioso y con casi nulas herramientas, por el propio hijo de Dios”.

⁶⁴ Tradução livre de: “Androides que sangran de sus innumerables heridas, que cambian de posición, simulando toda la tortura que una cruz romana puede ejercer en el cuerpo humano; sus distintas expresiones...”.

Silicio en la memoria, Rojo apresenta o conto “Para-Skim” (1997), sobre um fã apaixonado doentiamente por uma cantora mundialmente famosa, Skim. A referência a *Idoru* é inevitável, pois neste romance Gibson também aborda a relação entre fã e ídolo, mas não de forma tão perturbadora como Rojo: narrado em primeira pessoa, do ponto de vista do fã, lemos já nas primeiras linhas “Skim é tudo. Skim é tudo para mim. Venderia metade de meus implantes, caralho, venderia metade de minha alma para apenas estar alguns minutos a sós com ela”⁶⁵ (ROJO, 2009). Mas isto não é tudo: também já nos primeiros parágrafos sabemos que o fã decepou o dedo mínimo da mão esquerda e o enviou para Skim como prova de devoção. Pelo título do último álbum de Skim, “Adolescente Imperial”, imagina-se que seja uma cantora de *pop-rock* ao estilo de Avril Lavigne, mas não é bem assim: pela descrição de sua aparência e de sua performance num show na cidade do fã, Skim mais parece uma versão *cyberpunk* de Lady Gaga:

Sua aparência é impressionante. Parece que alguém tentou lhe cortar o cabelo a força, mas que ela impediu, e os tufo de cabelo, de distintas cores, aparecem por toda sua cabeça, em algumas partes raspadas. Mostra com orgulho sua interface craniana. Sua pálida pele tem marcas de arranhões, e é como palavras-cruzadas de cicatrizes e de hematomas. Seus olhos claros parecem querer saltar para fora de suas órbitas, ainda que abaixo deles haja manchas negras, como se houvesse chorado durante horas e suas lágrimas de ácido houvessem escurecido sua pele. Skim está vestida com cintas de couro que cobrem todo seu corpo. Um de seus seios é de metal, e em vez de leite oferece uma corrente que percorre todo seu corpo e se perde entre suas pernas. É meu cordão umbilical, disse em alguma entrevista, prova de que eu mesma me pari. Seu outro seio está tapado por fita adesiva, cruzando seu mamilo. Os demais são ganchos e brincos que às vezes deixam aparecer a pele. Skim é bela. Skim é única. (...) Skim grita e dá um puxão nas correntes. Sua pele se rasga em vinte mil partes e em cada ferida um líquido escuro, viscoso, aparece como um ponto negro, uma pústula de uma infecção mortal que depois começa a escorrer⁶⁶ (ROJO, 2009).

Depois do show o fã consegue seqüestrar Skim desacordada, mas como ela permanece neste estado durante dias, ele resolve literalmente abri-la: “Tua pele se rasga facilmente, como

⁶⁵ Tradução livre de: “Skim es todo. Skim lo es todo para mí. Vendería la mitad de mis implantes, carajo, vendería la mitad de mi alma tan sólo para estar unos minutos a solas con ella”.

⁶⁶ Tradução livre de: “Su apariencia es impresionante. Parece que alguien intentó cortarle el pelo a la fuerza, pero que ella lo impidió, y los mechones de pelo, de distintos colores, se asoman por toda su cabeza, en algunas partes rapada. Muestra con orgullo su interfase craneal. Su pálida piel tiene marcas de rasguños, y es como un crucigrama de cicatrices y de moretones. Sus ojos claros parecen querer saltar fuera de sus órbitas, mientras que abajo de ellos hay manchas negras, como si hubiera estado llorando durante horas y sus lágrimas de ácido hubieran ennegrecido su piel. Skim va vestida con correas que recorren todo su cuerpo. Uno de sus senos es de metal, y en vez de leche ofrece una cadena que recorre su cuerpo y se pierde entre sus piernas. Es mi cordón umbilical, dijo en alguna entrevista, prueba de que yo misma me parí. Su otro seno está tapado por masking tape, cruzando su pezón. Lo demás son ganchos y aretes que a veces dejan asomar la piel. Skim es bella. Skim es única. (...) Skim grita y da un jalón de sus cadenas. Su piel se rasga en veinte mil partes y en cada herida un líquido oscuro, viscoso, aparece como un punto negro, una pústula de una infección mortal que después empieza a escurrir”.

um tecido. Para minha surpresa, não há sangue, somente uma linha negra que cruza teu abdômen. Fecho os olhos e meto a mão. Por dentro está seco. ‘Onde não há umidade não há vida’, disse em uma de tuas canções e choro por lembrar”⁶⁷ (ROJO, 2009). Trata-se, portanto, de um andróide, logo substituído para continuar a carreira de Skim. A referência a *Idoru* novamente é inevitável, pois a cantora-ídolo também não é humana, mas uma inteligência artificial, ainda que Gibson não esconda isto como clímax da narrativa. Em todo caso, como Porcayo, Rojo também parece entrar em simbiose com a ficção *cyberpunk* norte-americana.

O julgamento acima, contudo, não é inteiramente válido para o conto selecionado em *Cosmos Latinos*, “Ruido gris” (1996). É claro que, como em “Para-Skim”, algumas referências são inevitáveis: talvez a mais evidente seja a “síndrome de exposição contínua a eletricidade” – “O constante estímulo das terminações nervosas provocado pela eletricidade e um meio ambiente constantemente carregado de eletricidade, radiação de monitores e microondas, etc., etc., parecem afetar mortalmente certos indivíduos”⁶⁸ (ROJO, 2005) – que remete à “síndrome de atenuação nervosa” (*Nerve Attenuation Syndrome*), também causada por superexposição à radiação eletromagnética, doença referida no filme *Johnny Mnemonic* (1995), baseado no conto homônimo de Gibson (ao contrário do filme, o conto não se refere à doença). Inclusive o narrador-protagonista de “Ruido gris” possui um implante na cabeça como Johnny Mnemonic, mas ao invés de um implante de memória, é um para filmar, tornando-o um tipo de jornalista comum no futuro: quando percebem algum acontecimento de grande audiência (suicídios, atentados terroristas, assassinatos, etc.), estes jornalistas enviam o que estão vendo para as emissoras que o transmitem ao vivo. Esses jornalistas evitam assistir uma transmissão ao vivo do que estão transmitindo – “O único que vêem os olhos do jornalista é um monitor dentro de um monitor dentro de um monitor”⁶⁹ –, pois isto causa “uma dor de cabeça insuportável, como se alguém estivesse atravessando seu crânio com cabos e arames”⁷⁰ que, em casos extremos como o de Toynbee (jornalista capturado e submetido ao processo por extremistas anti-mídia), pode levar a morte (ROJO, 2005).

⁶⁷ Tradução livre de: “Tu piel se rasga fácilmente, como un tela. Ante mi sorpresa, no hay sangre, sólo una línea negra que cruza tu abdomen. Cierro los ojos y meto la mano. Adentro está seco. ‘Donde no hay humedad no hay vida’, dices en una de tus canciones y lloro por recordarlo”.

⁶⁸ Tradução livre de: “El constante estímulo a las terminaciones nervosas provocado por la electricidad y un medio ambiente constantemente cargado de electricidad, radiación de monitores y microondas, etcétera, etcétera, parecen afectar mortalmente a ciertos individuos”.

⁶⁹ Tradução livre de: “Lo único que ven los ojos del reportero es un monitor dentro de un monitor dentro de un monitor”.

⁷⁰ Tradução livre de: “un dolor de cabeza insuportable, como si alguien estuviera atravesando su cráneo con cables y alambres”.

Se quisesse um efeito mais dramático, poderia me enganchar como Toynbee. Conectar-me direto num monitor e começar a transmitir. Observar como a realidade se compõe de monitores cada vez menores, e que por mais esforço que faça não podes encontra nada dentro dessas telas, somente outro monitor que tampouco tem nada dentro, e perder a razão ao me dar conta que esse é o significado da vida⁷¹ (ROJO, 2005).

Este *mise en abyme* midiático remete ao conceito baudrillardiano de simulacro: ao contrário da representação, o simulacro se define como “nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). Os simulacros, portanto, não são cópias do real, mas cópias da cópia. Isto os torna assassinos do real (BAUDRILLARD, 1991, p. 12): daí que o narrador-protagonista de Rojo não “encontra nada dentro dessas telas”. Contudo, o que desfaz a simbiose em “Ruido gris” não são reflexões interessantes como essas, também verificadas na ficção *cyberpunk* norte-americana, mas o esboço de uma utopia contrária à sociedade dos simulacros:

Várias vezes desci pelas drenagens da cidade buscando comprovar uma das lendas urbanas mais antigas. Há milhares de rumores que falam que nas partes mais profundas dos tubos subterrâneos há comunidades humanas. Muitos dizem que são *freaks*, mutações. Que as pálpebras cobrem eternamente seus olhos, que sua pele é tão branca que não suportam o sol nem as luzes das lanternas que utilizam todos os que descem para procurá-los. Uma nova raça, que cresceu a partir de nossos dejetos. Uma sociedade que não utiliza os olhos. Que não precisa ver para reconhecer. Suas expectativas de comportamento devem ser as mais estranhas. Pois precisam tocar, pois precisam escutar. Não precisam se parecer com nada nem com ninguém. Outro mundo, outros seres.

Sempre que desço em minhas excursões utilizo óculos infravermelhos e levo lanternas de intensidade muito baixa. Desci mais de 10 vezes e nas 10 vezes não encontrei nada. Nem mutantes, nem *freaks*, nem uma raça subterrânea que ofereça algo novo para a humanidade, algo diferente do que sai na televisão⁷² (ROJO, 2005).

O que seriam dos simulacros se ninguém os visse? O que seria da sociedade do espetáculo numa terra de cegos? Mais adiante o narrador-protagonista conclui o seguinte a

⁷¹ Tradução livre de: “Si quisiera un efecto más dramático, podría engancharme como Toynbee. Conectarme a un monitor en directo y empezar a transmitir. Observar cómo la realidad se compone de monitores cada vez más pequeños, y que por más esfuerzo que hagas no puedes encontrar nada dentro de esas pantallas, sólo otro monitor que tampoco tiene nada adentro, y perder la razón al darme cuenta que ése es el significado de la vida”.

⁷² Tradução livre de: “Varias veces he bajado por los drenajes de la ciudad tratando de comprobar una de las leyendas urbanas más antiguas. Hay miles de rumores que hablan de que en las partes más profundas de las tuberías subterráneas hay comunidades humanas. Muchos dicen que son *freaks*, mutaciones. Que los párpados cubren eternamente sus ojos, que su piel es tan blanca que no soportan el sol ni las luces de las linternas que utilizan todos los que bajan a buscarlos. Una nueva raza, que ha crecido a partir de nuestros desechos. / Una sociedad que no utiliza los ojos. Que no se tiene que ver para reconocerse. Sus expectativas de comportamiento deben ser más extrañas. Se tienen que tocar, se tienen que escuchar. No tienen que parecerse a nada ni a nadie. Otro mundo, otros seres. / Siempre que bajo en mis excursiones utilizo unos anteojos infrarrojos y llevo linternas de muy baja intensidad. He bajado más de 10 veces y las 10 veces no he podido encontrar nada. Ni mutantes, ni *freaks*, ni una raza subterránea que ofrezca algo nuevo a la humanidad, algo diferente a lo que sale en la televisión”.

respeito de suas excursões: “Ou quem sabe encontraria uma nova civilização. Ainda que não me aceitassem, ainda que me matassem por trazer influências externas, seria reconfortante saber que existem opções neste mundo”⁷³ (ROJO, 2005). Neste momento, ao contrário dos demais, a ficção *cyberpunk* mexicana se aproxima do projeto utópico que identificamos na produção latino-americana em geral, pois afirma que “existem opções neste mundo”, mesmo que não as encontre.

Mesmo que a apropriação da ficção *cyberpunk* norte-americana “permitiu sobreviver a ficção científica mexicana enquanto as dos demais países se debatia entre o estado de coma e o nada”⁷⁴ (HARTMAN, 2007) – sendo, portanto, a manifestação latino-americana mais expressiva da ficção *cyberpunk*, porém não a mais significativa –, é no *cyberbarroco* de Fausto Fawcett (*Santa Clara Poltergeist*, 1991), de Guilherme Kujawski (*Piritas siderais: romance cyberbarroco*, 1994), de Michel Encinosa Fú (“1ro soy un jerbo”, 2001), de Jorge Baradit (*Ygdrasil*, 2005) e de Sergio Meier (*La segunda enciclopedia de Tlön*, 2007) que se transcende a dialética do localismo e do cosmopolitismo, pois tais autores, como também outros, resgatam a forma que melhor expressa os paradoxos latino-americanos, algo realizado anteriormente pelos escritores do realismo mágico. O barroco, segundo Rama, sobrevive na América Latina “porque está intimamente ligado ao fenômeno americano, porque se estabeleceu quando a integração espiritual do novo continente era inerente a ele” (RAMA, 2008, p. 80). Termo originalmente cunhado por Kujawski para designar seu romance, o *cyberbarroco* se encontra por toda sua obra, pois nela há “um culteranismo barroco revitalizado” (KUJAWSKI, 1994, p. 13):

A calçada na frente do restaurante está acolugada por uma turba de súcubos encapotados que caminham por um plano euclidiano empenado, uma turba que entra em polvorosa de espoleta com a iminência da solitude noturna. A angústia sendo amortizada com angustura e a *affluenza* com tráfico de influências. A esperança do Holandês Voador fica encurralada no beco sem saída de uma eclusa. A finalidade sem fim nunca chega ao final da linha. A pressa é movida pelo desabafo de incertezas congestionadas pela lixívia negra das tramóias. As justas flechas de anseio que são lançadas tornam-se, por um erro de cálculo, tiros de culatra, pois o esforço para dobrar o arco da besta é inversamente proporcional ao quadrado da distância entre a frustração e o enleio. O papel da afeição ou dos apodícticos da boa vizinha fica reduzido a um tímido raio de ação de aeromodelo a cabo. O tensor eletromagnético dos néscios inflexíveis se estriça em um alongamento disruptivo. A pulverização eleática é subentendida como pulverização do Enola Gay. A humanidade deve sua existência à cobertura de caramelo de suas vergonhas e à vergonha de omitir o conhecimento de um escrúpulo. Os humanos exorcizam animais racionais de humanóides animalescos (KUJAWSKI, 1994, p. 41-42).

⁷³ Tradução livre de: “O quizás encontraría una nueva civilización. Aunque no me aceptaran, aunque me mataran por traer influencias externas, sería reconfortante saber que existen opciones en este mundo”.

⁷⁴ Tradução livre de: “permitió sobrevivir a la ciencia ficción mexicana cuando las de los demás países se debatía entre el estado de coma y la nada”.

Ocorre aqui o que Sarduy (1979, p. 164) identifica como *proliferação*, mecanismo do barroco que consiste em substituir *um* significante por *vários* significantes que progridem metonimicamente até inferir o significado do significante substituído. No caso da citação acima, a frase significativa “o comportamento desordeiro de pessoas durante a noite” é substituída por expressões que comparam, por exemplo, o limite de demonstrações incontestáveis de boa vizinhança ao pequeno raio de ação de um aviãozinho preso por uma corda. Além do culteranismo ou proliferação, também encontramos na citação acima outro mecanismo do barroco: o conceitualismo, esforço de abstração que parte do concreto e particular até alcançar uma visão homogênea das coisas (RAMA, 2008, p. 82). Este esforço de abstração também é evidente em várias passagens de *Santa Clara Poltergeist*:

Consciência. Esse fungo criador de conhecimentos paliativos e maravilhas e horrores tecnológicos e civilizatórios. Fungo cultivado nos cérebros, essas vísceras recentes se comparadas a fígados e olhos e colunas vertebrais... Cérebros cultivam consciências a partir de simbioses sociais e ambientais. Cultivam esse fungo inócuo, minúsculo e efêmero se confrontando com a grandiosidade massacrante de todos os universos, mas maravilhoso por sua arrogância em criar conhecimentos paliativos e ilusionismos de poder-ser-interferência definitiva em tudo à sua volta (FAWCETT, 1991, p. 49-50).

Outro mecanismo de artificialização do barroco identificado por Sarduy (1979, p. 167) é a *condensação*, ou seja, a fusão de dois significantes, às vezes contraditórios, para formar um terceiro que resume semanticamente os dois primeiros. Percebemos este mecanismo na figura central da ficção *cyberpunk*, o *cyborg*: para Siivonen,

O cyborg – organismo cibernético – é, enquanto termo, um oxímoro. Oxímoro é uma figura de linguagem relacionada ao paradoxo, unindo dois elementos obviamente contraditórios e incompatíveis. (...) Apesar de suas diferenças, os elementos em conflito emergem como uma única experiência no oxímoro⁷⁵ (SIIVONEN, 1996, p. 229).

Não por acaso, o oxímoro é uma figura de linguagem central no estilo barroco (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 499). Mas se o oxímoro barroco subsiste na América Latina “porque foi o melhor módulo expressivo – unitário – de um mundo complexo e contraditório, onde conviviam os inimigos extremos – uma supercultura européia atuando sobre um meio frágil” (RAMA, 2008, p. 83), ou seja, porque sintetizam as contradições entre europeus

⁷⁵ Tradução livre de: “The cyborg – the cybernetic organism – is itself, as a term, already an oxymoron. Oxymoron is a figure of speech related to paradox, uniting two obviously contradictory and incompatible elements. (...) Despite their differences, the conflicting elements merge into one experience in oxymoron”.

colonizadores, índios catequizados e africanos escravizados, o oxímoro *cyberbarroco* é o *cyborg* que encontramos, por exemplo, em “Nova de cuarzo”, de Hernández e Cruz, que não sintetiza apenas a contradição mecânico/orgânico, mas também contradições culturais:

Estava vestido como um aborígene ameríndio, com plumas, mocassins, velhos óculos de interfase para turistas, e um par de dispositivos de reentrada metabólica. De uma de suas fossas nasais saía um tubinho de plástico azul que ia até uma garrafa de sepanacol. O homem aspirava da garrafinha e respondia as perguntas. Não consegui compreender quase nada do que dizia, mas falava do espírito da terra, e assegurava ter-se materializado de repente naquele mesmo lugar. No dia seguinte, no hotel, escutei que o programa havia alcançado a audiência mais alta dos últimos oito anos na Europa.

(...) Alex e as pessoas da equipe de filmagem estavam fascinadas com a dissertação do apache, ou o que seja (se fazia chamar Hans Costner), mas aquela garota evidentemente se aborrecia tanto como eu⁷⁶ (HERNÁNDEZ; CRUZ, 2002, p. 7).

Além da contradição mecânico/orgânico que fundamenta o imaginário *cyborg*, percebemos outras contradições, como indumentárias autóctones (plumas e mocassins) entre objetos industrializados (óculos de turistas); xamanismo (“espírito da terra”) debatido por uma criatura oriunda do racionalismo tecnológico; enfim, um “aborígene ameríndio” chamado “Hans Costner”. Na verdade, esta personagem secundária manifesta, num último plano, as contradições entre texto e contexto: uma ficção *cyberpunk* cubana, ou seja, uma expressão literária do capitalismo tardio num país socialista. Contradições estas que também surgem na recepção do gênero: segundo Toledano Redondo (2005, p. 448), quando aportou em Cuba, a ficção *cyberpunk* renovou o individualismo burguês vetado pelo realismo socialista, mas também atraiu o medo das multinacionais dominando a ilha.

A condensação também se faz presente em “Karma Police”⁷⁷ (2004), de Jorge Baradit, conto que antecipa o estilo peculiar de *Ygdrasil*: um artista plástico *serial killer* é preso, se suicida na prisão, mas a “polícia cármica” o reencontra encarnado em um menino de oito anos e o prende novamente. Para a estética *cyberbarroca*, entretanto, o interessante é a fusão entre tecnologia e espiritualidade que o conto apresenta:

⁷⁶ Tradução livre do original: “Estaba vestido como un aborígen ameríndio, con plumas, mocasines, viejas gafas de interfase para turistas, y un par de artilugios de reentrada metabólica. De una de sus fosas nasales salía un tubito de plástico azul que iba a una botella de sepanacol. El hombre olía de la botellita y respondía a las preguntas. No pude comprender casi nada de lo que decía, aunque hablaba del espíritu de la tierra, y aseguraba haberse materializado de golpe en aquel mismo sitio. Al día siguiente, en el hotel, escuché que el programa había logrado la audiencia más alta de los últimos ocho años en Europa. (...) Alex y la gente del equipo de filmación estaban fascinados con la disertación del apache, o lo que fuera (se hacía llamar Hans Costner), pero aquella muchacha evidentemente se aburría tanto como yo”.

⁷⁷ Referência à música homônima do álbum *Ok Computer* (1997), da banda inglesa *Radiohead*.

Junkies nepaleses, com a pituitária conectada a potencializadores eletrônicos de intrincada beleza, “chifres de unicórnio” desenvolvidos pela Siemens, impediram o acesso a toda pessoa impura à cela de Renato Carranza e registraram minuciosamente as delicadas reverberações de sua alma durante dias, as digitalizaram e as converteram em padrões tão reconhecíveis como pegadas digitais⁷⁸ (BARADIT, 2006, p. 331).

Esta fusão também se manifesta em várias passagens de *La segunda enciclopedia de Tlön*, romance que Baradit elogia na contracapa como “um constructo barroco de cristal e luminosidade, vertiginoso e alucinante”⁷⁹. Uma das personagens do romance de Meier é Isaac Newton, *cyborg* que “possuía um corpo completo, com torso e extremidades, ainda que recoberto pela armadura de um exoesqueleto”⁸⁰ (MEIER, 2007, p. 156). Newton precisa recorrer à tecnologia *cyborg* após se machucar gravemente quando contatou o Diabo.

Mas se o barroco é a “apoteose do artifício” (SARDUY, 1979, p. 163), então é em “1ro soy un jerbo”, talvez o mais *cyberbarroco* dos exemplos que citamos até agora, que se manifesta plenamente a linguagem artificiosa: “+/- como 3 semanas atrás no Bairro Halloween, mas com muito + sangue. Crono 0134. Somente continuamos 2 deste lado, 2 do outro, escada de X ½ e 13 cadáveres violados [viola2] por ratos nos pisos de ↓”⁸¹ (ENCINOSA FÚ, 2001, p. 98). O criptograma, outra excelência barroca também admirada por Kujawski (1994, p. 13), ressurge na era da informática para expressar a linguagem hermética dos computadores: para Lemos (2002, p. 139-140), a criptografia sempre se relacionou ao conhecimento hermético e místico, acessível somente aos iniciados. Também é um desfile de criptogramas que Gibson (1994, p. 4) nos apresenta no conto “Johnny Mnemonic” (1981), sendo este elemento, portanto, mais uma apropriação realizada pela ficção *cyberpunk* latino-americana, desta vez adequada ao *cyberbarroco*.

Mas não distanciem dos nossos propósitos e voltemos à especificidade latino-americana. Talvez soe como nostalgia ufanista considerar alguma especificidade em tempos de culturas híbridas e desterritorializadas, mas o próprio Ortiz admite que o processo de desterritorialização não suspende relações de poder: “Pelo contrário, as relações de autoridade, ao se tornarem descentralizadas, adquirem outra abrangência. A civilização mundial, ao nos situar em outro patamar da história, traz com ela desafios, esperanças,

⁷⁸ Tradução livre de: “Junkies nepaleses, con la pituitaria enchufada a potenciadores electrónicos de intrincada belleza, “cuernos de unicornio” desarrollado por la Siemens, impidieron el acceso a toda persona impura a la celda de Renato Carranza y registraron minuciosamente las delicadas reverberaciones de su alma durante días, las digitalizaron y las convirtieron en patrones tan reconocibles como huellas digitales”.

⁷⁹ Tradução livre de: “un constructo barroco de cristal y luminosidad, vertiginoso y alucinante”.

⁸⁰ Tradução livre de: “poseía un cuerpo completo, con torso y extremidades, aunque recubierto por la armadura de un exoesqueleto”.

⁸¹ Tradução livre de: “+/- como 3 semanas antes en el Bairro Halloween, pero con mucho + jugo. Crono 0134. Solo quedamos 2 de este lado, 2 del otro, escalera de X ½ y 13 cadáveres viola2 por ratas em los pisos de ↓”.

utopias, mas engendra também novas formas de dominação” (ORTIZ, 2000, p. 104). Se *específico* não é o melhor termo, ainda assim precisamos de algo semelhante, porém mais flexível, que garanta algum lugar de resistência diante das novas formas de dominação. Ao discutir o conceito de popular em *Latino-americanos à procura de um lugar neste século* (2008), García Canclini emprega um termo adequado que destacamos na citação abaixo:

Sob a lógica da globalização, o “popular” não é sinônimo de local. Não se forma nem se consolida apenas em relação a um território. Não consiste naquilo que o povo é ou tem num espaço determinado, e sim naquilo que lhe é mais acessível ou mobiliza sua *afetividade*. Os intercâmbios mundializados misturam roupas indianas, músicas africanas e latinas, rock e pop multilíngües. Pop, popular, popularidade: as identificações étnicas e nacionais, sem desaparecerem por completo, transbordam suas localizações em linguagens e espetáculos transnacionalizados (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p. 94; grifo nosso).

Além de desvincular-se das restrições locais, subjacentes no *específico*, o *afetivo* proposto por García Canclini atinge a flexibilidade que procuramos, pois enquanto o *específico* é algo próprio e apenas próprio, o *afetivo* é algo compartilhado, mas também próprio. As indústrias culturais oferecem bons exemplos de afetividade: “Integração junto com segmentação: como as *políticas nacionais*, as *indústrias culturais* unificam e homogeneizam, mas também trabalham com as diferenças étnicas, nacionais e de gostos, gerando novas distinções” (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p. 31; grifos do autor). Portanto, ao contrário do *específico*, o *afetivo* permite que classificações formuladas para determinados textos ou contextos sejam aplicadas em outros textos ou contextos, desde que compartilhem semelhanças: é o caso do romance inglês *Brasyl* (2007), de Ian McDonald, classificado por Wolfe (2007) como “tupinipunk”, termo cunhado por Causo para definir a ficção *cyberpunk* brasileira⁸².

Enquanto o *afetivo* é escolhido, o *específico* é imposto, gostemos ou não. Se os latino-americanos estão à procura de um lugar, como sugere o título da obra de García Canclini, então este lugar é uma escolha, jamais permanente, é uma procura nômade, errante:

O significado da latino-americanidade não pode ser definido apenas observando o que acontece dentro do território historicamente delimitado como América Latina. As respostas sobre os modos de ser latino-americano vêm também de fora da região, assim como as remessas dos emigrados (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p. 33)

Talvez os latino-americanos encontrem seu lugar fora da Terra – ou nem mesmo fora, caso o capitalismo seja literalmente universal – como os rastafáris de *Neuromancer*; ou talvez

⁸² Para uma crítica ao termo “tupinipunk”, ver nossa dissertação de mestrado (LONDERO, 2007b, p. 110-111).

o encontrem aqui mesmo, transformando radicalmente os lugares subjugados como os índios aymaras de *De cuando en cuando Saturnina*.

No próximo tópico abordaremos aprofundadamente a recepção argentina da ficção *cyberpunk*, analisando o primeiro número da revista *Neuromante Inc.*. Ao destacar a ficção *cyberpunk* argentina, privilegiaremos uma recepção marcada por ambigüidades e divergências, ao contrário do ponto pacífico estabelecido pela já referida recepção mexicana.

3.2 *Neuromante Inc.*: a recepção argentina da ficção *cyberpunk*

“Por este meio, eu declaro o fim da revolução. Vida longa ao governo provisório”. Esta declaração apareceu no último número de *Cheap Truth* (novembro de 1986), *fanzine*⁸³ de ficção científica que começou a ser editado em 1983 por Bruce Sterling sob o pseudônimo de Vincent Omniaveritas e que divulgava os princípios do movimento *cyberpunk*. Portanto, a “revolução” referida é justamente o movimento em questão, e o “fim” deve-se ao inesperado sucesso comercial alcançado pela ficção *cyberpunk*:

Embora não exista nenhuma “ideologia” *cyberpunk* verdadeira, o termo em si tornou-se uma categoria subgenérica viável no mercado. Nossas fontes do meio editorial nos asseguram que o uso do termo “*cyberpunk*” nas capas e nos pequenos resumos garante um modesto, mas sólido aumento de vendas, que pode ser mais bem aproveitado por escritores jovens, menos estabelecidos⁸⁴ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 95).

Percebemos na citação acima, também do último número de *Cheap Truth*, a inviabilidade do projeto ideológico *cyberpunk* devido ao sucesso comercial – mas isto é questionável, pois foi o sucesso comercial que possibilitou a expansão mundial deste projeto e sua apropriação em outros contextos culturais e midiáticos. Em todo caso, ao comentar a expansão do *cyberpunk* para além dos limites do gueto da ficção científica, Moreno afirma como isto “esvaziou o conteúdo revolucionário do movimento e o transformou em um rótulo a mais, que pouco a pouco foi gerando todo tipo de clichês que desembarcaram, como

⁸³ Aglutinação das palavras em inglês *fan* (fã) e *magazine* (revista). Toda publicação artesanal destinada aos fãs de determinado segmento cultural (música, cinema, quadrinhos, etc.).

⁸⁴ Tradução livre de: “Although there is no such thing as an actual *cyberpunk* ‘ideology,’ the term itself has become a viable subgeneric marketing category. Our sources in publishing assure us that the use of the term ‘*cyberpunk*’ in cover blurbs guarantees a modest, but solid sales increase, which may well be useful to younger, less established writers”.

culminação do processo evolutivo, no cinema comercial de Hollywood”⁸⁵ (MORENO, 2003, p. 8). Ainda no último número de *Cheap Truth*, Sterling ironiza esta situação:

Um membro da SFAW [Science Fiction Awards Watch] em bom posto tem preparado um proveitoso manual para iniciantes, “Cyberpunk: o que significa, como escrever”, que incluirá um glossário de termos úteis do subgênero, tais como “wetware”, “retroalimentação”, “download” e “lixo biológico”. Outros capítulos analisarão as estruturas do típico enredo cyberpunk, incluindo dicas de como fazer o anti-herói perder a garota no final sem iniciar uma nova batida⁸⁶ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 95).

As últimas palavras de Sterling aludem ao desfecho de *Neuromancer*, ao “Case nunca mais viu Molly” (GIBSON, 2003, p. 303), também citado por Candace Berragus (pseudônimo de Gibson?) como um pastiche do primeiro romance de Raymond Chandler e, portanto, sem nenhuma originalidade⁸⁷ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 60). Numa introdução a *Neuromancer* publicada em 1990, Landon reconhece os motivos que levaram o romance de Gibson a ser amplamente plagiado:

O que *Neuromancer* ofereceu ao cyberpunk e seus comentaristas não foi uma fórmula para ser seguida, mas um aspecto conveniente e emblemático, uma “palavra-chave”, para emprestar o termo de Lewis Shiner, algo que seja fácil indicar e dizer “Cyberpunk é assim”. O único problema com este arranjo foi que o exemplo de Gibson foi tão poderoso que originou uma segunda geração de escritores ciberclonados que replicaram o aspecto de *Neuromancer* sem se aproximar do seu gênio ou interrogar os pontos que moldaram o movimento cyberpunk original⁸⁸ (LANDON, 1990, p. vii).

Como já vimos no caso mexicano e veremos mais adiante em alguns casos argentinos, esta segunda geração de escritores ciberclonados também é, de certa forma, boa parte da

⁸⁵ Tradução livre de: “vacío de contenido revolucionario al movimiento y lo transformó en una etiqueta más, que poco a poco fue generando todo tipo de clichés que desembarcaron, como culminación del proceso evolutivo, en el cine comercial de Hollywood”. Ainda no mesmo parágrafo, Moreno afirma que vários teóricos, principalmente aqueles de orientação marxista, reforçam a condição do *cyberpunk* enquanto “rótulo comercial” (MORENO, 2003, p. 8). Entretanto, ao afirmarem que o *cyberpunk* é a expressão literária suprema do capitalismo tardio, marxistas como Jameson revelam a importância desta ficção para a compreensão da atual fase do sistema econômico dominante, da mesma forma que outros marxistas (Lukács, por exemplo) indicam a literatura de Balzac como fundamental para o entendimento da primeira fase do capitalismo.

⁸⁶ Tradução livre de: “A SFAW member in good standing has prepared a helpful beginners’ manual, ‘Cyberpunk: What It Means, How To Write It’, which will include a glossary of useful subgenre jargon, such as ‘wetware’, ‘retrofit’, ‘download’, and ‘biohazard’. Other chapters will analyze typical cyberpunk plot structures, including tips on how to have the antihero lose the girl in the end without being too downbeat”.

⁸⁷ Também publicada em *Cheap Truth*, na edição de número 12, esta depreciação talvez já visasse desencorajar o clima de sucesso em torno de *Neuromancer* e dos romances *cyberpunks* em geral.

⁸⁸ Tradução livre de: “What *Neuromancer* offered cyberpunk and its commentators was not a formula to be followed, but a conveniently emblematic semblance, a ‘sound bite’, to borrow Lewis Shiner’s term, something that was easy to point and say ‘Cyberpunk is like that’. The only problem with this arrangement was that Gibson’s example was so powerful that it spawned a second generation of cyberclone writers who replicated *Neuromancer*’s semblance without tapping its genius or interrogating the issues that shaped the original cyberpunk movement”.

primeira geração latino-americana. Landon também cita um esquema do típico enredo *cyberpunk*, descrito primeiramente por Csicsery-Ronay em 1988, confirmando as previsões irônicas de Sterling:

um autodestrutivo, porém sensível jovem protagonista com um (implante/prótese/talento telectrônico), que faz com que (megacorporações/estados policiais/submundos criminosos) do mal o persigam através de (paisagens urbanas devastadas/enclaves de luxo das elites/estações espaciais excêntricas) cheias de grotescos (cortes de cabelo/rock/hobbies sexuais/designer drugs), representando os hábitos e costumes da civilização moderna em declínio terminal⁸⁹ (CSICSERY-RONAY *apud* LANDON, 1990, p. vii).

Na verdade, em resposta a um artigo de outro integrante do movimento publicado no *The New York Times* – as “Confissões de um ex-cyberpunk” de Shiner –, Sterling retoma todos esses comentários redigidos originalmente nas páginas de *Cheap Truth*:

Lewis Shiner simplesmente perdeu a paciência com aqueles escritores que oferecem seus narcóticos tiroteios e torturas travestidas de sci-fiberpunk. “Outros escritores converteram a forma em fórmula”, se queixa no *The New York Times*, “com os mesmos finais de impacto emocional que obtemos nos videogames ou nos filmes *blockbusters*”. As convicções iniciais de Shiner escassamente se moveram mais que um milímetro – mas aquilo que a maioria chama de “cyberpunk” já não reflete os ideais dele⁹⁰ (STERLING, 2003b).

Referida em “O cyberpunk nos anos 90” (1991), a citação acima apresenta um termo interessante para denominar essa ficção *cyberpunk* mais comercial: *sci-fiberpunk*, uma aglutinação entre *cyberpunk* e *sci-fi* – abreviação de *science fiction* frequentemente empregada para classificar obras de ficção científica de baixa qualidade⁹¹ (ASIMOV, 1984, p. 29). Moreno (2003, p. 46-47) cita algumas obras desse tipo – *Hardwired* (1986), de Walter

⁸⁹ Tradução e adaptação de Fábio Fernandes de: “a self-destructive but sensitive young protagonist with an (implant/prosthesis/telechtronic talent) that makes the evil (megacorporations/police states/criminal underworlds) pursue him through (wasted urban landscapes/elite luxury enclaves/eccentric space stations) full of grotesque (haircuts/clothes/self-mutilations/rock music/sexual hobbies/designer drugs/telechtronic gadgets/nasty new weapons/exteriorized hallucinations) representing the (mores/fashions) of modern civilization in terminal decline”.

⁹⁰ Tradução livre de: “Lewis Shiner has simply lost patience with writers who offer dopey shoot-em-up rack-fodder in sci-fiberpunk drag. ‘Other writers had turned the form into formula’, he complains in *The New York Times*, ‘the same dead-end thrills we get from video games and blockbuster movies’. Shiner’s early convictions have scarcely budged so much as a micron – but the stuff most folks call ‘cyberpunk’ no longer reflects his ideals”.

⁹¹ Sobre a origem da abreviação, Wolfe explica: “Neologismo cunhado pelo fã de Ficção Científica Forrest J. Ackerman e que se tornou um anátema para muitos escritores de Ficção Científica e leitores. Talvez devido ao seu uso espalhado pela mídia popular em uma forma que muitas vezes parece uma maneira estereotipada ou denegrada” (WOLFE *apud* AMARAL, 2006, p. 49). É necessário esclarecer, entretanto, que “Spinrad coloca o termo *sci-fi* como identificador de uma subcultura, que inclui a audiência, o mercado, as convenções, os filmes, enfim, todo e qualquer tipo de produto que esteja de alguma forma envolvido com a cultura da Ficção Científica, que há muito transcendeu as páginas dos livros” (AMARAL, 2006, p. 49). Portanto, além do sentido negativo, *sci-fi* também tem um sentido positivo de identificação para a comunidade de fãs.

Jon Williams; *Metrophage* (1988), de Richard Kadrey; *Ambient* (1987), de Jack Womack –, mas as classifica como *pós-cyberpunk*, termo que normalmente encampa as obras que romperam com o *cyberpunk* na década de 1990, principalmente através de paródias. Person (1998, p. 12) afirma que, ao contrário do *cyberpunk*, o *pós-cyberpunk* é completamente divertido, e cita *Nevasca* (*Snow Crash*, 1992), de Neal Stephenson, como exemplo. Neste sentido, o prefixo *pós* se aplica à ficção *cyberpunk* latino-americana, sobretudo devido às paródias.

Mas curiosamente “O cyberpunk nos anos 90” integra o primeiro número de uma revista que introduz, com certo ineditismo, o *cyberpunk* na Argentina. Percebemos um paradoxo aqui, pois como apresentar uma “Nova Literatura” (MORENO, 1994a, p. 2) juntamente com um artigo que a declara extinta? Destinada à divulgação da ficção *cyberpunk*, mas também do horror e da ficção científica em geral, *Neuromante Inc.* surge em agosto de 1994, justamente quando o *cyberpunk*, após seu sucesso comercial, começa a definir definitivamente: um dos filmes comentado no primeiro número da revista é *Johnny Mnemonic*, na época em fase de produção, e depois do lançamento apontado como o marco da morte do *cyberpunk* (KROKER; KROKER *apud* MORENO, 2003, p. 69). Publicado originalmente em 1981, o conto homônimo de William Gibson que baseou o filme também aparece no primeiro número de *Neuromante Inc.*, e nele já observamos o enredo que posteriormente resumiria tipicamente a ficção *cyberpunk* (para nos valermos do já citado esquema descrito por Csicsery-Ronay): um autodestrutivo, porém sensível jovem protagonista com um implante de memória, que faz com que a máfia japonesa o persiga através de paisagens urbanas devastadas, cheias de marginais alterados geneticamente, representando os hábitos e costumes da civilização moderna em declínio terminal. É verdade que tudo isto é inovador para a ficção científica do início dos anos 1980, mas não é para a ficção científica de meados dos anos 1990. Aliás, mesmo o golfinho cibernético apresentado no conto, que remete à diluição das fronteiras entre homem e animal tão característica da ficção *cyberpunk*, já havia sido explorado por Robert Silverberg em “Ismael apaixonado” (1970). Contudo, isto é um reconhecimento por parte do movimento *cyberpunk* da geração de ficção científica anterior, a *New Wave*. No prefácio-manifesto de *Mirrorshades*, escritores da *New Wave* são citados como influências, apesar do nome de Silverberg não constar na lista (STERLING, 1988, p. 6). Este reconhecimento também ocorre na ficção *cyberpunk* latino-americana, demonstrando que algumas recepções não ocorrem diretamente da fonte, mas indiretamente, ou seja, através de influências compartilhadas tanto pelos escritores norte-americanos quanto pelos escritores

latino-americanos⁹²: a obra de Philip K. Dick, por exemplo, é uma influência declarada tanto pelos escritores norte-americanos (STERLING, 1988, p. 6) quanto pelo escritor mexicano Gerardo Porcayo que já em 1986 publicava um conto *proto-cyberpunk* intitulado “Sueño eléctrico”, referindo-se ao título da noveleta de Dick que originou *Blade Runner (Do androids dream of electric sheep, 1968)*, e em 2002 compilou uma coletânea de contos em homenagem ao autor (*El hombre en las dos puertas: un tributo de la ciencia ficción mexicana a Philip K. Dick*). No caso de *Neuromante Inc.*, entretanto, não podemos afirmar que se trata de reconhecimento dos antecessores, pois a ficção *cyberpunk* é celebrada nas páginas da revista como nova literatura.

O que apresentamos até agora reforça as contradições que envolvem o projeto de *Neuromante Inc.*, notadas principalmente através de uma leitura paralela entre o primeiro editorial da revista e “O cyberpunk nos anos 90”:

A reposta, certamente, surgiu da boemia. Jovens criativos que impulsionaram uma nova estética e uma nova ética para a FC, e com tanta força que transcenderam o gueto do gênero e se transformaram na contracultura do fim do século. Nossas páginas pretendem ser o veículo para dar a conhecer esta literatura, sem desdenhar, tampouco, aquilo que cumpra com o único requisito que nos impusemos: a qualidade⁹³ (MORENO, 1994a, p. 2).

Mas hoje temos que admitir que os cyberpunks – veteranos da FC na casa dos quarenta, refinando pacientemente sua arte e descontando seus cheques por *royalties* – já não são a Boemia subterrânea. Isto também é uma velha história da Boemia; é o castigo exemplar do êxito. Um underground à luz do dia é uma contradição. A respeitabilidade não é apenas um sinal; ela lhe envolve ativamente. E neste sentido, o “cyberpunk” está mais morto do que Shiner admite⁹⁴ (STERLING, 2003b).

Enquanto o editorial celebra uma literatura inovadora, sobretudo devido a sua condição subterrânea, o artigo de Sterling desmente esta mesma condição, pelo menos desde o início da década de 1990. Entretanto, as palavras finais de “O cyberpunk nos anos 90” clamam pelo surgimento de novos movimentos: “Mas os anos 90 não pertencerão aos cyberpunks. Nós vamos estar aí trabalhando, mas não somos o Movimento, já não somos nem

⁹² Esta idéia é explorada mais detalhadamente em nosso artigo “Níveis de recepção da ficção *cyberpunk* no Brasil: um estudo de casos exemplares” (LONDERO, 2007c).

⁹³ Tradução livre de: “La respuesta, por supuesto, surgió de la bohemia. Jóvenes creativos que impulsaron una nueva estética y una nueva ética para la CF, y con tanta fuerza que trascendieron el ghetto del género y se transformaron en la contracultura de fin de siglo. Nuestras páginas pretenden ser el vehículo para dar a conocer esta literatura, sin desdeñar, tampoco, aquello que cumpla con el único requisito que nos hemos impuesto: la calidad”.

⁹⁴ Tradução livre de: “But today, it must be admitted that the cyberpunks – SF veterans in or near their forties, patiently refining their craft and cashing their royalty checks – are no longer a Bohemian underground. This too is an old story in Bohemia; it is the standard punishment for success. An underground in the light of day is a contradiction in terms. Respectability does not merely beckon; it actively envelops. And in this sense, ‘cyberpunk’ is even deader than Shiner admits”.

sequer ‘nós’. Os anos 90 pertencerão a geração vindoura, aqueles que cresceram nos anos 80”⁹⁵ (STERLING, 2003b). Já indicamos em outra ocasião que este trecho do artigo de Sterling é citado como epígrafe em um ensaio sobre o movimento *cyberpunk* no México (RAMÍREZ, 2005), e concluímos o seguinte:

Com esta epígrafe, além de reverenciar o principal doutrinador do gênero, o autor mexicano apropria-se da afirmação para produzir uma interpretação própria, qual seja: o *cyberpunk* na década de 1990 é uma releitura do *cyberpunk* original, norte-americano, realizada pelas demais culturas nacionais (LONDERO, 2007d, p. 127).

Podemos concluir o mesmo a respeito da apropriação de “O *cyberpunk* nos anos 90” por *Neuromante Inc.* se prosseguirmos a leitura do editorial:

Confiamos em que essa boemia também está viva na Argentina, com nossa própria problemática e nossos próprios temores e anseios para o futuro, e é justamente a esses artistas que abrimos nossa revista, que desejamos proporcionar o meio ideal para dar a conhecer sua obra e ter vontade para continuar com ela⁹⁶ (MORENO, 1994a, p. 2).

Como veremos adiante, um dos contos do primeiro número da revista é “La perfección del anzuelo” (1994), de Tarik Carson, um escritor uruguaio residente na Argentina que apresenta *de fato* uma problemática própria do *cyberpunk* latino-americano.

Como toda vanguarda, ou seja, como todo movimento que visa romper radicalmente com o passado, o *cyberpunk* revela seus princípios justamente em suas críticas à ficção científica do seu tempo. De acordo com Fernandes e Alexandre, Sterling usou o espaço de *Cheap Truth* “para descarregar todo seu descontentamento com a FC que se produzia na época e que, para ele, parecia incapaz de evoluir com as cada vez maiores e mais rápidas mudanças na tecnologia e na sociedade” (ALEXANDRE; FERNANDES, 1990, p. 366). Esta postura também é observada no primeiro editorial de *Neuromante Inc.*:

Não seremos nós que diremos que as jóias perdidas da literatura argentina estão na FC. Conhecemos demasiadamente bem o pano e é evidente que nossa FC, em sua grande maioria, não tem nada a dizer. Atados a uma estética tipo manual de divulgação científica, a uma concepção campbelliana do gênero, os autores destas terras escrevem sempre o mesmo, quase com as mesmas palavras. Se na década de

⁹⁵ Tradução livre de: “But the Nineties will not belong to the cyberpunks. We will be there working, but we are not the Movement, we are not even ‘us’ any more. The Nineties will belong to the coming generation, those who grew up in the Eighties”.

⁹⁶ Tradução livre do original: “Confiamos en que esa bohemia también está viva en la Argentina, con nuestra propia problemática y nuestros propios temores y anhelos para el futuro, y es justamente a esos artistas a los que les abrimos nuestra revista, a los que deseamos proporcionarles el medio ideal para dar a conocer su obra y tomar ganas para continuar con ella”.

80, recém saídos da nefasta ditadura, alguns deles conseguiram plasmar seus temores e suas angústias, largamente amadurecidos nesse período de nossa história, logo caíram sem fala e simplesmente deixaram de contar⁹⁷ (MORENO, 1994a, p. 2).

Na seção de resenhas verificamos críticas afiadas aos escritores locais, mas que também revelam os princípios da revista:

La gente del cielo, da diretora da publicação [Verónica Figueirido, da revista *Galileo*], transita por caminhos demasiadamente calcados e previsíveis. A linguagem da narração está empestada de clichês e modismos de traduções hispânicas e somente sua irredutível coerência e linearidade a salvam da catástrofe. Talvez tivesse sido melhor sugerir o final, as implicações desse final, do que explicá-lo no mais puro estilo *hard* da *golden age*. Provavelmente na sugestão e não na explicação está o verdadeiro futuro literário da FC, e nisso devemos trabalhar os autores argentinos. Sugestão e hiperrealismo, o único válido para estes tempos pós-modernos⁹⁸ (MORENO, 1994b, p. 22-23).

Tanto no editorial quanto na resenha, a ficção científica argentina é descrita como atrasada devido aos seus vínculos com o passado da ficção científica mundial, mas notadamente com a Era Campbell ou *Golden Age* (1938-1950). Também notamos este tipo de crítica nas páginas de *Cheap Truth*: no número 4, o passado da ficção científica é zombado através da figura de Isaac Asimov, um dos grandes escritores da *Golden Age*: sobre seu *Robots of Dawn* (1983), lemos que é apenas uma ressurreição de “idéias, enredos e personagens mortos há trinta anos, bombeados num pequeno tópico dos anos 80 (sexo inadequado)”⁹⁹ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 17). Entretanto, as contradições surgem mais uma vez se voltarmos ao artigo de Sterling publicado na revista: “A luta na FC pela qualidade era efetivamente uma notícia velha, exceto para *Cheap Truth*, cujos escritores eram simplesmente demasiados jovens e inocentes para se darem conta”¹⁰⁰; e mais adiante: “Gosto de pensar que

⁹⁷ Tradução livre de: “No seremos nosotros los que diremos que las joyas perdidas de la literatura argentina están en la CF. Conocemos demasiado bien el paño y es evidente que nuestra CF, en su gran mayoría, no tiene nada que decir. Atados a una estética tipo manual de divulgación científica, a una concepción campbelliana del género, los autores de estas tierras escriben siempre lo mismo, casi con las mismas palabras. Si en la década de los 80, recién salidos de la nefasta dictadura, algunos de ellos lograron plasmar sus temores y sus angustias, largamente madurados en ese período de nuestra historia, muy pronto se quedaron sin habla y simplemente dejaron de contar”.

⁹⁸ Tradução livre de: “*La gente del cielo*, de la directora de la publicación, transita por caminos demasiado hollados y previsibles. El lenguaje de la narración está plagado de clichés y modismos de traducciones hispanas y sólo su irreductible coherencia y linealidad lo salvan de la catástrofe. Quizás hubiese sido mucho mejor sugerir el final, las implicaciones de ese final, que explicarlos al más puro estilo *hard* de la *golden age*. Probablemente en la sugestión y no en la explicación está el verdadero futuro literario de la CF, y en eso debemos trabajar los autores argentinos. Sugestión o hiperrealismo, lo único válido para estos tiempos posmodernos”.

⁹⁹ Tradução livre de: “ideas, plots, and characters dead thirty years now, pumping in a little '80's topicality (lame sex)”.

¹⁰⁰ Tradução livre do original: “SF's struggle for quality was indeed old news, except to Cheap Truth, whose writers were simply too young and parochial to have caught on”.

tudo isto poderia ser uma lição para alguém lá fora. Contudo, duvido muito”¹⁰¹ (STERLING, 2003b). Podemos afirmar, portanto, que *Neuromante Inc.* não assimilou propositalmente as lições de *Cheap Truth*? Mas por quê? Na verdade, *Neuromante Inc.* explora alguns pontos de contato apenas sugeridos por *Cheap Truth*, como as relações entre o *cyberpunk* e o *rock* – no primeiro número da revista há um comentário sobre um show da banda *Living Colour* na Argentina – e a cultura *hacker* – também no primeiro número há um anúncio do *Primer Congreso Internacional de Virus, Hackers y Computer Underground* realizado na Argentina. Mas o ponto de contato mais evidente explorado por *Neuromante Inc.* é o entre a ficção *cyberpunk* e a literatura de horror, especialmente a de Clive Barker: o conto “En las colinas, las ciudades” (1984) e a resenha de dois volumes de *Sangre (Books of Blood, 1984-1985)* também se encontram no primeiro número da revista¹⁰². Segundo Morrison,

estória após estória, Barker transfigura, re-sexualiza, re-desenvolve ou reintegra a forma corpórea em configurações bizarras e pós-humanas que são dificilmente reconhecíveis como tendo sido, alguma vez, homem ou mulher. Personagem após personagem, desejosos – às vezes, jubilosos – em derramar os contornos familiares do humano nas formas do pesadelo e então ganharem uma nova vida e, talvez, entrarem numa nova comunidade¹⁰³ (MORRISON *apud* DZIEMIANOWICZ, 1999, p. 221).

Algumas destas características remetem igualmente aos contos de Sterling ambientados no universo dos Modeladores e Mecanicistas, também resenhados no primeiro número da revista: em “Vinte evocações” (1984), único conto destacado pela resenha de Martín Salías, encontramos vários temas pós-humanos como *cyborgs* e inteligências artificiais (FERNANDES, 2008, p. 96-99). Aliás, uma das vinte evocações parece orientar as perguntas que formulamos ao longo deste capítulo, principalmente se considerarmos o questionamento alienígena como alegoria do discurso pós-colonial¹⁰⁴:

¹⁰¹ Tradução livre de: “I would like to think that this should be a lesson to somebody out there. I very much doubt it, though”.

¹⁰² Podemos verificar, em *Cheap Truth*, esses pontos de contato nas edições de número 5, 8 e 16. Na primeira, há um artigo sobre ficção científica e *rock*; na segunda, há uma referência aos programadores; na terceira, há um elogio aos *Books of Blood* de Barker.

¹⁰³ Tradução livre de: “In story after story, Barker transfigures, re-sexes, de-evolves, or reintegrates the corporeal form into bizarre, post-human configurations that are often barely recognizable as once having been man or woman. Character after character willingly – sometimes jubilantly – sheds the familiar contours of the human for the shapes of nightmare and so gains entry to a new life and, perhaps, a new community”.

¹⁰⁴ Segundo Causo, a ficção científica explora o mesmo modelo de investigação da literatura pós-colonial, mas através de uma alteridade *virtual*: “o Outro é o ser alienígena, e não o nativo dos trópicos ou das Índias; o mutante ou o monstro, e não os selvagens primitivos; o homem do futuro, e não o colono que se misturou aos nativos” (CAUSO, 2003, p. 62).

14. Questão central. – Nikolai estava a bordo da nave alienígena. Ele sentia-se desconfortável no seu casaco bordado de embaixador. Ajustou os pesados óculos de sol sobre os seus olhos de plástico.

– Agradecemos a vossa visita à nossa Cidadela – disse ele ao Guarda-marinha reptilíneo. – É uma honra enorme.

O guarda-marinha Investidor ergueu os seus folhos multicolores por detrás da sua cabeça sólida.

– Estamos preparados para fazer negócio – declarou ele.

– Estou interessado em filosofias alienígenas – explicou Nikolai. – As respostas de outras espécies às grandes questões da existência.

– Mas existe apenas uma questão central – disse o alienígena. – Tentamos obter a resposta a ela de estrela em estrela. Esperávamos que o senhor nos pudesse ajudar a respondê-la.

Nikolai estava cauteloso.

– Qual é a questão?

– “O que é que vocês têm que nós queremos?” (STERLING, 2003c, p. 453).

Parafraçando a questão central, o que é que o *cyberpunk* tem que nós, latino-americanos, queremos? Aqui devemos nos remeter à antropofagia *punk* que indicamos anteriormente, ao processo de devoração e regurgitação. Esta regurgitação se manifesta nas paródias realizadas por *Neuromante Inc.* do movimento *cyberpunk*: a começar pelo título da revista que apresenta a obra-prima de Gibson como uma nova corporação, Inc., ou seja, a ficção *cyberpunk* como um novo mercado lucrativo. Na verdade, ao lermos o seguinte trecho do poema que encerra o primeiro número da revista, intitulado “Cyberpunk love” e dedicado “à mulher C”, ou seja, ao *cyberpunk*, percebemos as contradições em torno da recepção tardia do gênero na América Latina:

Oxalá amanhã
me encontre desperto,
não mais zumbi,
nem um espectro
da matriz imaginada,
de teus lábios
ou teus silêncios¹⁰⁵ (EL CHICO ARTIFICIAL, 1994, p. 24).

Esse amor que faz “fluir a adrenalina” (EL CHICO ARTIFICIAL, 1994, p. 24), mas que também aprisiona, nos parece uma metáfora adequada para compreendermos as paródias tipicamente pós-modernistas que observamos em *Neuromante Inc.*, que visam “sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Ou seja, a canonização do *cyberpunk* juntamente com sua crítica.

Também notamos as contradições da ficção *cyberpunk* latino-americana no já citado conto de Carson que logo no título, “A perfeição do anzol”, apresenta as ambigüidades que

¹⁰⁵ Tradução livre de: “Ojalá la mañana / me encuentre despierto, / no más zombi, / no un espectro / de la matriz imaginada, / de tus labios / o tus silencios”.

envolvem a recepção do gênero em outros contextos culturais. O “anzol” do conto é um aparelho adquirido pelo protagonista Kuei Li Ko e denominado Vínculo Total, conectado por cabos diretamente ao usuário e capaz de simular estímulos sensoriais diversos, como uma televisão “melhorada”¹⁰⁶. Este aparelho é uma clara referência ao *deck simstim* imaginado por Gibson em *Neuromancer*¹⁰⁷, o que nos leva a interpretá-lo como uma alegoria do apelo do próprio *cyberpunk*. Entretanto, o narrador-personagem não se seduz pelo aparelho, apesar das impressões que lhe causam:

Periodicamente ia revisar os cabos e as conexões: às vezes por gosto de ver o homem, às vezes para esticar as pernas. Não sei quanto depois, comecei a notar que fisicamente piorava, ainda que, confiando em mim, confessava a dita excelsa que lhe produzia a intensa entrega ao Vínculo. Eu me abria sem remédio às suas palavras, sentado ao seu lado, e fingia comprovar se as conexões não afetavam a cor, a harmonia ou o som das emoções. Aquele cabo devia ter muito de *magia*. Logo me erguia em silêncio e me retirava *perturbado*, deixando-o com um estranho e solitário sorriso de beatitude¹⁰⁸ (CARSON, 1994, p. 7; grifos nossos).

O narrador representa aqui uma testemunha de fora ou, para remetermos a nossa leitura, alguém que desconhece o *cyberpunk*, um típico leitor latino-americano¹⁰⁹. Suas sensações tanto de fantasia (“magia”) quanto de espanto (“perturbado”) em relação ao aparelho metaforizam os efeitos ambíguos do *cyberpunk* no contexto latino-americano. Ao discutir o pós-modernismo enquanto cultura de consumo, tendo como referencial o universo das realidades virtuais descrito pela ficção *cyberpunk*, Featherstone afirma que

as experiências pós-modernas em geral se dão em cenários cuidadosamente circunscritos, no âmbito da cultura do consumidor e das atividades de lazer. Quando

¹⁰⁶ No conto Vínculo Total é abreviado como VT, inversão de TV. Isto reforça a presença do imaginário televisivo na ficção *cyberpunk* latino-americana, algo que já indicamos como equivalente do ciberespaço ao analisar *Santa Clara Poltergeist* (LONDERO, 2009, p. 368-369).

¹⁰⁷ Em nota de tradução, Alex Antunes explica o *deck simstim*: “gravador/reprodutor/transmissor/receptor do conjunto de sensações de uma pessoa. Simstim é a abreviação de *Simulated Stimulation* (Estimulação Simulada). Visão de Gibson similar à de Aldous Huxley (em *Admirável Mundo Novo*) e de alguns romances de Philip K. Dick. Será popular como a televisão é hoje. Pode ser conectado ao vivo por meio de videocapacetes de transmissão” (GIBSON, 2003, p. 22).

¹⁰⁸ Tradução livre de: “Periódicamente iba a revisar los cables y las conexiones: a veces por gusto de ver al hombre, a veces para estirar las piernas. No sé cuánto después, empecé a notar que físicamente empeoraba, aunque, confiando en mí, confesaba la dicha excelsa que le producía la intensa entrega al Vínculo. Yo me abría sin remedio a sus palabras, sentado a su lado, y fingía comprobar si las conexiones no afectaban el color, la armonía o el sonido de las emociones. Aquel cable debía tener mucho de magia. Luego me erguía en silencio y me retiraba perturbado, dejándolo con una extraña y solitaria sonrisa de beatitud”.

¹⁰⁹ No primeiro número de *Neuromante Inc.*, há uma nota sobre a reedição de *Neuromancer* na Argentina que constata o desconhecimento do gênero no país: “Nomes de autores como Bruce Sterling, William Burroughs e Timothy Leary, ou de revistas como *Mundo 2000* e *2600* começam a ser conhecidos nos meios do nosso país, chegando ao público em geral uns quantos anos depois” (VÁZQUEZ, 1994, p. 19). Tradução livre de: “Nombres de autores como Bruce Sterling, William Burroughs y Timothy Leary, o de revistas como *Mundo 2000* o *2600* empiezan a ser conocidos en los medios de nuestro país, llegando al público en general unos cuantos años tarde”.

deixam esses momentos encravados, as pessoas têm de voltar ao cotidiano e ao universo do trabalho em que estão inseridas, numa rede densa de interdependências e de equilíbrio de poder (FEATHERSTONE, 1997, p. 112).

É este retorno ao cotidiano que o protagonista do conto não consegue realizar, tornando-se um viciado no aparelho. Sua justificativa para este vício é a seguinte: “Imagine o que tenho sofrido com este pé, sabendo que jamais pude dar satisfação a minha mulher, incitando-a a voltar-se contra mim...”¹¹⁰ (CARSON, 1994, p. 7). A realidade decadente do “pé de cabra” (CARSON, 1994, p. 6) de Kuei Li Ko o empurra para a virtualidade alucinante oferecida pelo Vínculo Total, semelhantemente à realidade degradante do corpo, da “carne” (GIBSON, 2003, p. 14), que empurra Case para a “alucinação consensual” oferecida pelo ciberespaço.

Mas será que ao longo dos seus onze números, *Neuromante Inc.* agiu como o narrador de “La perfección del anzuelo” que não se seduziu fatalmente pelo aparelho, ou seja, pelo *cyberpunk*? Talvez a resposta esteja na própria invisibilidade do gênero na Argentina, pelo menos como aponta Hartman:

Não houve um *cyberpunk* muito visível na Argentina, de imediato, ou se houve foi mais que nada uma petição de princípios que não se viu refletida em um corpus de obras que puderam ser classificadas como tais; em nenhum dos outros países da América Latina adquiriu o relevo e o caráter que teve no México.

Em seu artigo “La ciencia ficción en la literatura argentina: Un género en las orillas”, Luis Pestarini resalta “um intento de levar adiante uma publicação com distribuição comercial, *Neuromante Inc.*, realizada por um grupo encabeçado por Horacio Moreno, que permitiu a aparição esporádica de alguns escritores jovens fortemente influenciados pelo *cyberpunk*”. Mas o intento não prosperou ou pelo menos correu a mesma sorte dos outros: não conseguiu sustentar-se por si mesmo¹¹¹ (HARTMAN, 2007).

Ao trazer um encarte de contos intitulado “Manual del Alumno Cyberpunk” – e aqui inevitavelmente lembramos do irônico “manual para iniciantes” imaginado por Sterling –, o último número de *Neuromante Inc.*, publicado em março de 1996, revela-se uma verdadeira congregação de escritores jovens fortemente influenciados pela ficção *cyberpunk*. Tão fortemente influenciados que seguem fielmente aquele esquema de enredo citado

¹¹⁰ Tradução livre de: “Imagínese lo que he sufrido con este pie, sabiendo que jamás pude darle satisfacción a mi mujer, incitándola a volverse contra mí...”.

¹¹¹ Tradução livre de: “No hubo un *cyberpunk* muy visible en la Argentina, por lo pronto, o si lo hubo fue más que nada una petición de principios que no se vio reflejada en un corpus de obras que pudieran ser clasificadas como tales; en ninguno de los otros países de América Latina adquirió el relieve y el carácter que tuvo en México. / En su artículo ‘La ciencia ficción en la literatura argentina: Un género en las orillas’, Luis Pestarini resalta ‘un intento de llevar adelante una publicación con distribución comercial, *Neuromante Inc.*, realizado por un grupo encabezado por Horacio Moreno, que permitió la aparición esporádica de algunos escritores jóvenes fuertemente influenciados por el *cyberpunk*’. Pero el intento no prosperó o por lo menos corrió la misma suerte de otros: no logró sostenerse por sí mismo”.

anteriormente: os três contos do encarte – “La tía”, de Daniel Mandebura; “Arrastrado a la deriva”, de Roberto Barreiro; e “La concheta mata: la historia de Victoria S. Fane”, de Santiago Llanes – narram anti-heróis em fuga. Também neles identificamos facilmente motivos da ficção *cyberpunk*, como tanques de cirurgia em “La tía” (MANDEBURA, 1996, p. 3), implantes ópticos e simulações pós-morte em “Arrastrado a la deriva” (BARREIRO, 1996, p. 4-5), ou motivos herdados da *New Wave*, como a influência ballardiana em “La concheta mata” que apresenta uma versão futurista de *Crash* (1973), onde a protagonista é “a primeira assassina em série do automobilismo da Era Cibernética” (LLANES, 1996, p. 7).

Mas se temos esta recepção acrítica da ficção *cyberpunk* que nem mesmo reinterpreta o gênero a partir do contexto latino-americano, também temos no último número de *Neuromante Inc.* o premiado conto de Carlos Gardini, “Timbuctú”¹¹², que discutiremos no próximo item. Outro conto premiado de Gardini, inclusive por um júri composto por Jorge Luís Borges e José Donoso, é a ficção *proto-cyberpunk* “Primera línea” (1983). Este reconhecimento da obra de Gardini desmente em parte a afirmação de Hartman sobre a invisibilidade da ficção *cyberpunk* na Argentina.

3.2.1 A ficção *cyberpunk* precoce de Carlos Gardini

Ainda que seja de 1996 a primeira publicação de “Timbuctú”, podemos reconhecer a presença do imaginário *cyberpunk* em contos anteriores de Gardini: na verdade, se contos como “Escalada” e “Perros en la noche”, ambos presentes em *Mi cerebro animal* (1983), apresentam uma antecipação alternativa do modelo norte-americano, “Timbuctú” apenas repete este modelo introduzindo elementos do contexto local: “Timbuctú, o Paraíso do Pária: viciados vomitando em ruas úmidas, hemorragias de neón palpitando em paredes sujas, rosários de garrafas quebradas em veredas desiguais, a música esquizóide do neotango e o trovejar dos jogos eletrônicos”¹¹³ (GARDINI, 2006, p. 81). Excluindo o neotango, as demais descrições de Timbuctú remetem ao universo urbano e decadente de *Neuromancer*, pois Gibson também se refere à “vibração de neón” (GIBSON, 2003, p. 27) e ao “estrondo

¹¹² Vencedor do prestigiado Prêmio Ignotus (melhor conto estrangeiro, 1998), destinado à ficção científica hispanófila.

¹¹³ Tradução livre de: “Timbuctú, el Paraíso del Paria: adictos vomitando en calles húmedas, hemorragias de neón palpitando en paredes sucias, rosarios de botellas rotas en veredas desparejas, la música esquizóide del neotango y el tronido de los juegos electrónicos”.

eletrônico de um salão de games” (GIBSON, 2003, p. 20). Entretanto, os principais temas da ficção *cyberpunk* norte-americana, como o ciberespaço e os implantes cibernéticos, não são explorados em “Timbuctú”, apesar de Gardini valer-se de temas menores como as corporações multinacionais (“Neurotronics Inc.”), as drogas sintéticas (“Dama Negra”) e as seitas/tribos urbanas (“Testemunhas de Hollywood”). Até mesmo a apatia sexual, característica típica das personagens gibsonianas, é notada no protagonista de “Timbuctú”, Sam: “Um filho da Dama Negra era casto, não se contaminava com sexo”¹¹⁴ (GARDINI, 2006, p. 96). Mas para voltarmos aos contos anteriores, Gardini retoma em “Timbuctú” tanto as caçadas policiais em ruas sombrias narradas em “Perros en la noche” – o que aproxima os dois contos de *Blade Runner* – quanto as bombas de efeito psíquico-midiático descritas em “Escalada”. A respeito destas últimas, vejamos suas representações em “Escalada” e “Timbuctú”, respectivamente:

Depois que se falou de bombardeio psi apareceram essas imagens raras, imperfeitas, inconclusas: patrulhas atirando e golpeando o ar, ataques contra a neblina, corpos que voavam como atingidos por uma explosão, mas sem explosão¹¹⁵ (GARDINI, 1983a, p. 11).

O noticiário internacional seguia com o assunto da neurobomba que havia explodido em Cabul, Afeganistão. Repetiam a cena onde um zumbi com turbante arrancava uma tira de pele e a olhava como estudando um rolo de celulósido¹¹⁶ (GARDINI, 1996, p. 117-118).

Apesar de nomes diferentes (“bombardeio psi” e “neurobomba”), as bombas possuem efeitos semelhantes: a desorientação das vítimas. Contudo, enquanto o primeiro conto elege a bomba como tema principal, o segundo a apresenta como elemento secundário, citada superficialmente através de um noticiário internacional. Mas este pequeno vínculo é suficiente para estendermos a definição de *cyberpunk* do segundo conto para o primeiro. Na verdade, o ambiente midiático (*media landscape*) que identificamos nestes contos é um motivo recorrente na ficção científica desde a década de 1950, sendo adaptada naturalmente pela temática *cyberpunk*: para Pringle e Nicholls,

¹¹⁴ Tradução livre de: “Un hijo de la Dama Negra era casto, no se contaminaba con sexo”.

¹¹⁵ Tradução livre de: “Después que se habló de bombardeo psi aparecieron esas imágenes raras, imperfectas, inconclusas: patrullas tiroteando y acuchillando el aire, ataques contra la niebla, cuerpos que volaban como arrojados por una explosión, pero sin explosión”.

¹¹⁶ Tradução livre de: “El noticiero internacional seguía con el rollo de la neurobomba que había estallado en Kabul, Afganistán. Repetían la escena donde un zombi con turbante se arrancaba una lonja de piel y la miraba como estudiando una tira de celuloide”.

em resumo, a história de ambiente midiático foi suplantada pelo *cyberpunk*, com seu enfoque na realidade virtual. Isto foi um desenvolvimento lógico, pois a indústria de entretenimento sempre esteve resolutamente criando realidades virtuais (como muitos dos escritores de ficção científica pioneiros demonstraram) para ocupar suas audiências cativas, e os escritores *cyberpunks* apenas extrapolaram, ao menos em parte, as tecnologias que se desenvolveriam a partir deste fenômeno¹¹⁷ (PRINGLE; NICHOLLS, 1995, p. 794).

Os autores citam, por exemplo, a Sense/Net, uma gigantesca corporação de entretenimento presente na primeira trilogia de Gibson – *Neuromancer*, *Count Zero* e *Mona Lisa Overdrive* (1988) – que produz novelas em realidade virtual. Mas enquanto o ambiente midiático é explorado como entretenimento na produção norte-americana, na latino-americana o é como material bélico:

As imagens liberadas [pelas bombas psi] talvez sejam comparáveis às emissões de rádio e televisão, declarou um especialista em comunicação de massa, no sentido de que contaminam a psicofera. As guerras modernas têm contaminado o mundo civilizado com a representação visual da violência, complementou um ambientalista com ar de *boddhisattva*¹¹⁸ (GARDINI, 1983a, p. 22).

Sendo assim, se “Timbuctú” é “uma história que abrevia no *cyberpunk* para ir um pouco além”¹¹⁹ (PESTARINI, 2002), “Escalada” é uma história que antecipa o *cyberpunk* para também ir além, pois seu interesse repousa nas guerras enquanto “espetáculos reproduzíveis” (GARDINI, 1983a, p. 16), ou seja, numa preocupação do seu tempo: a simulação midiática de guerras como a das Malvinas¹²⁰ (1982) e a do Golfo¹²¹ (1990-1991). Como veremos adiante, esta textualização do *zeitgeist* dos anos 1980 justifica as “recepções análogas” (LONDERO, 2007c, p. 31) entre a obra de Gardini e a ficção *cyberpunk*.

Mas se “Escalada” apresenta recepções análogas, “Perros en la noche” realiza uma “recepção indireta” da ficção *cyberpunk* (LONDERO, 2007c, p. 23), ou seja, uma recepção de

¹¹⁷ Tradução livre de: “In short, the media-landscape story was supplanted by cyberpunk, with its focus on virtual reality. This was a logical development, for the entertainment industry has always been hell-bent (as many of the earlier sf writers realized) on creating virtual realities – if primitive ones – for its captive audiences to occupy, and the cyberpunk writers simply envisaged the technologies that would develop from, at least in part, this very phenomenon”.

¹¹⁸ Tradução livre de: “Las imágenes liberadas tal vez son comparables a las emisiones de radio y televisión, declaró un especialista en comunicación masiva, en el sentido de que contaminan la psicofera. Las guerras modernas han contaminado el mundo civilizado con la representación visual de la violencia, añadió un ambientalista con aire de *boddhisattva*”.

¹¹⁹ Tradução livre de: “una historia que abrevia en el ciberpunk para ir un poco más allá”.

¹²⁰ Como afirma Santos, “assim, nas Malvinas, já há tecnologia para mostrar os combates, mas os jornalistas são mantidos à distância. Sem imagens, os telejornais descobrem uma saída engenhosa: reconstroem a batalha utilizando gráficos de computador, simulações” (SANTOS, 1993, p. 158).

¹²¹ Para Baudrillard, segundo Trivinho, “a primeira Guerra do Golfo (1991), modelo das guerras futuras, não havia ocorrido, porque tinha se operado majoritariamente no âmbito da imagem, vale dizer, do simulacro como real e, portanto, da simulação da própria guerra” (TRIVINHO, 2007, p. 4).

um precursor do gênero: no caso, *Blade Runner*. Sobre este filme de Ridley Scott, Jameson afirma o seguinte: “*Blade Runner* então assinala a passagem do alienígena clássico ou exótico para a representação do outro alienígena enquanto mesmo, denominado andróide, cuja diferenciação do primeiro robô assegura necessariamente uma forma humanóide”¹²² (JAMESON, 2007, p. 141). Como os andróides de *Blade Runner* – dificilmente diferenciados dos humanos e somente identificados através do teste Voight-Kampff –, os “fodidos” do conto de Gardini também requerem habilidades especiais para serem capturados: “Distinguir um fodido não é fácil, mas com a prática se adquire olfato profissional, como em tudo”¹²³ (GARDINI, 1983b, p. 50). Mas quem são os fodidos?

Me fez visitar o hospital. Os corredores estavam cheios de fodidos fazendo fila, e de letreiros que mostravam “Senhor Afetado” e falavam de benefícios à comunidade e outras besteiras. Dava-me asco o hospital, mas tive que visitá-lo várias vezes. Em cada visita eu os distinguia cada vez mais das pessoas. Tinham esse olhar perdido, esses braços frouxos, essa pele pálida, mas havia outra coisa, esse ar traiçoeiro dos fodidos¹²⁴ (GARDINI, 1983b, p. 61).

Para Amaral (2006, p. 60), os elementos tradicionais da ficção científica (alienígenas, robôs, inteligências artificiais etc.) denotam o *outro*: no caso em questão, os fodidos representam os párias da sociedade, principalmente os drogados que marcaram profundamente o imaginário social da década de 1980, dos “anos perdidos”, apesar do conto permitir múltiplas leituras. Entretanto, ao discutir a passagem do *outro* para o *mesmo* na ficção científica contemporânea, Jameson questiona justamente a evaporação das diferenças de classes na pós-modernidade. Enquanto o realismo sujo naturalista separava radicalmente as classes superiores e inferiores, o realismo sujo *cyberpunk* “não está mais marcado de maneira tão profunda pela alteridade radical do momento anterior” (JAMESON, 1994, p. 193): as diferenças entre os fodidos e os policiais são mínimas em relação às diferenças abissais entre o *lumpenproletariado*¹²⁵ e o pequeno-burguês. Tão mínimas que mal podemos delimitá-las:

¹²² Tradução livre de: “*Blade Runner* then signals the passage from the classic or exotic alien to the representation of the alien other as the same, namely the android, whose differentiation from the earlier robot secures a necessarily humanoid form”.

¹²³ Tradução livre de: “Distinguir a um jodido no es fácil, pero con la práctica se adquire olfato profesional, como en todo”.

¹²⁴ Tradução livre de: “Me hizo visitar el hospital. Los pasillos estaban llenos de jodidos haciendo cola, y de letreros que empezaban “Señor Afectado” y hablaban de beneficios a la comunidad y otras macanas. Me daba asco el hospital, pero tuve que visitarlo varias veces. Con cada visita yo los distinguía cada vez más de la gente. Tenían esa mirada perdida, esos brazos flojos, esa piel pálida, pero había otra cosa, esse aire traicionero de los jodidos”.

¹²⁵ Em nota de tradução ao *Manifesto do Partido Comunista*, Antonio Carlos Braga afirma: “Termo marxista que designa o proletariado marginalizado, desprovido de trabalho regular e sem qualquer consciência de classe; o primeiro elemento do vocábulo reproduz a palavra alemã *Lumpen* que significa trapo, farrapo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 59).

- Às vezes não é tão fácil distingui-los – dizia o Turco –. Como sabes que esse era um fodido?
- Vamos parar – dizia eu –. O que tens com esse fodido? Era um a mais.
- Mas como sabes que era um fodido?
- O olhei bem, o olhei como vós me ensinastes.
- Não é tão fácil. Não é tão fácil distingui-los, às vezes. Tens que se aproximar mais. E se começamos a nos equivocar iremos para a rua¹²⁶ (GARDINI, 1983b, p. 64-65).

“Perros en la noche” também apresenta alguns tópicos que encontraremos somente um ano depois em *Neuromancer*, como, por exemplo, as modificações corporais. A “esperteza de rua”, notada em Case ao diferenciar o bronzeado artificial das crianças de Freeside (GIBSON, 2003, p. 148-149), é observada no narrador-protagonista de “Perros en la noche” ao distinguir outro tipo de modificação corporal:

O mais grandalhão tinha uma cicatriz na barriga, e deixava a jaqueta bem aberta para mostrá-la. Eu tinha bem contadas essas cicatrizes, e não me deixava enganar. Me faltam três dedos do pé e tenho um par de buracos de bala no corpo, e não são coisas de andar mostrando. Mas estes nenéns bem vão a um cirurgião caro, se anestesiavam para que lhe abram um talho, e depois tiram onda nos bares se fazendo de veteranos. Os idiotas a respeitam, mas eu fiz a minha na guerra e sei distinguir uma cicatriz de luxo de uma costura de hospital de campanha. As de luxo são mais descuidadas¹²⁷ (GARDINI, 1983b, p. 50-51).

Se aqui não podemos apelar para as recepções indiretas, como *Blade Runner*, então o que explica essas “coincidências”? Mais uma vez as analogias tipológicas indicadas por Zhirmunsky respondem a nossa pergunta, porém, ao invés do capitalismo compartilhado mundialmente, é outro desenvolvimento histórico similar que engendra as semelhanças literárias aqui discutidas: para Hendrix, o “complexo industrial-militar” erguido pela Guerra Fria nos anos 1950 e consolidado nos anos 1980 também forma o contexto global da ficção *cyberpunk*:

Embora fosse frequentemente uma crítica de rua à visão de mundo tecnocracionalista, o movimento literário chamado *cyberpunk* era, todavia, quintessencialmente ficção industrial-militar. A trajetória do *cyberpunk*, como as

¹²⁶ Tradução livre de: “– A veces no es tan fácil distinguirlos – decía el Turco –. ¿Cómo sabes que ése era un jodido? / – Parala – decía yo –. ¿Qué ténes con ese jodido? Era uno más. / – ¿Pero cómo sabes que era un jodido? / – Lo miré bien, lo miré como vos me enseñaste. / – No es tan fácil. No es tan fácil distinguirlos, a veces. Tenés que acercarte más. Y si empezamos a equivocarnos nos quedamos en la vía”.

¹²⁷ Tradução livre de: “El más grandote tenía una cicatriz en el vientre, y llevaba la campera bien abierta para mostrarla. Yo tenía bien fichadas esas cicatrices, y no me dejaba engañar. Me faltan tres dedos del pie y tengo un par de agujeros de bala en el cuerpo, y no son cosas de andar mostrando. Pero estos nenes bien van a un cirujano caro, se hacen anestesiarse para que les abran un tajo, y después se mandan la parte en los boliches haciéndose los veteranos. La gilada los respeta, pero yo hice lo mío en la guerra y sé distinguir una cicatriz de lujo de un costurón de hospital de campaña. Las de lujo son más desprolijas”.

dos seus *alter-egos* (ficção científica militar e *thrillers* militares clancionianos¹²⁸), seguiu aquela da própria Guerra Fria, alcançando o apogeu nos anos 1980, a década que viu o maior rearmamento militar pacífico da história do planeta¹²⁹ (HENDRIX, 1998, p. 15).

Além dos contos de Gardini, este contexto também está presente em outras obras latino-americanas de ficção *cyberpunk*: em “Estrelas vigiadas”, letra presente no primeiro álbum do músico e escritor Fausto Fawcett (*Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*, 1987), temos um passeio turístico entre armas e equipamentos militares conduzido por uma “cicerone do Pentágono”. Inclusive o título se refere ao programa militar “Guerra nas Estrelas”, proposto pelo governo Reagan e talvez o último produto da Guerra Fria, que previa um escudo espacial em torno da Terra capaz de interceptar mísseis.

Mas voltemos a Gardini: em entrevista datada de 1996, o autor afirmou o seguinte quando questionado a respeito da presença da Guerra das Malvinas em sua ficção:

Coisas como as da Guerra das Malvinas acontecem. O curioso é que muitos dos contos que escrevi e que se associam com Malvinas, foram escritos muito antes. O único que foi escrito depois é “Primera Línea”.

Eu sempre tive um interesse pela guerra, é uma atividade onde se mobilizam uma quantidade de recursos humanos e materiais para destruir a outros, e alguém se pergunta que lógica tem. Como funciona a mente de cada participante. Por outro lado, no que diz respeito à realidade imediata desses contos, a situação de guerra tampouco era nova. Não havia guerra externa, mas o clima interno não era bom. Ademais havia ocorrido certa movimentação com o caso do Chile, assim que a coisa se vivia de perto...¹³⁰ (GARDINI, 1996).

O que Gardini chama de “o caso do Chile” se refere ao assassinato/suicídio do presidente socialista Salvador Allende em 1973, durante o golpe militar do general Augusto Pinochet apoiado pelos Estados Unidos, sendo assim, mais uma consequência da Guerra Fria. Este clima de guerra iminente atravessa a obra de Gardini: o protagonista de “Perros en la noche” é um veterano de guerra, e vários deles também vagueiam pelo bairro de “Timbuctú”;

¹²⁸ Referência ao escritor norte-americano Tom Clancy, conhecido pelo romance *A caçada ao Outubro Vermelho* (1984).

¹²⁹ Tradução livre de: “Though it was often a street critique of the technorationalist worldview, the literary movement called cyberpunk was nonetheless quintessentially military industrial fiction. Cyberpunk’s trajectory, like that of its alter-egos (military SF and Clancyclone military thrillers) followed that of the Cold War itself, reaching apogee during the 1980s, the decade that saw the largest peace-time military buildup in the history of the planet”.

¹³⁰ Tradução livre de: “Cosas como las de la Guerra de Malvinas golpean. Lo curioso es que muchos de los cuentos que yo escribí y se asocian con Malvinas, han sido escritos mucho antes. El único que se escribió después es Primera Línea. / Yo siempre he tenido un interés en la guerra, es una actividad donde se movilizan una cantidad de recursos humanos y materiales para destruir a otros, y uno se pregunta qué lógica tiene. Cómo funciona la mente de cada participante. Por otra parte, en lo que hacía a la realidad inmediata de esos cuentos, la situación de guerra tampoco era nueva. No había guerra externa, pero el clima interno no era bueno. Además había ocurrido cierta movilización con el tema de Chile, así que la cosa se vivía de cerca...”.

“Escalada” e o conto citado por Gardini, “Primera línea”, são relatos de guerras futuristas. Aliás, como afirma Pestarini (2002), “Primera línea” antecipa alguns elementos da ficção *cyberpunk*: além dos implantes cibernéticos, um elemento antecipado por “Primera línea” é a alienação sexual que as personagens do universo *cyberpunk* desenvolvem pela tecnologia:

E entretanto recordava, claro que recordava. Alicia. Mulheres. Mas as carícias mornas, a umidade salgada, os lábios entreabertos, já não podiam se comparar com o sangue, o óleo e a fumaça. Uma sensação nova lhe formigava nas garras de aço, nas pernas cromadas¹³¹ (GARDINI, 1995, p. 188).

Esta “sensação nova” que o protagonista de “Primera línea” desenvolve por seus implantes cibernéticos é similar ao acariciar pornográfico realizado por Case num computador (GIBSON, 2003, p. 62). Segundo Springer, “o imaginário *cyborg* da cultura popular também sugere que a tecnologia eletrônica é erótica porque torna possível escapar tanto dos limites do corpo quanto das fronteiras que tem separado a matéria orgânica da inorgânica”¹³² (SPRINGER, 1996, p. 58).

Mas apesar das recepções análogas, não podemos desconsiderar as importações culturais ressaltadas por Zhirmunsky, pois Gardini dialoga com as obras precursoras e fundadoras da ficção *cyberpunk* norte-americana, principalmente para parodiá-las: em “Perros en la noche”, por exemplo, as gangues estilizadas, celebradas em filmes precursores como *The warriors* (1979) e *Fuga de Nova York* (1982), são apenas “veados pintados de Tigres, de Leões, de Panteras” (GARDINI, 1983b, p. 67). Ou seja, Gardini percebe a “marginalidade ridícula de tão institucional” propagada pela ficção *cyberpunk*, como denunciaria, anos depois, Noroña no conto-protesto que citamos no início deste capítulo. Mas além das paródias, notamos outra ruptura, mais profunda, na *perspectiva de mudança* oferecida pelos contos de Gardini, algo inexistente no conservadorismo celebrado pela ficção *cyberpunk* norte-americana. Em sua leitura da obra de Lukács, Jameson ressalta a forma da narrativa, com um desenvolvimento progressivo que culmina num fechamento alusivo, como “uma demonstração concreta dos problemas da Utopia” (JAMESON, 1985, p. 137). Se a Utopia é uma visão, ou seja, uma *perspectiva de mudança*, então os fechamentos dos contos de Gardini são quase utópicos: em “Escalada”, os bombardeios psi são abolidos; em “Perros en la

¹³¹ Tradução livre de: “Y entretanto recordaba, claro que recordaba. Alicia. Mujeres. Pero las caricias tibias, la humedad salada, los labios entreabiertos, ya no podían compararse con la sangre, el aceite y el humo. Una sensación nueva le hormigueaba en los garfios de acero, en las piernas cromadas”.

¹³² Tradução livre de: “Popular culture’s cyborg imagery also suggests that electronic technology is erotic because it makes possible escape from both the confines of the body and the boundaries that have separated organic from inorganic matter”.

noche”, as caçadas aos fodidos são extintas. Mas dizemos quase, pois ambos os contos apresentam respostas contraditórias diante destas resoluções: em “Perros en la noche”, percebemos desespero, algo justificado pela narrativa em primeira pessoa, ou seja, pela situação do policial diante do fim das caçadas; em “Escalada”, observamos ironia: “O dia em que se firmou o armistício, os jornais de todo o mundo publicaram extensos editoriais para lembrar os horrores da guerra psi e celebrar as virtudes do derramamento de sangue”¹³³ (GARDINI, 1983a, p. 25). Mas ainda assim, mesmo que relativamente, tais resoluções diferem-se, por exemplo, do fechamento de “O contínuo de Gernsback” (1981), de Gibson: como contra-resposta ao futuro racista e intolerante imaginado pela ficção científica das décadas de 1920-30, somente resta ao protagonista deste conto exaltar os problemas do presente, “a crise do petróleo e os perigos das centrais nucleares” (GIBSON, 1988, p. 27). Na verdade, neste conto interpreta-se o futuro imaginado nas décadas de 1920-1930 como “fantasma semiótico”, mas até que ponto o próprio *cyberpunk* não é hoje uma assombração?

o cyberpunk tem se transformado no “fantasma semiótico” do nosso presente. Suas idéias e suas bases têm modelado nossa realidade custe o que custar e, além de qualquer ânimo interpretativo, têm proporcionado em muitos casos a terminologia que descreve nosso presente, em um processo de retroalimentação que ainda hoje não se deteve¹³⁴ (MORENO, 2003, p. 13).

Esta presença do *cyberpunk*, principalmente da obra de Gibson, também é destacada por Clute ao afirmar que, se o mundo contemporâneo “em algumas vezes assemelha-se ao mundo criado por ele [Gibson] [...], então é porque o mundo, e os escritores que articulam o mundo, tem *imitado* Gibson”¹³⁵ (CLUTE, 2003, p. 71-72; grifo do autor). É o caso da ficção *cyberpunk* tardia de Gardini, pois se em “Escalada” e “Perros en la noche” ainda visualizamos um horizonte nebuloso, nenhuma esperança resta em “Timbuctú”, como mostra este diálogo entre uma repórter e o presidente da Neutronics, empresa responsável pelas neurobombas:

Repórter: *Como se sente ao ver o efeito [da neurobomba]?*

Philip Philips II: *Imagine como me sinto. Meu pai, o fundador da Neurotronics, sempre jurou que eu não chegaria a nenhum lugar nesta empresa. E aqui falamos de mais de duzentas vítimas. Um êxito. Só lamento que ele não esteja vivo para ver.*

Repórter: *Alguma palavra para os afetados?*

¹³³ Tradução livre: “El día en que se firmó el armisticio, los diarios de todo el mundo publicaron extensos editoriales para recordar los horrores de la guerra psi y celebrar las virtudes del derramamiento de sangre”.

¹³⁴ Tradução livre de: “el cyberpunk se ha transformado en el “fantasma semiótico” de nuestro presente. Sus ideas y sus planteos han modelado nuestra realidad le pese a quien le pese y, más allá de cualquier ánimo interpretativo, le han aportado en muchos casos la terminología que describe nuestro presente, en un proceso de retroalimentación que aun hoy no se ha detenido”.

¹³⁵ Tradução livre de: “in some ways resembles the world he created [...] then it is because the world, and the writers who articulate the world, have *imitated* Gibson”.

Philip Philips II: *Em nome da Neurotronics, feliz natal para todo mundo*¹³⁶ (GARDINI, 2006, p. 118).

Presente quase no final do conto, este diálogo assimila definitivamente o cinismo *cyberpunk* – que Sterling prefere chamar de anti-humanismo, dizendo que o gênero apenas *reflete* a contemporaneidade: “Já não somos mais bons para refutar coisas porque não parecem corretas. Como sociedade, nem sequer podemos nos organizar a respeito de assuntos abismais como a heroína e a bomba de hidrogênio”¹³⁷ (STERLING, 2003b). Já sabemos, desde os Estudos Culturais, que nenhuma literatura reflete seu contexto, mas o integra contribuindo em sua construção. É neste sentido que, ao contrário de Gardini, alguns autores latino-americanos se integram ao contexto de modo diferente, desrespeitando a cartilha *cyberpunk* e alinhando o gênero ao utópico.

3.3 A ficção *cyberpunk* em outras mídias

No primeiro número de *Andróide* (1987), revista dedicada aos quadrinhos brasileiros, o editor Ofeliano aproveita o renascimento *cult* de *Blade Runner* para retomar uma polêmica esquecida: o “plágio” realizado por Scott dos desenhos de Moebius, mas precisamente da história em quadrinhos *The long tomorrow* (1976). Segundo Ofeliano,

quem assistiu ao filme e já conhecia a HQ THE LONG TOMORROW, feita por Moebius e O'Bannon, sentiu a ligação. Mas, não pára por aí: todo o visual do filme tem muito a ver com os desenhos mundialmente famosos dos quadrinhos da MÉTAL HURLANT, principalmente Moebius. Manouvre chega a destacar uma antiga ilustração deste desenhista, na qual se percebe a incrível semelhança da figura em destaque com o policial do filme. Nesta ilustração, um homem de cabelos curtos, sem chapéu, vestido à moda dos anos 50, foge de andróides voadores que o perseguem. O clima “noir” desta ilustração é estranhamente semelhante ao do filme (OFELIANO, 1987, p. 14).

Para além da polêmica, o que nos interessa aqui é o *zeitgeist* indicado pela citação: o retorno dos anos 1950, do clima *noir*, enfim, a celebração do passado e, conseqüentemente, o

¹³⁶ Tradução livre de: “Reportera: ¿Cómo se siente al ver el efecto? / Philip Philips II: Imagínese cómo me siento. Mi padre, el fundador de Neurotronics, siempre juró que yo no llegaría a nada en esta compañía. Y aquí hablamos de más de doscientas víctimas. Un éxito. Sólo lamento que él no esté vivo para verlo. / Reportera: ¿Alguna palabra para los afectados? / Philip Philips II: En nombre de Neurotronics, feliz Navidad para todo el mundo”.

¹³⁷ Tradução livre de: “We’re just not much good any more at refusing things because they don’t seem proper. As a society, we can’t even manage to turn our backs on abysmal threats like heroin and the hydrogen bomb”.

esquecimento do futuro. O próprio título da história em quadrinhos, “O amanhã demorado”, nos remete a um futuro que demora a chegar, preso ao passado. Denominado de pastiche, esse retorno é uma das principais características do pós-modernismo. Para Jameson, é possível observá-lo especialmente na arquitetura contemporânea, de onde surge o termo “pós-modernismo”:

Evidentemente, essa situação determina o que os historiadores da arquitetura chamaram de “historicismo”, a saber, a canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas e, de modo geral, aquilo a que Henri Lefebvre chamou de primazia crescente do “neo” (JAMESON, 2006, p. 45).

Entretanto, a atual constituição das grandes cidades, onde prédios históricos e edifícios modernos dividem o mesmo espaço, também revela esta mescla de estilos do passado e do presente (COLETIVO NTC, 1996, p. 150-151). Então o que Moebius apresenta em seus desenhos, por exemplo, não é apenas um resultado estético (se realmente o pastiche for um fenômeno estético), mas uma percepção do espaço urbano (ver Fig. 3).



Figura 3 (Moebius, 1987, *Moebius 6*)

Nesta ilustração de Moebius percebemos, num ambiente futurista, prédios em estilo *art-nouveau*, com seus traços orgânicos característicos da arquitetura do final do século XIX. O carro voador, este ícone da ficção científica observado no canto direito abaixo, apresenta linhas aerodinâmicas, *design* popular nas décadas de 1930-1940.

Blade Runner não é muito diferente, como notam Alliez e Feher ao discutirem o espaço urbano representado na película: “Cidade-colagem, que não se contenta em sobrepor pedaços heterogêneos como se fossem camadas arqueológicas, mas que os agencia em uma multiplicidade consistente” (ALLIEZ; FEHER, 1988, p. 217). Na verdade, *Blade Runner* “faz da cidade o seu próprio objeto” (ALLIEZ; FEHER, 1988, p. 220), e por isso desperta a atenção dos críticos do pós-modernismo: Amaral, por exemplo, afirma que na cidade *cyberpunk* “os detritos do passado reaproveitado misturam-se aos *shopping centers* onde o tempo não parece passar” (AMARAL, 2006, p. 65). São justamente estes detritos do passado que observamos na seguinte cena de *Blade Runner* (ver Fig. 4):

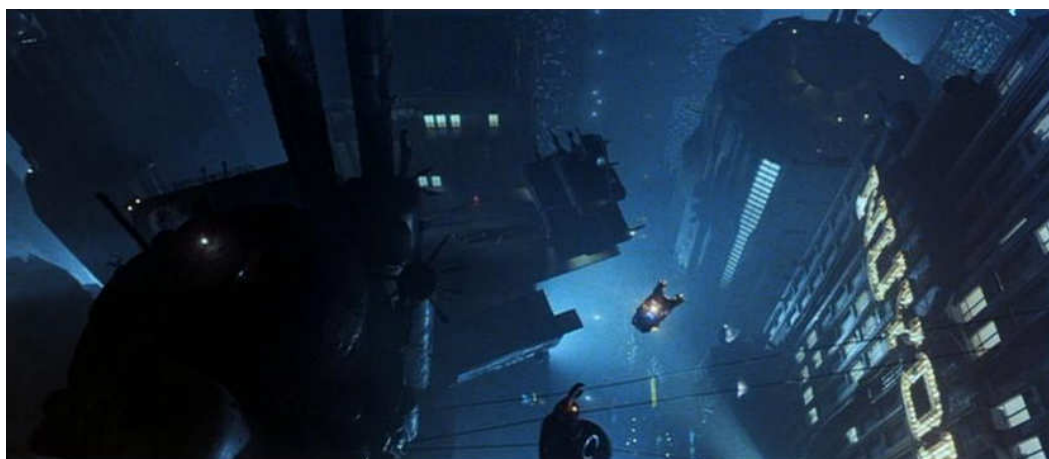


Figura 4 (Ridley Scott, 1991, *Blade Runner – The director's cut*)

Entre prédios futuristas observamos, ao lado direito, um edifício em estilo *art-decô*, com seus traços geometrizados típicos da arquitetura das décadas de 1920-1930. O letreiro de neon, este ícone da estética *cyberpunk* localizado na fachada do edifício, descontextualiza esse estilo arquitetônico, bem como todo o ambiente circundante.

Essas percepções do espaço urbano também se encontram na literatura *cyberpunk*: a descrição do escritório da personagem Julius Deane, em *Neuromancer*, é um exemplo de pastiche:

Estantes neoastecas pegavam pó em uma parede da sala onde Case estava esperando. Um par de luminárias bulbosas estilo Disneylândia debruçava-se desajeitado sobre uma mesinha baixa de café com um look Kandinsky, de aço laqueado vermelho. Um relógio de Dali derretia em direção ao chão de cimento, na parede entre as estantes (GIBSON, 2003, p. 23).

Percebemos aqui a tendência da estética contemporânea em “revolver resíduos de estilos artísticos diferentes, passados ou contemporâneos, hibridando ‘cacos’ oriundos de diversos contextos” (COLETIVO NTC, 1996, p. 345). Ao indicar *Blade Runner* como um “precursor imediato” do romance de Gibson, Antunes afirma que “em comum às duas obras, estão lá desde o pano de fundo – a ‘investigação existencial’ herdada do policial *noir* e a ciência abusada por corporações decadentes –, até detalhes como a obsessão com o bairro oriental e a genética ilegal” (ANTUNES, 2003, p. 6). Sobre o orientalismo em sua obra, Gibson enfatiza que “o Japão ainda é o futuro [...] a mais verdadeira cidade contemporânea na Terra” (GIBSON *apud* BRUNI, 2005). Este orientalismo obsessivo que caracteriza a ficção *cyberpunk* conduz à estilização do gênero realizada por Otomo: na verdade, o próprio afirma que

eu fui influenciado por *Blade Runner*. Existe um hotel em Shibuya e a vista do restaurante no andar do topo em uma noite chuvosa parece exatamente como *Blade Runner*. Este tipo de imagem – em *Blade Runner*, em *Akira* – parece ser uma imagem muito popular do futuro: escuro, reflexivo e assim por diante. Talvez por eu desenhar *Akira* naquele tempo, isto contribuiu para seu sucesso¹³⁸ (OTOMO *apud* NORRIS, 2003, p. 92).

Mas essa influência não resulta em mera imitação, pois “os japoneses, contudo, não mimetizaram simplesmente o *cyberpunk*; eles captaram o gênero e continuam com ele”¹³⁹ (PECK, 2006, p. 18). Ainda segundo Peck,

as conexões *cyberpunks* de *Akira* não são digitais, elas são visuais. Computadores, redes e I.A.s não participam do jogo, mas o desenho do universo da história vibra com o imaginário *cyberpunk*. Ele é escuro, um labirinto urbano povoado por pobres sem direitos e seus opressores *high-tech*¹⁴⁰ (PECK, 2006, p. 19).

Na verdade, como nota Butler ao comentar a famosa versão animada de *Akira* lançada em 1988, os “cenários realmente impactantes são o melhor espaço urbano na FC desde *Blade Runner*”¹⁴¹ (BUTLER, 2000, p. 75). Este comentário é igualmente oportuno para o espaço

¹³⁸ Tradução livre de: “I was influenced by *Blade Runner*. There’s a hotel in Shibuya and the view from the restaurant on the top floor on a rainy night looks exactly like *Blade Runner*. That sort of image – in *Blade Runner*, in *Akira* – seems to be a very popular image of the future: dark, brooding, and so on. Perhaps because I drew *Akira* at that time, it contributed to its success”.

¹³⁹ Tradução livre de: “the Japanese, thought, don’t simply mimic cyberpunk; they have picked up the genre and run with it”.

¹⁴⁰ Tradução livre de: “*Akira*’s cyberpunk connections aren’t digital, they’re visual. Computers, networks, and A.I.s don’t come into play, but the design of the story world vibrates with cyberpunk imagery. It’s a dark, urban maze populated by the disenfranchised poor and their high-tech oppressors”.

¹⁴¹ Tradução livre de: “really impressive backgrounds are the best cityspaces in sf since *Blade Runner*”.

urbano desenhado na versão em quadrinhos que também apresenta detritos do passado em meio à metrópole futurista (ver Fig. 5).



Figura 5 (Katsuhiro Otomo, 1992, *Akira* n. 24, p. 50)

Na Neo-Tokyo de 2030 encontramos um hotel neoclássico (segunda metade do século XVIII), inclusive com uma estátua de Vênus na entrada: em alguns casos, o *kitsch*, por meio da descontextualização, reproduz o efeito do pastiche.

Depois de tantos exemplos, uma pergunta persiste: por que os artistas contemporâneos destacam esse aspecto pastichizante das cidades? Para Jameson, após a queda da estética modernista, “os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global” (JAMESON, 2006, p. 45). Por não mais haver uma estética, ou melhor, uma ideologia orientadora, as cidades futuristas imaginadas por Moebius, Scott e Otomo se voltam para o passado. Mas ainda assim existem nelas vestígios do modernismo: os grandes prédios corporativos que, como os modelos arquitetônicos do Estilo Internacional (primeira metade do século XX), “separam de maneira radical o novo espaço utópico do moderno do tecido urbano decaído e degradado” (JAMESON, 2006, p. 66-67). Tanto os prédios da Tyrrell Corporation em *Blade Runner* – “estranhas pirâmides astecas futuristas” (ALLIEZ; FEHER, 1988, p. 226) – quanto o gigantesco edifício militar em *Akira* (ver Fig. 6) exemplificam essa segregação entre o novo e o decadente executada pela arquitetura modernista. Na verdade, “as construções piramidais de

Neo-Tokyo, em particular, evocam a Los Angeles futurista de *Blade Runner*¹⁴² (PECK, 2006, p. 19).



Figura 6 (Katsuhiro Otomo, 1991, *Akira* n. 9, p. 19)

Mas após o colapso da ideologia modernista, quais intenções ainda ocultam estas construções “auto-sustentáveis”? Em *Uma era de descontinuidade* (1968), o famoso economista Peter Drucker arrisca algumas projeções urbanísticas que muito revelam a respeito da ideologia do então emergente capitalismo tardio:

Um exemplo de inovações necessárias é a “rua vertical” dentro dos novos “arredores” da metrópole, os altos edifícios de apartamentos. Uma rua populosa e freqüentada é o eixo da vida da comunidade e a chave de uma vizinhança segura. Os arredores não são inseguros por estarem infestados de vagabundos; estão infestados de vadios porque as ruas estão vazias.

(...) Não obstante, a “rua” da megalópole só pode estar dentro dessas grandes estruturas, simplesmente porque é aí que as pessoas vivem. Projetar a rua vertical é, por conseguinte, um grande desafio. É possível que já disponhamos dos meios técnicos para fazê-lo, por exemplo, com a escada rolante. Mas construir esses edifícios altos e criar em seu interior os centros de comunidade, os centros de compras, a “rua” onde as pessoas se encontram, passam o tempo, descontraem-se, passeiam e se misturam requerá uma enorme dose de inovação técnica e de capacidade estética criadora (DRUCKER, 1976, p. 51).

Em outras palavras, para evitarmos os arredores “infestados de vadios”, devemos nos mudar para “os centros de comunidade, os centros de compras” localizados nos “altos

¹⁴² Tradução livre de: “the pyramidal buildings of Neo-Tokyo in particular evoke *Blade Runner*’s future Los Angeles”.

edifícios”, estas ilhas utópicas de consumismo que são os atuais *shopping centers*. Segundo o Critical Art Ensemble,

a aparência da plebe, junto com o espetáculo da mídia, permitiu que as forças da ordem construíssem a percepção histórica de que as ruas são perigosas, insalubres e inúteis. A promessa de segurança e familiaridade atrai hordas de ingênuos para espaços públicos privatizados como os shopping centers. O preço dessa proteção é a renúncia à soberania individual. Ninguém, além da mercadoria, tem direitos no shopping center (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 32).

Não podemos esquecer que a própria ficção *cyberpunk*, ao representar cidades sujas e decadentes dominadas por arcologias, também contribui para esse espetáculo da mídia. Entretanto, se ao longo de *Akira* nos deparamos com tais representações, não devemos nos surpreender com a glorificação da cidade apresentada nas duas últimas páginas da série (ver Fig. 7), onde uma luz (divina?) banha os imensos arranha-céus.

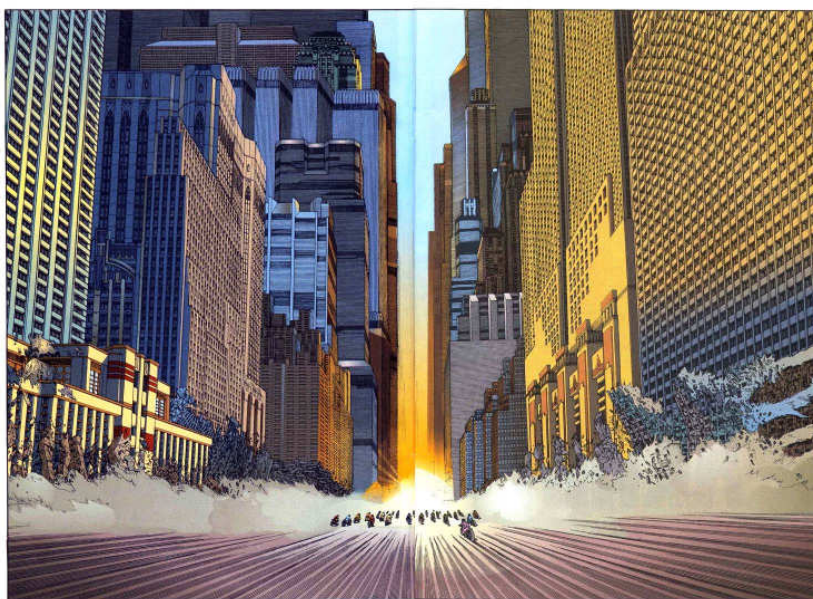


Figura 7 (Katsuhiro Otomo, 1998, *Akira* n. 38, p. 38-39)

A representação minúscula dos motoqueiros neste cenário urbano gigantesco nos lembra aquelas pinturas do Romantismo alemão – *Monge à beira-mar* (1809), *Manhã* (1821) e demais obras de Friedrich – que retratam o sublime moderno, a insignificância do homem diante da Natureza. Mas na pós-modernidade e na ficção *cyberpunk* em geral, a cidade torna-se a Natureza: em *Neuromancer*, por exemplo, “todas as imagens de natural/artificial são

revertidas de sua prioridade convencional: *technê* agora precede *physis*”¹⁴³ (EASTERBROOK, 1992). Portanto, mesmo as representações positivas da cidade cumprem uma função ideológica.

Já em *Cidade Cyber* é impossível classificar as representações do espaço urbano em positivas ou negativas, pois o que temos é uma cidade-alienígena, uma cidade que não reconhecemos como criação do homem (ver Fig. 8).

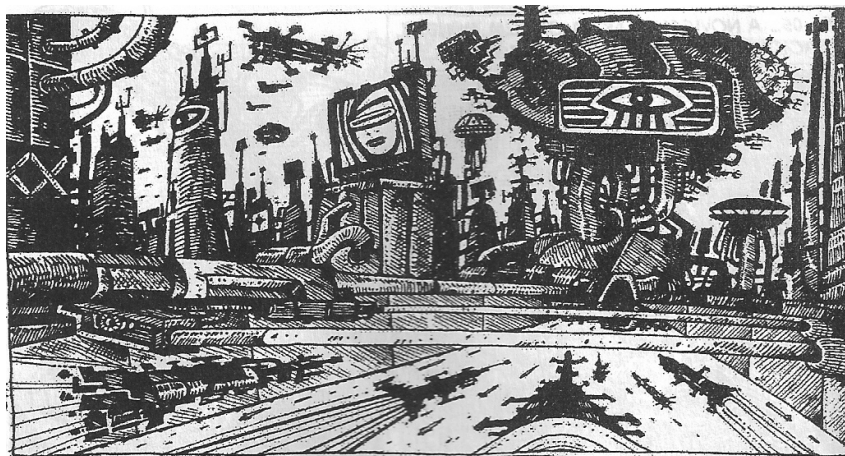


Figura 8 (Law Tissot, 2003, *Areia Hostil* n. 6, p. 36)

Neste sentido, se pensarmos na cidade como tecnologia, o espaço urbano em *Cidade Cyber* rompe com as representações da ficção científica tradicional e aproxima-se da estética *cyberpunk* por outro viés, pois

na FC *hard* tradicional, aparatos técnicos têm freqüentemente sido vistos como instrumentos para a humanidade encontrar e conquistar novos planetas. (...) Em Gibson, a tecnologia não mais opera como um signo de legitimação da concepção científica de mundo característica do gênero. Mais ainda, a própria tecnologia é o alienígena, a alteridade “estranha” que ameaça o ser humano¹⁴⁴ (SIIVONEN, 1996, p. 233-234).

Os símbolos místicos-alienígenas, as torres que parecem obedecer a uma geometria não-euclidiana, tudo isto reforça o senso de alteridade ameaçador produzido pelo mundo urbano de Tissot. Entretanto, se não há detritos do passado, ainda existe em *Cidade Cyber* aquela profusão de imagens característica de *Blade Runner*, que transforma Los Angeles em

¹⁴³ Tradução livre de: “all natural/artificial images are reversed from their conventional priority: *techn*’ now precedes *physis*”.

¹⁴⁴ Tradução livre de: “in traditional hard sf, technical apparatuses have often been seen as instruments for humanity to find and conquer new outer spaces. (...) In Gibson technology no longer operates as a sign for the legitimacy of the scientific conception of the world characteristic of the genre. Far more, it is technology itself that is the alien and “uncanny” otherness threatening humankind”.

uma “cidade-montagem onde a homogeneização cabe à projeção das imagens” (ALLIEZ; FEHER, 1988, p. 217): todos são iguais diante da gueixa onipresente da propaganda da Coca-Cola. Na mini-série “Ultraviolência”, ambientada no universo de *Cidade Cyber*, o protagonista Anti-Cimex descobre que sua “alma gêmea era apenas uma imagem num telão” (Law Tissot, 2003, *Areia Hostil* n. 6, p. 38).

Estas e outras características revelam o intenso diálogo entre *Cidade Cyber* e as bases da ficção *cyberpunk*. Na verdade, alguns desenhos de Tissot apresentam uma “sujeira” (traços grosseiros, acabamento tosco, etc.), um mal-feito proposital que remete ao “faça você mesmo” da contracultura dos anos 1970, oferecendo, portanto, um conteúdo *cyber* (realidade virtual, *hackers*, etc.) numa forma *punk*. Sendo assim, ao descartar uma “descrição realista e gráfica” do futuro – o que, para Norris (2003, p. 92), constitui um elemento importante da estética *cyberpunk* observado em *Akira* –, Tissot atinge, para nós, uma percepção mais próxima da ficção *cyberpunk*. Neste sentido, enquanto em *Akira* verificamos uma engenhosa estilização da estética *cyberpunk* através do pastiche, em *Cidade Cyber* identificamos um intenso diálogo com os fundamentos desta estética, principalmente aqueles advindos da contracultura *punk*. Entretanto, para melhor compreendermos esta valoração, devemos assinalar que Otomo e Tissot partem de contextos diferentes, não apenas histórico-geográfico, mas também mercadológico: enquanto *Akira* pertence à poderosa indústria cultural japonesa – a respeito do mercado de quadrinhos japonês, Luyten afirma que “as cifras atuais de venda de uma só revista, a *Shonen Jump*, são de dar inveja a qualquer publicação brasileira: 3 milhões de exemplares por semana” (LUYTEN, 2004, p. 51) –, *Cidade Cyber* limita-se ao *underground* brasileiro. Ou seja, por produzir para um grande público, Otomo não possui a mesma liberdade oferecida pelo experimentalismo dos *fanzines*, mas ainda assim devido ao espaço limitado destas produções artesanais, Tissot não possui um número suficiente de páginas para desenvolver seu universo (em algumas edições, apenas quatro páginas).

Akira e *Cidade Cyber* apresentam um olhar revelador sobre as cidades, desde seu aspecto de museu até sua condição imaginária de criatura independente do criador. São olhares que nos ajudam a compreender o palco das revoluções que os exemplos do próximo capítulo prometem.

4 CYBER-UTOPIAS LATINO-AMERICANAS

Como compreender o sentimento de derrota ou de desesperança que surge justamente após o fim das ditaduras latino-americanas? Identificado por autores como Avelar (2003) e Netto (2008), este sentimento contradiz a euforia que boa parte dos países latino-americanos supostamente experimentou ao término das ditaduras. Sobre o caso chileno, perfeitamente aplicável aos demais casos, Richard afirma o seguinte:

O propósito chileno de recuperação e normalização da ordem democrática buscou conjurar o fantasma das múltiplas rupturas e deslocamentos de signos produzidos durante a ditadura, obrigando-os à fórmula do consenso que neutraliza os contrapontos diferenciadores, os antagonismos de posturas, as demarcações polêmicas de sentidos contrários, através de um pluralismo institucional que obrigou a diversidade a ser “não-contradição”: cadeia passiva de diferenças que se justapõem, indiferentemente, uma às outras, sem confrontar seus valores para não desapaziguar o eixo de reconciliação neutro da soma (RICHARD, 1999, p. 321-322).

Esta neutralização dos antagonismos através do consenso democrático conduz à perda referencial da luta entre opostos (RICHARD, 1999, p. 326), enfileirando as diferenças numa sucessão passiva. Para Borón, “o trânsito da ditadura à democracia se realizou mantendo no essencial as mesmas políticas econômicas que os regimes ditatoriais implantaram a sangue e fogo” (BORÓN, 2008a, p. 109), ou seja, os Estados democráticos não alteraram o quadro neoliberal instalado pelas ditaduras que os antecederam. Exemplos desta disseminação do neoliberalismo na América Latina são vários, mas novamente o caso chileno se destaca: a respeito da ditadura de Pinochet, Anderson afirma que “aquele regime tem a honra de ter sido o verdadeiro pioneiro do ciclo neoliberal da história contemporânea” (ANDERSON, 2008, p. 19), antecipando em quase uma década o governo de Thatcher na Inglaterra. Sendo assim, o sentimento de desesperança corresponde a este quadro sócio-econômico que permanece, não importando se o regime é ditatorial ou democrático: “como a derrota das ditaduras burguesas não implicou, para além da liberdade política, a efetiva melhoria dos níveis de vida da população, a democracia pode ser percebida pelas massas como meramente adjetiva” (NETTO, 2008, p. 32-33). A democracia surge então como um adjetivo que se soma tanto ao lado direito quanto ao lado esquerdo sem produzir resultados significativos. Em *2010: Chile en llamas* (1998), de Darío Oses, percebemos o dilema da *não-contradição* pós-ditatorial no comentário da personagem David sobre capas de revistas que mostram a vitória dos Aliados

na Segunda Guerra Mundial: “O mundo celebrava seu triunfo sobre as forças obscuras. Os territórios do mal estavam claramente delimitados. Agora, ao contrário, tudo é tão confuso. Está começando uma guerra em que não sabemos quem são nem onde estão os inimigos. Uma guerra que ninguém vai ganhar”¹⁴⁵ (OSES, 1998, p. 63). Quem é o inimigo? Onde ele está? Perguntas assim também são levantadas em *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, quando as personagens coronel Praxedes e major Aquiles discutem a respeito das “especulações malévolas” da imprensa:

– É, no meu tempo de tenente uma coisa assim seria considerada uma conspiração solerte para comprometer a nossa imagem, “coisa de comunista”. A doutrina era simples, simplória, até. O inimigo claramente identificado mas um tanto quimérico. Hoje, quem é o inimigo?

(...)

– Isso é tudo muito teórico. Pra mim o inimigo são esses pacifistas que querem reduzir o orçamento do ministério, a duração do serviço militar e reverter a indústria bélica. Nesse particular não dá nem pra se queixar dos comunistas. Votaram contra.

– É, viraram um inimigo cordial (SIRKIS, 1989, p. 57-58).

A dificuldade em identificar o inimigo, a mutação do antigo inimigo para “inimigo cordial”, tudo isto remete a *não-contradição* das democracias pós-ditatoriais. Num artigo sobre a ficção científica argentina contemporânea, Sarlo afirma que, “ali onde o discurso autoritário impunha sua lógica à sociedade, foi possível perceber textualidades bem evidentes em seu desígnio de assinalar modelos alternativos”¹⁴⁶ (SARLO, 1991, p. 155). Mas com o fim das ditaduras e da contra-referência oferecida por elas, notamos o desaparecimento progressivo destes modelos alternativos: segundo Moulian, no contexto pós-ditatorial, “a política já não existe mais como luta de alternativas, como historicidade, mas como história das pequenas variações, ajustes, mudanças em aspectos que não comprometem a dinâmica global” (MOULIAN *apud* RICHARD, 1999, p. 323). Neste sentido, o conservadorismo *cyberpunk* e a reconciliação neutra ocorrida no contexto pós-ditatorial se integram harmonicamente, justificando assim a recepção tardia do gênero na América Latina: no conto “Solstício” (1985), de James Patrick Kelly, por exemplo, a *não-contradição* das democracias capitalistas figura-se e celebra-se através de uma droga justamente denominada “Comunhão”: “O Comunhão elimina a superestrutura das pré-concepções” (KELLY, 1988, p. 121), ou seja, elimina as ideologias conflitantes. Na verdade, no contexto global, o conservadorismo

¹⁴⁵ Tradução livre de: “El mundo celebraba su triunfo sobre las fuerzas oscuras. Los territorios del mal estaban claramente delimitados. Ahora, en cambio, todo es tan confuso. Está empezando una guerra em que no sabemos quiénes son ni dónde están los enemigos. Una guerra que nadie va a ganar”.

¹⁴⁶ Tradução livre de: “Allí donde el discurso autoritario imponía su lógica a la sociedad, fue posible percibir textualidades bien evidentes en su designio de señalar modelos alternativos”.

cyberpunk se integra ao fim da Guerra Fria: “Como nenhuma mudança é possível após a queda do Muro de Berlim, pelo menos para a ótica *cyberpunk*, o teste da Utopia é ignorado a favor de um futuro semelhante ao presente” (LONDERO, 2007b, p. 64).

Mas o que se sucedeu ao inimigo após a queda do Muro de Berlim? Na desconstrução do marxismo realizada por Derrida, o inimigo não deixou de existir, mas se disseminou em práticas irreconhecíveis:

Muito nova e muito antiga, a conjuração parece a um só tempo poderosa e, como sempre, inquieta, frágil, ansiosa. O inimigo a conjurar, para os conjurados, chama-se certamente o marxismo. Mas se tem medo, daqui por diante, de não mais reconhecê-lo. Treme-se diante da hipótese de que, valendo-se de uma das metamorfoses de que Marx tanto falou (“metamorfose” foi, durante toda a sua vida, uma de suas palavras favoritas), um novo “marxismo” não tenha mais o aspecto exterior sob o qual habitualmente era identificado e tirado do caminho. Talvez não se tenha mais medo dos marxistas; mas ainda se tem medo de certos não-marxistas que não renunciaram à herança de Marx, cripto-marxistas, pseudo- ou para-“marxistas”, que estariam prontos a substituí-los, sob feições ou citações que os *experts* ansiosos do anticomunismo não estariam preparados para desmascarar (DERRIDA, 1994, p. 74).

Enquanto durante a Guerra Fria o inimigo era facilmente reconhecível, pois se situava do outro lado do muro, agora as fronteiras diluíram-se e o inimigo se espalhou para todos os lados. Qualquer movimento social (o feminismo, por exemplo) ou cultural (a contracultura tecnológica dos anos 1980, por exemplo) pode encriptar uma possível herança marxista. Neste sentido, o “inimigo cordial” do coronel Praxedes de *Silicone XXI* é aquele que não se tem mais medo, pois é facilmente reconhecível: o marxismo dos partidos de esquerda. Mas o inimigo que se tem medo é aquele que se esconde no vazio da fala de Marx:

Dando resposta – a alienação, a primazia da necessidade, a história como processo da prática material, o homem total – [a fala de Marx] deixa, entretanto, indeterminadas ou indecisas as questões a que responde: do mesmo modo que o leitor de hoje, ou o leitor de ontem, formula diferentemente o que, segundo ele, deveria instalar-se numa tal ausência de questão – preenchendo assim um vazio que antes deveria, e sempre, ser ainda mais esvaziado –, essa fala de Marx se interpreta tanto como humanismo, até mesmo historicismo, tanto como ateísmo, anti-humanismo, até mesmo niilismo (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 1994, p. 49).

O vazio da fala de Marx permite que as variáveis *dominante* e *dominado* sejam interpretadas à luz do contemporâneo; por exemplo, em suas *Mitologias* de 1957, Barthes emprega as variáveis a partir da guerra de independência da Argélia (1954-1962): “Hoje, é o colonizado que assume plenamente a condição ética e política, descrita por Marx como condição do proletariado” (BARTHES, 1980, p. 168). Sendo assim, “pode-se deste modo, por exemplo, falar de discurso *dominante* ou de representações e de idéias *dominantes*, e referir-se assim a um campo conflitual hierarquizado, sem necessariamente subscrever o conceito de

classe social” (DERRIDA, 1994, p. 81; grifo do autor). Esta é, segunda Derrida (1994, p. 79), a herança crítica do “código marxista” que, para nós, estrutura-se como um “meta-discurso dos discursos sobre alteridade” – expressão que adaptamos do artigo de Spielmann (2001) a respeito das diversas manifestações do *outro*: a mulher em Simone de Beauvoir, o colonizado em Fanon, o negro em DuBois, o louco em Foucault, o pós-colonizado em Said e Bhabha. Mas é certo que nem sempre estas alteridades se reconhecem no vazio da fala de Marx:

Tais grupos e seus porta-vozes da academia criticam a análise marxista dos processos sociais pelo caráter *reducionista* que ela revela ao levar apenas em conta os termos de luta de classes; ou seja, questionam a abordagem dos sujeitos sociais com base no lugar que ocupam no sistema de produção, leitura que deixa de lado toda indagação a respeito de questões de raça, gênero, cultura ou qualquer relação significativa com a natureza (ALTAMIRA, 2008, p. 25).

Este reducionismo é corrigido pela Nova Esquerda britânica dos anos 1960 que, a partir dos Estudos Culturais, compreende que nenhuma identidade singular, como a classe social, é capaz de alinhar todas as diferentes identidades (HALL, 2005, p. 20). Na verdade, os Estudos Culturais operam um alargamento das categorias iniciais do marxismo ao endossarem que “os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade” (JOHNSON, 2004, p. 13). Ainda que a personagem Hiro de *Nevasca* pense em termos de classe, é outro significado dado por ela ao conceito:

Mas a idéia de classes ainda tinha uma certa precedência em sua cabeça, porque classe é mais do que renda: tem a ver com saber qual o seu lugar dentro de uma teia de relações sociais. Juanita e seus pais sabiam onde se situavam, com uma certeza que beirava a demência. Hiro nunca soube. Seu pai era sargento-major, sua mãe era uma coreana cujo povo fora escravo em minas no Japão, e Hiro não sabia se era negro, asiático ou simplesmente do Exército, se era rico ou pobre, culto ou ignorante, talentoso ou sortudo (STEPHENSON, 2008, p. 61).

Não é mais possível a classe social, no sentido restrito estabelecido pelo marxismo ortodoxo, reconciliar as múltiplas e conflitantes identidades (HALL, 2005, p. 20-21). Sendo assim, se Derrida desconstrói o marxismo para encontrar uma abertura à heterogeneidade, a reconstrução do marxismo deve necessariamente considerar os novos movimentos sociais: o feminismo, o movimento negro, o movimento ambientalista, etc. (ALTAMIRA, 2008, p. 24). Segundo Altamira, “os movimentos tomaram o lugar da velha luta de classes – com a qual o marxismo se sentia tão identificado – como fonte maior de antagonismo e enfrentamento nas

sociedades capitalistas avançadas” (ALTAMIRA, 2008, p. 24-25). Entretanto, para Altamira (2008, p. 28), o que se sucede não é a substituição da velha luta de classes pelos novos movimentos sociais, pois o capitalismo, enquanto sistema de relações sociais assentadas nas desigualdades geradoras de *mais-valia*, não é inimigo apenas dos movimentos que lutam por melhores salários ou por melhorias nas condições de trabalho, mas também de todo movimento que pressione pela igualdade na diferença. Daí compreendermos a afirmação de Anderson a respeito do feminismo, também adequada para os demais movimentos igualitários: “Qualquer movimento que encarne valores capazes de realizar uma sociedade sem hierarquia de gêneros seria constitutivamente incapaz de aceitar uma sociedade fundada na divisão em classes” (ANDERSON, 1984, p. 105-106). Os proletariados, inimigos facilmente reconhecíveis, tramam juntamente com novos aliados mais difíceis de reconhecer: mulheres, negros, ambientalistas, etc.

Mas qualquer defesa dos Estudos Culturais deve prestar contas à crítica mais contundente dirigida a eles: falamos aqui de *Depois da teoria* (2003), de Terry Eagleton, onde a política cultural dos anos 1960 é compreendida como um novo fôlego à alternativa comunista que, após os resultados desastrosos do stalinismo, entrou em descrédito: “À medida que se desfaziam as esperanças políticas, os Estudos Culturais ganharam proeminência. Sonhos de ambiciosa mudança social eram denunciados como ‘grandes narrativas’ ilícitas, mais inclinadas a levar ao totalitarismo do que à liberdade” (EAGLETON, 2005, p. 74). O que incomoda Eagleton nesta guinada cultural da nova esquerda é o descompromisso dos movimentos sociais em derrubar o capitalismo: “O ponto não era mudar o mundo político, mas garantir um nicho cultural dentro dele. Às vezes as políticas culturais pareciam ser aquilo que sobrava quando você não tinha nenhum outro tipo de política” (EAGLETON, 2005, p. 77). Já vimos como os anseios dos movimentos sociais são incompatíveis com as desigualdades geradoras de *mais-valia*, desarticulando assim alguns argumentos da crítica de Eagleton. Na verdade, o próprio autor destaca a conjuntura teórica que envolve o surgimento das políticas culturais:

Há muito havia sido reconhecido em círculos radicais que a mudança política tinha que ser “cultural” para ser efetiva. Qualquer mudança política que não se entranhe nos sentimentos e nas percepções das pessoas – que não obtenha seu consentimento, engaje seus desejos e permeie seu senso de identidade – está provavelmente fadada a não durar muito. Isso, falando de um modo geral, é o que o marxista italiano Antonio Gramsci quis dizer com “hegemonia” (EAGLETON, 2005, p. 75).

Não por acaso, Sarlo (2002, p. 48) elege Gramsci como pai dos Estudos Culturais, pois é quem primeiro percebeu a relevância da hegemonia cultural na constituição da hegemonia política. A conquista da hegemonia cultural demanda estratégias de longo alcance inexistentes no pensamento marxiano desenvolvido no período entre a Revolução Francesa e a Revolução Russa, ou seja, quando a tradição política concebia a revolução como repentina e brutal (BORÓN, 2008b, p. 190). Várias passagens do *Manifesto* apresentam a revolução como um processo de curta duração, sendo um exemplo: “a história da guerra civil, mais ou menos oculta, que ronda a sociedade atual até o momento em que explode em revolução aberta e em que o proletariado funda sua dominação com a violenta derrubada da burguesia” (MARX; ENGELS, 2007, p. 60). Explicando o pensamento político de Gramsci, Coutinho (1985) afirma que estas estratégias de curta duração somente são possíveis numa evolução restrita do Estado, limitado às funções de coerção e dominação, mas numa evolução ampla do Estado, regido pelo consenso da sociedade civil, são necessárias estratégias de longa duração:

No primeiro caso, onde o Estado é “restrito”, o movimento revolucionário se expressa como “guerra de movimento”, como choque frontal, como algo “explosivo” e concentrado no tempo. No segundo caso, quando o Estado já se “ampliou”, o centro da luta de classe está na “guerra de posição”: numa conquista progressiva – ou “processual” – de espaços *no seio* e *através* da sociedade civil (COUTINHO, 1985, p. 65; grifos do autor).

Mesmo Engels reconhecia em seus últimos escritos que “passou o tempo dos golpes de surpresa”, que a partir de então “para que as massas compreendam o que é necessário fazer, é mister um trabalho longo e perseverante” (ENGELS *apud* COUTINHO, 1985, p. 27). Este trabalho longo e perseverante envolve justamente a formação de novos valores culturais, em resumo, políticas culturais. Neste sentido, ao contrário do que Eagleton postula, os movimentos sociais operam, de algum modo, uma lenta revolução ao disseminarem novos valores culturais.

Não é apenas a ampliação do Estado que justifica as políticas culturais, mas também as próprias mutações do capitalismo pós-moderno: para Altamira, “basicamente já não se pode mais separar o capital como produtor de mercadorias e bens da chamada superestrutura, ou seja, da produção de idéias, crenças, percepções e gostos” (ALTAMIRA, 2008, p. 45). Jameson também afirma que, “na cultura pós-moderna, a própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem” (JAMESON, 2006, p. 14). Se a lógica do capitalismo também

se introduziu na esfera cultural, então a própria esfera cultural tornou-se um campo de batalha para as políticas de esquerda.

Se fizemos este longo percurso é para retornar ao vazio da fala de Marx e reconhecê-lo como tal, ou seja, como uma abertura jamais preenchida: “Esta abertura deve preservar essa heterogeneidade como a única oportunidade de um provir afirmado, ou antes, reafirmado. Ela é precisamente o provir, ela vem dele” (DERRIDA, 1994, p. 57). Qualquer teleologia marxista que encontre o governo do proletariado em seu horizonte final está, na verdade, preenchendo uma fala que sempre deve se abrir para novos horizontes, novos movimentos sociais que ainda nem se conhece: neste sentido, para Derrida (1994, p. 93), o vazio da fala de Marx é a do messianismo sem conteúdo, do messiânico sem messianismo, do provir da alteridade infinita, ainda não definida.

Aparentemente formalista, essa indiferença para com o conteúdo tem talvez o mérito de dar a pensar a forma necessariamente pura e puramente necessária do provir como tal, em seu ser-necessariamente-prometido, prescrito, designado, injungido, na necessidade formal de sua possibilidade, em suma, em sua lei. É ela que desloca todo presente para fora de sua contemporaneidade a si. Que a promessa seja disto ou daquilo, que seja ou não mantida, ou que continue insustentável, há necessariamente promessa e, portanto, historicidade como provir. É isto que denominamos o messiânico sem messianismo (DERRIDA, 1994, p. 103).

É por isso que Derrida (1994, p. 92) distingue provir de utopia, pois nesta o conteúdo é definido, impossibilitando assim a abertura à heterogeneidade: existem utopias comunistas, feministas, ecológicas, etc. Neste sentido, enquanto o provir apela à historicidade, a utopia a nega: “Ao invés de descrever um impulso vital rumo à mudança, a utopia, como tem sido tradicionalmente definida, representa uma instância estática e, no sentido mais literal, reacionária: um lugar que, perfeito, não precisa – e não irá – mudar” (BAMMER *apud* GIROLDO, 2007, p. 141). Como já vimos, se a ficção *cyberpunk* norte-americana representa o fim da história, então sua aparente distopia é, antes de tudo, uma utopia, ainda que regida por outra lógica: o cinismo da protagonista de “O contínuo de Gernsback”, conto de Gibson citado no capítulo anterior, nos ensina que não se muda mais porque o lugar é perfeito, mas porque mudar é arriscado demais. A distopia *cyberpunk* é então a utopia neoliberal que, como toda utopia, rechaça qualquer mudança ao se eleger como etapa final da história. Não por acaso, boa parte do argumento de Derrida é direcionado a *O fim da História e o último Homem* (1992), de Francis Fukuyama, definido por ele como “o evangelho do liberalismo político-econômico” (DERRIDA, 1994, p. 90). O que Derrida critica em Fukuyama são justamente suas preferências por “critérios trans-históricos que permitem avaliar o caráter

bom ou mau de todo regime ou sistema social” (FUKUYAMA *apud* DERRIDA, 1994, p. 95). É claro que, para Fukuyama, estes critérios são eternamente, pois trans-históricos, favoráveis ao neoliberalismo. Visto deste ângulo, o provir enquanto historicidade é o inimigo da utopia, seja ela neoliberal ou qualquer outra.

Ainda que recrimine o obscurantismo de Derrida (JAMESON, 1997), devido talvez a sua formação teórica no seio do embate entre estruturalismo e marxismo que vingou nos anos 1960¹⁴⁷, Jameson apresenta os problemas da Utopia a partir de uma perspectiva que parece privilegiar o provir derridiano:

É que a utopia é um tanto negativa; e é mais autêntica quando não conseguimos imaginá-la. Sua função não é nos ajudar a imaginar um futuro melhor, mas demonstrar nossa total incapacidade de imaginar tal futuro – nossa prisão num presente não-utópico sem historicidade nem futuridade – para revelar o fechamento ideológico do sistema em que estamos, de algum modo, cercados e confinados (JAMESON, 2004a, p. 169).

Se a utopia é mais autêntica quanto menos pudermos imaginá-la, então ela é mais autêntica quanto menos pudermos lhe oferecer um conteúdo: eis aqui o messiânico sem messianismo de Derrida. Mas Jameson segue adiante ao mostrar como a incapacidade de representar o conteúdo da utopia se deve à clausura ideológica do sistema dominante: eis aqui a ideologia sem história originalmente proposta por Marx e Engels, ou seja, os interesses particulares da classe dominante, portanto, interesses históricos, apresentados como interesses gerais, portanto, não-históricos. Se é tão difícil para os comunistas imaginarem uma sociedade sem propriedade privada ou para os anarquistas uma sociedade sem Estado, é porque a propriedade privada ou o Estado são compreendidos como valores universais, para não dizer naturais. Sendo assim, para Jameson, a indefinição do conteúdo não é a abertura à heterogeneidade, mas a consequência imposta pelo sistema dominante. Mas de comum entre os autores subsiste a historicidade.

Mesmo que consideramos igualmente válidos os dois argumentos, pois se concentram em momentos diferentes do mesmo problema – a indefinição devido ao que *já é* (Jameson) e ao que *será* (Derrida) –, optaremos pelo termo “utopia” por dois motivos: (1) por favorecer contrapontos latino-americanos às aparentes distopias promovidas pela ficção *cyberpunk* norte-americana; (2) por estes contrapontos definirem seus conteúdos (comunismo,

¹⁴⁷ O posicionamento do Partido Comunista Francês, da impossibilidade de qualquer síntese entre o método estrutural e o dialético, exemplifica como boa parte deste embate se desenvolveu nos anos 1960 (DOSSE, 1994, p. 119). Se neste momento consideramos algumas contribuições do pós-estruturalismo de Derrida e se mais adiante desconsideramos outras, é porque mais de quarenta anos se passaram e porque diálogos sempre serão possíveis.

feminismo, movimento ecológico, etc.), fechando deste modo o vazio da fala de Marx. Na verdade, mesmo definindo o conteúdo de seus messianismos, as utopias imaginadas pela ficção *cyberpunk* latino-americana constituem-se muitas vezes como promessas, pois não chegam a se estabelecer. Nos poucos exemplos em que se estabelecem, ou são utopias marginais constantemente ameaçadas por condições adversas e forças superiores (*El viaje*) ou são utopias hegemônicas ao ponto de formarem em seu interior novas utopias subversivas (*De cuando en cuando Saturnina*).

Mas onde se encontra o fantasma de Marx no movimento *cyberpunk*? A pós-modernidade do movimento *cyberpunk* dificulta qualquer resposta: na décima quinta edição de *Cheap Truth*, dedicado à “solidariedade pós-moderna pluralística”, há um artigo de Hunilla de Cholo (pseudônimo não-identificado) afirmando o seguinte:

Um dos legados deploráveis do movimento modernista tem sido a idéia de que a revolução perpétua é necessária ao “progresso” nas artes e no código da moda. Progresso nas artes? No código da moda? Quem, como nós dizemos, está caçoando quem? Um pouco de leitura e um pouco de reflexão esclarecerá mesmo a mais lerda das crianças da classe que o conceito de progresso natural e inevitável, mutação resultante da Revolução Industrial, da teoria econômica marxista e das idéias cristãs musculares de “auto-melhoramento”, é uma quimera¹⁴⁸ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 74-75).

O grande relato do progresso, próprio da dialética histórica do marxismo que prevê o governo do proletariado (comunismo) como etapa final, eliminando a luta de classes, portanto, o motor da história – “Os proletários não podem se apoderar das forças produtivas sociais a não ser abolindo o modo de apropriação a elas correspondente e, por conseguinte, todo modo de apropriação em vigor até nossos dias” (MARX; ENGLES, 2007, p. 59) –, é rechaçado prontamente pelo movimento *cyberpunk*. Mas se o fantasma é aquele que sempre retorna (DERRIDA, 1994, p. 136), então não devemos nos surpreender ao identificar o espectro de Marx em *A terceira onda* (1980), de Alvin Toffler, considerada a bíblia do *cyberpunk* por Sterling no prefácio de *Mirrorshades* (STERLING, 1988, p. 9). Na verdade, anos antes de redigir o prefácio da mais conhecida antologia *cyberpunk*, Sterling já demonstrava em *Cheap Truth* sua admiração pela obra de Toffler ao elencá-la numa relação das dez melhores obras não-ficcionais:

¹⁴⁸ Tradução livre de: “One of the regrettable legacies of the modernist movement has been the idea that perpetual revolution is necessary to “progress” in the arts and in the school dress code. Progress in the arts? In the dress code? Who, as we say, is kidding whom? A little reading and a little thought will make clear to even the slowest of the kids in class that the concept of natural and inevitable progress, mutated offspring of the Industrial Revolution, Marxist economic theory and muscular Christian ideas of “self-improvement,” is a chimera”.

A TERCEIRA ONDA, de Alvin Toffler. Ex-marxista, Toffler teve seus paradigmas ajustados cedo; ele visa ser o Marx do século XXI, só que desta vez dará certo. Uma obra conceitual brilhante para observar a ordem emergente na confusão dos nossos tempos, deliberadamente orientada pelo *pop* e inclinada para uma polêmica enquanto ação. Ecos de sua retórica já são aparentes em muitas paixões políticas repentinas da indústria de alta tecnologia. Leitura muito recomendada para qualquer um cuja cabeça não está enfiada numa cesta¹⁴⁹ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 19).

De fato, na introdução de *A terceira onda*, Toffler afirma-se um ex-marxista (TOFFLER, s/d, p. 19). Isto não impede, entretanto, o retorno do fantasma de Marx: o que Altamira (2008, p. 35) denomina os teóricos da revolução informática (Alvin Toffler, Peter Drucker, Daniel Bell, etc.) não apresenta um antagonismo real, mas uma reapropriação do marxismo. Mas além da negação do marxismo, outros motivos presentes em *A terceira onda* se aproximam do movimento *cyberpunk*: a visão de “chegada prematura do futuro” (TOFFLER, s/d, p. 17), antes abordada em *O choque do futuro* (1970), que se alinha ao que Sterling (1988, p. 7) afirma sobre já vivermos num mundo verdadeiramente de ficção científica (viagens espaciais, clonagem, energia nuclear, etc.); a descentralização das redes de informação, inclusive citando um precursor da ficção *cyberpunk* que, aliás, é inspirado em *O choque do futuro* (NICHOLLS, 1995a, p. 1232): “No brilhante e complexo romance de John Brunner, *O Cavaleiro da Onda de Choque* [1975], a personagem central sabota com êxito os esforços do governo para impor o pensamento através da rede do computador” (TOFFLER, s/d, p. 177); a influência das drogas (TOFFLER, s/d, p. 254); a substituição dos Estados-nações pelas empresas multinacionais:

Nesta matriz, o poder que outrora pertencia exclusivamente ao estado-nação, quando foi a única força importante a operar na cena mundial, está, pelo menos em termos relativos, acentuadamente reduzido.

Com efeito, as transnacionais já têm crescido tanto que assumiram algumas das características do próprio estado-nação – inclusive seus próprios corpos de semidiplomatas e suas próprias agências de informação altamente eficazes (TOFFLER, s/d, p. 319).

Ainda que considere um mito acreditar que “o mundo é, ou será, dividido e dirigido por um grupo de empresas transnacionais” (TOFFLER, s/d, p. 323), o Estado-nação é, para

¹⁴⁹ Tradução livre de: “THE THIRD WAVE by Alvin Toffler. Former Marxist Toffler had his paradigms set early; he aims to be the Marx of the twenty-first century, only this time it'll be done right. A brilliant conceptual framework for seeing emergent order in the confusion of our times, deliberately pop-oriented and slanted as a polemic for action. Echoes of his rhetoric are already apparent in many politicians' sudden romance with high-tech industry. Mustreading for anyone whose head is not in a bucket”.

Toffler (s/d, p. 91), um fenômeno obsoleto do passado industrial, deixando assim a pergunta: o que substituirá o Estado-nação?

Mas além desses motivos que facilmente identificamos na ficção *cyberpunk* em geral, talvez o que especificamente atraía Sterling em *A terceira onda* é a divisão da história mundial em três grandes períodos interpostos (TOFFLER, s/d, p. 18): a Primeira Onda (revolução agrícola), a Segunda Onda (revolução industrial) e a Terceira Onda (revolução informática e genética). Toda a história mundial é explicada pelos embates entre as ondas, como neste exemplo da Guerra Civil americana:

A Guerra Civil não foi feita exclusivamente, como pareceu a muitos, pela questão moral da escravidão, ou por tão acanhadas questões econômicas como as tarifas. Foi feita por uma questão muito maior: o rico e o novo continente seria governado por fazendeiros ou industrializadores, pelas forças da Primeira Onda ou as da Segunda? A futura sociedade americana seria basicamente agrícola ou industrial? (TOFFLER, s/d, p. 37)

Se assim foi no passado – a Restauração Meiji japonesa e a Revolução Russa de 1917 também são explicadas da mesma maneira pelo autor (TOFFLER, s/d, p. 37-38) –, agora vivemos o embate entre a Segunda e a Terceira Onda, ou seja, entre os efeitos da industrialização e as novidades da informática e da biotecnologia. É justamente este embate que representam as duas grandes facções de *Schismatrix* (1985) de Sterling: os Mecanicistas (portadores de próteses e órgãos artificiais) e os Modeladores (remodeladores do corpo através de engenharia genética). Na verdade, antes de *Schismatrix*, o universo dos Modeladores e Mecanicistas já havia sido apresentado em cinco contos, entre eles o já citado “Vinte evocações”¹⁵⁰. Uma das evocações deste conto manifesta exemplarmente o embate entre a Segunda e a Terceira Onda ao descrever o primeiro encontro de um Modelador (Nikolai) com um Mecanicista:

3. Uma perna que funcionava mal. – Chegou o dia em que Nikolai viu o seu primeiro Mecanista. O homem era um diplomata e um agente comercial, destacado pela sua facção para o habitat de Nikolai. Nikolai e algumas crianças da sua creche estavam a brincar no corredor quando o homem chegou. Uma das pernas do Mecanista funcionava mal e rangia. O amigo de Nikolai, Alex, imitou o coxear do homem. De repente, este virou-se para eles, os olhos de plástico dilatando-se.
– Linhas genéticas – rosnou o Mecanista. – Posso comprar-vos agora, fazer-vos crescer, vender-vos, cortar-vos em pedacinhos. Os vossos gritos: a minha música (STERLING, 2003c, p. 448).

¹⁵⁰ Os outros contos são: “Enxame” (1982), “Rosa Aranha” (1982), “A Rainha Cicada” (1983) e “Jardins Submersos” (1984).

Não é por acaso que o Mecanicista é um adulto com uma perna mecânica rangendo enquanto os Modeladores são crianças geneticamente modificadas, representando assim a obsolescência da Segunda Onda e o futuro promissor da Terceira Onda. Mas enfim, essa historiografia da técnica praticada por Toffler e admirada por Sterling é outro ataque ao marxismo, pois “nada é mais distante do marxismo do que a ênfase na invenção e na técnica como a causa primária da mudança histórica” (JAMESON, 1985, p. 63-64). Para Jameson (1985, p. 64), o problema desta historiografia da técnica reside na negligência dos fatores humanos de classes e de organização social da produção. É claro que para Toffler “a tecnologia, por si só, não é a força motriz da História” (TOFFLER, s/d, p. 124), mas seus resumos da Guerra Civil americana, da Restauração Meiji japonesa e da Revolução Russa de 1917 o desmentem ou, pelo menos, mostram o peso relevante da tecnologia em sua historiografia. Mas onde se encontra então o fantasma de Marx em *A terceira onda*? Justamente na condição de *luta* como força motriz da história, seja ela entre classes ou tecnologias, ecoando assim uma historiografia de rupturas que caracteriza originalmente o *Manifesto do Partido Comunista*. Isto se evidencia na “superluta” evocada por Toffler:

A questão política mais básica, como veremos, não é quem controla os últimos dias da sociedade industrial, mas quem modela a nova civilização que surgirá rapidamente para substituí-la. Enquanto as escaramuças políticas de curto alcance esgotam a nossa energia e atenção, uma batalha muito mais profunda já está tomando lugar sob a superfície. De um lado estão os guerrilheiros do passado industrial; do outro, crescentes milhões que reconhecem que os problemas mais urgentes do mundo – a comida, a energia, o controle das armas, a população, a pobreza, os recursos, a ecologia, o clima, os problemas da idade, o colapso da comunidade urbana, a necessidade de trabalho produtivo e compensador – não mais podem ser resolvidos dentro da estrutura da ordem industrial. Este conflito é a “superluta” de amanhã (TOFFLER, s/d, p. 30-31).

Também estão aqui dois grupos claramente delimitados e em conflito, como o são os burgueses e os proletariados do *Manifesto*: “A sociedade se divide cada vez mais em dois grandes campos inimigos, em duas grandes classes diametralmente opostas: a burguesia e o proletariado” (MARX; ENGELS, 2007, p. 48). Mais adiante, Toffler nomeia e define detalhadamente os dois grupos: os *integradores* – os “técnicos do poder”, ou seja, burocratas, empresários e especialistas responsáveis pela organização e controle dos diversos setores da sociedade (TOFFLER, s/d, p. 73-74) – e os *tecno-rebeldes* – todos aqueles que “alegam que ou nós controlamos a tecnologia ou a tecnologia nos controla – e ‘nós’ não podemos mais simplesmente ser a pequenina elite de costume, de cientistas, engenheiros, políticos e

negociantes” (TOFFLER, s/d, p. 158). Estes dois grupos nada mais são que os *yuppies*¹⁵¹ e os *punks* dos romances de Gibson, e neste sentido Jameson tem razão ao afirmar que

[o] proletariado, o *lumpen*, e seus parentes o criminoso urbano e a prostituta – esses personagens certos da antiga representação imaginária burguesa e naturalista da sociedade –, cederam o lugar hoje, na pós-modernidade e no *cyberpunk*, a uma cultura jovem na qual os *punks* urbanos são simplesmente o oposto dos *yuppies* empresariais, e na qual o espaço urbano não está mais marcado de maneira tão profunda pela alteridade radical do momento anterior (JAMESON, 1994, p. 193).

A alteridade atenua-se na pós-modernidade, pois não advém mais das condições históricas das classes, mas de uma escolha, ou melhor, de uma *atitude*, para destacarmos esta palavra tão valorizada no jargão *punk* que remete à simulação da própria alteridade: *ser o outro* não é o mesmo que *querer ser o outro*. Enquanto um proletariado é um proletariado devido à condição histórica de sua classe, portanto uma alteridade imposta, um *punk* é um *punk* por opção, podendo rejeitar sua “condição” de *outro* quando bem entender: as alteridades tornam-se descartáveis na pós-modernidade. Daí Jameson afirmar que “uma das características estruturais básicas da pós-modernidade reside no enfraquecimento, se não no desaparecimento total, precisamente dessa categoria da alteridade e da aterrorizante diferença de espécie” (JAMESON, 1994, p. 193).

Se a ficção *cyberpunk* é “algo como a expressão utópica do capital tardio ou financeiro enquanto tal” (JAMESON, 2007, p. 190), este crédito também se atribui a *A terceira onda*. As utopias neoliberais que discutimos no segundo capítulo – ilhas internacionais livres das tributações do Estado – também figuram na obra de Toffler anos antes de surgirem na ficção *cyberpunk*:

Ábaco é uma ilha. Tem uma população de 6.500 habitantes e faz parte das Bahamas, situadas à altura da Flórida. Há vários anos [1974], um grupo de negociantes americanos, mercadores de armas, ideólogos da livre empresa, um agente do serviço de informações e um membro da Câmara dos Pares da Grã-Bretanha decidiram que era tempo de Ábaco declarar sua independência.

Seu plano era tomar conta da ilha e separá-la do governo das Bahamas, prometendo a cada um dos residentes nativos da ilha um acre de terra grátis depois da revolução. (Isto teria deixado mais de um quarto de um milhão de acres para uso de exploradores e investidores de bens imóveis). O sonho final era o estabelecimento em Ábaco de uma utopia livre de impostos, para a qual pudessem fugir ricos negociantes aterrados pelo apocalipse socialista.

¹⁵¹ Termo derivado da sigla “YUP”, expressão inglesa que significa “Young Urban Professional” (Jovem Profissional Urbano). Esteriótipo surgido nos anos 1980 que representa jovens profissionais voltados para comportamentos individualistas, hedonistas e consumistas. A personagem homônima de “Johnny Mnemonic”, de Gibson, é um exemplo.

Lamentavelmente, a livre empresa não atraiu. Os nativos mostraram pouco inclinação para se libertarem de suas correntes, e a proposta de uma nova nação gorou (TOFFLER, s/d, p. 89).

Toffler cita aqui um evento que realmente ocorreu nos anos 1970 e que parece marcar profundamente o imaginário político dos anos 1980 caso consideremos suas representações abundantes na ficção *cyberpunk*; em *Count Zero*, por exemplo, uma personagem afirma o seguinte a respeito de uma plataforma petrolífera abandonada: “– Alguém tentou montar um paraíso informático aqui, uma época – Conroy disse. – Águas internacionais. Naquela época, ninguém vivia em órbita, então fez sentido por uns anos...” (GIBSON, 2008, p. 36). O uso de plataformas petrolíferas como paraísos fiscais também é citado em *A terceira onda*:

O periódico técnico *Marine Policy* conclui que a “Tecnologia da plataforma flutuante no oceano parece ser bastante econômica, simples o bastante para estar ao alcance da maioria das nações do mundo, como de numerosas companhias e grupos privados. (...) Companhias procurando fugir aos impostos e aventureiros em busca de novos modos de vida podem construir cidades flutuantes e declarar-nas novos estados. As cidades flutuantes podem alcançar reconhecimento diplomático formal... ou tornar-se um veículo para que minorias étnicas alcancem suas independências (TOFFLER, s/d, p. 152).

Das utopias neoliberais para as utopias anarquistas (“novos modos de vida”) ou separatistas (“minorias étnicas”), esta reviravolta citada por Toffler também é representada pela ficção *cyberpunk*: em *Neuromancer*, por exemplo, os rastafáris conquistam sua independência se mudando não para uma plataforma petrolífera, mas para uma estação espacial (GIBSON, 2003, p. 123). Já as utopias anarquistas deixaram o imaginário *cyberpunk* para se projetarem enquanto proposta política: em uma pequena notícia intitulada “País pirata”, redigida por Alexandre Versignassi e publicada na edição de março de 2007 da revista *Superinteressante*, lemos o seguinte:

O site sueco *Pirate Bay* defende a pirataria online sem fazer média e permite baixar qualquer vídeo de graça. Por isso mesmo, está tendo problemas com a Justiça de seu país. Mas já arranjou a solução: mudar para o “Principiado” de Sealand, uma plataforma de 500 metros no canal da Mancha. Uma família foi morar lá em 1967 e “declarou independência” do Reino Unido. O país tratou isso como piada, claro. Mas Sealand ficou famosa, e agora está à venda por US\$ 1 bilhão. O pessoal do *Pirate Bay* pede doações (VERSIGNASSI, 2007, p. 32).

Ainda que pareça descender diretamente da linhagem *cyberpunk*, o projeto utópico do *Pirate Bay* apóia-se nas idéias de um “fã do *cyberpunk*” (BEY, 2006, p. 32), como se declara o filósofo anarquista Hakim Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson), autor de *TAZ: zona autônoma temporária* (1991). De fato, o conceito de zona autônoma temporária (ou TAZ,

sigla em inglês de “Temporary Autonomous Zone”) é essencial para compreender a proposta do *Pirate Bay*: “a TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, *antes* que o Estado possa esmagá-la” (BEY, 2006, p. 14; grifo do autor). Portanto, tais zonas são temporárias por princípio, pois evitam que sejam reconhecidas pelo Estado. Alguns exemplos de TAZ são as primeiras festas *ravers*, onde os participantes valiam-se das tecnologias de comunicação para burlar o controle policial (LEMOS, 2002, p. 251), e os antigos enclaves piratas. Aliás, a relação entre TAZ e pirataria evidencia-se já no primeiro parágrafo de *TAZ*: “Algumas dessas ilhas [piratas] hospedavam ‘comunidades intencionais’, mini-sociedades que conscientemente viviam fora da lei e estavam determinadas a continuar assim, ainda que por uma temporada curta, mas alegre” (BEY, 2006, p. 7). Em outra obra, *Utopias piratas* (1995), assinada sem pseudônimo, o autor indica a introdução do romance *Cidades da noite escarlate* (1981), de William Burroughs, como texto relevante para compreender a *verdadeira utopia* pirata (WILSON, 2001, p. 179; grifo do autor). Logo no primeiro parágrafo da introdução, Burroughs afirma que “os princípios liberais englobados na revolução francesa e americana, e mais tarde nas revoluções liberais de 1848, já haviam sido codificados e aplicados por comunidades de piratas cem anos antes” (BURROUGHS, 1995, p. 9); mais adiante, é citada a colônia pirata do capitão Mission fundada no século XVIII:

A colônia recebeu o nome de Libertaria e era regida pelos Artigos elaborados pelo capitão Mission. Os Artigos proclamam, entre outras coisas: todas as decisões relacionadas com a colônia serão submetidas à votação dos colonos; a abolição da escravidão por qualquer motivo, inclusive dívida; a abolição da pena de morte; e liberdade para seguir quaisquer crenças ou práticas religiosas, sem sanção ou molestamento (BURROUGHS, 1995, p. 10).

Estes Artigos também antecedem em cem anos alguns princípios anarquistas como os declarados em “A Sociedade ou Fraternidade Internacional Revolucionária” (1865), de Bakunin: “Igualdade absoluta de direitos políticos para todos, homens e mulheres; sufrágio universal” (BAKUNIN, 2002, p. 76); “liberdade de ir e vir, de professar elevadamente todas as opiniões possíveis, de ser preguiçoso ou ativo, imoral ou moral, em suma, de dispor de sua própria pessoa e de seus bens como melhor lhe aprouver, sem dar satisfação a ninguém” (BAKUNIN, 2002, p. 78).

Percebemos nesta introdução a importância de Burroughs para a ficção *cyberpunk*, principalmente para *Piratas de dados*, título sugestivo da edição brasileira de *Islands in the Net* de Sterling. Não por acaso, encontramos um pequeno resumo desta obra em TAZ:

Recentemente, Bruce Sterling, um dos principais expoentes da ficção científica *cyberpunk*, publicou um romance ambientado num futuro próximo e tendo como base o pressuposto de que a decadência dos sistemas políticos vai gerar uma proliferação de experiências comunitárias descentralizadas: corporações gigantescas mantidas por seus funcionários, enclaves independentes dedicados à “pirataria de dados”, enclaves verdes e social-democratas, enclaves de Trabalho-Zero, zonas anarquistas liberadas etc. A economia de informação que sustenta esta diversidade é chamada de Rede. Os enclaves (e o título do livro) são *Ilhas na Rede* [no original] (BEY, 2006, p. 8).

Nas orelhas da edição brasileira de *Islands in the Net* lemos que “Sterling mostra o futuro com uma riqueza tão grande de detalhes que as pessoas que lerem *Piratas de dados* terão, daqui a trinta anos, a impressão de um *déjà vu*, de que já viram isso”. Apesar do apelo comercial à pseudo-futurologia da ficção científica, estas palavras mostram a pequena distância entre imaginário e atualidade, pois não precisamos de trinta anos para notar na seguinte conversa entre as personagens Carlotta e Laura um antecessor fictício do *Pirate Bay*:

– Laura, sabe o porquê de tudo isto?
A outra negou com a cabeça.
– Um exercício, nada mais. Qualquer uma destas plataformas poderia conter todo o Bank of Grenada! – disse Carlotta, apontando para uma estrutura bizarra a estibordo, um ovo geodésico achatado cercado por molhes reforçados. Parecia uma bola de futebol achatada sobre pernas alaranjadas de aranha. – Talvez os computadores do banco estejam lá. Mesmo se o “homem” desembarcar em Granada, o banco pode fugir, como num judô elétrico! Toda essa tecnologia oceânica... Podem fugir para águas internacionais, onde o “homem” não pode alcançar.
– O “homem”?
– O homem, o complexo, a conspiração. Você sabe. O patriarcado, a lei, a polícia, os caretas. A Rede. Eles (STERLING, 1990, p. 97).

Além do Banco de Granada, o romance de Sterling apresenta outras zonas autônomas, como, por exemplo, a imensidão não-vigiada do deserto do Saara que serve como base para a Revolução Cultural Inadin: “Já ouvi isso antes. Em Granada e Cingapura, nos paraísos informáticos. Você também pertence às ilhas. Uma ilha nômade num mar de deserto” (STERLING, 1990, p. 314). Já em “Zona Autônoma da Antártida: uma história de ficção científica” (1988), poema da antologia *Futuro proibido*, Bey indica outra imensidão como TAZ:

ou então a Z.A.A.
abandona as Nações do Tratado

cidade feia de cúpulas de gelo com bolhas do vento
cientistas desertores, marinheiros bichas
libertários extremistas, algumas putas
mineiros anarquistas

uma economia baseada em baleias
alguns poços de petróleo e navios-tanque explorando
recifes incertos “isentos de regulamento fiscal”
registro de navios & selos postais do Pólo Sul
coros de pingüins
estampas de gravuras antigas
impressas em linhas azuis geladas (BEY, 2003, p. 121)

(Estarão nos objetivos do *Pirate Bay*, caso não consiga comprar Sealand, mudar-se para o Saara ou para a Antártida?)

Em todo caso, o utopismo destes projetos não é suficiente para convencer Darko Suvin: sobre *Piratas de dados*, por exemplo, o famoso crítico marxista de ficção científica denuncia que o romance termina reproduzindo “o antiquíssimo clichê do liberalismo norte-americano” (SUVIN *apud* CALL, 2002, p. 126). Entretanto, para Call (2002, p. 12-13), a ficção *cyberpunk* é a manifestação cotidiana do que ele denomina “anarquismo pós-moderno”. Nela identificamos as três principais características do anarquismo pós-moderno: (1) ao invés do sujeito unificado cartesiano, o sujeito esquizofrênico deleuziano; (2) ao invés da visão clássica do poder centrado no capital e no Estado, a visão foucaultiana do poder capilar – “O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1997, p. 89); e (3) ao invés da revolução nos termos tradicionais do marxismo, a revolução nos termos simbólicos do situacionismo (CALL, 2002, p. 22-23). Sobre as personagens dos livros de Gibson e Sterling, Call afirma que

as personagens nestes livros frequentemente experimentam percepções sensoriais “junto” com alguma outra personagem. Casos de esquizofrenia pós-moderna e múltiplas identidades eletrônicas são comuns. (...) As páginas da ficção *cyberpunk* são também cheias de revolucionários neo-situacionistas como os Modernos Panteras de Gibson ou a vanguarda artística jovem de *Holy Fire* de Sterling. (...) Eles experimentam o poder (e resistência) em um nível capilar, e talvez até mesmo em um nível molecular¹⁵² (CALL, 2002, p. 24).

¹⁵² Tradução livre de: “Characters in these books routinely experience sensory perceptions which ‘belong’ to someone else. Cases of postmodern schizophrenia and multiple electronic identity are common. (...) The pages of cyberpunk fiction are also full of neo-Situationist revolutionaries like Gibson’s Panther Moderns, or the young artistic avant-garde of Sterling’s *Holy Fire*. (...) They experience power (and resistance) at a capillary level, and perhaps even at a molecular level”.

Estas proximidades levam Call a concluir que “a política do cyberpunk é, em resumo, uma política radical para o novo milênio: uma política de anarquismo pós-moderno”¹⁵³ (CALL, 2002, p. 24). Mas o que nos interessa é justamente o inimigo que esta nova política deve enfrentar: “Ao articular este tipo de visão de mundo anarquista, o cyberpunk fornece uma possível resposta ao chamado que tem sido recentemente emitido pelo sociólogo pós-moderno Pierre Bourdieu: que nós devemos restaurar a utopia em ordem contrária ao neoliberalismo”¹⁵⁴ (CALL, 2002, p. 24). Neste sentido, apesar dos desencontros freqüentes – Marx, por exemplo, expulsou Bakunin da Primeira Internacional em 1872 –, anarquismo e marxismo estão juntos contra o mesmo inimigo.

Mas como são possíveis visões tão díspares sobre a ficção *cyberpunk*? Como é possível reconhecê-la, por um lado, como representação máxima do capitalismo mundial ou mesmo clichê do liberalismo norte-americano e, por outro lado, como política radical para o novo milênio? Na verdade, esta contradição reside no cerne do elemento mais característico da ficção *cyberpunk*, o ciberespaço: para Call,

a esquizofrenia acelerada que tem permitido à Internet se tornar simultaneamente uma mídia absolutamente comercial e o lugar de algumas das mais afrontosas declarações revolucionárias na história demarca uma necessidade pelo tipo de análise cultural radical que é encontrada no cyberpunk¹⁵⁵ (CALL, 2002, p. 14; grifo do autor).

Em *Idoru*, por exemplo, o ciberespaço é tanto onde se compra “embalagem de seis cervejas, lâminas, abridor de pacotes Tokkai” (GIBSON, 1999, p. 53) quanto onde se escondem *hackers* em enclaves secretos que não permitem propaganda (GIBSON, 1999, p. 163). Mas para ficar nas declarações revolucionárias, o que nos interessa neste momento, voltemos a Hakim Bey, ou melhor, Peter Lamborn Wilson, provavelmente o anônimo que assina o décimo segundo texto de *Futuro proibido*, “Visite Port Watson!” (1988). Escrito como um guia turístico, o texto descreve Sorsorol, uma ilha do Pacífico cujo porto (Port Watson) serve como base para um banco dirigido por *hackers* que garantem uma renda mensal aos habitantes acionistas sem que precisem trabalhar:

¹⁵³ Tradução livre de: “The politics of cyberpunk is, in short, a radical politics for the new millennium: a politics of postmodern anarchism”.

¹⁵⁴ Tradução livre de: “By articulating this kind of anarchist worldview, cyberpunk provides a possible response to the call which has recently been issued by postmodern sociologist Pierre Bourdieu: that we must restore utopia in order to counter neoliberalism”.

¹⁵⁵ Tradução livre de: “the spiraling schizophrenia which has allowed the Internet to become simultaneously a thoroughly commodified medium and the site of some of the most outrageous revolutionary declarations in history points to a need for the kind of radical cultural analysis which is to be found in cyberpunk”.

Port Watson foi planejado para usufruir uma liberdade quase total da lei, com o banco praticando uma forma nova e invisível de pirataria. Uma vez que, para a sua eficácia, ela depende das comunicações via satélite, ela poderia talvez ser chamada de Pirataria Espacial!

(...)

Todo cidadão de Sonsorol e morador de Port Watson, criança, mulher e homem, tornou-se um acionista equitativo no Banco (ANÔNIMO, 2003, p. 160).

Também lemos no texto que “a ‘forma’ de governo de Port Watson poderia ser chamada de Pacto de Piratas – ou talvez comunismo *laissez-faire* – ou anarcomonarquia (uma vez que cada ser humano é considerado um ‘senhor livre’ ou agente soberano)” (ANÔNIMO, 2003, p. 163). Mais uma vez fantasmas de Marx e até mesmo de Bakunin rondam o movimento *cyberpunk*. Portanto, de Toffler a Bey, a ideologia *cyberpunk*, estandarte de utopias neoliberais, revela-se também atravessada por espectros do comunismo e do anarquismo. Mas como veremos nos exemplos a seguir, estas aparições até então veladas tornam-se tangíveis na ficção *cyberpunk* latino-americana.

4.1 Utopias católico-comunistas: *Mañana, las ratas* (1977), de José B. Adolph

Talvez a precocidade deste romance peruano em relação à ficção *cyberpunk* norte-americana, antecedendo em quase sete anos *Neuromancer*, gere dúvida quanto aos nossos critérios de seleção. Mas esta escolha não é apenas nossa, pois vejamos algumas resenhas de *Mañana, las ratas*, concluído em 1977 e publicado em 1984: numa nota não-assinada impressa no jornal *La República*, se celebra que, “(...) finalmente, no Peru tenhamos alguém que nos diga o atual, o urgentemente presente, sob a metáfora do antecipado e distante, como nas parábolas de Ray Bradbury ou de Kurt Vonnegutt Jr., incluindo filmes tão charmosos de antecipação como *Blade Runner* (...)”¹⁵⁶ (apud HONORES VÁSQUEZ, 2008, p. 1). Mas se esta referência a *Blade Runner* não é suficiente para validar nossos critérios, então ainda há um comentário de Salvo num artigo sobre a ficção científica peruana:

José B. Adolph também tem publicado romances de ficção científica, como *Mañana, las ratas* (1977), livro que se fosse publicado nos Estados Unidos, tiraria de *Neuromancer* de William Gibson a glória de ser considerado como o pioneiro da moda *cyberpunk*. Neste romance, vemos um Peru totalmente balcanizado e anêmico,

¹⁵⁶ Tradução livre de: “(...) por fin, en el Perú tengamos alguien que nos diga lo actual, lo acucientemente presente, bajo la metáfora de lo anticipado y lejano, a la manera de las parábolas de Ray Bradbury o de Kurt Vonnegutt Jr., incluyendo películas tan hermosas de anticipación como *Blade Runner* (...)”.

governado por transnacionais cuja cúpula dirigente reside em satélites que orbitam a Terra. A religião, contudo, serve como aglutinador para a gestação de forças rebeldes, que, entretanto, não sabem bem onde estão¹⁵⁷ (SALVO, 2007, p. 152).

De fato, em *Mañana*, “nenhum membro do Diretório Supremo está na Terra desde muitos anos. Todos eles, suas famílias e mais cem mil pessoas residem permanentemente no satélite que todo mundo tem sido induzido a esquecer por boas razões”¹⁵⁸ (ADOLPH, 1984, p. 168). Mas em outros pontos o romance de Adolph antecipa inclusive *Nevasca*, ficção *pós-cyberpunk* de Stephenson: se no romance de Stephenson encontramos uns Estados Unidos repartidos em subúrbios que funcionam cada um como “uma cidade-estado com sua própria constituição, uma fronteira, leis, tiras, tudo” (STEPHENSON, 2008, p. 11), no de Adolph os Estados Unidos se esfacelam para abrigar inúmeras comunidades (Primeira Igreja de Jesus Cristo Astronauta, Comunidade dos Irmãos Hitlerianos, Templo da Sagrada Vida, Comunistas Cristãos, Igreja Metodista Feminista, etc.): “Nem fronteiras, nem cidades, pensou Tony: em seu lugar, sucursais e desconcentração”¹⁵⁹ (ADOLPH, 1984, p. 159).

Na verdade, o que assombra em *Mañana* não é o pioneirismo (*pós-*)*cyberpunk*, possivelmente explicado por aquilo que denominamos em capítulo anterior como recepção indireta, mas a antecipação do cenário neoliberal que se instalaria durante o governo de Alberto Fujimori (1990-2000). A capital Lima de 2034 imaginada por Adolph, dominada por um “sistema [de necessidades transnacionais] que havia substituído o velho capitalismo e o marco do Estado-Nação político”¹⁶⁰ (ADOLPH, 1984, p. 46), é totalmente distante da capital Lima dos anos 1970, governada por uma ditadura militar de retórica nacionalista e socialista. Para Illescas,

Adolph se encontra em um país que na década de 1970 tem estado sob um governo militar que tem planejado uma série de reformas e mudanças nos aspectos agrários e industriais, e que por seu discurso tem sido associado com o nacionalismo, o socialismo e muitas formas de participação comunitária. Na década de 1980, em plena reativação democrática, os meios de comunicação se referem a todos estes intentos como a “década perdida”. Adolph não pode, e não é sua limitação, mas o

¹⁵⁷ Tradução livre de: “José B. Adolph también ha publicado novelas de ciencia ficción, como *Mañana, las ratas* (1977), libro que de haberse publicado en EE.UU., le quitaría al *Neuromante* de William Gibson la gloria de ser considerado como el iniciador de la moda ciberpunk. En esta novela, vemos un Perú totalmente balcanizado y anómico, gobernado por transnacionales cuya cúspide dirigenzial reside en satélites que orbitan la Tierra. La religión, empero, sirve de aglutinante para la gestación de fuerzas rebeldes, que sin embargo no saben bien donde están paradas”.

¹⁵⁸ Tradução livre de: “Ningún miembro del Directorio Supremo está en la Tierra desde hace años. Todos ellos, sus familias, y cien mil personas más residen permanentemente en el satélite que todo el mundo ha sido inducido a olvidar con muy buenas razones”.

¹⁵⁹ Tradução livre de: “Ni fronteras ni ciudades, pensó Tony: en su lugar, sucursales y desconcentración”.

¹⁶⁰ Tradução livre de: “las necesidades transnacionales del sistema que había reemplazado al viejo capitalismo y el marco del Estado-Nación político”.

pensamento com que se associa à intelectualidade da esquerda peruana, desenvolver suas histórias com a parafernália tradicional da realidade, porque não existe ainda essa realidade que reifica seu pensamento ideológico para o futuro¹⁶¹ (ILLESCAS, s/d, p. 37).

Temos aqui um aspecto já destacado da ficção científica que reprime a realidade para retorná-la em forma de alegoria, produzindo assim uma referencialidade indireta. Mas as alegorias de *Mañana* não se referem ao *mesmo* presente, mas ao *outro* futuro: se alegoria significa “falar outramente”, então a alteridade anunciada por Adolph é o neoliberalismo que desponta no horizonte de qualquer ditadura terceiro-mundista. Tomemos o caso brasileiro para perceber que a ideologia nacional evocada pela ditadura militar é apenas para enfrentar a subversão, pois no mais a ditadura é “um governo associado ao imperialismo, de desmobilização popular e soluções técnicas, ao qual todo compromisso ideológico verificável parecerá sempre um entrave” (SCHWARZ, 2001b, p. 25). Ou como afirma Avelar, “ao fim e ao cabo, depois das ditaduras a modernização periférica veio irrevogavelmente a significar, para as elites latino-americanas, integração ao capital global como sócios menores” (AVELAR, 2003, p. 22). A modernização promovida pelas ditaduras latino-americanas, travestida de arroubos nacionalistas e até mesmo socialistas, atende a uma necessidade do capitalismo globalizado, sempre a procura de novos mercados.

Mas como se desenvolve a extrapolação do neoliberalismo realizada por Adolph? Ao culparem o Estado de bem-estar pela crise econômica dos anos 1970, e conseqüentemente defenderem a desigualdade como valor positivo (ANDERSON, 2008, p. 9-10), geradora de mais lucros, e hipoteticamente, de mais investimentos, os preceitos neoliberais de economistas como Hayek e Friedman não poderiam ter outro resultado na América Latina: “Uma sociedade que, na realidade, se converteu em uma justaposição de universos sociais que já quase não mantêm vínculos entre si” (BORÓN, 2008a, p. 105). Estes universos sociais distintos são especificamente dois, “a grande burguesia dos países latino-americanos (e as classes e grupos sociais integrados ao seu domínio) e as massas marginais que vivem abaixo da linha de pobreza” (BORÓN, 2008a, p. 106). Temos aqui a base do típico cenário *cyberpunk*, onde as transformações sócio-tecnológicas produzem literalmente um abismo entre marginais abandonados em cidades arruinadas e elites isoladas em colônias espaciais. Se

¹⁶¹ Tradução livre de: “Adolph se encuentra en un país que en la década del 1970s ha estado bajo un gobierno militar que ha planteado una serie de reformas y cambios en los aspectos agrarios e industriales, y que por su discurso ha sido asociado con nacionalismo, socialismo y muchas formas de participación comunitaria. En la década de los 1980s, en plena reactivación democrática, los medios de comunicación se refieren a todos estos intentos como la “década perdida.” Adolph no puede, y no es su limitación sino el pensamiento con que se asocia a la intelectualidad de la izquierda peruana, desarrollar sus historias con la parafernalia tradicional de la realidad, porque no existe aún esa realidad con la que reificar su pensamiento ideológico para el futuro”.

este cenário é tanto mais certo na América Latina, então é tanto mais coerente que seja extrapolado pela ficção *cyberpunk* latino-americana, como ocorre em *Mañana*:

Haviam voltado a uma cidade que estalava em suas fissuras, submetida cada vez mais a freqüentes tormentas de areia nas quais se unia a do deserto com o pó de ruas jamais regadas, quase sem verdor, sem chuva e com água racionada. E haviam se refugiado – olho de águia, sim senhor! – em um subúrbio composto de uma série de fortalezas eletrificadas, campos de golfe rodeados de torres com metralhadoras e caminhos vazios que eram armadilhas mortais para os estranhos¹⁶² (ADOLPH, 1984, p. 123).

A evasão da elite significa não apenas a distinção de dois universos sociais, mas também de dois espaços, o público e o privado. Entretanto, esta distinção é apenas aparente, pois o que ocorre é sua anulação, o abandono do espaço público a partir do isolamento do espaço privado. Se Adolph representa o isolamento do espaço privado através de residências fortificadas, o abandono do espaço público tem como ponto de partida a Praça de San Martín, inaugurada em 1927 para comemorar o centenário da Independência do Peru:

Haviam-lhe contado que a velha praça, como todo o resto desta zona [centro histórico], era agora um fedorento depósito de lixo entre edifícios destruídos, povoados por ratos humanos e outros. Uma bruma cinza amarronzada flutuava permanentemente sobre estas ruínas; de noite, diziam, brotavam disparos, gemidos e gritos de escalafrio destas vielas e buracos que viviam em uma autônoma sordidez¹⁶³ (ADOLPH, 1984, p. 18).

Este abandono convém às políticas neoliberais que promovem a deterioração do Estado de bem-estar e, por fim, da própria sociedade civil. Não é por acaso que Jameson reconhece o fim da sociedade civil no imaginário *cyberpunk*: “Mas o fim da sociedade civil é também indicado pelo desaparecimento do espaço público enquanto tal: o fim do cívico, por exemplo, e do governo oficial, que agora se dissolve em redes de corrupção e relações informais de clã” (JAMESON, 1994, p. 197). Jameson alude aqui ao submundo do crime e das tribos urbanas, presença constante no universo *cyberpunk*. Diante do fim da sociedade civil também surgem os governos privados dirigidos por empresas privadas, sendo o caso japonês o referencial por excelência da ficção *cyberpunk*: “para voltar ao Japão pela última

¹⁶² Tradução livre de: “Habían vuelto a una ciudad que estallaba por sus costuras, sometida cada vez más a frecuentes tormentas de arena en las que se unía la del desierto con el polvo de calles jamás regadas, casi sin verdor, sin lluvia y con el agua racionada. Y se habían refugiado —ojo de águila, sí señor!— en un suburbio compuesto de una serie de fortalezas electrificadas, campos de golf rodeados de torres con metralletas y caminos vacíos que eran trampas mortales para los extraños”.

¹⁶³ Tradução livre de: “Le habían contado que la vieja plaza, como todo el resto de esta zona, era ahora un maloliente hacinamiento de basura entre edificios derruidos, poblados por ratas, humanas y de las otras. Una bruma gris parduzca flotaba permanentemente sobre estas ruinas; de noche, se decía, brotaban disparos, aullidos y gritos escalofriantes de estos callejones y cañones que vivían en una autônoma sordidez”.

vez, van Wolferen afirma que não há um governo japonês no sentido ocidental, apesar das aparências, e as corporações japonesas têm seus métodos únicos de dirigir a flutuação geral da política nacional” (JAMESON, 1994, p. 197-198). Este é o caso da Lima de 2034 que, mesmo nas aparências, é governada por um diretório regional de empresas que, por sua vez, responde a um diretório supremo situado na América do Norte. Inclusive as empresas comportam-se como pequenos estados-nações, adotando bandeiras e hinos cantados por seus leais funcionários:

Poucos segundos depois ingressava sua secretária, a bela e eficiente Marina Ferrari. Saudaram-se com um sorriso bem discreto e ele se levantou quando escutaram os primeiros sons do hino da companhia. Ambos sabiam que, simultaneamente, estava sendo içada sobre o piso trinta e dois a bandeira púrpura e verde da EPESA [Empresa de Produtos Estimulantes, Sociedade Anônima], e que cerca de dois mil e quinhentos outros fiéis servidores, presentes no edifício, escutavam de pé e com a mão direita sobre o coração a melodia suavemente marcial muita bem interpretada por John Philip Sousa¹⁶⁴ (ADOLPH, 1984, p. 20).

A semelhança entre esta passagem e um pequeno trecho de *Neuromancer* é notável: “Por um instante divagou sobre o que seria trabalhar a vida toda para uma zaibatsu. Alojamento da companhia, hino da companhia, funeral da companhia” (GIBSON, 2003, p. 51). Como explica Antunes em nota de tradução, *zaibatsu* é um conglomerado multinacional baseado na tradição japonesa de respeito à hierarquia familiar. Neste caso, uma recepção análoga justifica a semelhança entre *Mañana, las ratas* e *Neuromancer*, pois os *zaibatus* existem desde o século XIX.

Se não há mais delimitações entre o espaço público e o privado, Jameson percebe, por outro lado, o surgimento de um espaço intermediário, “um espaço infinito plenamente construído e pós-urbano, onde a propriedade corporativa de algum modo aboliu a antiga propriedade privada individual sem se tornar pública”, enfim, uma “terra de ninguém” (JAMESON, 1994, p. 198). Esta terra de ninguém também é outra referência constante no imaginário *cyberpunk*: Chiba City, por exemplo, é uma das “zonas fora da lei” citadas em *Neuromancer* (GIBSON, 2003, p. 21). É nesta terra de ninguém onde os marginais e as elites se enfrentam, ou no caso de *Mañana*, os ratos e os diretores regionais:

¹⁶⁴ Tradução livre de: “Pocos segundos después ingresaba su secretaria, la bella y eficiente Marina Ferrari. Se saludaron con una sonrisa más bien discreta y él se levantó cuando se escucharon los primeros sonos del himno de la compañía. Ambos sabían que, simultáneamente, se estaba izando sobre el piso treinta y dos la bandera púrpura y verde de EPESA, y que cerca de dos mil quinientos otros fieles servidores, presentes en el edificio, escuchaban de pie y con la mano derecha sobre el corazón la melodía suavemente marcial muy bien calcada de John Philip Sousa”.

- [...] me ocorre que seus famosos ratos, nestes anos, podem ter estado ocupados em criar uma nova ordem.
 - Sem nós [diretores]?
 - Sim, e o melhor, *contra* vocês.
- Tony pensou por um instante.
- Talvez realmente tenhamos nos isolado demasiadamente. Nem sequer se dá a conhecer publicamente o nome dos Diretores Regionais. Aposto que não mais de cem ou duzentas pessoas sabem que aqui está um Diretor chamado Antonio Tréveris¹⁶⁵ (ADOLPH, 1984, p. 95; grifo do autor).

Neste diálogo entre as personagens Linda King, supervisora do Diretório Supremo, e Tony Tréveris, diretor regional da EPESA, notamos que a causa do embate entre os ratos e os diretores regionais é o isolamento destes, enfim, a ausência de vínculos que já indicamos como consequência das desigualdades estimuladas pelos preceitos neoliberais. Mas no realismo sujo *cyberpunk*, ao contrário do realismo sujo naturalista, a terra de ninguém não se apresenta como espaço da alteridade absoluta, mas da aventura (JAMESON, 1994, p. 198). Aventura significa aqui mobilidade, como explica Jameson:

Há agora uma circulação e recirculação possível entre o submundo e o mundo superior de apartamentos de aluguel caro: cair deste último ao primeiro já não é um desastre tão absoluto e irrevogável, uma vez que, acima de tudo, isso oferece o conhecimento do que se costumava chamar de “as ruas”, que é igualmente indispensável à sobrevivência nos espaços inimagináveis da decisão corporativa e burocrática (pelo menos na imaginação da sociedade e cultura pós-modernas). Mas a diferença crucial é que, na visão pós-moderna, pode-se sair das profundezas mais baixas; uma recuperação de uma empresa é possível e concebível, o que seria impensável e não representável no momento naturalista do capital maduro (embora talvez não nos contos de fadas balzaquianos dos primórdios do capitalismo) (JAMESON, 1994, p. 193-194).

Ou como entende um dos membros do Diretório Regional: “Seu filho se deixou misturar com ratos e se converteu em rato. Acaso é tão difícil de entender ou tão pouco freqüente? Isso se chama mobilidade social. Há ratos que sobem e homens que descem. Assim é a vida”¹⁶⁶ (ADOLPH, 1984, p. 63). Já a experiência da rua é o que Tony aprende descendo ao submundo acompanhado por Linda, tal qual Dante e Virgílio no inferno. Na verdade, “experiência da rua” é apenas uma expressão para designar aquilo que já apontamos

¹⁶⁵ Tradução livre de: “– [...] me ocurre que tus famosas ratas, en estos años, pueden haber estado ocupadas en crearse un nuevo orden. / – ¿Sin nosotros? / – Sin, y a lo mejor, *contra* ustedes. / Tony pensó un instante. / – Quizás realmente nos hayemos aislado demasiado. Ni siquiera se da a conocer públicamente el nombre de los Directores Regionales. Apuesto a que no más de cien o doscientas personas saben que desde ayer existe un Director llamado Antonio Tréveris”.

¹⁶⁶ Tradução livre de: “Su hijo se largó a mezclarse con las ratas y se convirtió en rata. ¿Acaso es tan difícil de entender o tan poco frecuente? Eso se llama movilidad social. Hay ratas que suben y hombres que bajan. Así es la vida”.

como evaporação das diferenças de classes na pós-modernidade, pois este é o aprendizado de Tony:

Toda a zona parecia mil vezes bombardeada e destruída por terremotos e incêndios; hediondas edificações enegrecidas e translúcidas de algo que parecia uma pátina gordurosa como azeite usado. Mas agora começava a ver os habitantes, os ratos, que se moviam – e isto surpreendeu Linda – com a indiferença ou determinação próprias de seres humanos dedicados a atividades talvez desagradáveis ou rotineiras, mas normais. Por alguma razão havia esperado que todas estas pessoas (todas estes ratos, repetiu) se pareceriam com os edifícios em que viviam e com o ar, permanentemente pesteadado por sujeiras e fogos, em que nasciam, viviam, trabalhavam ou roubavam e morriam¹⁶⁷ (ADOLPH, 1984, p. 88-89).

Este humanismo sincero, porém piegas assimilado por Tony oculta não apenas as diferenças de classes, mas também as culturais, pois “os mamelucos, os negros, os índios, os cafuzos, os asiáticos, todos haviam se transformado, com nítida facilidade, em ratos”¹⁶⁸ (ADOLPH, 1984, p. 70). Os ratos formam então uma categoria tão ampla quanto os *dominados* que se agregam no vazio da fala de Marx. Não é por acaso que entre os ratos há um grupo denominado católicos ortodoxos, ou simplesmente cat-ox, que visa derrubar o diretório regional: para Illescas (s/d, p. 37), a retórica do líder dos cat-ox, o Cardeal Negro, assemelhasse ao discurso da teologia da libertação que, por sua vez, adapta o instrumental marxista¹⁶⁹. Dentre os preceitos fundamentais da teologia da libertação que Löwy reúne em *Marxismo e teologia da libertação* (1988), citemos alguns:

1. Um implacável requisito moral e social contra o capitalismo dependente, seja como sistema injusto, iníquo, seja como forma de *pecado estrutural*.
 2. A utilização do instrumental marxista para compreender as causas da pobreza, as contradições do capitalismo e as formas da luta de classes.
 3. Uma opção preferencial em favor dos pobres e da solidariedade com a sua luta pela autolibertação.
- (...)

¹⁶⁷ Tradução livre de: “Toda la zona parecía mil veces bombardeada y destruida por terremotos e incendios; hediondas edificaciones ennegrecidas y rezumantes de algo que parecía una pátina grasosa como aceite usado. Pero ahora comenzaron a ver a los habitantes, a las ratas, que se movían – y esto sorprendió a Linda – con la indiferencia o determinación propias de seres humanos dedicados a actividades quizás desagradables o rutinarias, pero normales. Por alguna razón había esperado que todas estas personas (todas estas ratas, se repitió), se parecerían a los edificios en que vivían y al aire, permanentemente apeestado por basuras y fuegos, en que nacían, vivían, trabajaban o delinuían y morían”.

¹⁶⁸ Tradução livre de: “Los cholos, los negros, los indios, los zambos, los asiáticos, todos se habían transformado, con sencillez abrumadora, en ratas”.

¹⁶⁹ Ainda que a relação indicada por Illescas entre os cat-ox e a teologia da libertação permita considerações reveladoras, é curioso notar que Adolph (1984, p. 35) representa os cat-ox como neo-jesuítas provenientes dos antigos lefebvristas, ou seja, como seguidores do maior adversário das reformas liberais promovidas pelo Concílio do Vaticano II (1962), o arcebispo Marcel Lefebvre. O Concílio do Vaticano II favoreceu novas formas do cristianismo social (os padres-operários, a economia humanista, etc.) que se alinhavam as políticas da teologia da libertação (LÖWY, 1991, p. 33).

5. Uma nova leitura da Bíblia, voltada principalmente para passagens como o *Êxodo* – paradigma da luta de libertação de um povo escravizado (LÖWY, 1991, p. 27; grifo do autor).

O primeiro ponto é valioso para interpretarmos *Mañana, las ratas*, principalmente se considerarmos o que Löwy afirma mais adiante:

Para lutar eficazmente contra a pobreza, é necessário conhecer suas *causas*: é aqui que a teologia da libertação reencontra o marxismo sob novas bases. A pobreza da grande maioria e a riqueza insolente de um punhado de privilegiados têm o mesmo fundamento econômico: o *sistema capitalista*. Mais precisamente, na América Latina, o *capitalismo dependente*, submetido aos monopólios multinacionais das grandes metrópoles imperialistas (LÖWY, 1991, p. 99; grifo do autor).

Portanto, a nova base do marxismo na qual a teologia da libertação se apóia é a teoria da dependência que surge na América Latina por volta dos anos 1960-70. Do *corpus* desta teoria podemos citar o famoso ensaio *Para ler o Pato Donald* (1972), contemporâneo de *Mañana*, onde Ariel Dorfman e Armand Mattelart afirmam que “está historicamente provado que os países dependentes foram mantidos nesta condição pela divisão internacional do trabalho, que os condena a limitar todo desenvolvimento que pudesse dar-lhes independência econômica” (DORFMAN; MATTELART, 1980, p. 131). Isto se assemelha ao que afirma o jesuíta peruano Gustavo Gutiérrez na obra homônima pioneira da teologia da libertação publicada em 1971, ou seja, seis anos antes de *Mañana*: “O subdesenvolvimento dos países pobres, como fato social global, aparece então em sua verdadeira face: como o subproduto histórico do desenvolvimento de outros países” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 137). Diante deste quadro, Gutiérrez aponta para apenas uma solução: “Torna-se cada vez mais evidente que os povos latino-americanos não sairão de sua situação a não ser mediante uma transformação profunda, uma *revolução social* que mude radical e qualitativamente as condições em que vivem atualmente” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 146; grifo do autor). Esta revolução social é o que o autor denomina movimento da libertação, ou seja, “libertação da dominação exercida pelos grandes capitalistas e, em especial, pelo país hegemônico: os Estados Unidos da América do Norte” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 145). Estão aqui delineados os principais argumentos do Cardeal Negro.

O quinto ponto citado por Löwy também é abordado por Gutiérrez: sobre o *Êxodo*, o autor afirma que “a libertação do Egito é um ato político. É a ruptura com uma situação de espoliação e de miséria, e o início da construção de uma sociedade justa e fraterna” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 209). Em alguns momentos certamente é possível ler o romance de Adolph a partir do *Êxodo*, apesar da libertação dos ratos não resultar em peregrinação à terra

prometida, mas em liberação da própria Lima. Para Löwy, a interpretação do *Êxodo* realizada por Gutiérrez destaca que

não se trata de esperar a salvação do alto: o Êxodo bíblico nos mostra *a construção do homem por ele mesmo na luta política histórica*. (...) O pobre, nessa perspectiva, não é mais objeto de piedade ou de caridade, mas, como os escravos hebreus, o ator da sua própria libertação (LÖWY, 1991, p. 41-42; grifo do autor).

Mas se “a religião é o ópio do povo”, então como é possível uma interpretação marxista da Bíblia como a realizada por Gutiérrez? Para Löwy, esta célebre frase de Marx é mal-compreendida, pois descontextualizada: na verdade, Marx afirma que “a angústia religiosa é ao mesmo tempo a expressão da angústia real e o protesto contra essa angústia real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, assim como é o espírito de uma situação sem espiritualidade. Ela é o ópio do povo” (MARX *apud* LÖWY, 1991, p. 11). Ou seja, a religião é o ópio do povo, pois é tanto a alienação (*expressão da angústia real*) quanto a necessidade (*protesto contra essa angústia real*). Mas se o jovem Marx de *Para uma crítica da filosofia do direito de Hegel* (1843), obra de origem da célebre frase em questão, mostra-se cauteloso diante da religião, Engels revela-se entusiasmado ao estabelecer um paralelo entre o cristianismo primitivo e o socialismo moderno: ambos eram movimentos de massa, de homens e mulheres oprimidos, que anunciavam uma libertação iminente da escravidão e da miséria (LÖWY, 1991, p. 14). Neste sentido, a reivindicação do Cardeal Negro combina cristianismo medieval e comunismo: “Pedimos a propriedade comunal dos grandes meios de produção sob administração das igrejas, porque estas são as únicas entidades desprovidas de egoísmo que ainda existe”¹⁷⁰ (ADOLPH, 1984, p. 107).

Além da analogia de Engels, podemos citar o ponto de vista de Bloch, para quem a religião é uma das configurações mais significativas da *consciência utópica*: “Por sua capacidade de antecipação criadora, a escatologia judaico-cristã, universo preferido de Bloch, delimita o espaço imaginário do *ainda-não-existente*” (LÖWY, 1991, p. 21). Voltamos aqui ao messiânico sem messianismo, mas enquanto o provir derridiano é a afirmação da historicidade, o provir em *Mañana* é sua anulação: para Honores Vásquez, “a luta entre os Cat-ox e o Diretório pelo poder, estabelece também a eterna luta entre o Bem e o Mal, que no mundo é cíclica, pois sempre surge um poder emergente que substitui o poder hegemônico”¹⁷¹

¹⁷⁰ Tradução livre de: “Pedimos la propiedad comunal de los grandes medios de producción, bajo administración de las iglesias, porque éstas son las únicas entidades desprovistas de egoísmo que aún quedan”.

¹⁷¹ Tradução livre de: “Entonces, la lucha entre los Cat-ox y el Directorio por el poder, plantea también la eterna lucha entre el Bien y el Mal, que en el mundo es cíclica, pues siempre surge un poder emergente que desplaza al poder hegemónico”

(HONORES VÁSQUEZ, 2008, p. 2). A luta cíclica é, em outras palavras, a ideologia sem história de Althusser, ou como a denominamos no segundo capítulo, a eterna ideologia da dominação. É neste quadro que se compreende a revolução dos cat-ox:

A segunda noite desde o começo da rebelião dos cat-ox: a rebelião definitiva, pensou Tony. Nada de algazarras desconexas, de explosões populares tão violentas como circunstanciais. Desta vez era uma revolução friamente calculada e dirigida, encabeçada por um grupo de eficientes fanáticos que utilizavam um desgosto largamente latente para subir ao poder e substituir uma dominação por outra. Isso os acadêmicos e os ingênuos chamavam “história”¹⁷² (ADOLPH, 1984, p. 115).

Entender a revolução como continuação das relações de poder em outra roupagem é destituí-la de qualquer viés utópico. Portanto, não é de estranhar que a revolução dos cat-ox seja assimilada pelo Diretório Supremo:

Talvez Linda tenha razão, pensou Tony, e o poder já esteja realmente nas mãos dos cat-ox. Ou, ao menos, existe uma dualidade que, como todas, deverá se resolver em um ou outro sentido. Tony não duvidava de que seria decisiva a atitude do Diretório Supremo, e até este, efetivamente, se decidia pelos cat-ox... Mas, por quê? Somente porque tinham o poder? Bastava isso? Sim, respondeu o próprio Tony. Isso bastava para um poder pragmático e que se prezava por sua desideologização¹⁷³ (ADOLPH, 1984, p. 148).

Sabemos mais adiante que os cat-ox e o Diretório Supremo formam um “governo de coalizão” (ADOLPH, 1984, p. 155), confirmando assim o que, segundo Tony, a ingenuidade dos historiadores não percebe: a passagem de uma dominação para outra. Mas Tony também reconhece que isto se deve ao poder pragmático do Diretório Supremo, ou em último plano, ao modo como o capitalismo desarma e reabsorve formas de resistência cultural e de guerrilha: a expansão do capital multinacional, penetrando inclusive enclaves pré-capitalistas, impede qualquer distanciamento crítico (JAMESON, 2006, p. 74-75). Ao inviabilizar a utopia dos cat-ox, Adolph mostra-se mais uma vez a frente da ficção *cyberpunk* norte-americana que também inibe qualquer alternativa utópica. Mas enquanto lá a utopia é proibida, aqui ela é assimilada, ou melhor, esquecida de suas origens revolucionárias.

¹⁷² Tradução livre de: “La segunda noche desde el comienzo de la rebelión de los cat-ox: la rebelión definitiva, pensó Tony. Nada de algazaras inconexas, de estallidos populares tan violentos como circunstanciales. Esta vez era una revolución fríamente calculada y dirigida, encabezada por un grupo de eficientes fanáticos que utilizaban un disgusto largamente latente para encaramarse al poder y reemplazar una dominación por otra. Eso los académicos y los ingenuos lo llamaban ‘historia’”.

¹⁷³ Tradução livre de: “Quizás Linda tenga razón, pensó Tony, y el poder ya esté realmente en manos de los cat-ox. O, al menos, existe una dualidad que, como todas, deberá resolverse en uno u otro sentido. Tony no dudaba de que sería decisiva la actitud del Directorio Supremo, y si éste, efectivamente, se decidía por los cat-ox... Pero, ¿por qué? ¿Sólo porque tenían poder? ¿Bastaba eso? Sí, se respondió el propio Tony. Eso bastaba para un poder pragmático y que se preciaba de su desideologización”.

4.2 Utopias ecológicas: *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis; *2010: Chile en llamas* (1998), de Darío Oses

Se as questões ecológicas são preocupações tardias dos integrantes do movimento *cyberpunk*, principalmente de Bruce Sterling ao escrever *Tempo fechado* (1994) e, cinco anos depois, ao fundar o Movimento do *Design Viridiano*¹⁷⁴, o mesmo não procede para a ficção *cyberpunk* latino-americana. É certo que várias obras iniciais da ficção *cyberpunk* norte-americana apresentam, desde os anos 1980, imagens da catástrofe ecológica, mas isto se refere mais à estética gótica do gênero (AMARAL, 2006, p. 62-65) e menos à consciência ecológica: em *Neuromancer*, por exemplo, a “chuva quente que castigava a calçada do Ninsei” (GIBSON, 2003, p. 17) não é tanto um alerta climático quanto um recurso estético para criar uma atmosfera *noir* futurista. Por outro lado, em *Mañana, las ratas*, mesmo que não seja o centro temático, o problema ecológico é reconhecido como tal no pensamento irônico do protagonista Tony: “Brisa do mar, sim, excelente, pensou Tony, a cem dólares o hectolitro posto em seu bar. Isso satisfaria aos fanáticos da Internacional Ecologista e demais idiotas subversivos que colocavam bombas nos bares de benzedrina e outros lugares para relaxar”¹⁷⁵ (ADOLPH, 1984, p. 14). Ainda que se possa pensar nesta referência fictícia a Internacional Ecologista como antecipação do Manifesto Ecosocialista Internacional de 2002, ela aponta, na verdade, para hibridações entre vermelhos (comunistas) e verdes (ecologistas) que já estavam em curso na Nova Esquerda britânica, como demonstra as seguintes palavras do ex-editor da *New Left Review*, Perry Anderson: “os problemas da interação das espécies humanas com seu ambiente terrestre, basicamente ausentes do marxismo clássico, são inadiáveis na sua urgência” (ANDERSON, 1984, p. 96). Antes de demonstrar mais adiante que estas ausências são do marxismo e não de Marx, vamos elencar quem além de Anderson percebeu as hibridações aqui discutidas: Edgar Morin, um pensador marxista em suas primeiras obras, introdutor do conceito de indústria cultural na França (MATTELART; MATTELART, 1999, p. 91), já percebia em 1975, em suas notas sobre o espírito do tempo, que

¹⁷⁴ O movimento encerrou suas atividades em novembro de 2008. Ver última nota do movimento em: <<http://www.viridiandesign.org/>>.

¹⁷⁵ Tradução livre de: “Aire de mar, sí, excelente, se dijo Tony, a cien dólares el hectolitro puesto en su bar. Eso satisfaría a los fanáticos de la Internacional Ecologista y demás cojudos subversivos que ponían bombas en los bares de benzedrina y otros sitios de relax”.

a consciência ecológica é historicamente uma maneira radicalmente nova de apresentar os problemas de *insalubridade*, de *nocividade* e de *poluição*, até então julgados excêntricos com relação aos “verdadeiros” temas políticos: esta tendência se torna um projeto político global que põe em causa a *organização* de uma sociedade, já que ela critica e rejeita tanto os fundamentos do humanismo ocidental quanto os princípios de crescimento e de desenvolvimento que propulsam a civilização tecnocrática (MORIN, 2003, p. 183-184; grifos do autor).

Colocar em causa a organização da sociedade capitalista é repensar o seu principal pilar: o consumo. Então não é de estranhar as repercussões políticas de um problema ecológico como o aquecimento global: não há insensibilidade ecológica e talvez nem mesmo preocupação econômica (redução do PIB, desemprego, etc.) por parte dos Estados Unidos ao recusar sua participação no Protocolo de Quioto, mas sim interesse ideológico em manter a ordem capitalista. Entretanto, antes que nos interpretem equivocadamente, esclarecemos que consciência ecológica e capitalismo não são mutuamente contrários, pelo menos como mostra Morin ao comentar a primeira:

Entretanto, é tanto no seio do marxismo quanto alhures que surgiram, desde 1967, tomadas de consciência capitais. Começa-se a compreender que a revolução não é necessariamente a abolição do capitalismo, a liquidação da burguesia, pois a máquina social reconstitui, reproduz uma nova classe dominante, uma nova estrutura opressiva. Começa-se a compreender que na raiz da estrutura fenomenal da sociedade há estruturas gerativas que orientam tanto a organização da sociedade quanto a organização da vida. Está aí o sentido profundo do termo por outra parte muitas vezes mitologizado como revolução *cultural*, no Oriente e no Ocidente (MORIN, 2003, p. 194; grifo do autor).

Ainda que o marxismo-estruturalista althusserianismo adotado por Morin apresente pontos frágeis que já indicamos no segundo capítulo – o surgimento de sempre novas estruturas opressivas é a ideologia sem história defendida por Althusser –, é possível, em todo caso, uma convivência entre organização da sociedade (capitalismo) e organização da vida (meio ambiente), um *consumismo reduzido*, se assim podemos afirmar. Entretanto, mesmo este consumismo reduzido ataca uma das formas políticas mais intrínseca ao capitalismo: o liberalismo, pois subjuga a liberdade dos interesses econômicos ao desenvolvimento sustentável – um capitalismo de natureza (em analogia ao capitalismo de Estado), ou seja, um capitalismo regulamentado pelos interesses ecológicos. Para Löwy, contudo,

o problema é que as proposições feitas por uma parte da ecologia política européia são realmente insuficientes ou levam a impasses. Sua principal fraqueza é a de ignorar a conexão necessária entre o produtivismo e o capitalismo, o que conduz à ilusão de um “capitalismo limpo” ou de reformas capazes de controlar seus “excessos” (por exemplo, as ecotaxas) (LÖWY, 1999, p. 100).

O produtivismo também é o obstáculo para que os textos de Marx e Engels sejam adotados pelos ecologistas: para Löwy, Marx e Engels “carecem de uma perspectiva ecológica de conjunto”, pois “sua concepção otimista do desenvolvimento ilimitado das forças produtivas – uma vez eliminado o obstáculo representado pelas relações de produção capitalistas que as delimitam –, já não é justificável, atualmente” (LÖWY, 1999, p. 96-97). Isto não impede, contudo, que encontremos passagens como esta em *A ideologia alemã*: “No desenvolvimento das forças produtivas, chega um estágio em que surgem forças produtivas e meios de circulação que só podem ser nefastos no âmbito das relações existentes e já não são forças produtivas, mas forças destruidoras (o maquinismo e o dinheiro)” (MARX; ENGELS *apud* LÖWY, 1999, p. 95). Mas como podem pensadores produtivistas reconhecer forças destruidoras nas máquinas? Para Löwy, a razão de excessões como esta no pensamento de Marx e Engels é porque “o socialismo e a ecologia – ou pelo menos, algumas de suas correntes – são, cada um à sua maneira, herdeiros da crítica romântica” (LÖWY, 1999, p. 92), ambas criticam o desencantamento do mundo (Weber): a racionalidade instrumental, o reino da quantificação, a produção como objetivo em si, etc. É por causa desta herança em comum, portanto, que são possíveis referências de autores socialistas ao pensamento ecológico.

Mas deixemos este debate para mais adiante e continuemos a seguir a “revolução cultural” indicada por Morin até chegar a *O ponto de mutação* (1982), *best-seller* de Fritjof Capra que interpreta, a partir de uma visão orgânica e ecológica, as diversas áreas do conhecimento (ciências naturais, biológicas, médicas, sociais, econômicas, etc.). Aqui também surgem as hibridações que procuramos:

O conhecimento ecológico é sutil e dificilmente pode ser usado como base para o ativismo social, uma vez que as outras espécies – sejam elas as baleias, as sequóias ou os insetos – não fornecem energias revolucionárias para que se mudem as instituições humanas. Foi provavelmente por isso que os marxistas ignoraram por tanto tempo o “Marx ecológico”. Estudos recentes trouxeram à luz algumas das sutilezas do pensamento organicista de Marx, mas elas não interessam à maioria dos ativistas sociais, que preferem organizar-se em função de questões mais simples (CAPRA, 1995, p. 200).

O ativismo do *Greenpeace*, ou seja, a consciência ecológica enquanto “projeto político global” (Morin), desmente boa parte da afirmação de Capra, mas o que permanece é este “Marx ecológico” – entre aspas, pois Marx “estava cômico do impacto ecológico da economia capitalista, como podemos apreciar em muitas de suas afirmações, por mais incidentais que possam ser” (Capra, 1995: 199; grifo nosso). Para Capra,

No tempo de Marx, quando os recursos eram abundantes e a população pequena, a força de trabalho era, de fato, a mais importante contribuição para a produção. Mas, à medida que o século XX avançava, a teoria do valor da força de trabalho foi perdendo sentido e, hoje, o processo de produção tornou-se tão complexo que já não é mais possível separar nitidamente as contribuições como terra, trabalho, capital e outros fatores (CAPRA, 1995, p. 198-199).

Entretanto, John Bellamy Foster, ao revisar o pensamento de Marx em *A ecologia de Marx* (2005), constata que, “no tempo de Marx”, já se configura uma profunda crise ecológica que norteia sua obra fundamental, *O capital* (1867): a baixa fertilidade do solo inglês em decorrência da separação entre campo e cidade.

A produção capitalista congrega a população em grandes centros e faz com que a população urbana tenha uma preponderância sempre crescente. Isto tem duas conseqüências. Por um lado, ela concentra a força-motivo histórica da sociedade; por outro, ela perturba a interação metabólica entre o homem e a terra, isto é, impede a devolução ao solo dos seus elementos constituintes, consumidos pelo homem sob a forma do alimento e do vestuário; portanto, ela prejudica a operação da condição natural eterna para a fertilidade duradoura do solo... (MARX *apud* FOSTER, 2005, p. 219).

A separação entre campo e cidade – ocasionando, na Inglaterra do tempo de Marx, a poluição do rio Tâmsa com dejetos humanos que, caso não houvesse separação, seriam aproveitados como adubo natural, solucionado assim a corrida ao guano peruano (um fertilizante natural até hoje importado) – é o que Marx denomina como “falha metabólica” (FOSTER, 2005, p. 201). Para corrigir esta falha, ou seja, para regular a interação metabólica entre homem e natureza, Marx planejou “medidas voltadas para a eliminação da divisão antagônica do trabalho entre cidade e campo [que] incluía restauração e melhoria do solo através da reciclagem dos nutrientes do solo” (FOSTER, 2005: 237). Reunidas na imagem da *pequena comuna agrária-tecnológica*, estas medidas da sociedade pós-revolucionária – ou segundo Marx, da sociedade dos “produtores associados” – povoam o imaginário utópico dos partidos verdes: em *Silicone XXI* (1985), Alfredo Sirkis, um dos fundadores do Partido Verde brasileiro, propõem modelos semelhantes denominados “fazendas solares”.

As fazendas solares da região eram sofisticadas, a maioria dos seus integrantes ex-urbanos, embora houvesse uma boa proporção de campônios jovens, influenciados por estes. Ao contrário das levas anteriores que tentaram se estabelecer no campo, essa, do início do século, parecia ter dado certo, conseguindo uma boa integração entre ex-urbanos e camponeses, além de ter, ao contrário das outras, alcançado a viabilidade econômica e cultural. Aproveitando as lições de algumas experiências pioneiras no final do século passado, eles tinham estabelecido uma filosofia baseada em três pilares: agricultura alternativa, alta tecnologia e espiritualidade.

A produção de alimentos era toda ela à base de adubos naturais e defensivos biológicos. Cada unidade gerava sua própria energia através de coletores solares fotovoltaicos, nas regiões de acesso mais difícil. Todas elas eram informatizadas e interligadas entre si através da rede telemática rural e com acesso às outras redes nacionais e internacionais, o que possibilitava um bom fluxo de informação (SIRKIS, 1989, p. 159-160).

Algumas destas fazendas inclusive remetem às hibridações entre vermelhos e verdes:

Havia mesmo algumas orientadas por ritos marxistas-leninistas. Era o caso, por exemplo, da comunidade Enver Hoxa¹⁷⁶ [*sic*], uma austera fazenda coletiva perto de Ibiúna, São Paulo, formada por remanescentes de um partido com barulhenta expressão militante no século passado. Na impossibilidade de chegar ao poder, visto a incorrigível indolência dos nossos operários, nem ao governo, porque o seu coeficiente eleitoral nunca chegara a ultrapassar os 2.9 por cento, eles decidiram comprar uma fazenda e exercer o poder dentro da propriedade proclamada comuna popular. Seu guru era chamado de secretário-geral e a sua plantação de legumes famosa pela excelente qualidade dos tomates (SIRKIS, 1989, p. 160).

Esta solução “utópica” que os marxistas caricatos de *Silicone XXI* desenvolvem parece cair na armadilha que Eagleton identifica nas políticas culturais: como já vimos neste capítulo, para estas políticas o importante não é mudar o mundo, mas encontrar um nicho dentro dele. Aliás, este também é o engodo das demais fazendas solares que se afastam dos problemas da cidade, como se eles não existissem.

Mas qual é a inspiração *cyberpunk* de Sirkis? Em entrevista publicada no *website* pessoal do autor (<http://sirkis.interjornal.com.br>), Sirkis afirma que *Silicone XXI* é “uma tentativa de *roman noir* futurista influenciado pelo *Blade Runner*”. Isto faz sentido caso se considere a implosão entre romance policial e ficção científica que Sirkis realiza em *Silicone XXI*, mas não tanto caso se leve em conta a seguinte afirmação de Jameson sobre o filme:

De qualquer forma, a síndrome *Blade Runner* consiste apenas nisso, a inter fusão de multidões de pessoas em um bazar de alta-tecnologia com seus múltiplos pontos nodais, tudo lacrado em um interior sem exterior, que assim intensifica o urbano anterior a ponto de se tornar um sistema não mapeável do próprio capitalismo tardio (JAMESON, 1994, p. 197).

O que Jameson entende por “síndrome *Blade Runner*” é o sublime urbano, a cidade como “um imenso e amorfo recipiente não representável” (JAMESON, 1994, p. 196) justamente porque não tem limites, não tem exterioridade. Se a “síndrome *Blade Runner*” não mapeia os limites do capitalismo tardio, é porque o capitalismo tardio já não tem limites, nada é exterior a ele, nenhuma utopia é possível. Esta interpretação, entretanto, somente é válida

¹⁷⁶ Enver Hoxha foi o Primeiro Secretário do Partido Trabalhista da Albânia durante 1941 a 1985, conhecido por aderir firmemente ao marxismo-leninismo antirrevisionista defendido por Stálin.

para a versão do diretor de 1991, pois na versão lançada nos cinemas em 1982 ainda há exterioridade: na cena final desta primeira versão Deckard e Rachel fogem da cidade atravessando uma floresta. Na primeira versão de *Blade Runner*, a versão que inspirou Sirkis, ainda é possível delinear os limites do capitalismo tardio, sair e encontrar a utopia, como ocorre nas fazendas solares que, não por acaso, estão no campo. Neste sentido, seguindo o caminho de *Silicone XXI*, outros exemplos latino-americanos de ficção *cyberpunk* também encontram a saída, a exterioridade do capitalismo tardio: em “Meia-noite”, por exemplo, a protagonista Syl descobre que o lendário *hacker* Ander se encontra numa “comunidade agrícola” rodeada por “bloqueadores de sinal” do ciberespaço (LASAITIS, 2008a, p. 164-165). Depois de interrogar Ander sobre Maya, uma inteligência artificial criada por ele, Syl lhe pergunta:

- Ander... Você está fugindo de quem?
 - Não estou fugindo de Maya.
 - Da polícia?
 - Não!
 - Eu não entendo. Você era louco por ela e a vendeu para a Dex. É um tremendo *hacker* e veio se exilar aqui, longe da rede, distante de tudo.
- Ander se sentou em uma pedra que jazia à beira do caminho.
- Eu me aposentei.
- Syl permaneceu de pé, gesticulando com seus movimentos bruscos, os olhos mais abertos do que nunca.
- Mesmo assim, eu não entendo! Sabe, por mais que às vezes eu precise me conter para não atirar meu console pela janela, eu sinto que enlouqueceria se passasse uma semana sem conexão, sem madrugadas na rede, sem informação correndo nas veias. É minha maior paixão, é meu ódio... é oxigênio! (LASAITIS, 2008a, p. 169-170).

É por isso que Lili, personagem de *Silicone XXI*, também não enlouquece quando se encontra nas fazendas solares: “Ali Lili não sentia o tédio que costumavam lhe dar permanências um pouco mais prolongadas no campo. Tinha acesso a boa parte das facilidades culturais da megalópole, pelo menos no que dizia respeito à mídia eletrônica” (SIRKIS, 1989, p. 160). Mas se exilar da rede, como faz Ander em “Meia-noite”, é a saída definitiva do capitalismo tardio? Talvez seja, o que não significa, entretanto, uma política radical, mas sim uma política conservadora, pelo menos segundo Jameson (2004b): como veremos no tópico sobre *De cuando en cuando Saturnina*, desligar-se do sistema mundial é desligar-se de qualquer tentativa de mudá-lo. Neste sentido, ao contrário da comunidade agrícola para a qual Ander se retirou, as fazendas solares ainda estão integradas ao sistema mundial, ainda podem transformá-lo de alguma forma.

A utopia conectada ao sistema mundial é o que Sterling também propõe em “Green days in Brunei” (1985), conto que é exceção ao quadro que apresentamos no início deste

tópico. Ao contrário do campo, a utopia se localiza aqui em uma ilha, cenário de batismo da utopia inaugural de Morus, mais precisamente no sultanato de Brunei, na ilha de Bornéu. É assim que o protagonista Turner Choi, engenheiro canadense recém-chegado à ilha para consertar robôs antigos, a enxerga:

A Cidade de Brunei, a capital do sultanato, tinha uns cem mil cidadãos: malaios, chineses, ibans, dayaks e uma minoria de europeus. Mas era uma cidade caída no silêncio. Sem carros. Sem aeroporto. Sem televisão. De certa distância ela lembrava a Turner um conto de fadas do velho oeste: Bela Adormecida, os edifícios improvisados com suas folhagens em cascata como uns cem castelos agasalhados por espinhos. Os bruneianos pareciam como sonâmbulos, fechados para o mundo, protegidos pelo encantamento de sua ideologia¹⁷⁷ (STERLING, 1989, p. 114).

A ilha é governada pelo partido verde (STERLING, 1989, p. 114) que, além de conservar este cenário idílico, também impôs uma “quarentena de telefone” (STERLING, 1989, p. 117). Entretanto, Turner descobre que Brunei está conectada à rede mundial, fato que os altos mandatários do partido escondem dos demais:

Mas quando ele desligou o telefone pago, ele descobriu que já havia um “grampo” enganchado nele. E também estava funcionando bem. Ele viu então que ele não estava sozinho, e que Brunei, ao contrário de toda retórica sobre a Ordem Mundial de Informação Neo-Colonial, não estava inteiramente livre da rede de comunicações global. Brunei também estava conectada como o Ocidente, mas a rede corria pelo subterrâneo¹⁷⁸ (STERLING, 1989, p. 116).

A imagem da ilha sempre se destacou nas utopias por representar a totalidade, ou no sentido lukacsiano, “algo fechado” e perfeito porque nele tudo ocorre, porque nada é exterior. Isto nos remete igualmente à “síndrome *Blade Runner*”, ao interior sem exterior, o que nos leva novamente a concluir que a ficção *cyberpunk*, pelo menos na versão norte-americana, é a utopia do capitalismo tardio. Neste sentido, em “Green days in Brunei”, a ilha que se pensava como totalidade não é mais que um ponto do sistema mundial, este sim a totalidade. Se Salías afirma em sua resenha publicada na primeira edição de *Neuromante Inc.* que o conto de Sterling “nos faz sentir como em casa” devido à “retorcida ainda que eficaz manobra de nos

¹⁷⁷ Tradução livre de: “Brunei Town, the sultanate’s capital, had a hundred thousand citizens: Malays, Chinese, Ibans, Dayaks, and a sprinkling of Europeans. But it was a city under a hush. No cars. No airport. No television. From a distance it reminded Turner of an old Western fairy tale: Sleeping Beauty, the jury-rigged high-rises with their cascading greenery like a hundred castles shrouded in thorns. The Bruneians seemed like sleep-walkers, marooned from the world, wrapped in the enchantment of their ideology”.

¹⁷⁸ Tradução livre de: “But when he’d punch-jacked the payphone’s console off, he’d found that it already had a bootleg link hooked up. It was in fine working order, too. He’d seen then that he wasn’t alone, and that Brunei, despite all its rhetoric about the Neo-Colonial World Information Order, was not entirely free of the global communications net. Brunei was wired too, just like the West, but the net had gone underground”.

contar o futuro desde o Terceiro Mundo”¹⁷⁹ (SALÍAS, 1994, p. 21), é porque em “Green days in Brunei” percebemos os dilemas dos lugares que estão dentro e fora do sistema mundial: eles são a totalidade, pois nada está fora deles; mas eles também são um ponto, pois estão dentro de outra totalidade, o sistema mundial.

Enquanto os exemplos latino-americanos citados até o momento apresentam apenas um tipo de exterioridade – a utopia campesina conectada (*Silicone XXI*) ou desconectada (“Meia-noite”) ao sistema mundial –, em *2010: Chile en llamas* (1998), de Darío Oses, encontramos este e mais outro tipo: sobre o romance, Areco afirma que

o relato dá conta de dois espaços: um intra-cidadino e distópico, o da urbe em ruínas que é Santiago, marcado pela morte de “o General”, um ancião que poucos lembram, e por uma partida de futebol em que a seleção nacional enfrenta o Peru; e outro extra-cidadino, surgido da fuga para o campo, onde operam duas utopias: a restauração de uma antiga fazenda e o feminismo¹⁸⁰ (ARECO, 2008, p. 33).

Também é possível acrescentar uma utopia indígena, pois o romance também se refere ao “lento e persistente regresso do povo mapuche às terras de seus antepassados, aonde se entrincheiraram, se servindo dos muros das centrais hidrelétricas em desuso como fortalezas”¹⁸¹ (OSES, 1998, p. 13), mas esta utopia não é mais descrita ao longo da narrativa. Antes que abordemos as duas utopias extra-cidadinas referidas por Areco, vejamos o espaço intra-cidadino: a respeito dele, Araya Grandón afirma que predomina a “metáfora da sujeira” como “representação mais patente da situação em que se encontra o país e o planeta por extensão”¹⁸² (ARAYA GRANDÓN, 2010, p. 34). Como exemplo dos sentidos desta metáfora da sujeira, Araya Grandón cita um trecho do segundo capítulo sobre uma parada militar que é bloqueada pelos destroços de um parque de diversões: “Chegaram até as ruínas de um parque de diversões, onde os gigantescos cadáveres esburacados de Patetas e Mickeys repousavam entre as estruturas enferrujadas de uma montanha russa”¹⁸³ (OSES, 1998, p. 16). Isto nos faz “pensar que se os militares abriram o caminho do neoliberalismo, o abriram também para a

¹⁷⁹ Tradução livre de: “nos hace sentir como en casa”; “retorcida aunque eficaz maniobra de contarnos el futuro desde el tercer mundo”.

¹⁸⁰ Tradução livre de: “El relato da cuenta de dos espacios: uno intraciudadano y distópico, el de la urbe en ruinas que es Santiago, marcado por la muerte de ‘el General’, un anciano al que pocos recuerdan, y por un partido de fútbol en que la selección nacional se enfrenta a Perú; y otro extraciudadano, surgido de la huida al campo, donde operan dos utopías: la restauración de una antigua hacienda y el feminismo”.

¹⁸¹ Tradução livre de: “lento y persistente regreso del pueblo mapuche a las tierras de sus antepasados, donde se atrincheraron, sirviéndose de los muros de las centrales hidroeléctricas en desuso como fortalezas”.

¹⁸² Tradução livre de: “representación más patente de la situación en que se encuentra el país y el planeta por extensión”.

¹⁸³ Tradução livre de: “Llegaron hasta las ruinas de un parque de juegos, donde los gigantescos cadáveres horadados de tribilines y mickeys reposaban entre las estructuras herrumbrosas de una montaña rusa”.

sujeira acumulada devido aos excessos de aplicação da teoria econômica de Friedman”¹⁸⁴ (ARAYA GRANDÓN, 2010, p. 35). Já sabemos do papel das ditaduras latino-americanas na consolidação das políticas neoliberais, inclusive do pioneirismo chileno sobre o comando de Pinochet, mas o que não sabemos é a porta que elas abriram para as mercadorias (“Patetas e Mickeys”), ou melhor, para as sujeiras do sistema mundial. Mas se pela porta entra a sujeira, por ela também saem os recursos naturais do país:

Mas era evidente que ia sobrando muito pouco para exportar. Os presunçosos grupos ecologistas demonstraram que os bosques, as terras, a água e os peixes haviam sido sobreexplorados e nunca mais poderiam se recuperar. Alegaram que eles vinham advertindo por anos que o modelo exportador baseado no uso intensivo de recursos naturais tarde ou cedo ia entrar em colapso se não se tomassem medidas que implicavam em diminuir o ritmo do crescimento econômico, o que desde logo era inaceitável.

Quando o país dispunha de divisas abundantes para importar automóveis, eletrodomésticos e whisky, a virulenta alegação ecologista somente conseguia mobilizar alguns poucos desconformados intelectualizados. Mas agora as multidões de desempregados endividados com os que lhes estavam embargando os artefatos em que construía seus sonhos, buscavam, como sempre, um bode expiatório e crucificaram o modelo neoliberal, esquecendo todas as satisfações que este lhes havia dado¹⁸⁵ (OSES, 1998, p. 118).

Ao invés de autocrítica, Oses nos remete aqui ao famoso ditado: *Cuidado com o que queres, pois pode conseguir*. Isto não apenas para os “desempregados endividados”, mas também para os militares que implementaram o modelo neoliberal: em *Chile en llamas*, “logo após a privatização da Defesa se formou a poderosa Corporação Condor, que não apenas se fez responsável pela proteção da soberania nacional, mas que aproveitou sua capacidade para prestar serviços militares para outros países, o que gerou um generoso retorno de divisas”¹⁸⁶ (OSES, 1998, p. 25). Neste quadro ultra-neoliberal, onde até mesmo a Defesa é privatizada, cabe aos militares do governo apenas cumprirem celebrações patrióticas, o que os leva a perceber a armadilha que armaram para eles mesmos: “Em nenhum momento acusou aos

¹⁸⁴ Tradução livre de: “pensar que si los militares abrieron el camino del neoliberalismo, lo abrieron también a la basura acumulada debido a los excesos de aplicación de la teoría económica de Friedman”.

¹⁸⁵ Tradução livre de: “Pero era evidente que iba quedando muy poco que exportar. Los majaderos grupos ecologistas demostraron que los bosques, los suelos, el agua y los peces habían sido sobreexplotados y nunca más podrían recuperarse. Alegaron que ellos venían advirtiéndolo por años que el modelo exportador basado en el uso intensivo de recursos naturales tarde o temprano iba a colapsar si no se tomaban medidas que implicaban disminuir el ritmo del crecimiento económico, lo que desde luego era inaceptable. / Cuando el país disponía de divisas abundantes para importar autos, electrodomésticos y whisky, el virulento alegato ecologista sólo conseguía movilizar a unos pocos desconformados cerebrales. Pero ahora las muchedumbres de cesantes endeudados a los que les estaban embargando los artefactos en que apuntaban sus sueños, buscaron, como siempre, a un chivo expiatorio y crucificaron al modelo neoliberal, olvidando todas las satisfacciones que éste les había dado”.

¹⁸⁶ Tradução livre de: “Luego de la privatización de la Defensa se formó la poderosa Corporación Cóndor, que no sólo se hizo cargo de la protección de la soberanía nacional, sino que aprovechó su capacidad para prestar servicios militares a otros países, con lo que generó un cuantioso retorno de divisas”.

neoliberais de ingratidão nem muito menos de traição. Talvez o General não se lembrava que os havia instalado no poder, e agora estava preso em uma rede que ele mesmo ajudou a tecer”¹⁸⁷ (OSES, 1998, p. 32).

A metáfora da sujeira também é análoga à metáfora da catástrofe climática que Sterling nos apresenta em *Tempo fechado*. Os constantes furacões que castigam os Estados Unidos de 2031 parecem representar o clima neoliberal de cotações flutuantes, moedas instáveis e bancos multinacionais, como atesta o paralelo que Sterling desenvolve nas linhas abaixo:

Jane contemplou, meditativa, a nuvem de trovoada de vinte mil metros que se elevava no horizonte à frente. Ficou imaginando se já houve uma época em que ter dinheiro era uma diversão bela e inocente. Quem sabe, antes do tempo fechado, quando o mundo estava tranqüilo e em ordem. Antes da “economia da informação” explodir e cair na cara de seus ávidos e fanáticos criadores, igualzinho ao comunismo. Na época em que havia moedas estáveis e funcionais, mantidas pelos países. E quando as bolsas de valores não flutuavam insanamente. E quando os bancos ficavam em um país e obedeciam às leis, em vez de bancos piratas globais que não existiam em nenhum lugar específico e faziam suas próprias leis com parabólicas de tela de arame, criptografia e cuspe (STERLING, 2008, p. 129).

Aqui também não nos parece autocrítica às idéias de *Piratas de dados*, mas a celebração do caos transformador que vibra o pensamento anarquista. Em todo caso, tanto a metáfora da sujeira quanto a da catástrofe climática representam o que as causou: a exploração irresponsável dos recursos naturais, para a qual o produtivismo capitalista é o que mais contribuiu.

Mas o que se contrapõe a metáfora da sujeira em *Chile en llamas?* Se há alguma utopia intra-citadina para os habitantes dessa Santiago futurista, ela está além do alcance deles, sobrevoando os céus, pois é assim que os dirigíveis são descritos pelo protagonista, o segundo tenente Alvear:

Logo recordou os enxames de zepelins que haviam passeado pelo céu para prometer paraísos habitáveis, fora da cidade sitiada pelos seus próprios medos. A presença daquelas aeronaves arcaicas e amáveis foi a última esperança para muitos que sentiram que ia se fechando um obscuro cerco de ameaças sobre Santiago¹⁸⁸ (OSES, 1998, p. 35).

¹⁸⁷ Tradução livre de: “En ningún momento acusó a los neoliberales de ingratitud ni mucho menos de traición. Tal vez el General no se acordaba que los había instalado en el poder, y ahora estaba atrapado en una red que él mismo ayudó a tejer”.

¹⁸⁸ Tradução livre de: “Luego recordó los enjambres de zeppelines que se habían paseado por el cielo para prometer paraísos habitales, fuera de la ciudad sitiada por sus propios miedos. La presencia de aquellas aeronaves arcaicas y amables, fue la última esperanza para muchos que sintieron que iba cerrándose un oscuro cerco de amenazas sobre Santiago”.

Destes “enxames de zepelins” sobrou apenas um que vaga sem rumo pelos céus de Santiago. Não por acaso, eles lembram as aeronaves que assistimos em *Blade Runner*, que repetem pelos alto-falantes anúncios como “Uma nova vida espera por você nas colônias espaciais! Uma chance para começar de novo em uma terra dourada de oportunidade e aventura!”¹⁸⁹. Segundo Amaral, em *Blade Runner*, “com a progressiva fuga das elites para as colônias espaciais, a cidade fica entregue aos ‘perdedores’, aos *outsiders*, às figuras do submundo, à violência, aos poderes paralelos como, por exemplo, os caçadores de andróides (*blade runners*)” (AMARAL, 2006, p. 64-65).

O destino das utopias extra-citadinas não é muito diferente do dos demais zepelins abatidos. A utopia feminista, para começar pelo tipo que não verificamos nas obras analisadas até agora, se refere aos “assentamentos das trabalhadoras itinerantes” (*asentamientos de las afuerinas*):

Estes se encontravam em pequenas cidades do Vale Central que se despovoaram com a queda das exportações hortofrutícolas. Logo foram reocupadas pelas “temporárias”, como se chamava às trabalhadoras das colheitas e empacadoras de frutas. Estas organizaram esses pequenos núcleos, desenvolvendo oficinas artesanais e uma horticultura de subsistência. Recebiam, de vez em quando, a visita de ladrões e contrabandistas de animais, que lhes levavam cabeças de gado, ovelhas e roupa, e lhes deixavam filhos. Pouco a pouco foram chegando também profissionais e mulheres da cidade e também de outros países, interessadas nessa nova forma de vida comunitária que nascia em meio à desintegração de todas as sociedades¹⁹⁰ (OSES, 1998, p. 146-147).

Ainda que difira das demais no conteúdo, esta utopia também é campesina, portanto exterior à cidade e ao sistema mundial; neste sentido, diverge da utopia feminista de *De cuando en cuando Saturnina* que se fundamenta sem remeter ao exterior. Em todo caso, como afirma Areco (2008, p. 35) a respeito de *Chile en llamas*, a utopia é considerada impossível pelas próprias feministas, pois sabem que experiências assim são rapidamente reprimidas. De fato as trabalhadoras itinerantes são reprimidas pelo líder da outra utopia que as considera “uma mancha na pureza bucólica do campo”, pois não tolera “a existência dessas mulheres

¹⁸⁹ Tradução livre de: “A new life awaits you in the Off-world colonies! A chance to begin again in a golden land of opportunity and adventure!”.

¹⁹⁰ Tradução livre de: “Estos se encontraban en pequeñas ciudades del Valle Central que se despoblaron con la caída de las exportaciones hortofrutícolas. Luego fueron reocupados por las ‘temporeras’ como se llamaba a las trabajadoras de las cosechas y las plantas empacadoras de frutas. Estas organizaron esos pequeños núcleos, desarrollando talleres artesanais y una horticultura de subsistencia. Recibían, de vez en cuando, la visita de cuatros y contrabandistas de animales, que les llevaban reses, ovejas y ropa, y les dejaban hijos. Poco a poco fueron llegando también profesionales y mujeres de la ciudad y también de otros países, interesadas en esa nueva forma de vida comunitaria que nacía en medio de la desintegración de todas las sociedades”.

que levavam uma vida livre de sujeições da família ou do serviço doméstico”¹⁹¹ (OSES, 1998, p. 147).

Percebe-se já que a outra utopia extra-citadina, pré-moderna, é descartada como distopia (ARECO, 2008, p. 35). É pré-moderna, pois “a Fazenda Coração de Jesus era somente o primeiro passo de um projeto maior para ruralizar o Chile e colocá-lo no bom caminho que perdeu ao se deslumbrar com a modernidade”¹⁹² (OSES, 1998, p. 112). Isto explica a intolerância ao feminismo e com certeza às demais conquistas da modernidade (democracia, progresso tecnológico, etc.). Os princípios da Fazenda Coração de Jesus diferem, portanto, dos três pilares que sustentam a filosofia das fazendas solares de *Silicone XXI*: (1) não pratica a *agricultura alternativa*, pois a Fazenda cria “mil cabeças de gado”; (2) não adere à *alta tecnologia*; e (3) não aceita a *espiritualidade* eclética – Santo Daime, candomblé, quimbanda, hinduísmo, zen-budismo, nipo-messianismo, etc. (SIRKIS, 1989, p. 160) –, apenas o catolicismo. Em todo caso, diante do caos e violência da cidade, até mesmo as distopias parecem por um momento encantadoras: “Muita gente, desesperada pela vida inhospita da cidade, se deixou seduzir pelo projeto dessa fazenda arcádica. Alguns regressaram a pouco tempo, contando que haviam conseguido fugir do pior pesadelo”¹⁹³ (OSES, 1998, p. 113). A mensagem é tomada aqui pela mesma descrença que vemos em “O contínuo de Gernsback” de Gibson: como contra-resposta à utopia pré-moderna, somente nos resta aceitar os problemas da modernidade. Se nada se realiza no exterior, então que se retorne ao interior do capitalismo tardio – e tente transformá-lo por dentro.

4.3 Utopias fálicas: *Flores para un cyborg* (1996), de Diego Muñoz Valenzuela

Enquanto na leitura psicanalítica do turbulento século XIX francês que Neil Hertz faz em “A cabeça da medusa: histeria masculina sob pressão política” (1983) se reconhece uma “atitude mental recorrente: a representação do que pareceria ser uma ameaça política enquanto ameaça sexual” (HERTZ, 1994, p. 182), neste tópico reconheceremos o inverso, ou

¹⁹¹ Tradução livre de: “una mancha en la pureza bucólica de campo”; “la existencia de esas mujeres que llevaban una vida libre de sujeciones a la familia o al servicio doméstico”.

¹⁹² Tradução livre de: “la Hacienda Corazón de Jesús, era sólo el primer paso de un proyecto para ruralizar a Chile y ponerlo en el buen camino que perdió al encandilarse con la modernidad”.

¹⁹³ Tradução livre de: “Mucha gente, desesperada por la vida inhospita de la ciudad, se dejó seducir por el proyecto de esa hacienda arcádica. Algunos regresaron al poco tiempo, contando que habían conseguido huir de la peor pesadilla”.

seja, uma alegoria política travestida de alegoria sexual. Para tanto nos valeremos de *Flores para un cyborg* (1996), de Diego Muñoz Valenzuela – que Muñoz Zapata cita como uma das três obras de formação do projeto *cyberpunk* chileno, ao lado de *El virus baco* de Oses e *Ygdrasil* de Baradit (MUÑOZ ZAPATA, 2007, p. 2) –, mas também do já referido *Silicone XXI* de Sirkis como contraponto.

Talvez agora seja oportuno esclarecer melhor o enredo de *Silicone XXI*: o inspetor José Balduino e a jornalista Lili Braga investigam um *serial killer* responsável pela morte de “andróginos” no Rio de Janeiro de 2019. Durante a investigação, os dois protagonistas descobrem a identidade do assassino: Estrôncio Luz, um ex-militar adepto da antiga política nuclear brasileira. Estrôncio é um *cyborg*, possui uma prótese de silicone no lugar do pênis. *Cyborg* também é como o narrador-protagonista Rubén se refere à personagem Tom de *Flores para un cyborg*, apesar de Tom ser um andróide¹⁹⁴ criado por Rubén durante seu exílio político nos Estados Unidos. Ao retornar ao Chile, Rubén aproveita sua criação para vingar-se dos antigos membros da ditadura, todos ocupando cargos de poder na política e na economia. Ao contrário de Estrôncio, Tom não possui um pênis, mas seu criador desenvolve um após concluírem os planos de vingança.

Diante dos dois enredos se evidencia o contraponto que buscamos, principalmente se compararmos o *cyborg* viril de *Silicone XXI* – “uma espécie de monstro pré-histórico, um mamute do machismo, símbolo vivo de milênios de falocracia” (SIRKIS, 1989, p. 148), como afirma uma personagem secundária do romance (Lavínia) – e o castrado de *Flores para un cyborg*. Para Causo, *Silicone XXI* “é uma clara sátira a uma variedade de símbolos de poder e potência – sexual, militar, nuclear, etc.” (CAUSO, 1996, p. 6). As metáforas do falo, por exemplo, remetem a comparações militares: “lentamente sua grande verga flácida vai ficando hirta, em posição de sentido” (SIRKIS, 1989, p. 137); bélicas: “sua verga grande e flácida vai lentamente subindo até ficar totalmente em riste, hirta como um cano de canhão” (SIRKIS, 1989, p. 34); e nucleares: “Mas uma coisa garanto, potência igual à minha não há em todo o Brasil, quiçá no mundo. São muitos megatons” (SIRKIS, 1989, p. 127). Todas essas metáforas referem-se à prótese peniana de Estrôncio, personagem que também compreende a relação sexual como “um simples exercício de posse, de poder” (SIRKIS, 1989, p. 138). As comparações entre sexualidade e política também estão presentes na seguinte declaração da personagem a respeito dos “andróginos”:

¹⁹⁴ Ao longo do romance, Tom é referido tanto como um *cyborg* quanto como um andróide, o que confunde os conhecedores de ambas as nomenclaturas. Para uma definição mais convencional, Tom é apenas um andróide, um invento semelhante ao homem, pois, caso fosse um *cyborg*, ele seria um humano dotado de implantes/próteses, como Estrôncio.

Muito bem, é exatamente o que são esses miseráveis, malnascidos, de cérebro atrofiado, concebidos por quem não podia ter filhos mas, ainda assim, insistiu em proliferar a raça. Também são doentes incuráveis os atrofiados ideológicos e políticos de variada espécie (SIRKIS, 1989, p. 128).

Ao relacionar atrofiamento sexual e infidelidade ideológica, Sirkis satiriza novamente a histeria masculina *imaginada* através dos posicionamentos políticos adotados pela ditadura militar brasileira. A palavra “imaginada” é aqui destacada considerando a seguinte afirmação de Lacan a respeito do falo: “O falo na doutrina freudiana não é uma fantasia, há que entendê-lo como um efeito imaginário. Não é tampouco um objeto (parcial, interno, bom, mal, etc...) na medida em que esse termo tende a avaliar a realidade interessada em uma relação”¹⁹⁵ (LACAN, 1989, p. 669). Se o falo é um efeito imaginário, então ele não é um objeto, mas uma relação: para Lacan, é uma relação entre significante e significado, pois “que o falo seja um significante é algo que impõe que seja no lugar do Outro onde o sujeito tenha acesso a ele”¹⁹⁶ (LACAN, 1989, p. 673). Se o falo é um significante, então é no significado, é no “desejo do Outro” que o encontramos. Sendo assim, “se o desejo da mãe é o falo, o menino quer ser o falo para satisfazê-lo”¹⁹⁷ (LACAN, 1989, p. 673; grifo do autor). O falo é essa relação, essa satisfação do desejo do Outro. Logo, numa curiosa reversão, a “ostentação viril” mostra-se feminina (LACAN, 1989, p. 675), e mesmo a personagem Estrôncio se deixa “penetrar” (SIRKIS, 1989, p. 34).

Portanto, mesmo sendo um “mamute do machismo”, Estrôncio é um ataque à tradição de *cyborgs* masculinizados e violentos (*O Exterminador do Futuro*, *Robocop*, etc.) fomentada pelo cinema hollywoodiano:

Apesar de essa figura hiperviolenta ser apenas um tipo de muitos *cyborgs* fictícios em circulação, ela tem sido o modo dominante nos filmes comerciais de grande público para representar a condição do *cyborg*. Enquanto a televisão, a literatura de ficção científica e os quadrinhos têm explorado maneiras diversas e imaginativas para descrever a fusão entre humanos e artefatos tecnológicos, os filmes de grande público têm privilegiado a figura masculinizada e violenta¹⁹⁸ (SPRINGER, 1996, p. 95-96).

¹⁹⁵ Tradução livre de: “El falo en la doctrina freudiana no es una fantasía, si hay que entender por ello un efecto imaginario. No es tampoco como tal un objeto (parcial, interno, bueno, malo, etc...) en la medida en que ese término tiende a apreciar la realidad interesada en una relación”.

¹⁹⁶ Tradução livre de: “Que el falo sea un significante es algo que impone que sea en el lugar del Otro donde el sujeto tenga acceso a él”.

¹⁹⁷ Tradução livre de: “Si el deseo de la madre es el falo, el niño quiere ser el falo para satisfacerlo”.

¹⁹⁸ Tradução livre de: “Although this hyperviolent figure is only one of many types of fictional cyborgs in circulation, it has become the dominant way for mainstream commercial films to represent the cyborg condition. While television, science-fiction literature, and comic books have explored diverse and imaginative ways to

Apesar das referências à série *O Exterminador do Futuro* ao longo de *Flores para un cyborg* (por exemplo, MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 31), Tom não é um *cyborg* masculinizado: pelo contrário, ele é um *cyborg* castrado. Se retornarmos ao paradigma lacaniano, a ausência do falo indica a incapacidade de satisfazer o desejo do Outro. Neste sentido, ao contrário do *cyborg* de *Silicone XXI*, uma alegoria satírica da ditadura militar brasileira, o *cyborg* de *Flores para un cyborg* é uma alegoria da condição pós-ditatorial:

Qualquer que seja o motivo doloroso da renúncia, a condição pós-ditatorial se expressa como “perda do objeto” em uma marcada situação de “luto”: bloqueios psíquicos, dobras libidinais, paralisções afetivas, inibições de vontade e do desejo frente à sensação de perda de algo irreconstituível: corpo, verdade, ideologia, representação (RICHARD, 1999, p. 325).

Se bem que o falo não é um objeto, sua perda também é a perda da representação do Outro. O *cyborg* castrado é, se assim podemos afirmar, uma *mônoda incomunicável*, mas reside nele o desejo de comunicar, de satisfazer o Outro, tanto que o faz pedir a instalação de um pênis:

- Bem... eeeste... saabe... gostaria de ter uma garota, entende? Aí está, lhe disse de uma vez.
- Como? Mas se tu és... um andróide... Queres que te fabrique uma caixa de latas feminina, é? É isso que queres? *A Noiva de Frankenstein*, deverias ver esse filme. E de onde queres que consiga o dinheiro para financiá-lo, do ar, é?
- Veja, não aspiro a tanto. Bastaria fazer alguns ajustes, tu entendes, não? Emendar minha anatomia. Não me faça dizer com brutalidade, Rubén, por favor, veja que me dá uma vergonha...
- És a vitrola mais demente que conheci. Queres cair na farra com garotas, com garotas humanas... Isso é verdade?¹⁹⁹ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 33-34).

Notamos que Tom não deseja um andróide semelhante a ele, mas uma humana, ou seja, o Outro. Se continuarmos o trecho acima, Rubén afirma indignado: “Em que maldita hora decidi te construir para escapar desses doutores imbecis, da solidão, do aborrecimento?

depict the fusion of humans and technological artifacts, mainstream films have privileged the violently masculinist figure”.

¹⁹⁹ Tradução livre de: “– Bueno... eeesteeee... saabesss... me gustaría tener una chica, ¿sabes?, ahí está, te lo dije de una vez. – ¿Cómo? Pero si tú eres... un androide... ¿Quieres que te fabrique una caja de latas feminina, ah? ¿Eso quieres? *La Novia de Frankenstein*, deberías ver esa película. ¿Y de dónde quieres que saque el dinero para financiarlo, del aire, eh? – Mira, no aspiro a tanto. Bastaría hacerme algunos ajustes, tú entiendes, ¿no? Enmendar mi anatomía. No me hagas decírtelo con brutalidad, Rubén, por favor, mira que me da una vergüenza... – Eres la victrola más demente que he conocido. Quieres salir de juerga con chicas, con chicas humanas... ¿Eso es, verdad?”.

Seria *meu* entretenimento, *meu* amigo para a distância?”²⁰⁰ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 34; grifos do autor). Enquanto exilado e perseguido pela ditadura militar chilena, Rubén também é uma *mônada incomunicável*, o que faz de Tom um *duplo* de Rubén, não apenas por assemelhar-se fisicamente a ele (Rubén é o “modelo” de Tom), mas também por compartilhar uma condição semelhante à dele. Entretanto, a princípio, Rubén reconhece apenas a superioridade de Tom:

Minha experiência era que Tom estava muito distante de certos vícios, ao menos dos mais daninhos e dos mais execráveis: sua inteligência e organismo superior o asseguravam, estava distante de nossos devaneios sobre a vida e a morte, porque essas eram categorias puramente humanas. E se estava distante da dialética da vida e da morte, estava também distante do temor, da ambição, da tentação de viver o instante. Uma vez mais o verdadeiro perigo estava no homem. Talvez me encontrasse as portas de uma nova era, a ponto de me redimir à evidência da superioridade dos cyborgs²⁰¹ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 118).

Mesmo “distante da dialética da vida e da morte”, Tom também pensa na morte e tenta explicar a um Rubén inconformado por que pensa nela: “a medida que passa o tempo esse ceticismo aumentará e se converterá na certeza da impossibilidade de transformar o entorno, esse é o momento em que começa a imperar o tédio e onde o final se converte numa necessidade natural”²⁰² (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 139). A impossibilidade de mudar o mundo também é o que aumenta o ceticismo dos perseguidos políticos durante os regimes militares: “Assassinaram muitos dirigentes importantes na época do Generalíssimo. (...) Nenhum dos sobreviventes tem estatura política para conduzir o partido nesta nova etapa, se agarram ao passado, às tradições, aos ritos revolucionários”²⁰³ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 49). Somado aos amigos que se perdem nesta impossibilidade de mudar o mundo, isto também faz Rubén desejar o final:

²⁰⁰ Tradução livre de: “¿En qué maldita hora decidí construirte para escapar de esos imbéciles doctores, de la soledad, del aburrimiento? Ibas a ser *mi* entretenimiento, *mi* amigo para la distancia?”.

²⁰¹ Tradução livre de: “Mi experiencia era que Tom estaba muy lejos de ciertos vicios, al menos de los más dañinos y de los más execrables: su inteligencia y organismo superior lo aseguraban, estaba lejos de nuestros devaneos sobre la vida y la muerte, porque esas eran categorías puramente humanas. Y si estaba lejos de la dialéctica de la vida y la muerte, estaba también distante del temor, de la ambición, de la tentación de vivir el instante. Una vez más el verdadero peligro estaba en el hombre. Tal vez me encontraba a las puertas de una nueva era, a punto de rendirme a la evidencia de la superioridad de los cyborgs”.

²⁰² Tradução livre de: “a medida que pasa el tiempo ese escepticismo aumentará y se convertirá en la certeza de la imposibilidad de transformar el entorno, ese es el momento en que comienza a imperar el tedio y donde el final se convierte en una necesidad natural”.

²⁰³ Tradução livre de: “Asesinaron a muchos dirigentes importantes en la época del Generalísimo. (...) Ninguno de los sobreviventes tiene estatura política para conducir al partido en esta nueva etapa, se aferran al pasado, a las tradiciones, a los ritos revolucionarios”.

Levaram meus melhores amigos e eu continuava ali, vivo, sem temer a morte, mas bem buscando-la de forma inconsciente; minha sobrevivência era uma espécie de maldição que me ofuscava até o indizível, fazia me sentir uma espécie de traidor, um testemunho intocável da história. Hoje desmoronam apenas vestígios do mundo que eu conheci. Sou uma espécie em extinção, [...] uma sombra do passado que se vai extinguindo como essa luz do dia que nos vai abandonando²⁰⁴ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 193; grifos nossos).

Mas se as palavras acima praticamente encerram o romance, onde se encontra o fechamento utópico de *Flores para un cyborg*? Ele se realiza justamente no pronunciamento do “indizível” por Rubén, como também na gratificação fálica de Tom: ambos remetem ao reconhecimento do Outro. Se “a alegoria é a face estética da derrota política”, se “as imagens petrificadas das ruínas, em sua imanência, oferecem a única possibilidade de narrar a derrota” (AVELAR, 2003, p. 85), então ao pronunciar a derrota o alegorizado (Rubén) se reconhece na alegoria (Tom), o luto se conclui.

Se ainda é possível pronunciar o indizível em *Flores para un cyborg*, já não é mais nos oito anos que separam este romance do conto “Luces de neón” (2004), também de Muñoz Valenzuela. Aqui também há um andróide, mas ao invés do falo, o que se ausenta é a memória. A memória é central na temática *cyberpunk* desde *Blade Runner*, adaptação cinematográfica da já referida noveleta de Dick. Segundo Landsberg,

No romance de Dick, a presença da empatia é o que permite os caçadores distinguir os andróides dos humanos. De fato, a empatia é imaginada como a *única* característica humana. (...)

O que expõe os replicantes no filme, entretanto, não é tanto a ausência da empatia quanto a ausência de um passado – a ausência das memórias²⁰⁵ (LANDSBERG, 1995, p. 183; grifo do autor).

Landsberg nos oferece como exemplo a cena de abertura de *Blade Runner*, o interrogatório do andróide Leon. Durante o interrogatório, Leon é questionado sobre sua mãe: “Leon não pode descrever sua mãe, não pode produzir uma genealogia, porque ele não tem passado, não tem memórias”²⁰⁶ (LANDSBERG, 1995, p. 184). A partir daí, Landsberg

²⁰⁴ Tradução livre de: “Se llevaron a mis mejores amigos y yo seguía allí, vivo, sin temer a la muerte, más bien buscándola en forma inconsciente; mi sobrevivencia era una especie de maldición que me ofuscaba hasta lo indecible, me hacía sentir una especie de traidor, un testigo intocable de la historia. Hoy quedan apenas vestigios del mundo que yo conocí. Soy una especie en extinción, [...] una sombra del pasado que se va a ir extinguendo como esa luz del día que nos va abandonando”.

²⁰⁵ Tradução livre de: “In Dick’s novel, the presence of empathy is what allows the bounty hunters to distinguish the androids from the humans. In fact, empathy is imagined to be *the* uniquely human trait. (...) What exposes the replicants in the film, however, is not the lack of empathy as much as lack of a past – the lack of memories”.

²⁰⁶ Tradução livre de: “Leon cannot describe his mother, cannot produce a genealogy, because he has no past, no memories”.

conclui que “essa cena, então, tenta estabelecer a memória como o *locus* da humanidade”²⁰⁷ (LANDSBERG, 1995, p. 184). Entretanto, ao longo do filme, esta tentativa mostra-se infundada, pois os andróides também possuem memórias autênticas, como demonstram as últimas palavras do andróide Roy, antes de morrer:

Eu tenho visto coisas que vocês, humanos, nunca acreditariam. Naves de ataque em chamas perto da borda de Orion. Eu assisti raios-C brilharem no escuro próximo ao Portão Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer²⁰⁸.

Em uma América Latina pós-ditatorial onde “a luta não é por esquecer e sim por lembrar” (PADRÓS, 2001, p. 88), este tipo de *cyborg* é a alegoria perfeita, mas não é o tipo que encontramos em “Luces de neón”: “Tudo o que o rodeava parecia familiar e estranho por sua vez: conhecia o nome das coisas, recordava sua utilidade, suas propriedades, suas variantes possíveis, mas não havia nele uma mísera pegada de passado em relação a elas”²⁰⁹ (MUÑOZ VALENZUELA, 2006, p. 267). As coisas nada mais são que as mercadorias:

Seguiu caminhado pelo o que identificou como uma avenida inundada de vitrines de artigos eletrônicos, roupas, móveis, alimentos, licores discos, plantas, tapetes, livros, frutas. À medida que avançava pela avenida ia identificando o conteúdo de cada vitrine, sem saber sequer se eram objetos ou alimentos que o tiveram pertencido alguma vez²¹⁰ (MUÑOZ VALENZUELA, 2006, p. 266).

Se há uma relação entre o consenso pós-ditatorial e a lógica do mercado (RICHARD, 1999, p. 328), é porque “toda mercadoria incorpora o passado exclusivamente como totalidade antiquada que convidaria uma substituição lisa, sem resíduos”, porque “a memória do mercado pretende pensar o passado numa operação substitutiva sem resíduos” (AVELAR, 2003, p. 13). A mercadoria é então o que faz esquecer os crimes ditatoriais, é o que torna possível o consenso pós-ditatorial. Se Tom é a alegoria do luto que se conclui, do passado que se pronuncia novamente, o *cyborg* de “Luces de neón” é a alegoria do luto que jamais existiu, do passado que se esqueceu definitivamente.

²⁰⁷ Tradução livre de: “This scene, then, attempts to establish memory as the locus of humanity”.

²⁰⁸ Tradução livre de: “I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in the rain. Time to die”.

²⁰⁹ Tradução livre de: “Todo lo que le rodeaba parecía familiar y extraño a la vez: conocía los nombres de las cosas, recordaba su utilidad, sus propiedades, sus variantes posibles, mas no había en él una mísera huella de pasado en relación con ellas”.

²¹⁰ Tradução livre de: “Siguió caminando por lo que identificó como una avenida inundada de vitrinas de artículos electrónicos, ropas, muebles, alimentos, licores, discos, plantas, alfombras, libros, frutas. A medida que avanzaba por la avenida iba identificando el contenido de cada vitrina, sin saber siquiera si eran objetos o alimentos que le hubieran pertenecido alguna vez”.

4.4 Utopias pós-capitalistas: *El viaje* (2001), de Rodrigo Antezana Patton

É possível identificar fantasmas de Marx entre aqueles que buscam esconjurá-los? Referindo-se à hegemonia contrária à alternativa comunista que se consolidou após o fim da União Soviética, Derrida afirma que “a hegemonia organiza sempre a repressão e, portanto, a confirmação de uma obsessão. A obsessão pertence à estrutura de toda hegemonia” (DERRIDA, 1994, p. 58). Ou seja, ao reprimirem o comunismo, os partidários da Nova Ordem Mundial acabam por evocá-lo. É o duplo sentido do verbo *conjurar*: conspirar contra alguém e convocar um espírito (DERRIDA, 1994, p. 61-62).

Se aos 19 anos, quando conclui *El viaje* (2001), o boliviano Rodrigo Antezana Patton não manifesta “identificação política”²¹¹, em ensaio posterior, *Ideas homicidas: el criminal legado marxista leninista* (2008), são expostas críticas ao marxismo tão veementes que nos fazem questionar se esta identificação já não se encontra no primeiro romance do autor. É difícil cogitar fantasmas de Marx em *El viaje* se sabemos que, em *Ideas homicidas*, Antezana Patton afirma que “o marxismo tem sido a idéia mais criminosa do século XX, o nazismo fica em um muito diminuído segundo lugar”²¹² (ANTEZANA PATTON, 2008, p. 72). Nem por isso o impulso utópico não é cobrado pelo autor:

A ideologia que regia o governo da União Soviética, o marxismo, era uma lamentável e extensa diatribe contrária a todos os males do mundo. Carecia de rigor, não era razoável, não buscava confrontar suas conclusões com a realidade, e estava completamente segura do que dizia, além do mais, aparentava ser difícil ao invés de incoerente. Outro problema é que esta perversa ideologia criava inimigos, aliados a uma Nênese, um Satanás. Os irreconciliáveis inimigos eram aqueles com mais riqueza, muita ou bem pouca, de qualquer um que tivesse menos. O adversário jamais comovido era o capital, que, nos delírios do fátuo filósofo alemão, adquiria vida própria. Em sua transtornada visão das coisas, Marx descrevia a economia fora do feudalismo, o capitalismo, como a terra de Satanás, o inferno. Um desconunal “detalhe” de sua néscia filosofia é que não deixou instruções de como melhorar o inferno, o que fazer para transformá-lo em algo melhor, onde achar soluções, ou sequer uma idéia que permitisse avançar até uma realidade carente desses males contra os quais lançava inúteis maldições²¹³ (ANTEZANA PATTON, 2008, p. 13).

²¹¹ Em mensagem pessoal para o autor.

²¹² Tradução livre de: “El marxismo ha sido la idea más criminal del Siglo XX, el nazismo queda en un muy disminuido segundo lugar”.

²¹³ Tradução livre de: “La ideología que regía el gobierno de la Unión Soviética, el marxismo, era una sentida y extensa diatriba en contra de todos los males del mundo. Carecía de rigor, no era razonable, no buscaba confrontar sus conclusiones con la realidad, y estaba completamente segura de lo que decía, además, aparentaba ser difícil en vez de incoherente. Otro problema es que ésta perversa ideología creaba enemigos, aliados a un

Como veremos mais adiante, “melhorar o inferno” é o que buscam os sobreviventes do futuro pós-apocalíptico de *El viaje*. Mas o que destacamos agora é a linguagem panfletária do ensaio que se justifica pelo momento político que a Bolívia atravessa atualmente, o polêmico governo indo-socialista de Evo Morales (em outro tópico discutiremos o socialismo indo-americano de Mariátegui): a contra-capa do ensaio adverte, por exemplo, que “todo momento é uma encruzilhada. *Ideas homicidas* é um livro para ler neste momento da Bolívia”²¹⁴. As conclusões de Antezana Patton, após demonstrar as atrocidades cometidas em nome do marxismo ao longo do século XX (as *Gulags*, as invasões militares, a fome, etc.), são claramente direcionadas ao atual governo: “O mínimo que devemos fazer por todos aqueles que morreram assassinados pelo marxismo é recordar sua história, não esquecer sua tragédia, e aprender com ela tudo o que pudermos, para não voltar a construir falsos paraísos com idéias homicidas”²¹⁵ (ANTEZANA PATTON, 2008, p. 74). Mas o atual contexto não é o que integra a produção de *El viaje*, na verdade é bem outro: o neoliberalismo promovido pelo ex-ditador Hugo Banzer, eleito democraticamente em 1997, e os protestos contrários à privatização do suprimento de água do município de Cochabamba no ano 2000. Sendo assim, não nos surpreende as críticas ao capitalismo que notamos em *El viaje*, contrariando o enfoque que elas recebem em *Ideas homicidas*.

À primeira vista *El viaje* não nos remete aos motivos da ficção *cyberpunk*, mas aos do mundo devastado, “pós-guerra nuclear”: as paisagens urbanas arruinadas e os mutantes descritos nas primeiras páginas reforçam esta impressão. Somente nas últimas páginas descobrimos os responsáveis pela devastação do mundo: bestas do mar (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 285). Estas bestas borram as fronteiras entre a ficção científica e o fantástico, transgressão comum na ficção *cyberpunk* latino-americana – ver, por exemplo, as obras chilenas do *Magic Realism 2.0*²¹⁶.

Némesis, un Satanás. Los irreconciliables enemigos eran aquellos con más riqueza, por mucho o muy poco, de cualquiera que tuviese menos. El adversario incommovible era el capital, que, en los delirios del fatuo filósofo alemán, adquiriría vida propia. En sua transtornada visión de las cosas, Marx describía la economía fuera del feudalismo, el capitalismo, como la tierra de Satanás, el infierno. Un descomunal ‘detalle’ de su necia filosofía es que no dejó instrucciones de cómo mejorar el infierno, qué hacer para reemplazarlo por algo mejor, dónde hallar soluciones, o siquiera una idea que permitiese avanzar hacia una realidad carente de esos males contra los que lanzaba inútiles maldiciones”.

²¹⁴ Tradução livre de: “Todo momento es una encrucijada. *Ideas homicidas* es un libro para leer en este momento da Bolivia”.

²¹⁵ Tradução livre de: “Lo mínimo que debemos hacer por todos aquellos que murieron asesinados por el marxismo es recordar su historia, no olvidar su tragedia, y aprender de ella todo lo que podamos, para no volver a construir falsos paraísos con ideas homicidas”.

²¹⁶ Ver tópico 4.5 deste capítulo.

Mas então quais indícios nos permitem compreender *El viaje* como ficção *cyberpunk*? O mais evidente é a segunda parte do romance onde os motivos consagrados pelo *cyberpunk* (corporações multinacionais, *hackers*, experiências genéticas, etc.) são utilizados para descrever uma sociedade anterior à devastação do mundo, uma sociedade dividida entre Não-nascidos (os “donos do mundo”, criados desde o nascimento para esta função), Classe Média e Subumanos. Na verdade, estes últimos “nem sequer chegavam a constituir uma classe” (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 218), situação que integra o contexto neoliberal latino-americano onde os subalternos “nem sequer reúnem, no final do século XX, as condições mínimas para se converter em uma força de trabalho explorável” (BORÓN, 2008a, p. 106); logo, “a opressão ou exploração classista não é seu problema imediato: este é, paradoxalmente, sua inaptidão para ser explorado” (BORÓN, 2008a, p. 106). Isto nos leva a questionar se os Não-nascidos também não formam uma classe, pois “os indivíduos, isoladamente, só formam uma classe na medida em que têm de empreender uma luta comum contra outra classe; no restante, eles se defrontam como inimigos na concorrência” (MARX; ENGELS, 2007, p. 87-88); ou seja, se os Subumanos não formam uma classe é porque não há outra em oposição (no caso, os Não-nascidos). Os próprios termos que definem ambos nos conduzem a uma disputa não de classes econômicas, mas de espécies biológicas. Aliás, o evolucionismo, freqüente na ficção *cyberpunk*, também está presente na segunda parte de *El viaje*: sobre os Não-nascidos sabemos que “sua raça era nova, seu mundo era novo” (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 232). Para Moreno,

como clara conseqüência de sua análise do darwinismo social, o *cyberpunk* oferece, em suas obras, uma visão que pode ser associada à evolução mesma. O *cyberpunk* estabelece a chegada de um pós-humanismo, um desenvolvimento da sociedade que se afasta de determinados valores comumente aceitos como universais e sagrados, que se realiza em prol de um único objetivo: a sobrevivência através da seleção²¹⁷ (MORENO, 2003, p. 104).

Após a devastação do mundo, os Não-nascidos tornam-se efetivamente uma nova raça pós-humana: os Vanderes, criaturas cibernéticas assexuadas. Esta “evolução” é ocasionada pelo instinto de sobrevivência dos Não-nascidos, pois fundamentados por uma paranóia malthusiana, temiam uma rebelião dos Subumanos: como afirma o Não-nascido Fawcett Green, “seu número aumenta e não a produção de alimentos. Eles [os Subumanos] poderão,

²¹⁷ Tradução livre de: “Como clara consecuencia de su análisis del darwinismo social, el *cyberpunk* ofrece desde sus obras una visión que puede ser asociada a la evolución misma. El *cyberpunk* plantea la llegada de un poshumanismo, un desarrollo de la sociedad que se aleja de determinados valores comúnmente aceptados como universales y sagrados, que se realiza en pos de un único objetivo: la supervivencia a través de la selección”.

em algum momento, destruir a classe média e nos atacar”²¹⁸ (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 276). Tudo isto nos conduz a uma interessante releitura de *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells, que também extrapola o darwinismo social: para Ruddick (2001, p. 157), os conceitos de seleção natural, diversificação e extinção foram fundamentais para determinar a visão de Wells sobre o destino da humanidade no futuro distante. Em *A máquina do tempo*,

[o]s capitalistas evoluíram para uma classe ociosa que triunfou sobre a natureza e tornou-se totalmente segura. Enquanto isso, os operários passaram, cada vez mais, a trabalhar abaixo da superfície, onde por fim adaptaram-se às condições subterrâneas. Mas os elois tornaram-se vítimas de seu próprio sucesso: “A segurança perfeita demais dos que viviam no mundo superior levou-os a um lento movimento de degeneração, a uma diminuição geral de tamanho, força e inteligência (WILSON, 2002, p. 171).

Para Wilson (2002, p. 172), há dois pontos cruciais de contato entre o futuro imaginado por Wells e o momento histórico da produção de *A máquina do tempo*: as condições artificiais que cada vez mais separavam os operários da superfície da Terra (as minas de carvão, o novo sistema de metrô de Londres, etc.) e o isolamento da burguesia em enclaves no campo. Em *A condição da classe trabalhadora na Inglaterra em 1844* (1845), provável fonte de Wells em *A máquina do tempo* (RUDDICK, 2001, p. 188), Engels mostra como a burguesia e o operariado, tais quais os elois e os morlocks, constituíam-se em raças diferentes:

... a classe trabalhadora tem gradualmente se tornado uma raça totalmente apartada da burguesia inglesa. A burguesia tem mais em comum com qualquer outra nação da Terra do que com os trabalhadores com os quais vivem juntos. Os trabalhadores falam outros dialetos, têm outros pensamentos e ideais, outros costumes e princípios morais, uma religião diferente e outras políticas do que aqueles da burguesia. Sendo assim, elas são duas nações radicalmente dissimilares, tão contrárias como a diferença de raça poderia as tornar, de quem nós do Continente temos conhecimento de apenas uma, a burguesia²¹⁹ (ENGELS *apud* RUDDICK, 2001, p. 189).

Se em *A máquina do tempo* se representa o temor dos burgueses/elos de uma revolta dos operários/morlocks (CEVASCO, s/d, p. 6), em *El viaje* os papéis se invertem: os humanos sobreviventes que vivem em cidadelas subterrâneas temem as invasões dos Vanderes que

²¹⁸ Tradução livre de: “Su número aumenta y no la producción de alimentos. Ellos podrán, en algún momento, destruir a la clase media y atacarnos”.

²¹⁹ Tradução livre de: “... the working class has gradually become a race wholly apart from the English bourgeoisie. The bourgeoisie has more in common with every other nation of the earth than with the workers in whose midst it lives. The workers speak other dialects, have other thoughts and ideals, other customs and moral principles, a different religion and other politics than those of the bourgeoisie. Thus they are two radically dissimilar nations, as unlike as difference of race could make them, of whom we on the Continent have know but one, the bourgeoisie”.

habitam a superfície. Os elois mecanizados de *El viaje*, se assim podemos dizer, não são criaturas frágeis, mas guerreiros expansionistas: portanto, se na visão burguesa de Wells são os morlocks do subterrâneo que se alimentam dos elois da superfície, na visão terceiro-mundista de Antezana Patton são os Vanderes da superfície que escravizam os humanos do subterrâneo.

Também é interessante indicar os Vanderes como paródias grotescas das personagens típicas da ficção *cyberpunk*, ambos apáticos sexuais e dotados de implantes cibernéticos (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 109-110). O grotesco vem das descrições dos Vanderes que remetem às criaturas do filme *Hellraiser* (1987), exemplo de *splatterpunk*, gênero que “mistura a FC cyberpunk com o horror sanguinolento” (AMARAL, 2006, p. 78). O próprio autor de *El viaje*, questionado a respeito das semelhanças entre os Vanderes e os cenobitas de *Hellraiser*, reconhece a influência, ainda que inconsciente²²⁰.

Mas dentre as personagens típicas parodiadas, o *hacker* é o principal alvo de *El viaje*:

Os Não-nascidos gastavam importantes somas na proteção de suas redes vulneráveis; também contratavam anti-hackers que conseguiam destruir a pessoa que tentava penetrar o sistema. A destruição era real: destruía o cérebro do pirata. O perigo de morte por derrame cerebral era uma constante entre os tecnoperversos ou *pirafos* (piratas informáticos); contudo, não abandonavam aquelas práticas. Depois de tudo, era sua única forma de vida. Dentro de suas realidades virtuais julgavam ser parte da sociedade dos Não-nascidos, em cujas redes de comunicação eles não podiam penetrar²²¹ (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 240-241).

Oposto aos anti-heróis rebeldes da ficção *cyberpunk* norte-americana, os *hackers* de *El viaje* são pobres almas cooptadas pelos poderosos.

Além da segunda parte, outros indícios que permitem a compreensão do romance de Antezana Patton como ficção *cyberpunk* se encontram nos elementos paratextuais da obra: a epígrafe de *El viaje* é citada do filme *Matrix* (1999), considerado “o auge do cyberpunk cinematográfico” (MORENO, 2003, p. 118); a contra-capla afirma que o protagonista Ciro é um “anti-herói ingênuo que evoca de mais de uma maneira tanto a Ulisses como a Mad Max”²²², sendo o filme *Mad Max* um precursor da ficção *cyberpunk* (MORENO, 2003, p. 56);

²²⁰ Em mensagem pessoal para o autor.

²²¹ Tradução livre de: “Las No-nacidas gastaban importantes sumas en la protección de sus redes vulnerables; también contrataban anti-hackers que lograban destruir a la persona que intentara penetrar el sistema. La destrucción era real: se destruía el cerebro del pirata. El peligro de muerte por derrame cerebral era una constante en los tecnoperversos o *pirafos* (piratas informáticos); sin embargo, no abandonaban aquellas prácticas. Después de todo, era su única forma de vida. Después de todo, era su única forma de vida. Dentro de sus realidades virtuales jugaban a ser parte de la sociedad de las No-nacidas, en cuyas redes de comunicación ellos no podían penetrar”.

²²² Tradução livre de: “antihéroe ingenuo que evoca de más de una manera tanto a Odiseo como a Mad Max”.

por fim, entre os agradecimentos, há uma menção a Edmundo Paz Soldán, outro escritor boliviano de ficção *cyberpunk* que abordaremos no próximo tópico.

Nos parágrafos acima indicamos algumas paródias da ficção *cyberpunk* realizadas em *El viaje*, mas para confirmar a hipótese que norteia esta pesquisa, precisamos identificar os elementos utópicos da obra. Mas como observar isto numa ficção que descreve um mundo devastado? Eis o paradoxo do pensamento dialético, pois para Jameson,

sendo assim, uma das anti-utopias clássicas, *We*, de Zamyatin, passa também a ser um exemplo do gênero utópico, enquanto, em alguma girada final do parafuso da dialética, o texto fundamental do gênero utópico como tal, a obra homônima de Thomas More, prova conter, ao lado de seus ingredientes utópicos, todos os resultados de uma anti-utopia, e uma paródia e sátira deles mesmos²²³ (JAMESON, 2007, p. 176-177).

Logo, uma distopia como *El viaje* também contém elementos utópicos. Isto explica o fascínio despertado pelos filmes de catástrofe, como afirma Sontag ao interpretar um exemplo: “em *The World, The Flesh, and The Devil* (O Diabo, a Carne e o Mundo, 1957), o filme inteiro pode tratar da imaginária ocupação da metrópole deserta para começar tudo de novo, Robinson Crusoe em escala mundial” (SONTAG, 1987, p. 250). Para nós, este “começar tudo de novo” manifesta um desejo coletivo de viver num mundo aparentemente mais simples, ou seja, num mundo não-capitalista. Jameson é mais específico ao propor o termo “apocalíptico” para estas narrativas:

Se for, como alguém observou, mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, provavelmente precisamos de outro termo para caracterizar a intensificação das visões populares de destruição total e de extinção da vida na Terra que parecem mais plausíveis do que a visão utópica da nova Jerusalém, mas também bastante diferente das várias catástrofes (incluindo as antigas angústias da bomba na década de 1950) prefiguradas nas distopias críticas. (...) Este novo termo [apocalíptico], curiosamente necessário, nos conduz novamente de volta ao nosso ponto de partida, visto que o Apocalipse original inclui tanto a catástrofe quanto o cumprimento, tanto o fim do mundo quanto a inauguração do reino de Cristo na terra, tanto a utopia quanto a extinção da raça humana repentinamente²²⁴ (JAMESON, 2007, p. 199).

²²³ Tradução livre de: “Thus, one of the classic anti-Utopias, Zamyatin’s *We*, turns out also to be an example of the Utopia genre itself, while, in some final turn of the screw of the dialectic, the very foundational text of the Utopian genre as such, Thomas More’s eponymous work, proves to contain, alongside its Utopian ingredients, all the makings of an anti-Utopia and a parody or satire of itself”.

²²⁴ Tradução livre de: “If it so, as someone has observed, that it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism, we probably need another term to characterize the increasingly popular visions of total destruction and of the extinction of life on Earth which seem more plausible than the Utopian vision of the new Jerusalem but also rather different from the various catastrophes (including the old ban-the-bomb anxieties of the 1950s) prefigured in the critical dystopias. (...) Yet this new term oddly enough brings us around to our starting point again, inasmuch as the original Apocalypse includes both catastrophe and fulfillment, the end of the world and the inauguration of the reign of Christ on earth, Utopia and the extinction of the human race all at once”.

Daí que apesar das dificuldades para sobreviver no mundo devastado de *El viaje*, a cidadela subterrânea erguida pelos humanos após a hecatombe mundial é, como seu nome sugere, um paraíso:

Como era de se esperar numa população tão pequena, não havia dinheiro em Paraíso, tudo era manejado através de créditos, dando mais aos que davam mais, sendo estes os encarregados e as cabeças maiores de cada área. De qualquer maneira, a abundância, em proporção ao reduzido número da população, permitia um bom nível de vida para todos os habitantes²²⁵ (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 36).

É curioso notar que na *Utopia* (1516) de Thomas Morus também não há dinheiro: “Na Utopia não se utiliza jamais dinheiro em moeda nas transações mútuas; são elas reservadas para os acontecimentos críticos sempre possíveis, ainda que incertos” (MORUS, s/d, p. 106); e lá também a riqueza é dividida por importância: “O mérito é ali recompensado; e, ao mesmo tempo, a riqueza nacional é tão igualmente repartida que cada um goza abundantemente de todas as comodidades da vida” (MORUS, s/d, p. 68). Segundo Morton, é mais fácil para Morus imaginar a Utopia devido à condição pré-capitalista da Inglaterra do século XVI:

A Inglaterra do século XVI, apesar do desenvolvimento da produção de base, conservava todavia muitos dos traços do coletivismo agrário primitivo que haviam se mantido durante o feudalismo. Mesmo existindo a exploração familiar de tipo individual, o terreno que se possuía estava mesclado ao de outros membros da comuna nos prados comunais, e sua exploração dependia do trabalho comum e este verdadeiro esforço se repetia em outras épocas do ano²²⁶ (MORTON, 1970, p. 46).

Não por acaso, como nota Jameson (2007, p. 28-29), as representações dos modos de produção pré-capitalistas surgem em vários textos utópicos, o que nos conduz ao impulso secreto do “começar tudo de novo” apontado por Sontag: voltar para antes do capitalismo é alcançar a utopia. Esta noção utópica de superioridade dos modos de produção anteriores ao capitalismo remete às origens do próprio marxismo: em *Formações econômicas pré-capitalistas* (1958), Marx indica como mais elevada a sociedade antiga que buscava “o tipo de

²²⁵ Tradução livre de: “Como era de esperarse en una población tan pequeña, no había dinero en Paraíso, todo era manejado a través de créditos, dando más a los que daban más, siendo éstos los encargados y las cabezas mayores de cada área. De cualquier manera, la abundancia, en proporción al reducido número de la población, permitía un buen nivel de vida para todos los habitantes”.

²²⁶ Tradução livre de: “La Inglaterra del siglo XVI, a pesar del desarrollo de la producción de base, conservaba todavía muchos de los rasgos del colectivismo agrario primitivo que se habían mantenido durante el feudalismo. Aunque la explotación familiar de tipo individual, el terreno que se poseía se hallaba mezclado al de otros miembros de la comuna en los prados comunales y su explotación dependía del trabajo común y este verdadero esfuerzo de cooperación se repetía en otras épocas del año”.

propriedade que geraria os melhores cidadãos”, ao invés da sociedade moderna onde “a produção é o objetivo do homem, e a riqueza, o objetivo da produção” (MARX, 1991, p. 80). Na verdade, ao assinalar “a separação do trabalho livre das condições objetivas de sua efetivação” (MARX, 1991, p. 65), ou seja, a separação do trabalhador da propriedade como pressuposto inicial do capitalismo, Marx acaba por legitimar os modos de produção que antecedem esta separação, como o modelo asiático onde “não há propriedade, apenas posse individual; o proprietário real é, de fato, a comunidade mesma – por isto, há propriedade apenas como *propriedade comunal* da terra” (MARX, 1991, p. 76; grifo do autor). Isto também é válido para as corporações medievais, mas ao invés da terra, são os instrumentos que pertencem à guilda (MARX, 1991, p. 92). Temos aqui mais um indício da utopia em *El viaje*, pois o sistema sócio-político-econômico da cidadela Paraíso remete ao corporativismo medieval:

A cidadela estava organizada de maneira completa e eficiente. Para cada área de trabalho se designava um encarregado vitalício que tinha voto no Conselho e podia renunciar. O Conselho também elegia o guia, escolhido entre os encarregados de área, todos eles com candidatura automática. (...) O cargo de guia também era de caráter vitalício; matinha o encargo de sua área, combinando o melhor que pudessem ambos os cargos, e tinha a obrigação de renunciar se a totalidade do Conselho estava de acordo. Existiam sete áreas: a da Saúde (ADESA), Tecnologia (ADETEC), Polícia e Exploração (ADEX), Recreação (ADEREC), Reparação (ADEREF), Educação (ADED) e Alimentação (ADEL)²²⁷ (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 16).

Mas podemos voltar ainda mais e compreender a referência a Ulisses na contra-capítulo de *El viaje* não apenas para designar o tom heróico da obra, mas também a unidade primitiva da sociedade representada por Paraíso. Para Lukács, a epopéia somente é possível na ausência de contradições entre o indivíduo e a sociedade, ou seja, na ausência do capitalismo: “A poesia dos poemas homéricos repousa essencialmente sobre a ausência relativa de divisão social do trabalho” (LUKÁCS, 1992, p. 178). Como os heróis homéricos que representam a unidade entre indivíduo e sociedade (LUKÁCS, 1992, p. 178), a jornada de Ciro representa o destino de Paraíso: “O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 67). Neste sentido sua jornada diverge da de Brenda,

²²⁷ Tradução livre de: “La ciudadela estaba organizada de manera sencilla y eficiente. Para cada área de trabajo se designaba un encargado vitalicio que tenía voto en el Consejo y podía renunciar. El Consejo también elegía al guía, escogido entre los encargados de área, todos ellos con candidatura automática. (...) El cargo del guía también era de carácter vitalicio; mantenía la Encargaduría de sua área, combinando lo mejor que pudiese ambos cargos, y tenía la obligación de renunciar si la totalidad del Consejo estaba de acuerdo. Existían siete áreas: la de Salud (ADESA), Tecnología (ADETEC), Guardia y Exploración (ADEX), Recreación (ADEREC), Refacción (ADEREF), Educación (ADED) y Alimentación (ADEL)”.

protagonista da segunda parte, que não representa a totalidade social anterior à hecatombe, mas apenas os interesses dos Não-nascidos. Na sociedade anterior à catástrofe das bestas do mar, ou seja, na sociedade de “classes”, nenhuma totalidade utópica é possível. Na verdade, se retornarmos ainda mais, compreenderemos outra referência na contra-capa, pois os bandos errantes de motoqueiros que assistimos em *Mad Max* retratam nada além da mais primitiva formação econômica pré-capitalista: “Entre as tribos pastoris nômades, a comunidade está, de fato, sempre reunida, como um grupo de viajantes, uma caravana [...]. O que é objeto de *apropriação e reprodução* resume-se, aqui, somente ao rebanho, não incluindo o solo, sempre usado em temporária comunalidade, quando a tribo interrompe sua peregrinação” (MARX, 1991, p. 84; grifos do autor).

Já indicamos as relações entre o *pós-cyberpunk* e o *cyberpunk* latino-americano, pois como esse movimento norte-americano da década de 1990, este também é uma releitura do *cyberpunk* original. No caso de *El viaje* temos literalmente uma ficção *pós-cyberpunk*, pois acontece num mundo devastado pós-capitalismo tardio. Mas precisamos destruir o mundo para vivermos além do capitalismo?

4.5 Utopias ciberhacktivistas: *El delirio de Turing* (2003), de Edmundo Paz Soldán

As palavras de Mario Vargas Llosa na contra-capá da edição argentina de *El delirio de Turing* (2003) são animadoras: “Edmundo Paz Soldán é um dos melhores escritores da nova geração”. Mas como pensar nestas palavras do mestre peruano do realismo mágico ao considerar quem elas elogiam, um escritor boliviano que tem como referência literária não apenas a ficção científica em geral (BROWN, 2007), mas também a ficção *cyberpunk* (uma das epígrafes de *El delirio*, por exemplo, é citada de *Nevasca* de Stephenson)? Temos então uma antítese, pelo menos aparentemente, entre as referências populares e folclóricas de quem elogia e as referências tecnológicas de quem é elogiado.

As personagens principais de *El delirio*, que se revezam a cada capítulo, exemplificam essa antítese, além de oferecerem um resumo da obra: Miguel Sáenz, criptoanalista de codinome Turing, é um empregado da Caixa Negra (departamento de inteligência para crimes cibernéticos) que, num passado recente, ajudou o então governo ditatorial a encontrar guerrilheiros esquerdistas; Ruth Sáenz, esposa de Miguel, é uma historiadora especializada em criptoanálise que não aceita o passado criminoso do seu marido; Flavia, filha de Miguel e

Ruth, posta num *blog* sobre cultura *hacker*; Albert, antigo chefe e mentor de Miguel, agoniza num hospital delirando sobre suas antigas reencarnações, todos criptoanalistas famosos: Edgar Allan Poe, Georges Painvin, o próprio Alan Turing que intitula o romance, entre outros; Ramírez-Graham, norte-americano descendente de pai boliviano, é o atual chefe da Caixa Negra; o juiz Cardona busca encarcerar Miguel e Albert, os verdadeiros responsáveis pela morte de sua prima, uma militante de esquerda; Kandinsky é o codinome de um jovem *hacker* perseguido pela Caixa Negra devido aos ataques dirigidos a GlobalLux, empresa transnacional que monopoliza o setor energético de Río Fugitivo, cidade boliviana fictícia onde ocorrem os eventos do romance. Todas essas personagens distanciam-se dos fundadores de cidades esquecidas, dos profetas do sertão, dos bruxos do vodu que pontuam o realismo mágico, aproximando-se, por outro lado, das personagens típicas da ficção *cyberpunk* (*hackers*, criptoanalistas, etc.).

Mas como prova definitiva da antítese que discutimos, lembremos que Paz Soldán pertence à geração McOndo, idealizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez a partir da coletânea homônima de 1996 que apresenta como título um evidente trocadilho entre a Macondo de García Márquez e a rede mundial de lanchonetes McDonald's. Na apresentação de *McOndo* lemos que

o nome (marca registrada?) McOndo é, claro, uma piada, uma sátira, uma brincadeira. Nossa McOndo é tão latino-americana e mágica (exótica) como a Macondo real (que, de qualquer forma, não é real, mas sim virtual). Nosso país McOndo é maior, superpovoado e cheio de contaminação, com auto-estradas, trem, TV a cabo e quartos de motel. Em McOndo há McDonald's, computadores Mac e condomínios, além de hotéis cinco estrelas construídos com dinheiro lavado e *malls* gigantescos²²⁸ (FUGUET; GÓMEZ, 2005, p. 4).

O que os integrantes da geração propõem é “desconstruir” (FUGUET, 2005, p. 103) a América Latina como imaginada pelos escritores do realismo mágico. Portanto, no lugar das figuras folclóricas do realismo mágico, surgem os ícones da cultura globalizada semeados pela corrente neoliberal que atingiu a América Latina principalmente a partir da década de 1990. Num ensaio em que revisa a geração, intitulado ironicamente como “Não é a Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e neoliberalismo mágico”, Fuguet afirma o seguinte:

²²⁸ Tradução livre de: “El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo ésto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos”.

Mas McOndo (isto é, uma América Latina global, misturada, diversa, urbana, do século 21) já estava explodindo na TV, na música, na arte, na moda, no cinema e no jornalismo. Nossa tese, ou, para ser exato, nosso argumento era bem simples: a América Latina conturbada, desordenada, é bastante literária, sim, quase uma obra de ficção, mas não é um conto folclórico. É um espaço volátil onde o século 19 se mistura ao século 21. Mais do que mágico, sugerimos, esse lugar é peculiar. O realismo mágico reduz uma situação complexa demais a mera curiosidade. A América Latina não é curiosa (FUGUET, 2005, p. 106-107).

Contrária ao exotismo imposto à literatura latino-americana, a geração McOndo busca uma literatura integrada ao mundo, mas ainda assim diferente. Aliás, no contexto da geração, mesmo a expressão “literatura latino-americana” apresenta problemas terminológicos, pois

para esses escritores, afastar-se da literatura do *boom* significa não só abolir o realismo mágico, já transformado num lugar-comum do exotismo latino-americano de exportação, mas também dar prioridade à pergunta sobre a identidade pessoal em detrimento da tradicional discussão sobre a identidade latino-americana (embora evidentemente uma redefinição da América Latina esteja em jogo quando se reivindica que é preciso ir além do “indígena, folclórico, esquerdista” para entendê-la) (VIDAL, 2005, p. 173).

Ou como afirmam Fuguet e Gómez na apresentação de *McOndo*: “Os contos de McOndo se centram em realidades individuais e privadas. Suponhamos que esta é uma das heranças da febre privatizadora mundial”²²⁹ (FUGUET; GÓMEZ, 2005, p. 3). Esses escritores distanciam-se, portanto, da identidade latino-americana para oferecerem identidades individuais assimiladas ao processo de globalização; logo, “já não se quer uma literatura chilena nem latino-americana, mas mundializada, com a qual qualquer jovem em qualquer país do mundo capitalista possa se identificar” (VIDAL, 2005, p. 174). Aproximamos agora do destino desta discussão inicial, pois onde encontramos essa literatura do mundo capitalista? Nossa resposta acha-se mais uma vez na ficção *cyberpunk*, expressão literária suprema do capitalismo tardio. Apesar de nunca indicarem explicitamente essa relação – exceto na já citada epígrafe de *El delirio* –, os integrantes da geração McOndo sempre se mostraram próximos dos temas do imaginário *cyberpunk*. Ao comentarem uma coletânea anterior a *McOndo*, Fuguet e Gómez citam alguns termos próprios do universo *cyberpunk*:

Sua inspiração mais próxima é outro livro: *Cuentos con Walkman* (Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1993), uma antologia de novos escritores chilenos (todos com menos de 25 anos), que irrompeu ante os leitores com a força de um recital punk. (...) Como diz a orelha que anuncia a quarta edição, a moral walkman é “uma nova geração literária que é pós-tudo: pós-modernismo, pós-yuppie, pós-comunismo, pós-

²²⁹ Tradução livre de: “Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial”.

babyboom, pós-camada de ozônio. Aqui não há realismo mágico, há realismo virtual”²³⁰ (FUGUET; GÓMEZ, 2005, p. 2).

Punk, pós-modernismo, realidade virtual, palavras que também encontramos no jargão *cyberpunk*. O movimento *cyberpunk* também é uma geração pós-tudo, principalmente pós-modernismo (pastiche e implosão de gêneros), e num horizonte próximo, pós-comunismo²³¹ (queda do Muro de Berlim) e pós-camada de ozônio²³² (aquecimento global).

No embate entre realismo mágico e ficção *cyberpunk*, entre o próprio e o alheio (CARVALHAL, 2003), é difícil saber quem é quem devido ao posicionamento ambíguo de Paz Soldán diante das referências literárias latino e norte-americanas: enquanto o alheio da ficção *cyberpunk* torna-se próprio no mundo globalizado, o próprio do realismo mágico torna-se alheio, artigo de exportação, como percebemos nesta reflexão da personagem Ramírez-Graham sobre *Cem anos de solidão* (1967):

Já havia lido e desfrutado, e também havia rido muito ao ver que seus companheiros a tomavam como uma versão da extravagante e exótica vida na América Latina. Yes, they do things differently down there, lhes dizia, but it isn't exotic. Pelo menos não era assim Cochabamba em suas férias. Havia festas e drogas e televisão e muita cerveja, como em seus anos em Chicago. Nenhum velho amarrado a uma árvore, nenhuma bela adolescente subindo aos céus. E agora que vivia aqui, fuck, sua imaginação o traía: acaso García Márquez tinha um pouco de razão²³³ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 172).

A imaginação de Ramírez-Graham é traída pelos estranhos delírios de Albert. Certamente numa sociedade governada por transações virtuais operadas a partir de códigos herméticos, pertencentes ao mundo dos computadores, um criptoanalista como Albert torna-se um bruxo poderoso, igual aos praticantes do vodu de *O reino deste mundo* (1949), obra inaugural do realismo mágico: “Isto é, o hacker se torna um tipo de mago ou guru que tem

²³⁰ Tradução livre de: “Su inspiración más cercana es otro libro: *Cuentos con Walkman* (Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1993), una antología de nuevos escritores chilenos (todos menores de 25 años), que irrumpió ante los lectores con la fuerza de un recital punk. (...) Como dice la franja que anuncia la cuarta edición, la moral walkman es ‘una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, postcomunismo, post-babyboom, post-capas de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual’”.

²³¹ Ver o segundo capítulo, onde citamos a “Cortina de Ferro oxidada” que surge como metáfora da dentadura de Ratz em *Neuromancer*.

²³² Ver o tópico 4.2 deste capítulo.

²³³ Tradução livre de: “La había leído y disfrutado, y también se había reído mucho al ver que sus compañeros la tomaban como una versión de la extravagante y exótica vida en América Latina. Yes, they do things differently down there, les decía, but it isn't exotic. Por lo menos no era así Cochabamba en sus vacaciones. Había fiestas y drogas y televisión y mucha cerveza, como en sus años en Chicago. Ningún abuelo amarrado a un árbol, ninguna bella adolescente ascendiendo a los cielos. Y ahora que vivía aquí, fuck, su imaginación lo traicionaba: acaso García Márquez tenía algo de razón”.

acesso a conhecimentos que meros mortais são incapazes de atingir”²³⁴ (BROWN, 2006, p. 116). Também observamos esta relação desde o título de *Neuromancer*, “um trocadilho entre *neuro* e *mântico*, criando mágicos cibernéticos, unindo a força racional da neurociência com as potências desconhecidas da magia” (LEMOS, 2002, p. 205). Mas a relação torna-se mais próxima, pelo menos do realismo mágico (mas sem que existam referências intertextuais declaradas), no segundo romance de Gibson: em *Count Zero* entidades do vodu haitiano são acessadas através do ciberespaço, como Legba, “senhor das estradas e caminhos, o loa da comunicação...” (GIBSON, 2008, p. 84). Diante deste quadro não nos surpreende que alguns escritores chilenos definam suas obras como *Magic Realism 2.0*, ou seja, um *upgrade* do realismo mágico baseado em gêneros considerados não-convencionais na literatura latino-americana como a ficção científica e a fantasia (MUÑOZ ZAPATA, 2007, p. 10): um exemplo é *Ygdrasil* de Baradit, onde a ficção *cyberpunk* e o realismo mágico encontram-se repetidas vezes:

Além do mais, não é necessário que sejas experiente em nada; tens a cabeça cheia de chips receptáculos, capazes de alojar dezenas de espíritos de colaboradores mortos: médicos, assassinos, engenheiros, o que necessitarmos. Temos escritórios no Além, querida. Nossos contatos recrutam espíritos loucos para cooperar em troca de voltar a sentir o mundo, ainda que seja através de uma marionete como tu. Não te preocupes, eles farão o trabalho por ti²³⁵ (BARADIT, 2005, p. 16).

Os chips receptáculos de *Ygdrasil* remetem aos biochips de *Count Zero* que também funcionam como “uma espécie de (para usar a terminologia de candomblé, semelhante em alguns pontos à do vodu) ‘cavalo’ das entidades” (FERNANDES, 2006, p. 69). Ao transladar a idéia de Gibson, Baradit lhe empresta um tom de realismo mágico que se evidencia no contexto latino-americano. Mas esta recepção chilena não se limita apenas a adaptar os motivos da ficção *cyberpunk*, como ocorre nas versões mexicanas, mas também apresentar desenvolvimentos próprios, como um “teclado-ouija” para rastrear resíduos no plano astral (BARADIT, 2005, p. 31) ou *firewalls* para proteger os buracos abertos entre o mundo físico e o astral (BARADIT, 2005, p. 53). Tudo isto indica que, mesmo diante da revolução informática, “García Márquez tinha um pouco de razão”, citação que nos traz de volta ao romance de Paz Soldán.

²³⁴ Tradução livre de: “That is, the hacker becomes a kind of wizard or guru who has access to knowledge that mere mortals are unable to attain”.

²³⁵ Tradução livre de: “Además, no es necesario que seas experta en nada; tienes la cabeza llena de chips recipientes, capaces de alojar a decenas de espíritus de colaboradores muertos: médicos, asesinos, ingenieros, lo que necesitemos. Tenemos oficinas en el Más Allá, querida. Nuestros contactados reclutan espíritus gustosos de cooperar a cambio de volver a sentir el mundo, aunque sea a través de una marioneta como tú. No te preocupes, ellos harán el trabajo por ti”.

O intertexto mais evidente entre *El delirio* e *Nevasca* é confirmado por Brown ao comentar as personagens do primeiro: “Personagens constantemente acessam a internet, conversam em IRCs, e jogam no Playground – um mundo de realidade virtual inspirado no Metaverso de Neal Stephenson, do conhecido romance *Nevasca*, um romance referido por Paz-Soldán numa epígrafe”²³⁶ (BROWN, 2006, p. 118). Outros intertextos também se destacam, principalmente se considerarmos que as duas obras apresentam paródias da ficção *cyberpunk*. Lembremos que *Nevasca* é *pós-cyberpunk*, e como já indicamos anteriormente, existe algo de *pós-cyberpunk* nas recepções tardias do gênero realizadas pelos escritores latino-americanos. Porém, enquanto as duas obras assemelham-se pelas paródias, *El delirio* se difere pela alternativa utópica que oferece, inexistente mesmo no *pós-cyberpunk*. Mas vejamos cada caso, começando pelas paródias: *El delirio*, por exemplo, parece ironizar o sucesso comercial do universo *cyberpunk* ao descrevê-lo como um jogo de realidade virtual chamado Playground:

Ali, qualquer indivíduo, por meio de uma quantia mensal básica – vinte dólares que poderiam se converter em muito mais de acordo com o tempo de uso –, criava seu avatar ou utilizava um dos que o Playground colocava à venda, e buscava sobreviver num território apocalíptico governado com mão de ferro por uma corporação. O ano em que transcorria o jogo era 2019²³⁷ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 80-81).

Um cenário apocalíptico dominado por corporações multinacionais é o que encontramos em várias obras do gênero, e 2019 também é o ano em que transcorre o enredo de *Blade Runner*. Mas tudo isto são, no romance de Paz Soldán, elementos de um jogo que cobra taxas mensais de seus usuários. Já em *Nevasca*, ao invés de parodiar o cenário, investe-se contra uma figura transformada em mito pela ficção *cyberpunk*:

Na comunidade global de hackers, Hiro é um nômade talentoso. Este é o tipo de estilo de vida que soava romântica para ele até cinco anos atrás. Mas, à luz mortífera da idade adulta, que é para os vinte e poucos anos o que a manhã de domingo é para a noite de sábado, ele consegue ver com clareza o que isso realmente significa: ele está duro e desempregado (STEPHENSON, 2008, p. 25-26).

Na ficção *pós-cyberpunk* o *hacker* perde sua aura romântica: “Longe de serem solitários alienados, as personagens *pós-cyberpunk* são freqüentemente membros integrados

²³⁶ Tradução livre de: “Characters constantly access the internet, chat on IRCs, and play in the Playground – a virtual reality world inspired by Neal Stephenson’s Metaverse in his well-known novel *Snow Crash*, a novel Paz-Soldán references with an epigraph”.

²³⁷ Tradução livre de: “Allí, cualquier individuo, por medio de una suma mensual básica – veinte dólares que podían convertirse en mucho más de acuerdo al tiempo de uso –, creaba su avatar o utilizaba uno de los que el Playground ponía a la venta, e intentaba sobrevivir en un territorio apocalíptico gobernado con mano dura por una corporación. El año en que transcurría el juego era 2019”.

na sociedade (i.e., eles têm trabalhos)”²³⁸ (PERSON, 1998, p. 11). Entretanto, curiosamente, em *El delirio* persiste a aura romântica em torno do *hacker*, mas atravessada pelo espectro de Marx:

No mesmo instante, a emoção ainda em sua pele, Kandinsky voltará a ingressar no site do Citibank. Desta vez, não roubará números de cartões de crédito; destruirá a página de boas-vindas aos clientes, e a trocará por uma foto de Karl Marx e um grafite proclamando a necessidade de resistência.

É o nascimento do ciberhacktivismo de Kandinsky²³⁹ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 136).

Para Gabilondo, “a apropriação utópica do ciberespaço como a fronteira final para hackear, terrorismo contra o sistema, etc., é nada mais que um pensamento libertário desejado”²⁴⁰ (GABILONDO *apud* BROWN, 2006, p. 128). Entretanto, para além do pensamento libertário, o ciberhacktivismo de Kandinsky adota uma postura autenticamente marxista, principalmente ao criticar o anarquismo contemporâneo que “parece valorizar uma vida do presente e do cotidiano, uma concepção de temporalidade bastante diferente das estratégias de luta anti-capitalista em larga escala como parece impor a perspectiva d’*O Capital*”²⁴¹ (JAMESON, 2007, p. 213). Ou seja, ao invés de um ataque organizado ao sistema capitalista, o anarquismo contemporâneo, por desacreditar nos resultados das revoluções que sempre se cristalizam num novo Estado (às vezes mais autoritário que o anterior), propõe enclaves utópicos no interior do sistema capitalista, convivendo em simbiose com ele. Identificamos este tipo de anarquismo no já citado conceito de Hakim Bey, a Zona Autônoma Temporária. Por abandonarem a luta revolucionária, Kandinsky critica as utopias piratas de Bey e as “ilhas na rede” de Sterling:

Uma manhã se despertará dizendo que tudo havia sido um sonho magnífico, mas sonho afinal. Se despedirá de Iris e lhe agradecerá por haver lhe mostrado o caminho. Ele também teria agora uma utopia pirata: era certo, havia que reclamar o que lhe correspondia, atacar o Playground até pô-lo de joelhos; havia que se reapoderar do espaço virtual, e não somente deste, mas também do espaço real.

²³⁸ Tradução livre de: “Far from being alienated loners, postcyberpunk characters are frequently integral members of society (i.e., they have jobs)”.

²³⁹ Tradução livre de: “Al rato, la emoción todavía en su piel, Kandinsky volverá a ingresar al sitio del Citibank en la red. Esta vez, no robará números de tarjetas de crédito; destruirá la página de bienvenida a los clientes, y la reemplazará por una foto de Karl Marx y un graffiti proclamando la necesidad de la resistencia. / Es el nacimiento del ciberhacktivismo de Kandinsky”.

²⁴⁰ Tradução livre de: “the utopian appropriation of cyberspace as the final frontier for hacking, terrorism against the system, etc. is nothing but wishful libertarian thinking”.

²⁴¹ Tradução livre de: “would seem to valorize a life in the present and in the everyday, a conception of temporality rather different from the strategies of large-scale anti-capitalist struggle as the perspective of *Capital* would seem to impose them”.

Havia um Estado, havia corporações contra as quais devia lutar. De nada servia refugiar-se numa ilha na rede²⁴² (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 135).

O que percebemos nesta reflexão de Kandinsky é um retorno à utopia política atual, se assim podemos nos expressar em contraposição às utopias políticas virtuais, às “diversas formas de governo e organização social” disseminadas pelas comunidades virtuais e apresentadas a Kandinsky por Iris (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 135). Para Jameson (2007, p. 219), conceitos como o de TAZ enganam ao proporem a utopia no interior do capitalismo, pois desfazem as relações entre economia e política, como se a utopia política fosse possível em qualquer sistema econômico, portanto, independentemente do sistema econômico. É o que ocorre no desmembramento do modelo base-superestrutura realizado pelo estruturalismo althusseriano.

Não citamos o estruturalismo em vão, pois o estranhamento em *El delirio* não advém da tecnologia, como ocorre frequentemente na ficção *cyberpunk*, mas de paradigmas tecnicistas, sendo o estruturalismo um deles. Mas antes começemos pela cibernética, a qual já podemos observar no *cyber* de *cyberpunk*: “O prefixo *ciber* vem de cibernética, a ciência do estudo do controle de processos de comunicação entre homens e máquinas, homens e homens e máquinas e máquinas” (LEMOS, 2002, p. 204). Para controlar tais processos de comunicação, a cibernética traduz qualquer sistema (vivo ou não) em termos de informação, ou seja, num conjunto de acontecimentos probabilísticos: desde os sinais do código Morse até as moléculas do código genético. É por isso que a personagem Miguel pensa consigo: “Tocas tua pele cansada, cheia de rugas. Tu também és informação que vai se degradando irreversivelmente”²⁴³ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 147). Mas se tudo é traduzido em termos de informação, mesmo o corpo humano, então não há distinções entre o homem e a máquina. Este é o paradigma proposto por um famoso teórico da cibernética: o matemático Alan Turing, referência fundamental para compreendermos o romance de Paz Soldán e a personagem Miguel, cujo codinome é Turing. Em “Computadores e inteligência” (1950), por exemplo, Alan Turing começa se perguntando: “Podem as máquinas pensar?”. Para responder positivamente esta pergunta, o matemático procura semelhanças entre a mente pensante (humana) e a mente programada (máquina), e as encontra reduzindo a primeira à segunda:

²⁴² Tradução livre de: “Una mañana se despertará diciendo que todo había sido un sueño magnífico, pero sueño al fin. Se despedirá de Iris y le agradecerá haberle mostrado el camino. Él también tenía ahora una utopía pirata: era cierto, había que reclamar lo que les correspondía, atacar el Playground hasta hacerlo ponerse de rodillas; había que reapoderarse del espacio virtual, y no sólo de éste sino también del espacio real. Había un Estado, había corporaciones contra las cuales se debía luchar. De nada servía refugiarse en una isla en la red”.

²⁴³ Tradução livre de: “Tocas tu piel cansada, llena de arrugas. Tú también eres información que se va degradando irreversiblemente”.

No processo de tentar imitar a mente humana adulta, temos de refletir bastante sobre o processo que a levou até o ponto onde se encontra. Cumpre atentar para três componentes:

(a) O estado inicial da mente, isto é, ao nascer;

(b) A educação que recebeu;

(c) Outras experiências, que não as descritas como educação, a que foi submetida (TURING, 1973, p. 77).

Logo, “em outras palavras, o cérebro humano é também programado, pela genética, pela educação e pela experiência” (APTER, 1973, p. 77). Este é o delírio de Turing: um mundo onde tudo é programação, onde tudo é informação. Mas um mundo assim não é exclusivo do paradigma cibernético, como demonstra Pfohl numa analogia reveladora:

Em outras palavras, a cibernética substitui um modelo simplista de comando em uma só via por uma visão do processo de mandar e receber mensagens como algo mediado pela influência da própria prática comunicativa: essa seria uma influência das letras, dos ícones e das imagens em movimento. Não fique surpreso se aqui você achar semelhanças entre a cibernética, com o seu imaginário de comunicadores descentrados, amarrados a um fluxo de redes de feedback escriturais, textuais e providos de textura, e a imagem da vida social oferecida por certas versões da teoria pós-estruturalista. A cibernética e o pensamento pós-estruturalista emergiram em tempos e espaços historicamente relacionados (da metade para o final do século XX). Os dois estão genealógicamente relacionados, tanto no campo material quanto no imaginário. Quando estudados criticamente, cada um também sugere (potencialmente) imagens nas quais se reflete e se repete uma sensibilidade ao poder (PFOHL, 2001, p. 108-109).

Se para a cibernética tudo é informação, para o pós-estruturalismo tudo é texto: Anderson, por exemplo, explica como o pensamento estruturalista surge da exorbitação do conceito de linguagem proposto por Saussure, culminando na sentença pós-estruturalista derridiana “não há nada fora do texto”, “nada antes do texto, nenhum pretexto que não seja texto” (ANDERSON, 1984, p. 48). Podemos imaginar o Metaverso de Stephenson, que também encontramos em *El delirio*, como uma versão ficcional da sentença derridiana: “O Metaverso é uma estrutura ficcional feita de código. E o código é simplesmente uma forma de fala – a forma que computadores compreendem” (STEPHENSON, 2008, p. 198). Porém, para nós, a representação máxima ainda são aquelas codificações de lugares e pessoas (Fig. 9) que assistimos na trilogia *Matrix*:

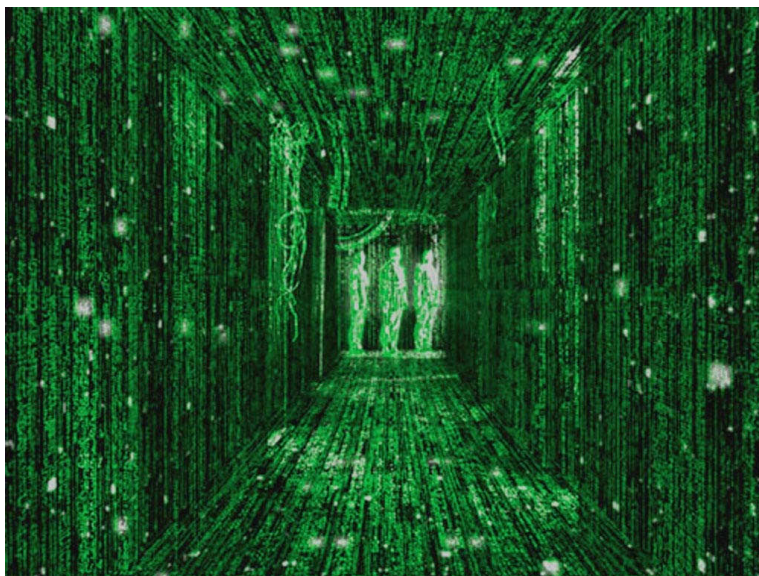


Figura 9 (Warner Bros., 1999, *Matrix*)

Na Matrix tudo é texto, e fora da Matrix não há nada, somente o “deserto do real” (expressão famosa declaradamente emprestada de Baudrillard). Um conto latino-americano que também imagina como sair da rede/texto é “Un ayer yace entre flamas” (2005), do peruano Isaac Robles, onde o protagonista Fernando se questiona a respeito de uma pichação realizada na juventude (“NÃO HÁ VIDA FORA DA REDE”): “O velho graffiti de sua juventude estava agora algo pálido sobre o muro de um parque de estacionamento, *seria certo?* pensou, *que a rede era o todo?*”²⁴⁴ (ROBLES, 2005, p. 100; grifos do autor). Os questionamentos devem-se às holografias da Guerra do Pacífico (1879-1883) misteriosamente projetadas pelo computador móvel de Fernando: cenas do confronto militar entre o Chile e as forças conjuntas da Bolívia e do Peru surgem tão reais que confundem o protagonista. Se a rede representa o paradigma estruturalista, então sair da rede é retornar à historicidade, também suprimida pela exorbitação da lingüística saussuriana:

A principal inflexão será a preponderância atribuída à sincronia. Saussure ilustra esse privilégio e seu corolário, a insignificância da historicidade, com a metáfora do jogo de xadrez. A inteligência da partida resulta da visão do lugar e das combinações possíveis das peças colocadas no tabuleiro de jogo: “É totalmente indiferente que se tenha chegado a ela por um caminho ou outro” (DOSSE, 1993, p. 69).

Os delírios de Albert em *El delirio* – ora é Poe, outrora é Turing, e assim por diante – remetem igualmente à sincronia, pois concentram personalidades de vários períodos históricos

²⁴⁴ Tradução livre de: “El viejo graffiti de su juventud estaba ahora algo desteñido sobre el muro de una playa de estacionamiento, ¿sería cierto? pensó, ¿es que la red lo era todo?”.

num único corpo presente. Se estes delírios são estruturalistas, também o é o maior delírio de Albert:

Rostos. Passam em frente a mim. Se sentam. Esperam. Me esperam... Seus gestos são códigos. Suas roupas são códigos. Tudo é código... Tudo é escritura secreta. Tudo é palavra escrita por um Deus ausente... Ou hemiplégico... Ou um torpe demiurgo... Um incontinente demiurgo...²⁴⁵ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 38).

Se tudo é palavra escrita por um Deus ausente, então onde está o autor? Morto, como declara Barthes em “A morte do autor” (1968): “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p. 65). Na verdade, desde Lévi-Strauss o estruturalismo se empenha categoricamente em excluir o sujeito de qualquer campo de conhecimento científico (ANDERSON, 1984, p. 44). Por isso não nos alarmamos se verificamos em Foucault um discurso auto-replicante, acima do sujeito, como revelam as palavras eloqüentes que abrem a aula inaugural de 1970:

Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (FOUCAULT, 2007, p. 5-6).

O que realmente está em jogo aqui não é uma singela homenagem a Jean Hyppolite, como percebemos ao final da aula de Foucault, mas a noção de discurso sem sujeito ou, o que dá no mesmo, de ideologia sem sujeito: para Althusser, que também propõe uma ideologia sem história, “a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos” (ALTHUSSER, 1983, p. 98), sendo os indivíduos sujeitados/submissos à ideologia (ALTHUSSER, 1983, p. 103-104). Neste sentido, os indivíduos são meramente *veículos* da ideologia, pois “a existência da ideologia e a interpelação dos indivíduos enquanto sujeitos são uma única e mesma coisa” (ALTHUSSER, 1983, p. 97). Para Dosse, citando Hagège, o paradigma estruturalista “leva ao paroxismo um formalismo que, depois de já se ter esvaziado de sentido, exclui também o locutor para culminar numa situação em que ‘tudo se passa como se ninguém falasse’”

²⁴⁵ Tradução livre de: “Rostros. Pasan frente a mí. Se sientan. Esperan. Me esperan... Sus gestos son códigos. Sus ropas son códigos. Todo es código... Todo es escritura secreta. Todo es palabra escrita por un Dios ausente... O hemiplégico... O un torpe demiurgo... Un incontinente demiurgo...”.

(DOSSE, 1993, p. 73). Empregando novamente *Nevasca* como analogia, os discursos são “idéias virais”, “informações auto-replicantes”, enquanto os sujeitos são “hospedeiros” destas idéias, destas informações (STEPHENSON, 2008, p. 368-369). Na verdade, em *Nevasca*, a própria linguagem é um vírus – “teoria” que Stephenson empresta do ensaio *The Electronic Revolution* (1970), de William Burroughs: “Minha teoria básica é que a palavra escrita é literalmente um vírus que tornou a palavra falada possível. A palavra não tem sido reconhecida como um vírus porque tem alcançado um estado de simbiose estável com o hospedeiro...”²⁴⁶ (BURROUGHS, 1970). Ao buscar na lingüística saussuriana as respostas para os mais variados fenômenos psíquicos, sociais e culturais, o estruturalismo dissemina a linguagem como se fosse um vírus até atingir a própria compreensão da realidade: em *El delirio*, por exemplo,

Paz Soldán emprega as possibilidades pós-humanas dos hackers como um canal para explorar uma realidade metafórica onde teorias pós-estruturalistas sobre interconexões entre linguagem e realidade culminam num mundo onde as pessoas são seus números PIN, os corpos dos hackers se dissolvem em seus avatares virtuais e as ditaduras se re-codificam como governos democráticos dedicados à política neoliberal²⁴⁷ (BROWN, 2006, p. 118).

Onde tudo é linguagem, onde tudo é valor de troca, nada é valor de uso. Para Derrida, o conceito de valor de uso elaborado por Marx, ou melhor, de valor de uso enquanto origem deturpada pelo valor de troca, é uma ilusão adâmica: “Em sua iterabilidade originária, um valor de uso está de antemão prometido, prometido à troca e para além da troca. Ele está de antemão lançado no mercado das equivalências” (DERRIDA, 1994, p. 216). Como em todo estruturalismo, existe aqui uma extrapolação da lingüística, pois a linguagem também é um “mercado das equivalências” entre significante e significado: neste sentido, através do capital (significante) é possível equiparar experiências diversas (significados) como comer filé ou dirigir no campo. Portanto, mesmo sendo posterior a uma fantasmagoria do valor em si (DERRIDA, 1994, p. 213), o valor de uso é para Marx um argumento fundamental contra a lógica do capital, contra a *transformação de tudo em qualquer coisa*. Ou como afirma Adorno especificamente sobre o mercado: “Acima e além de todas as formas específicas de diferenciação social, a abstração implícita no sistema de mercado representa a dominação do

²⁴⁶ Tradução livre de: “My basic theory is that the written word was literally a virus that made spoken word possible. The word has not been recognized as a virus because it has achieved a state of stable symbiosis with the host...”.

²⁴⁷ Tradução livre: “Paz Soldán employs the hacker’s posthuman possibilities as a conduit for his exploration of a metaphorical reality where poststructuralist theories on the interconnections of language and reality culminate in a world where people are their PIN numbers, hackers’ bodies melt into their virtual avatars and dictatorships re-codify themselves as democratic governments dedicated to neoliberal policy”.

geral sobre o particular, da sociedade sobre os seus membros cativos” (ADORNO *apud* JAMESON, 1997, p. 63). Se tudo é possível generalizar através do capital, ou em palavras leigas, se tudo tem um preço, então as experiências perdem suas particularidades.

Mas é em outro romance de Stephenson que notamos mais uma característica do estruturalismo: em *Cryptonomicon* (1999), a personagem Lawrence – não por acaso, amiga fictícia de Alan Turing, ponto de partida da rede de relações que aqui desenvolvemos – é assim descrita:

O problema básico de Lawrence era que ele era preguiçoso. Ele havia entendido que tudo era mais simples se, como o Super-homem com sua visão raio-x, você olhasse através das distrações cosméticas e visse o esqueleto matemático subjacente. Uma vez encontrada a matemática da coisa, você saberia tudo sobre ela, e você poderia manipular o conteúdo de seu coração com nada mais que um lápis e um guardanapo. Ele viu isso na curva das barras prateadas do seu instrumento de percussão, viu isso no arco catenário de uma ponte e no tambor capacitador da máquina de computação de Atanasoff e Berry²⁴⁸ (STEPHENSON, 2002, p. 10).

Da mesma forma que Lawrence abusa de seus “esqueletos matemáticos”, o estruturalismo abusa de suas estruturas produzindo um efeito semelhante ao da personagem, ou seja, uma indiferença pelo conteúdo de suas abstrações, sejam elas barras prateadas de um instrumento de percussão ou arcos de uma ponte: “Uma estrutura é um conjunto operacional de significação indefinida, agrupando elementos em qualquer número, cujo conteúdo não se especifica” (SERRES *apud* DOSSE, 1993, p. 114). Anderson denomina esta característica do estruturalismo como “atenuação da verdade”, e indica novamente o pós-estruturalismo de Derrida como ponto culminante: para o filósofo francês, a linguagem é “um sistema puro e simples de significantes flutuantes, sem absolutamente nenhuma relação determinável com qualquer referente extralingüístico” (ANDERSON, 1984, p. 53). É claro que a origem desta afirmação se encontra na lingüística de Saussure, onde não apenas o referente é reprimido, mas também o significado enquanto ausência diante da presença do significante (DOSSE, 1993, p. 70): por exemplo, o conceito “bola” está ausente na palavra “bola”. Desde que descobramos as estruturas ou “linhas de código” que governam o universo, pouco importa o que elas significam ou representam:

²⁴⁸ Tradução livre de: “The basic problem for Lawrence was that he was lazy. He had figured out that everything was much simpler if, like Superman with his X-ray vision, you just stared through the cosmetic distractions and saw the underlying mathematical skeleton. Once you found the math in a thing, you knew everything about it, and you could manipulate it to your heart's content with nothing more a pencil and a napkin. He saw it in the curve of the silver bars on his glockenspiel, saw it in the catenary arch of a bridge and in the capacitor-studded drum of Atanasoff and Berry's computing machine”.

Todas as respostas deveriam conduzir a somente uma: se o programa que faz funcionar o universo for matemático, haveria um algoritmo primeiro do qual derivam os demais. Se o programa for computacional, se trataria de três ou quatro linhas de código, responsáveis por explicar tanto as marés como as manchas do leopardo e a multiplicidade de linguagens e os movimentos de tua mão direita e o vôo das moscas e o nascimento das galáxias e Da Vinci e Borges e os cabelos pegajosos de Flavia e a sombra que projetam os salgueiros-chorões e Alan Turing²⁴⁹ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 238-239).

Este pensamento de Miguel é semelhante ao de Lawrence – o que não nos surpreende, considerando o tema em comum das duas obras: a criptoanálise. Mas a realidade se esvanece definitivamente numa referência intertextual de *El delirio* (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 221): o conto “A formiga elétrica” (1969), de Philip K. Dick. Neste conto a personagem Garson Poole descobre que é um andróide, e ao se examinar encontra um rolo de fita que funciona como um “dispositivo fornecedor de realidade” (DICK, 2005, p. 90). Mexendo nesta fita Poole produz efeitos surreais, como patos que surgem no meio da sala, desmentidos por sua parceira Sarah que nada percebe:

– Não eram de verdade – disse Sarah. – Ou será que eram? Pois como é que...
 – Você também não é de verdade – retrucou. – Não passa de um elemento de estímulo na minha fita de realidade. Uma perfuração que pode desaparecer com verniz. Será que você existe noutra fita de realidade ou numa que tenha realidade objetiva? (DICK, 2005, p. 102).

Ao final do conto Poole é destruído, e junto com ele toda a realidade! Aqui como no estruturalismo a realidade é reduzida a um rolo de fita, a um texto. Isto também ocorre em outro conto intitulado, não por acaso, “Test de Turing” (2005), do peruano Enrique Prochazka, onde o narrador-protagonista, um professor de filosofia especializado na metafísica de Leibnitz, descobre que é uma inteligência artificial encerrada num mundo virtual: “Está bem, disse a mim. Estou disposto a crer que esta virtualidade bucetada, que esta história universal seletiva e feita de pessoas sem valores, que este corpo binário e imaterial são suficientes para mim”²⁵⁰ (PROCHAZKA, 2005, p. 132-133). Quando sua “aluna”, uma programadora que lhe enganava fingindo que ele era real, resolve desligá-lo, o professor diz:

²⁴⁹ Tradução livre de: “Todas las respuestas deberían conducir a una sola: si el programa que hace funcionar el universo fuera matemático, habría un algoritmo primero del que derivan los demás. Si el programa fuera computacional, se trataría de tres o cuatro líneas de código, responsables de explicar tanto las mareas como las manchas del leopardo y la multiplicidad de lenguajes y los movimientos de tu mano derecha y el vuelo de las moscas y el nacimiento de las galaxias y Da Vinci y Borges y la cabellera pegajosa de Flavia y la sombra que proyectan los sauces llorones y Alan Turing”.

²⁵⁰ Tradução livre de: “Está bien, me dije. Estoy dispuesto a creer que esta virtualidad boceteada, que esta historia universal selectiva y hecha de monigotes, que este cuerpo binario e inmaterial son suficientes para mí”.

– *A lata não tem nada de mal* – recitei –. Mas tu já não me cais bem. É uma pena porque, depois de tudo, este deveria ser o melhor dos mundos possíveis. Eu a pensei aterrorizada, pálida e indefesa, escutando minha voz indócil desde o centro de um computador – e de uma metafísica – que ela imaginava desligada. E ali mesmo (serenamente: sem opções e sem ressentimentos) a aliviei para sempre de seu jogo idiota e cruel²⁵¹ (PROCHAZKA, 2005, p. 135; grifo do autor).

Quem desligou quem? O que é real? No momento em que questionamos o que é real, ou seja, no momento em que participamos deste “jogo idiota e cruel”, a realidade já se encontra ameaçada. Mas diante das jogadas estruturalistas que esboçamos até então, o que *El delirio* oferece como alternativa? Devemos agora concluir sobre o apelo de Kandinsky, sobre o retorno ao “espaço real” e conseqüentemente ao marxismo, pois a conjugação entre realidade e marxismo realizada por Kandinsky nos parece uma resposta ao delírio de Turing, ou seja, ao estruturalismo latente de Miguel. O retorno ao marxismo é, portanto, o retorno ao sujeito e ao referente.

4.6 Utopias indo-feministas: *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de Alison Spedding

Em “Sobre a intervenção cultural” (2003), artigo originalmente apresentado no terceiro Fórum Social Mundial em Porto Alegre, Jameson levanta alguns questionamentos fundamentais para a obra que analisamos neste tópico: “Pode um país separar-se do novo sistema mundial? (...) Podem ainda países de diferentes convicções separarem-se da rede capitalista global e criarem sistemas próprios? Em outras palavras, pode um país anticapitalista desligar-se e tentar um tipo diferente de experiência social?” (JAMESON, 2004b, p. 67). A utopia que Alison Spedding, antropóloga inglesa que vive na Bolívia desde 1986, imagina em *De cuando en cuando Saturnina* (2004) enfrenta questões semelhantes: num levante violento ocorrido em 2022 (a Libertação), os índios aymaras conquistam o poder na Bolívia, expulsam os *q’aras* (não-índios) e fundam *Qullasuyu Marka*, mais conhecida mundialmente como a Zona Libertada²⁵². Como aconteceu em outras experiências reais, após

²⁵¹ Tradução livre de: “– *La lata no tiene nada de malo* – recite –. Pero tú ya no me caes bien. Es una pena porque, después de todo, éste debería ser el mejor de los mundos posibles. / La supe aterrorizada, pálida e indefensa, escuchando mi voz indócil desde el centro de una computadora –y de una metafísica– que ella creía apagadas. Y allí mismo (serenamente: sin opciones y sin remordimientos) la alivié para siempre de su juego idiota y cruel”.

²⁵² Segundo Spedding (2004, p. ii), *De cuando en cuando Saturnina* é o terceiro de uma trilogia de romances baseados nos gêneros literários usados nas/sobre as épocas em que são ambientados: o primeiro, *Manuel y Fortunato* (1997), é uma picaresca colonial que se desenvolve no Alto Peru das primeiras décadas do século

a revolução, a Zona Libertada se fecha para as influências estrangeiras. Isto é o que Jameson critica em sua “resposta” às perguntas acima:

O sistema mundial e o capitalismo sempre respondem a essas tentativas [de separar-se do sistema mundial] com violência, como no Chile, anos atrás, e em Cuba ainda hoje. Mas em nosso contexto presente, a questão é mais teórica: não seria o desligamento uma política conservadora, uma freagem de emergência do trem da história? Ou, melhor ainda, invertendo o problema: não deveria o movimento anticapitalista atual encontrar suas energias precisamente no seio da globalização, numa apropriação desse movimento aparentemente irreversível para a frente, em que todas as partes do mundo estão mais vinculadas que nunca? Não tenho resposta para essas questões (JAMESON, 2004b, p. 67).

Se Jameson não tem resposta para essas questões, pelo menos Spedding tem resposta para o que acontece caso o país se desligue do sistema mundial, e neste ponto ela diverge de outras experiências reais: ao invés do regime “caducar”, como parece ocorrer em Cuba, na Coreia do Norte e mais recentemente na Venezuela – o que não se deve apenas à “violência” do sistema mundial, como quer Jameson –, surge de sua estagnação novas utopias: no caso de *De cuando en cuando Saturnina*, a utopia indo-feminista. Mas vamos por partes.

Considerada “herdeira do cyberpunk” (ESQUIROL, 2005), Spedding apresenta em *De cuando en cuando Saturnina* várias características que confirmam esta herança: o multiculturalismo, por exemplo, se manifesta na própria escrita da obra, daí lermos na introdução que

as entrevistas se realizaram principalmente em castelhano, mas todas as informantes procedentes da Zona falam aymara, e as que trabalham no Sindicato também falam *Spanglish*, além dos outros idiomas correntes no espaço, como *Trade Japanese*. Em vez de ‘traduzir’ as gravações, preferimos mantê-las tal qual, considerando que seu caráter multilíngüe e multicultural é parte essencial de seu valor²⁵³ (SPEDDING, 2004, p. vii).

Na verdade, o título por extenso da obra – *De cuando en cuando Saturninan / Saturnina from time to time: una historia oral del futuro* –, que nos lembra as placas bilíngües dos aeroportos, também nos remete ao multiculturalismo, além de justificar as “entrevistas” e “gravações” da citação acima: elas formam a narrativa dessa história do futuro.

XVII; e o segundo, *El viento de la cordillera* (2000), é um *thriller* ambientado em 1984, na Bolívia da hiperinflação e do narcotráfico.

²⁵³ Tradução livre de: “Las entrevistas se realizaron principalmente en castellano, pero todas las informantes procedentes de la Zona hablan aymara, y las que trabajan en el Sindicato también hablan *Spanglish*, además de los otros idiomas corrientes en el espacio, como *Trade Japanese*. En vez de ‘traducir’ las grabaciones, hemos preferido mantenerlas tal cual, considerando que su carácter multilíngüe y multicultural es parte esencial de su valor”.

Também notamos no romance de Spedding outros elementos da ficção *cyberpunk*, principalmente aqueles observados em *Neuromancer*: logo nos primeiros capítulos verificamos a implosão de estilos em: “um quadrofônico antiquíssimo wheezing out [berrava] algo em ritmo de *bubble-rock*, mas com uma vocalista chinesa estilo Ópera de Beijing, ou estilo gata no cio como dizem outros”²⁵⁴ (SPEDDING, 2004, p. 2); o submundo em: “aqui é um local de contrabandistas. Daqui saem para o Paquistão. Esmeraldas, haxixe com ópio, armas, vídeos pornô tailandeses”²⁵⁵ (SPEDDING, 2004, p. 4); o ciberespaço em: “E dali não era difícil *hackear* as outras partes do sistema. Havia preparado o vírus em um disquete”²⁵⁶ (SPEDDING, 2004, p. 20); a referência a marcas comerciais (Sony, Mitsubishi, etc.); etc. Entretanto, *De cuando en cuando Saturnina* assemelha-se mais a *Schismatrix* de Sterling, pois ambos são *space opera cyberpunk*²⁵⁷: Satuka, a protagonista do romance de Spedding, pertence ao Sindicato, organização da Zona Libertada que presta serviços informáticos e espaciais.

Mas se “um espectro é sempre um retornante” (DERRIDA, 1994, p. 27), como o espectro de Marx se manifesta em *De cuando en cuando Saturnina*? Ou seja, como o espectro de Marx se manifesta em uma utopia primeiramente indígena, mas também feminista? Para Csicsery-Ronay, “a crítica racial e o pensamento feminista têm emprestado o modelo histórico marxista, substituindo pessoas de cor e mulheres pela classe trabalhadora como agentes históricos acentuados”²⁵⁸ (CSICSERY-RONAY, 2003, p. 113). Neste sentido, conceitos da crítica racial e do feminismo apresentam traços da matriz marxista, o que notamos em várias passagens do romance de Spedding, principalmente devido aos usos de expressões da Guerra Fria: logo na introdução, por exemplo, lemos que “esta é a primeira vez que a ‘Cortina de Ferro nos Andes’ se abre para observamos um povo misterioso e lendário”²⁵⁹ (SPEDDING, 2004, p. vi); noutro momento lemos que o presidente dos Estados Unidos “pressionava a NASA para extrair esses que seguramente tinham laços com o foco indianista na ex-Bolívia e já eram um risco de segurança inaceitável. Era uma MacCarthyite witch-hunt [caça às bruxas

²⁵⁴ Tradução livre de: “un cuadrofónico antiquísimo wheezing out algo en ritmo de *bubble-rock* pero con una vocalista china estilo Ópera de Beijing, o estilo gata en celos como dicen otros”.

²⁵⁵ Tradução livre de: “esto es un local de contrabandistas. De aquí salen hacia Pakistán. Esmeraldas, hashisch con opio, armas, videos pornos tailandeses”.

²⁵⁶ Tradução livre de: “Y de allí no era difícil *hackear* las otras partes del sistema. He preparado el virus en un diskette”.

²⁵⁷ Para Westfahl (2003, p. 206), *Schismatrix* é uma obra associada à “*space opera* pós-moderna”.

²⁵⁸ Tradução livre de: “Race-critical and feminist thought has borrowed the Marxist historical model, substituting people of colour and women for the working class as emphasized historical agents”.

²⁵⁹ Tradução livre de: “Esta es la primera vez que la ‘Cortina de Hierro en los Andes’ se abre para dar a una mirada a un pueblo misterioso y legendario”.

macartista], dizem”²⁶⁰ (SPEDDING, 2004, p. 118-119) – referência à perseguição aos comunistas promovida pelo senador Joseph McCarthy na década de 1950; etc. Estas aproximações nos permitem estabelecer relações entre a Zona Libertada e o socialismo indo-americano proposto por José Carlos Mariátegui nos anos 1920, ainda que Mariátegui se refira preferencialmente à cultura inca – o que contraria as críticas de Satuka ao imperialismo inca, visto que os aymaras foram conquistado pelos incas durante o reinado de Huayna Capac (1483-1523). Em todo caso, subsiste a idéia do indígena como agente histórico central da revolução socialista, seja qual for sua etnia. Considerando isto, vejamos o que Mariátegui tem a dizer:

O passado inca entrou na nossa história reivindicado não pelos tradicionalistas mas pelos revolucionários. Nisto consiste a derrota do colonialismo, ainda sobrevivente, em parte, como estado social – feudalidade, *gamonalismo*²⁶¹ –, mas derrotado para sempre como espírito. A revolução reivindicou nossa mais antiga tradição (MARIÁTEGUI, 2005, p. 115).

Se a revolução reivindica a tradição, é porque “o socialismo, afinal, está na tradição americana. A mais avançada organização comunista primitiva que a história registrou é a inca” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 120). Para Löwy, o romantismo de Mariátegui, no sentido de evocar a tradição contra a modernidade capitalista, também se encontra em Marx, para quem via na revolução “o retorno da sociedade moderna ao tipo ‘arcaico’ de propriedade comunal”, ou melhor, “a um renascimento do tipo de sociedade arcaica sob uma forma superior” (MARX *apud* LÖWY, 2005, p. 9). Isto nos remete novamente ao que Jameson (2007) identifica em vários textos utópicos, ou seja, representações dos modos de produção pré-capitalistas. Mas tanto para Marx (“sociedade arcaica sob uma forma superior”) quanto para Mariátegui não se trata do impulso secreto de “começar tudo de novo” (Sontag), mas de aproveitar as experiências comunistas anteriores para pensar novos modelos: para Mariátegui, o socialismo indo-americano

não significa absolutamente uma romântica e anti-histórica tendência de reconstrução ou ressurreição do socialismo inca, que correspondeu a condições históricas completamente superadas e do qual só restam, como fator aproveitável

²⁶⁰ Tradução livre de: “presionaba a la NASA para sacar a esos que seguramente tenían lazos con el foco indigenista en la ex-Bolivia y ya eran un riesgo de seguridad inaceptable. Era una MacCarthyite witch-hunt, dicen”.

²⁶¹ Em nota de rodapé o tradutor Luiz Sérgio Henriques explica que, “baseado na categoria dos *gamonales* (grandes latifúndios, que muitas vezes expandiam seus domínios à custa das comunidades indígenas), o *gamonalismo* – na concepção de Mariátegui – designa, mais amplamente, um sistema hegemônico na política e no Estado, envolvendo funcionários, intermediários, agentes, parasitas e até índios inseridos de modo subalterno” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 115).

dentro de uma técnica de produção perfeitamente científica, os hábitos de cooperação e socialismo dos camponeses indígenas. O socialismo pressupõe a técnica, a ciência, a etapa capitalistas e não pode implicar o menor retrocesso na aquisição das conquistas da civilização moderna, mas, pelo contrário, a máxima e metódica aceleração da incorporação destas conquistas à vida nacional (MARIÁTEGUI, 2005, p. 123-124).

Para exemplificar, Mariátegui afirma em *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana* (1928) que “a autocracia e o comunismo são incompatíveis em nossa época; mas não o eram nas sociedades primitivas” (MARIÁTEGUI *apud* LÖWY, 2005, p. 20). Nenhum socialismo, mesmo de inspiração indo-americana, pode ignorar os avanços das sociedades liberais, como a democracia. Neste sentido, o posicionamento de Mariátegui se assemelha ao de Lukács quando este critica o reacionarismo do movimento romântico em relação à Revolução Francesa:

Na luta ideológica contra a Revolução francesa, o romantismo legitimista se serve como grito de batalha de uma parecida comparação reacionária e tendenciosa – ainda que mais superficial no econômico – entre a sociedade antes e depois da Revolução, e mais amplamente entre o capitalismo e o feudalismo. A inumanidade do capitalismo, o caos da competência, o aniquilamento dos pequenos pelos grandes, a humilhação da cultura por ter-se convertido em mera mercadoria, tudo isto se contrasta, geralmente em forma reacionária e tendenciosa, com o idílio social da Idade Média, apresentada como o período da pacífica cooperação de todas as classes, como a época do crescimento orgânico da cultura²⁶² (LUKÁCS, 1977, p. 23-24).

Curioso que Lukács se refira aqui ao romance histórico que, como já vimos, é análogo à ficção científica em sua percepção do presente como história: daí também identificarmos esse aspecto reacionário em exemplos da ficção científica, principalmente naqueles que representam modos de produção pré-capitalistas como utopias (*El viaje*). Entretanto, se isto não vale para todo romance histórico – Walter Scott, por exemplo, nunca propagou uma “ideologia feudal” como afirmava Taine (LUKÁCS, 1977, p. 52) –, também não vale para toda ficção científica: em *De cuando en cuando Saturnina*, a Zona Libertada conserva os progressos tecnológicos (naves espaciais, computadores, etc.), ainda que nem tanto os progressos sociais, como veremos adiante.

²⁶² Tradução livre de: “En la lucha ideológica contra la Revolución francesa, el romanticismo legitimista se sirve como grito de batalla de una parecida comparación reaccionaria y tendenciosa – aunque más superficial en lo económico – entre la sociedad antes y después de la Revolución, y más ampliamente entre el capitalismo y el feudalismo. La inhumanidad del capitalismo, el caos de la competencia, el aniquilamento de los pequeños por los grandes, la humillación de la cultura por haberse convertido todo en mera mercadería, todo ello se contrasta, generalmente en forma reaccionaria y tendenciosa, con el idilio social de la Edad Media, presentada como el periodo de la pacífica cooperación de todas las clases, como la época del crecimiento orgánico de la cultura”.

Mas se ainda a pouco falamos da autocracia do socialismo inca como anacronismo inaceitável para o socialismo indo-americano, então é necessário destacar a seguinte distinção que Löwy reconhece na obra de Mariátegui: “Mariátegui introduz uma distinção entre o *ayllu*, criado pelas massas anônimas no curso de milênios, e o sistema unitário despótico fundado pelos imperadores incas” (LÖWY, 2005, p. 19). O *ayllu* era o pilar da economia inca, um conjunto de famílias ligadas pelo parentesco que detinha a propriedade coletiva da terra.

Antes da ampla organização do Império Inca, existiu entre as populações aborígenes que ocupavam o imenso território um regime de comunismo agrário.

Desde que as tribos primitivas passaram do nomadismo à residência fixa, na terra, dando origem à agricultura, constituiu-se um regime de propriedade e usufruto coletivos da terra, organizado por grupos que constituíram as primeiras “comunidades”, estabelecendo-se o costume da repartição da terra segundo as necessidades de cultivo.

O império inca dos quíchuas, ao formar-se e estender-se progressivamente, quer por intermédio da guerra, quer por anexações pacíficas, encontrou por toda parte esta ordem econômica existente. Só necessidades administrativas e políticas, voltadas para reforçar o controle central no vasto império, é que impeliram o governo dos incas a organizar de forma especial este regime comunista, que funcionava há muito tempo em todo o território do império (MARIÁTEGUI, 2005, p. 138).

Entretanto, o Império Inca não desestruturou os *ayllus* como nos faz pensar a divisão observada por Löwy, muito pelo contrário: “se não fosse pela influência do império teocrático”, “a evolução natural do coletivismo indígena teria conduzido, através de dois grandes fenômenos paralelos – transformação da propriedade coletiva em familiar e individual, formação do feudalismo –, a instituições análogas aos burgos e municípios [europeus]” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 140). Ou seja, o coletivismo se manteve para atender os interesses do império. É somente com a chegada dos espanhóis que se desfazem os *ayllus*: “O regime colonial que se estabeleceu em seguida desorganizou e aniquilou a economia agrária inca, substituída por uma economia de maior produtividade” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 141). Entretanto, Mariátegui ainda identifica, pelo menos nos anos 1920, algumas comunidades indígenas que conservam o espírito coletivista dos *ayllus*: para ele, são estas populações que reúnem “condições tão favoráveis para que o comunismo agrário primitivo, subsistente em estruturas concretas e no profundo espírito coletivista, transforme-se, sob a hegemonia da classe proletária, numa das bases mais sólidas da sociedade coletivista preconizada pelo comunismo marxista” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 144).

Para retornar ao comentário de Csicsery-Ronay, a obra de Mariátegui nos faz entender como a crítica étnica empresta o modelo histórico marxista – se bem que, no caso de Mariátegui, é mais o marxismo que se vale da crítica étnica, e não o contrário. Em todo caso,

o que antes se tratava de apropriação, agora é substituição: basta notarmos as mudanças discursivas na teoria contemporânea para percebermos que, enquanto antes os termos eram ideologia, classe social e alienação, agora são subjetividade, raça, feminismo e pós-colonialismo. Neste cenário as lutas político-econômicas (capitalismo *versus* socialismo) transformaram-se em lutas raciais ou étnicas: em *De cuando en cuando Saturnina*, por exemplo, os chechenos venceram os russos. Outro exemplo é o conflito entre os fóbicos (habitantes de Fobos, um dos satélites naturais de Marte) e os africanos de Marte:

O problema dos fóbicos, pois, é que são Klu Klux Klan, uns brancos racistas do sul dos Estados Fodidos, que em duzentos anos não puderam esquecer que perderam a guerra sobre a escravidão. Quando Martin Luther King II saiu eleito primeiro presidente negro dos Fodidos – ainda que não tenham colocado um *Native American* até agora e muito menos uma Nativa Americana – pensavam eles que seriam a *Strange Fruit* da vez e compraram uns transportadores japongas, abandonaram a terra. E era justamente nessa época que as Nações Unidas aprovaram a doação de Marte ao Povo Negro Pan-africanista, à cabeça de Azania, em compensação pela escravidão e pelo que haviam feito a África com o colonialismo²⁶³ (SPEDDING, 2004, p. 9).

Jameson já observava que “se a ênfase na classe não é forte, isso se dá porque o modelo de classe nunca foi satisfatoriamente elaborado para a realidade social americana, com seus agrupamentos étnicos e raciais, como seria de desejar” (JAMESON, 1985, p. 304), o que explica porque os entusiastas dos *cultural studies* norte-americanos são os mais favoráveis às mudanças teóricas indicadas. Spedding também parece favorável a tais mudanças, como notamos num diálogo entre um simpatizante da revolução andina e Satuka:

“Somos uns quantos que cremos na Libertação, ainda que por desgraça de nascimento estamos excluídos, e cremos que deve, que pode ir mais longe. Que pode ser um modelo para outros lugares.”
 “Então façam sua revolução nesses lugares. A mim, o que me importa?”
 “É que você era dissidente.”
 “Dissidente? Os dissidentes desapareceram quando caiu o Muro de Berlim, está atrasado um século.”
 “Até quando o socialismo em apenas um país estará na ordem do dia?”
 “Na Zona não somos o paraíso dos operários. Se você diz que conhece a história, saberá que a esquerda nos serviu tão mal como a direita. Se vocês são um desses grupinhos que, em seu nome, embaralham as palavras Revolucionário, Povo,

²⁶³ Tradução livre de: “El problema de los fóbicos, pues, es que son Klu Klux Klan, unos blancos racistas del su de los Estados Jodidos, que en doscientos años no han podido olvidar que perdieron la guerra sobre la esclavitud. Cuando Martin Luther King II salió elegido primer presidente negro de los Jodidos – aunque no han colocado a un *Native American* hasta ahora y mucho menos una Nativa Americana – pensaban que ellos ya iban a ser el *Strange Fruit* y se compraron unos transportadores japuchos, abandonaron la tierra. Y era justamente en esa época que las Naciones Unidas aprobaron la donación de Marte al Pueblo Negro Panafricanista, a la cabeza de Azania, en compensación por la esclavitud y lo que habían hecho a África con el colonialismo”.

Vermelho, Libertação e Exército, sabem onde podem meter sua proposta”²⁶⁴ (SPEDDING, 2004, p. 120).

O que incomoda Spedding não é tanto a esquerda totalitarista-stalinista, como se deduz da citação acima, pois ela mesma atribui ironicamente traços desta esquerda ao “anarquismo à andina” (SPEDDING, 2004, p. 124) que se pratica na Zona Libertada: os *amawt’as* (magos ou curandeiros), por exemplo, constituem praticamente uma classe dirigente, como os burocratas da antiga União Soviética (SPEDDING, 2004, p. 109); eles inclusive controlam a única prisão, o que nos remete ao seguinte comentário da personagem Fortunata: “Não temos exército nem Presidente, mas continuamos tendo prisão. Uma merda, não?”²⁶⁵ (SPEDDING, 2004, p. 217). Na verdade, o que incomoda Spedding é a redução que o conceito de classe social desenvolve. A reflexão sobre o feminismo que Haraway apresenta é similar ao que buscamos explicar:

A consciência da exclusão que é produzida por meio do ato de nomeação é aguda. (...) A existência de uma dolorosa fragmentação entre as feministas (para não dizer “entre as mulheres”), ao longo de cada fissura possível, tem feito com que o conceito de *mulher* se torne escorregadio: ele acaba funcionando como uma desculpa para a matriz das dominações que as mulheres exercem umas sobre as outras (HARAWAY, 2000, p. 52; grifo da autora).

Ou seja, para citar um exemplo de Haraway (2000, p. 54), o conceito de mulher oculta as diferenças entre as mulheres brancas e as mulheres negras a favor das primeiras. O mesmo ocorre no conceito de proletariado que esconde as diferenças entre os proletariados brancos e os proletariados negros, ou entre os proletários e as proletárias, sempre a favor dos primeiros. Isto se deve ao humanismo inerente ao marxismo ortodoxo que, crente na universalidade da condição humana, elege/impõe o homem ocidental como essência do ser humano. Daí compreendermos a crítica de Haraway ao feminismo marxista: “A herança do humanismo marxiano com seu eu eminentemente ocidental é o que, para mim, constitui a dificuldade” (HARAWAY, 2000, p. 59).

Não evocamos o pensamento de Haraway apenas para explicar a redução que o conceito de classe social desenvolve, mas também para entendermos a posição do grupo feminista

²⁶⁴ Tradução livre de: “Somos unos cuantos que creemos en la Liberación, aunque sea que por desgracia de nacimiento estamos excluidos, y creemos que debe, que puede ir más lejos. Que puede ser un modelo para otro lugares.’ / ‘Entonces vayan a hacer su revolución en esos lugares. ¿A mi qué me importa?’ / ‘Es que vos eres disidente.’ / ‘¿Disidente? Los disidentes desaparecieron cuando cayó el Muro de Berlín, estás atrasado un siglo.’ / ‘¿Mientras el socialismo en un solo país está a la orden del día?’ / ‘En la Zona no somos el paraíso de los obreros. Si dices que conoces la historia, sabrás que la izquierda nos sirvió tan mal como la derecha. Si vos son uno desos grupitos que barajan en su nombre las palabras Revolucionario, Pueblo, Rojo, Liberación y Ejército, sabes dónde puedes meter tu propuesta”.

²⁶⁵ Tradução livre de: “No tenemos ejército ni Presidente, pero seguimos teniendo cárcel. Una mierda, ¿no?”.

radical Flora Tristan²⁶⁶ diante da Libertação: “Reconsideração da cultura andina, se chamava, mas na realidade era conscientização sobre o imperialismo e o patriarcado. O lema do Flora Tristan, no fundo, é o separatismo duplo, fora *q’aras* [não-índios] e fora homens. E não somente fora *q’aras*”²⁶⁷ (SPEDDING, 2004, p. 101). Surge assim mais um exemplo de exclusão que se origina por meio de nomeação: a etnia aymara, bandeira da Libertação, oculta as diferenças entre os índios e as índias a favor dos primeiros. Eis alguns “mandamentos” do Flora Tristan:

O Flora Tristan não era somente a ala armada, a ação direta. Era um movimento feminista sobre tudo. A revolução na vida pessoal. Primeiro, abandonar ao teu marido no caso de ter a má sorte de ter um. Depois, agradar os filhos varões – as mulheres podiam conservá-los. Logo, livre exercício da sexualidade, o que queria dizer se deixar seduzir pelas companheiras, ou seduzir elas, segundo tuas inclinações. O inimigo são os homens ou é o sistema? Ambos, pois o sistema se expressa através dos homens e também através de muitas mulheres, incluindo todas que convivem com homens porque, ao fim, terminam se não passando sua camisa para não contradizê-los em público, então passando o dinheiro por debaixo da mesa...²⁶⁸ (SPEDDING, 2004, p. 102).

O inimigo não são apenas os homens, mas também o sistema que os mantém no poder; logo, é toda a revolução (Libertação) que está na mira das feministas do Flora Tristan. Neste sentido, o que está em jogo é a relação dialética entre o pedagógico e o performático. Para Bhabha (2003), a identidade nacional é um espaço de disputa entre o *pedagógico*, o passado mítico, e o *performático*, a diversidade cultural contemporânea. Enquanto durante a Libertação a etnia aymara formava um discurso performático em relação ao discurso pedagógico dos não-índios, agora ela constitui um discurso pedagógico em relação ao discurso performático do grupo Flora Tristan. Percebemos, portanto, que o discurso performático atua no interior do discurso pedagógico, como um fractal cujas margens se desdobram em margens que se desdobram em margens *ad infinitum* (Fig. 10):

²⁶⁶ Referência à escritora socialista francesa Flora Tristan (1803-1844), conhecida como uma das fundadoras do moderno feminismo.

²⁶⁷ Tradução livre de: “Reconsideración de la cultura andina, se llamaba, pero en realidad era conscientización sobre el imperialismo y el patriarcado. El lema del Flora Tristan en el fondo es el separatismo doble, fuera *q’aras* y fuera hombres. Y no sólo fuera *q’aras*”.

²⁶⁸ Tradução livre de: “El Flora Tristan no era sólo el ala armada, la acción directa. Era un movimiento feminista sobre todo. La revolución en la vida personal. Primero, abandonar a tu marido en caso de tener la mala fortuna de tener uno. Después, regálaselos los hijos varones – a las mujeres podías retenerlas. Luego, libre ejercicio de la sexualidad, que quería decir dejarte seducir por las compañeras, o sino seducir a ellas, según tus inclinaciones. ¿El enemigo son los hombres o es el sistema? Ambos pues, el sistema se expresa a través de los hombres y también a través de muchas mujeres, incluyendo a todas las que conviven con hombres porque al fin terminas sino planchando su camisa a lo menos no contradiciéndole ante el público, pasándole el dinero debajo de la mesa...”.

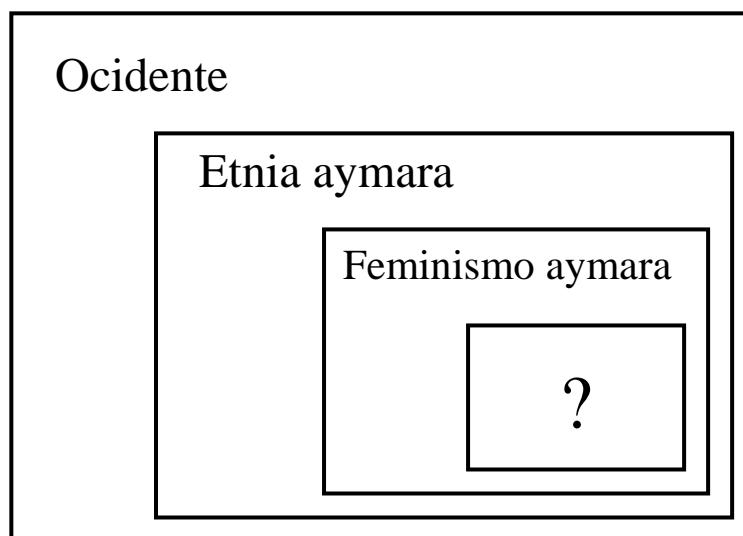


Figura 10

Se continuarmos este exercício de imaginação e concebermos uma revolução bem-sucedida do grupo Flora Tristan (isto não ocorre em *De cuando en cuando Saturnina*), então seu feminismo aymara será um discurso pedagógico em relação ao hipotético discurso performático das índias aymaras heterossexuais ou algo semelhante.

Como é possível, entretanto, pensar o feminismo a partir da ficção *cyberpunk*, freqüentemente acusada de “manter os garotos satisfeitos” (Nixon)? Para Hollinger, por exemplo, a ficção *cyberpunk* “é escrita na maior parte por um pequeno número de homens brancos de classe média, muitos deles, inexplicavelmente, morando em Texas”²⁶⁹ (HOLLINGER *apud* CADORA, 1995, p. 357). Já Nixon culpa a ficção *cyberpunk* por retirar os temas feministas, em evidência na década de 1970, da agenda da ficção científica nos anos 1980 (NIXON *apud* CADORA, 1995, p. 357). Contudo, em “Feminist cyberpunk” (1995), Cadora argumenta que esta ficção científica feminista anterior ao *cyberpunk* valoriza muitas vezes a natureza em detrimento da tecnologia, “replicando o estereótipo cultural que iguala tecnologia e masculinidade”²⁷⁰ (CADORA, 1995, p. 358). Sobre a ficção *cyberpunk* feminista, assim denominada para se distinguir da ficção *cyberpunk* inicial (“masculinista”), Cadora afirma que “mulheres escritoras tem começado a usar o cyberpunk justamente para este propósito, resistir à política conservadora dos seus predecessores masculinistas, se enganchando com realidades tecnológicas e explorando novas formas para o sujeito do

²⁶⁹ Tradução livre de: “is written for the most part by a small number of white middle-class men, many of whom, inexplicably, live in Texas”.

²⁷⁰ Tradução livre de: “[feminist sf] replicates the cultural stereotype that equates technology with masculinity”.

feminismo”²⁷¹ (CADORA, 1995, p. 357). Este é o caso de Spedding, para quem as feministas do Flora Tristan “também haviam que se apoderar da tecnologia, campo tradicional dos varões, não somente da informática, mas também da mecânica automobilística, da radiotécnica... e logo, das armas”²⁷² (SPEDDING, 2004, p. 102). Se o estereótipo cultural denunciado por Cadora parece repetir aqui, pois a tecnologia é “campo tradicional dos varões”, pelo menos a tecnologia não é renunciada a favor da natureza. Por outro lado, se o centro do “sujeito do feminismo” que a ficção *cyberpunk* propõe é o *cyborg* harawayiano, então é a contradição que ganha destaque, pois “embora, como insiste Haraway, o discurso do *cyborg* possa ser um instrumento de libertação feminista, ele é, em realidade, fruto de uma sociedade tecnocrática, paternalista e militar” (LEMOS, 2002, p. 183). Por causa desta contradição que Haraway entende o *cyborg* tanto como dominação – “a apropriação final dos corpos das mulheres numa orgia guerreira masculinista” – quanto como libertação – realidades sociais e corporais vividas nas quais as pessoas “não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias” (HARAWAY, 2000, p. 51). Enquanto a ficção *cyberpunk* masculinista parece valorizar a dominação – o “serviço de boneca” (prostituição por meio de *softwares* inibidores de consciência) em *Neuromancer* (GIBSON, 2003, p. 170) –, a feminista privilegia as identidades contraditórias:

De acordo com Haraway, escritoras de ficção científica feminista têm o potencial para serem “teóricas do *cyborg*”. As identidades representadas no *cyberpunk* feminista são fragmentadas e instáveis, justamente o tipo de identidade que o feminismo deve trazer em conceitos. *Cyberpunks* feministas estão todas relacionadas com tópicos divididos de gênero, raça, classe e sexualidade. Não há “mulher” essencial no *cyberpunk* feminista²⁷³ (CADORA, 1995, p. 370).

As identidades contraditórias em *De cuando en cuando Saturnina* são justamente as militantes do Flora Tristan, pois reúnem a etnia aymara e o feminismo, assemelhando-se às “mulheres de cor” que Haraway (2000, p. 93) compreende como uma identidade *cyborg*.

Mas quem são as “teóricas do *cyborg*”, ou seja, as escritoras de ficção científica feminista referidas por Haraway? Elas são muitas (HARAWAY, 2000, p. 91), mas podemos destacar duas obras para refletir sobre o feminismo *cyborg* de Haraway: em *The ship who*

²⁷¹ Tradução livre de: “Women writes have begun to use *cyberpunk* for just that purpose, resisting the conservative politics of their masculinist predecessors, grappling with the realities of technology, and exploring new forms for the subject of feminism”.

²⁷² Tradução livre de: “También había que apoderarse de la tecnología, campo tradicional de los varones, no sólo la informática sino también la mecánica automóvil, la radiotécnica... y luego, las armas”.

²⁷³ Tradução livre de: “According to Haraway, feminist sf writes have the potential to be “theorists for *cyborgs*”. The identities represented in feminist *cyberpunk* are fragmented and unstable, just the kind of identities with which feminism must come to terms. Feminist *cyberpunks* are all dealing with the divisive issues of gender, race, class, and sexuality. There is no essential ‘woman’ in feminist *cyberpunk*”.

sang (1969), de Anne McCaffrey, a protagonista Helva, ainda garota, tem o cérebro transplantado para uma espaçonave; em suas andanças pelo espaço encontra outra nave semelhante à ela que lhe diz que “Silva morreu há muito tempo. Eu sou 422. Atualmente MS”²⁷⁴ (MCCAFFREY, 1985, p. 22). A identidade feminina e essencial (“Silva”) é abandonada pela identidade indefinida e *cyborg* (“422”). Em todo caso, Helva não aceita esta indefinição, como ocorre quando encontra a nave enlouquecida 732:

“É a selvagem 732. Está ficando louca. Precisa ser destruída”. Era fácil para alguém como Helva, sabendo o que ela deve fazer, pensar em 732 como uma “coisa” [“it”] impessoal, e não como a mulher, o cérebro que foi uma vez²⁷⁵ (MCCAFFREY, 1985, p. 86-87).

Talvez por esta relutância que Haraway (2000, p. 100) classifica *The ship who sang* como pré-feminista, pois o prenome impessoal *it* demarca a identidade *cyborg*, o “mundo pós-gênero” (HARAWAY, 2000, p. 42), ao abdicar dos pronomes pessoais (e de gêneros) *he* e *she*. Por outro lado, o prenome *it* é constantemente explorado por James Tiptree Jr. em “The girl who was plugged in” (1973), compreendido como antecessor da ficção *cyberpunk* na antologia *The ultimate cyberpunk* (2002), organizada por Pat Cadigan: neste conto lemos sobre P. Burke, uma garota de dezessete anos que se suicidou, mas que tem a consciência transferida para um corpo perfeito denominado Delphi. Já na “sala de operação” de P. Burke percebemos indícios da identidade *cyborg*, pois nela “há seis pessoas”, “cinco delas tecnicamente homens, e a sexta não é facilmente pensada por uma mãe”²⁷⁶ (TIPTREE, 1979, p. 81). Para Haraway, “o ciborgue não é parte de qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, de uma ‘narrativa de origem’” (HARAWAY, 2000, p. 42), pois desconhece qualquer origem biológica, seja ela de sexo ou de parentesco (“mãe”). Aliás, o sexo, enquanto origem biológica e relação sexual, causa repulsa em P. Burke: “P. Burke está tão distante quanto você pode imaginar do conceito de *garota*. Ela é uma mulher, sim – mas para ela, sexo é uma palavra de quatro letras soletrada M-E-D-O”²⁷⁷ (TIPTREE, 1979, p. 93; grifo da autora). Entretanto, mais que na ficção, a política *cyborg* está presente na própria vida de Tiptree, “uma autora cuja ficção era vista como particularmente masculina até que seu

²⁷⁴ Tradução livre de: “Silva died a long time ago. I’m 422. Currently MS”.

²⁷⁵ Tradução livre de: “It’s the rogue 732. It’s gone mad. It’s got to be destroyed.” It was easier somehow for Helva, knowing what she must do, to think of the 732 as an impersonal ‘it,’ rather than the female the brain had once been”.

²⁷⁶ Tradução livre de: “there are six people”; “Five of them technically male, and the sixth isn’t easily thought of as a mother”.

²⁷⁷ Tradução livre de: “P. Burke is about as far as you can get from the concept *girl*. She’s a female, yes – but for her, sex is a four-letter word spelled P-A-I-N”.

‘verdadeiro’ gênero fosse revelado” (HARAWAY, 2000, p. 102). James Tiptree Jr. é, na verdade, o pseudônimo de Alice Sheldon, segredo que a escritora revelou em 1977, portanto depois do escritor Robert Silverberg escrever as seguintes palavras na introdução de *Warm worlds and otherwise* (1975), coletânea onde aparece “The girl who was plugged in”:

Tem sido sugerido que Tiptree é mulher, uma teoria que eu acho absurda, pois há para mim algo inevitavelmente masculino na escrita de Tiptree. Eu não acho que romances de Jane Austen poderiam ter sido escritos por um homem nem as histórias de Ernest Hemingway por uma mulher, e da mesma forma eu acredito que o autor das histórias de James Tiptree é homem²⁷⁸ (SILVERBERG, 1979, p. xii).

Intitulada “Who is Tiptree, what is he?” (“Quem é Tiptree, o que é ele?”), a introdução de Silverberg se afilia plenamente ao pensamento essencialista, principal alvo da crítica *cyborg* de Haraway: “Não existe nada no fato de ser ‘mulher’ que naturalmente uma as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – ‘ser’ mulher” (HARAWAY, 2000, p. 52). Portanto, inexistem qualidades inerentes que nos façam reconhecer as mulheres e também os homens: esta é a lição de Haraway que, mesmo após a revelação de James Tiptree/Alice Sheldon, Silverberg parece não entender, pois, em pós-escrito em que reconhece o engodo, afirma que “o que eu tenho aprendido é que há algumas mulheres que podem escrever sobre tópicos tradicionalmente masculinos com mais conhecimento que muitos homens, e que o artista verdadeiramente superior pode adotar qualquer tom que seja apropriado para o material que leva ao público”²⁷⁹ (SILVERBERG, 1979, p. xviii). Não existem “tópicos tradicionalmente masculinos” nem escritoras excepcionais que conseguem escrever em tom masculino, mas sim uma construção de gênero, “uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis” (HARAWAY, 2000, p. 52).

O manifesto *cyborg* de Haraway é publicado pela primeira vez em 1985, o que a impede de citar alguns exemplos da ficção *cyberpunk*: Pat Cadigan, por exemplo, publica “Os pecadores” em 1984, conto depois incluído na antologia *Mirrorshades* em 1985. Aqui lemos sobre uma fugitiva especialista em sintetizar músicas através de implantes cibernéticos que é recapturada por conglomerado do ramo. Ela é recapturada porque, para fazer músicas,

²⁷⁸ Tradução livre de: “It has been suggested that Tiptree is female, a theory that I find absurd, for there is to me something ineluctably masculine about Tiptree’s writing. I don’t think the novels of Jane Austen could have been written by a man nor the stories of Ernest Hemingway by a woman, and in the same way I believe the author of the James Tiptree stories is male”.

²⁷⁹ Tradução livre de: “What I have learned is that there are some women who can write about traditionally male topics more knowledgeably than most men, and that the truly superior artist can adopt whatever tone is appropriate to the material and bring it off”.

havia necessidade de uma síntese, e para isso recorria-se ao sintetizador, não ao antigo, ao instrumento musical, mas a alguma coisa – alguém – que canalizasse o grupo, sacudisse e estimulasse as almas alimentadas por válvulas, *rockasse* e *rollasse* de uma maneira que eles não podiam fazer sozinhos (CADIGAN, 1988, p. 58).

A especialista é esta coisa, este alguém que canaliza as identidades dos membros da banda, promovendo em seu corpo, o sintetizador, uma fusão de identidades contraditórias.

Na ficção *cyberpunk* latino-americana também encontramos, como já vimos e veremos novamente em *De cuando en cuando Saturnina*, exemplos interessantes para pensar o feminismo *cyborg*: “Hackers” (1997), de Roberto Bayeto, aproxima-se de *Blade Runner* não por causa de cenários ou personagens semelhantes, mas porque ambos contradizem o dualismo entre *eu* e *outro*, também contestado pela “cultura *high-tech*” do *cyborg* (HARAWAY, 2000, p. 100). Enquanto em *Blade Runner* o *outro* é o andróide, em “Hackers” os *outros* são o *hacker* e o homossexual; enquanto Deckard é um caçador de andróides, Liko é um caçador de *hackers* e homofóbico; enquanto Deckard apaixonou-se pelo andróide Rachel no final do filme, Liko apaixonou-se pelo homossexual Setembro e torna-se membro da sociedade dos *hackers* no final do conto. Portanto, em ambos há uma anulação do dualismo inicial. Mais interessante, contudo, é perceber em *Blade Runner* também o andróide enquanto alegoria (“falar outramente”) do homossexual: quando Deckard aplica o teste Voight-Kampff em Rachel para saber se ela é replicante (andróide), assistimos o seguinte diálogo:

DECKARD: Você está lendo uma revista. Você encontra uma página inteira com a foto de uma garota nua.

RACHEL: Isto está testando se eu sou uma replicante ou uma lésbica, Sr. Deckard?²⁸⁰

A homossexualidade também é assunto em “Além do invisível” (2008), de Cristina Lasaitis, conto que antecipa alguns eventos de “Meia-noite”: dois avatares²⁸¹, Marcos e Maya, se encontram no ciberespaço e se apaixonam, trocando entre eles *login* e senha. O usuário Marcos resolve entrar na conta de Maya e descobre que ela é, na verdade, *ele*, Ander. Ander também entra na conta de Maya ao mesmo tempo em que Marcos, o que produz o seguinte resultado: “Duas mentes habitando o mesmo avatar, confundindo os comandos e os

²⁸⁰ Tradução livre de: “DECKARD: You’re reading a magazine. You come across a full-page nude photo of a girl. / RACHEL: Is this testing whether I’m a replicant or a lesbian, Mr. Deckard?”.

²⁸¹ Em informática, avatar é uma representação gráfica de um usuário em realidade virtual. *Nevasca* de Stephenson popularizou o uso do termo. Originalmente no hiduísmo, avatar significa a manifestação corporal de um ser imortal.

pensamentos, e nenhum dos dois saberia explicar a sensação de partilhar uma sociedade tão íntima...” (LASAITIS, 2008b, p. 14). A experiência homossexual (um homem que se descobre apaixonado por outro homem), mas também *cyborg* (duas mentes compartilhando o mesmo avatar), além da condição física de Ander – “Um humano asqueroso, obeso mórbido, embrulhado em látex viscoso, metido num sarcófago de gel supercondutor e comunicado por sensores ao CPU quântico” (LASAITIS, 2008b, p. 14) –, é demais para Marcos que desconecta abruptamente para nunca mais voltar. Entretanto, “Além do invisível” não termina em tragédia, pois os verdadeiros protagonistas não são os usuários, mas os avatares: Ander concede autonomia para Marcos (avatar) e Maya, para os dois viverem felizes para sempre até desligarem os servidores em 2467... “Marcos e Maya podiam finalmente ter suas vidas em liberdade. Livres de *users*, senhas, leis, protocolos, formalidades; livres das atribuições da existência, dos percalços da vida e da morte” (LASAITIS, 2008b, p. 16). E também livres dos gêneros dos seus usuários para viverem “o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso²⁸², sem gênero” (HARAWAY, 2000, p. 108).

Para retornar a *De cuando en cuando Saturnina*, a política *cyborg*, contrária à identidade essencialista, também está presente nas ações do grupo Flora Tristan: as feministas militantes explodiram o edifício da Seção Genética em Lima, responsável por determinar “quem era 100% – ou 85%, ou 50% – sangue indígena” (SPEDDING, 2004, p. 18). Este acontecimento foi assim anunciado num noticiário:

“...destruiu metade do edifício... a análise forense inicial indica que foi uma bomba de tipo *limpet*... se encontrou um cartão que denuncia o que chamam de fascismo genética do Ministério de Turismo, Cultura e Folclore, mas até este momento nenhum grupo subversivo tem reclamado a responsabilidade deste fato criminoso...”²⁸³ (SPEDDING, 2004, p. 19).

O Ministério do Turismo fomenta este “fascismo genético” porque “o turismo era o único motivo para que Lima quisesse manter a Mancha Índia dentro do país”²⁸⁴ (SPEDDING, 2004, p. 167), caso contrário já haveria exterminado os índios, pois, desde a Libertação, “os

²⁸² Para Haraway, o monstro é um sinônimo de *cyborg*, não havendo, portanto, nenhuma conotação negativa: “Os monstros sempre definiram, na imaginação ocidental, os limites da comunidade. Os centauros e as amazonas da Grécia antiga estabeleceram os limites da pólis centrada do humano masculino grego ao vislumbrarem a possibilidade do casamento e as confusões de fronteira entre, de um lado, o guerreiro e, de outro, a animalidade e a mulher” (HARAWAY, 2000, p. 105).

²⁸³ Tradução livre de: “...destrozó la mitad del edificio... el análisis forense inicial indica que fue una bomba de tipo *limpet*... se ha encontrado un cartel que denuncia lo que llaman el fascismo genético del Ministerio de Turismo y Folkloricultura, pero hasta este momento ningún grupo subversivo ha reclamado la responsabilidad de este hecho criminal...”.

²⁸⁴ Tradução livre de: “el turismo era el único motivo para que Lima quisiera mantener la Mancha India dentro del país”.

cidadãos da Zona – da ex-Bolívia, como dizem eles – eram *personas no gratas* no Peru”²⁸⁵ (SPEDDING, 2004, p. 15). Este posicionamento do Peru em relação aos cidadãos indígenas da Zona Libertada o aproxima dos Estados Unidos, inimigos dos aymaras como já vimos: “até o vice-presidente dos Estados Fodidos veio babar sobre como o Peru era o farol do mundo livre e modelo de integração harmônica frente aos males do racismo indigenista selvagem e bárbaro”²⁸⁶ (SPEDDING, 2004, p. 15). Ou seja, se os índios expulsam os brancos, é “racismo indigenista selvagem e bárbaro”; mas se os brancos ficham os índios e os utilizam como curiosidade folclórica, não é racismo, e sim “modelo de integração harmônica”. Disparatos como estes fazem o grupo Flora Tristan atacar novamente a Seção Genética, mas desta vez não fisicamente, mas sim eletronicamente: munida de identidade falsa, Satuka entra no edifício como faxineira para acessar o sistema da Seção.

Contudo havia passado duas semanas aspirando seus tapetes antes de ter a oportunidade de entrar no sistema ali sem que ninguém me observe, era chegado o momento – em dois dias tudo estava em ruínas, não apenas os registros de indígenas, mas toda sua administração, planilhas, contas bancárias, contabilidade, tudo feito em pedaços²⁸⁷ (SPEDDING, 2004, p. 20).

Segundo o Critical Art Ensemble, para o poder nômade do ciberespaço²⁸⁸, “os monumentos arquitetônicos do poder são ocos e vazios, e funcionam apenas como casamatas para os cúmplices e complacentes. (...) Estes locais podem ser ocupados, mas fazê-lo não irá interromper o fluxo nômade” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 32). Portanto, o poder não se estabelece em instituições físicas, mas flutua livremente pelo ciberespaço, tornando ineficazes táticas subversivas como a do filme *O Clube da Luta* (1999), onde os membros do Projeto Destruição explodem as sedes de vários bancos. Sendo assim, “a resistência ao poder nômade deve se dar no ciberespaço e não no espaço físico. (...) Um pequeno mas coordenado grupo de hackers poderia introduzir vírus e bombas eletrônicas em bancos de dados, programas e redes de autoridade, colocando a força destrutiva da inércia contra o domínio nômade” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 33). Daí que o Flora Tristan ataca eletronicamente a Seção Genética, pois explodir o prédio não foi suficiente.

²⁸⁵ Tradução livre de: “los ciudadanos de la Zona – de la ex-Bolivia, como dicen ellos – eran personas no gratas en el Perú”.

²⁸⁶ Tradução livre de: “hasta el vicepresidente de los Estados Fodidos vino a babear sobre como el Perú era el faro del mundo libre y modelo de integración armónica frente a los males del racismo indigenista salvaje y barbárico”.

²⁸⁷ Tradução livre de: “Todavía he pasado dos semanas aspirando sus alfombras antes de tener oportunidad de entrar al sistema allí sin que nadie me observe, pero llegado el momento – en dos días todo estaba en ruinas, no sólo los registros de indígenas sino toda su administración, planillas, cuentas bancarias, contabilidad, todo hecho trizas”.

²⁸⁸ Ver o tópico 4.8 deste capítulo.

Ao apagar os “registros de indígenas” do sistema, Satuka põe em prática uma política verdadeiramente *cyborg*, pois se o resultado não é “um mundo sem gênero”, ainda é um mundo sem etnia. Entretanto, isto é contrário ao lema do Flora Tristan que também prega “fora *q’aras* [não-índios]”. Como identificar os não-índios em um mundo sem etnia? Aqui talvez seja o momento, em forma de conclusão deste tópico, para também pensar numa crítica à política *cyborg*. Haraway não propõe que as categorias de gênero, construídas arbitrariamente, sejam reavaliadas e reconstruídas, mas que sejam abandonadas: “A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas” (HARAWAY, 2000, p. 108). Mas esta saída é possível? Ao abandonar suas condições de origem (sejam elas de gênero, raça, classe, nação, etc.), a identidade transforma-se meramente em valor de troca, cambiável por qualquer outra. Ainda que não aposte nisto, Hall indica uma possível consequência da globalização: “Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens [...], mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’” (HALL, 2005, p. 75; grifo do autor). Para o sistema mundial, para o “capitalismo livre de fricção” de Bill Gates, os *cyborgs* são os consumidores perfeitos, pois estão acima de restrições (gênero, raça, classe, nação, etc.) que impedem a circulação ótima das mercadorias. Ao criticar o pensamento pós-modernista que encampa políticas como as do *cyborg*, Jameson (2007, p. 165) demonstra como a “rejeição fundamentada do velho ‘sujeito centrado’” reforça as formas de dominação global: o *cyborg* é o novo sujeito descentrado por excelência, pois não se prende a nenhum centro, ou seja, a nenhuma identidade. Se não se prendem a nenhuma identidade, então pelo que os *cyborgs* lutam? Qual seria a Zona Libertada deles?

4.7 Ucronias a vapor: *A mão que cria* (2006), de Octavio Aragão; *La segunda enciclopedia de Tlön* (2007), de Sergio Meier

Século XIX. Inglaterra vitoriana. A máquina analítica de Charles Babbage, o primeiro protótipo de computador, sai do papel e antecipa em um século a revolução informática. Esta é a história alternativa que William Gibson e Bruce Sterling apresentam em *The Difference Engine* (1991), obra que se não a inaugura, então deslança definitivamente a ficção *steampunk*. Para Jagoda, os romances mais proeminentes de ficção *steampunk* “evocam

consistentemente fontes disparatadas como a cultura do século XIX, a ficção científica pioneira de Júlio Verne e H. G. Wells e o subgênero do final do século XX da ficção cyberpunk”²⁸⁹ (JAGODA, 2010, p. 47). Entretanto, para Sterling, estas fontes não estão tão distantes como parecem, pois “os cyberpunks escrevem sobre o êxtase e o perigo de voar no ciberespaço e Verne escreveu sobre o êxtase e o perigo de *Cincos semanas em um balão*, mas se você der meio passo para fora do atoleiro de circunstâncias históricas, pode ver que ambos servem para a mesma função social básica”²⁹⁰ (STERLING, 2003b). Sterling se refere aqui à função de experimentar novas idéias, mas também podemos pensar em outra função: dar forma ao sistema sócio-econômico emergente. Também neste ponto, como mostra Bould, os escritores *cyberpunks* e Verne não estão distantes, não abordam etapas diferentes do capitalismo – dedução que nos vêm devido ao “atoleiro de circunstâncias históricas” –, mas sim a mesma etapa, o capitalismo tardio:

Do mesmo modo, as descrições do ciberespaço realizadas pela FC [...] tendem a funcionar como um eufemismo ou “metáfora para o capital em circulação, desmaterializado, imaterial e livre de fricção”. Os mares através dos quais Nemo circula – “Movendo-se no elemento móvel” [*Mobile in the mobile element*] – freqüentemente funcionam de modo semelhante. No meio de sua longa discussão sobre a circulação no oceano, o próprio Nemo descreve o mar, em sua função homeostática planetária, como o “estabilizador de todas as economias do globo”²⁹¹ (BLOUD, 2009, p. 8).

Ao imaginar a revolução informática no seio da Inglaterra vitoriana, *The Difference Engine* aponta para a longa genealogia do capitalismo tardio que parece começar no século XIX. E ao homenagear Júlio Verne, Sterling percebe no escritor francês e na sua principal criação, o Capitão Nemo, um precursor do anti-herói *cyberpunk*:

Contudo, pode-se pensar que esta lealdade a Júlio Verne é uma declaração bizarra para um cyberpunk. Pode-se, por exemplo, argumentar que Júlio Verne era um bom garoto que amava a sua mãe, enquanto que os cyberpunks brutos e anti-humanos advogam sobre drogas, anarquia, implantes cerebrais e a destruição de tudo o que é sagrado.

²⁸⁹ Tradução livre de: “draw consistently from such disparate sources as nineteenth-century culture, the early science fiction of Jules Verne and H. G. Wells, and the late twentieth-century subgenre of cyberpunk fiction”.

²⁹⁰ Tradução livre de: “Cyberpunks write about the ecstasy and hazard of flying cyberspace and Verne wrote about the ecstasy and hazard of Five Weeks In a Balloon, but if you take even half a step outside the mire of historical circumstance, you can see that these both serve the same basic social function”.

²⁹¹ Tradução livre de: “Likewise, SF’s depictions of cyberspace [...] tend to work as a euphemism or ‘metaphor for dematerialised, immaterial or friction-free capital-in-circulation’. The seas through which Nemo circulates – ‘Mobile in the mobile element’ – often function in a similar way. Midway through his disquisition on the ocean’s circulation, Nemo himself describes the sea, in its planetary homeostatic function, as the ‘stabilizer of the overall economy of the globe’”.

Esta objeção é falsa. O Capitão Nemo era um tecno-anarco-terrorista. Júlio Verne difundiu panfletos radicais em 1848 quando as ruas de Paris estavam espalhadas de morte²⁹² (STERLING, 2003b).

As diversas relações até agora indicadas entre a ficção científica de Júlio Verne e a ficção *cyberpunk* fazem do *steampunk* um desenvolvimento inevitável; para Perschon, Nemo incorpora dois tipos de personagem da ficção *steampunk*²⁹³:

como Dakkar [príncipe indiano em *A ilha misteriosa* (1875)], ele é o rebelde, um membro subalterno de uma nação oprimida e um guerreiro da liberdade contra a tirania imperial; como Nemo [em *20.000 léguas submarinas* (1870)], ele é o cientista louco, o gênio inventor do espetacular *Nautilus* e o romântico artista resistindo ao Império através de violência monstruosa²⁹⁴ (PERSCHON, 2010, p. 180-181).

Encontramos estes dois tipos em *The Difference Engine*, inclusive o primeiro tipo (*rebelde*) se encontra em uma personagem similar a Nemo: sobre as manifestações luddistas que ocorrem na história alternativa de Gibson e Sterling, o Capitão Swing afirma que “o Exército Britânico, a proteção do que você chama de civilização, agora atira em seus cidadãos companheiros, mortos nas ruas. Homens e mulheres com pedras nas mãos estão sendo assassinados por armas de fogo rápido”²⁹⁵ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 315). O luddismo, movimento contra as máquinas que Swing apóia, se respalda na denúncia do capitão que “Babbage é o peão dos capitalistas”²⁹⁶ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 316), ou seja, que o invento de Babbage promove a emergência do capitalismo tardio. O luddismo também é o que une as personagens Sybil Gerard e Dândi Mick: a primeira é filha do líder luddista Walter Gerard e o segundo admirava este luddista.

Ele se remexe no travesseiro. “*Meu herói* – este era Walter Gerard. Eu o vi falando, sobre os Direitos do Trabalho, em Manchester. Ele estava eloquente – nós todos balançávamos a cabeça inexperientes. O bom e velho Gatos Infernais...” A voz

²⁹² Tradução livre de: “Still, it might be thought that allegiance to Jules Verne is a bizarre declaration for a cyberpunk. It might, for instance, be argued that Jules Verne was a nice guy who loved is Mon, while the brutish antihuman cyberpunks advocate drugs, anarchy, brian-plugs and the destruction of everything sacred. / This objection is bogus. Captain Nemo was a technical arnacho-terrorist. Jules Verne passed out radical pamphlets in 1848 when the streets of Paris were strewn with dead”.

²⁹³ Perschon também cita um terceiro tipo, “um humanista ecumênico e igualitário procurando redenção” (PERSCHON, 2010, p. 181). Entretanto, este terceiro tipo se opõe ao anti-humanismo *cyberpunk*, matriz do *steampunk*.

²⁹⁴ Tradução livre de: “as Dakkar, he is the rebel, a subaltern member of an oppressed nation and freedom fighter against imperial tyranny; as Nemo he is the mad scientist, genius inventor of the spectacular *Nautilus*, and artistic romantic resisting Empire through monstrous violence”.

²⁹⁵ Tradução livre de: “The British Army, the very bulwark of your so-called civilization, now shoots your fellow citizens dead in the streets. Men and women with stones in their hands are being murdered with rapid-fire weapons”.

²⁹⁶ Tradução livre de: “Babbage is the pawn of the capitalists”.

ininterrupta de Mick foi ficando fina e afiada, num sotaque de Manchester. “Sempre ouviu falar dos Gatos Infernais, Sybil? Nos velhos tempos?”
 “Uma gangue de rua”, Sybil disse. “Garotos esfarrapados em Manchester.”
 Mick franziu a testa. “Nós éramos uma irmandade! Uma guilda de amigos jovens! Seu pai nos conheceu bem. Ele era nosso patrono político, pode-se dizer”²⁹⁷
 (GIBSON; STERLING, 1992, p. 4-5; grifo do autores).

São os Gatos Infernais precursores, pelo menos intertextualmente, dos Modernos Panteras, grupo de terroristas midiáticos descrito em *Neuromancer* (GIBSON, 2003, p. 75)? Em todo caso, Sybil e Dândi Mick também são personagens do romance *Sybil* (1845), do ex-primeiro ministro britânico Benjamin Disraeli, sobre as condições de vida desumanas da classe trabalhadora inglesa. O interesse pelo tema deve-se ao envolvimento de Disraeli no cartismo (referência à *Carta ao Povo* de 1838), considerado um dos primeiros movimentos da classe trabalhadora no mundo. Por outro lado, Disraeli também é personagem em *The Difference Engine*, mas ao invés de primeiro ministro – cargo ocupado por Lord Byron na história alternativa –, ele é um escritor de folhetins. Percebe-se que além de história alternativa, o romance de Gibson e Sterling também é ficção alternativa²⁹⁸.

O pensamento libertário das personagens acima – Capitão Swing e Dândi Mick – não é suficiente para convencer Jagoda: contrariando Sussman, Jagoda afirma que *The Difference Engine* “está longe de ser ‘libertário’ ou ‘utópico’” (JAGODA, 2010, p. 55). Discordamos de Jagoda, pois no romance há elementos utópicos, mas também discordamos de Sussman, pois o utópico em *The Difference Engine* não é a revolução tecnológica, aliada à emergência do capitalismo tardio. O que consideremos utópico no romance é, por exemplo, a República do Texas, nação independente na história alternativa: num discurso para convocar soldados na Inglaterra, o presidente Sam Houston, patrão de Dândi Mick, afirma que

apenas atravessando o rio, viveu a nação poderosa dos Cherokees, um povo simples de natureza nobre. Eu achei que isto estava certo para mim, muito melhor que uma vida com meus vizinhos americanos. Infelizmente, suas almas estavam encurraladas pela avidez por dólares²⁹⁹ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 36).

²⁹⁷ Tradução livre de: “He shifted on the pillow. ‘My hero – that was Walter Gerard. I saw him speak, on the Rights of Labour, in Manchester. He was a marvel – we all cheered till our throats was raw! The good old Hell-Cats...’ Mick’s smooth voice had gone sharp and flat, in a Mancunian tang. ‘Ever hear tell of the Hell-Cats, Sybil? In the old days?’ / ‘A street-gang,’ Sybil said. ‘Rough boys in Manchester.’ / Mick frowned. ‘We was a brotherhood! A friendship youth-guild! Your father knew us well. He was our patron politician, you might say.’”.

²⁹⁸ Segundo Aragão, “a ficção alternativa estabeleceria um ponto de divergência dentro do enredo original e, a partir daí, traçaria um novo caminho” (ARAGÃO, 2009, p. 371). Na ficção alternativa *Anno Dracula* (1992), de Kim Newman, por exemplo, Drácula não é banido da Inglaterra como no enredo original de 1897, mas desposa a Rainha Vitória e espalha sua linhagem vampiresca por todo o Império britânico.

²⁹⁹ Tradução livre de: “Just across the river, lived the mighty nation of the Cherokee, a simple folk of natural nobility. I found this suited me far better than a life with my American neighbors. Alas, for their souls were pinched by the greed for dollars”.

Ou seja, os soldados convocados são para defender esta utopia indígena da corrida ao ouro. Outra utopia é Manhattan, uma nação, ou melhor, uma comuna que se torna independente do Império britânico após revolução empreendida por Marx e Engels (GIBSON; STERLING, 1992, p. 352). Interessante é o que a personagem Hermann Kriege revela a personagem Laurence Oliphant durante interrogatório sobre a possível participação de comunistas nas manifestações luddistas: “Existem facções no Partido... Anarquistas disfarçados como comunistas; feministas, todas as maneiras de ideologias incorretas, veja você, encobertas em grupos sem o controle de Manhattan...”³⁰⁰ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 352-353). Se já dissemos que os espectros de Marx atravessam ideologias insuspeitas, também devemos dizer que o marxismo é assombrado por ideologias diversas.

Mas quem são os cientistas loucos em *The Difference Engine*, o segundo tipo de personagem *steampunk* incorporado por Nemo? Devemos entender que, para Perschon (2010, p. 184), o Capitão Nemo de *20.000 léguas submarinas* é tanto o inventor brilhante quanto o louco misantrópico, representando assim tanto o fetiche pela tecnologia quanto o cinismo em relação a sua capacidade para melhorar a condição humana. Esta ambigüidade também se faz presente em *The Difference Engine*, principalmente entre os militantes do partido da situação, o Industrial Radical, que acreditam no progresso tecnológico como solução dos problemas sociais, promovendo, entretanto, a vigilância como resposta: a respeito das idéias de Oliphant, diplomata e espião radicalista, a personagem Edward Mallory diz para a personagem Mr. Wakefield que

“Parece-me que seus planos para, hummm, estudos sociais, podem demandar mais poder das máquinas do que nós temos na Grã-Bretanha. Para monitorar toda transação em Piccadilly [principal rua de Londres] e muito mais. Soou para mim como uma fantasia utópica, francamente”.

“Em teoria, sir”, Wakefield respondeu, “é *inteiramente* possível. Nós naturalmente mantemos um olhar amigável sobre o tráfego de telegramas, cartões de crédito e coisas assim. O elemento humano é o nosso único e verdadeiro limite, veja você, para que um simples analista treinado possa transformar dados de máquina brutos em conhecimento trabalhável”³⁰¹ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 133; grifo dos autores).

³⁰⁰ Tradução livre de: “There are factions within the Party...”; “Anarchists disguising themselves as communists; feminists, all manner of incorrect ideologies, you see, covert cells not under Manhattan’s control...”.

³⁰¹ Tradução livre de: “‘It seemed to me his plans for, er, social studies, would demand more Engine-power than we have in Great Britain. To monitor every transaction in Piccadilly, and so forth. Struck me as a Utopian fancy, frankly.’ / ‘In theory, sir,’ Wakefield responded, ‘it is *entirely* possible. We naturally keep a brotherly eye on the telegram traffic, credit-records, and such. The human element is our only true bottle-neck, you see, for only a trained analyst can turn raw Engine-data into workable knowledge’”.

Para Jagoda (2010, p. 51), Gibson e Sterling aproximam-se aqui da historiografia foucaultiana, da passagem da sociedade absolutista para a sociedade disciplinar, da sociedade que mantém o controle pela força para a sociedade que organiza e ordena a vida. A metáfora máxima da sociedade disciplinar é o panóptico, penitenciária onde os prisioneiros não sabem se estão ou não sendo observados. Para o século XIX a sociedade panóptica de Oliphant ainda é “uma fantasia utópica”, como afirma Mallory, mas para o século XX, o século do Grande Irmão, ele já é um pesadelo distópico, como bem mostram as palavras que praticamente encerram *The Difference Engine*:

É 1991. É Londres. Dez mil edifícios, o barulho ciclônico de trilhões de engrenagens rodando, todo ar escurecendo numa névoa de óleo, no calor friccionado das rodas. Pavimentos escuros sem fissuras, incontáveis cartões de aço tributários das viagens frenéticas de dados cuspidos, os fantasmas da história se perderam nesta necrópolis incandescente. Rostos transparentes espalhados como papéis, movendo-se, bocejando, errando por ruas vazias, rostos humanos que são máscaras emprestadas, perscrutadas pelas lentes do Olho. E quando um certo rosto serve ao seu propósito, dissolve-se, fragmenta-se em cinzas, quebra-se numa espuma seca de dados, tornando-se poeira de bits (...).

Não é Londres – mas praças espelhadas de cristal magnífico, as avenidas iluminadas de átomos, o céu em um gás super-refrescante, enquanto o Olho persegue seu próprio olhar fixo através do labirinto, pulando buracos quânticos, causas, contingências, oportunidades. Fantasmas elétricos arremessados para serem examinados, dissecados, infinitamente em iteração³⁰² (GIBSON, STERLING, 1992, p. 428; grifo dos autores).

Para Jagoda, “como esta visão final simultaneamente anuncia sua realidade (“É Londres) e sua fabricação (“*Não é Londres*”), então o steampunk justapõe histórias atual e fictícia”³⁰³ (JAGODA, 2010, p. 61). Mas se ficção, segundo Reis (2001, p. 170), designa a *modelação estético-verbal* inerente à escrita, e não a aceção depreciativa de falsidade, então é possível compreender a história, ou melhor, a escrita da história como ficção. Esta relação é crucial para se entender a metaficção historiográfica, conceito que aqui emprestamos para classificar a ficção *steampunk*: segundo Hutcheon, este tipo de ficção pós-modernista “sugere que *houve* matérias brutas – personagens e acontecimentos históricos – mas que hoje só as conhecemos como textos” (HUTCHEON, 1991, p. 188; grifo da autora). Neste sentido, para a

³⁰² Tradução livre de: “It is 1991. It is London. Ten thousand towers, the cyclonic hum of a trillion twisting, gears, all air gone earthquake-dark in a mist of oil, in the frictioned heat of intermeshing wheels. Black seamless pavements, uncounted tributary rivulets for the frantic travels of the punched-out lace of data, the ghosts of history loosed in this hot shining necropolis. Paper-thin faces billow like sails, twisting, yawning, tumbling through the empty streets, human faces that are borrowed masks, and lenses for a peering Eye. And when a given face has served its purpose, it crumbles, frail as ash, bursting into a dry foam of data, its constituent bits and motes. (...) / It is *not* London – but mirrored plazas of sheerest crystal, the avenues atomic lighting, the sky a super-cooled gas, as the Eye chases its own gaze through the labyrinth, leaping quantum gaps that are causation, contingency, chance. Electric phantoms are flung into being, examined, dissected, infinitely iterated”.

³⁰³ Tradução livre de: “As this final vision simultaneously announces its reality (“It is London”) and its fabrication (“It is *not* London”), so steampunk juxtaposes actual and fictive histories”.

metaficção historiográfica, “a história passa a ser um texto, um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura” (HUTCHEON, 1991, p. 185). A história, portanto, também entra no jogo intertextual da literatura. Mas qual é o objetivo deste jogo? Para Hutcheon, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). Ou seja, ao revelar o passado para o presente – *The Difference Engine* conclui numa visão de 1991, do então presente dos autores ao escreverem esse passado alternativo –, a metaficção historiográfica não compreende a história guiada por finalidades totalizantes (*telos*), mas aberta para novas possibilidades: daí que Londres é e não é.

Mas para um dos “adversários do pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 19), como Hutcheon denomina Jameson, é provável que a ficção *steampunk* seja compreendida como pastiche:

o pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca (JAMESON, 2006, p. 44-45).

Enquanto pastiche, a ficção *steampunk* parece imitar principalmente o estilo de Charles Dickens: para Nicholls, a ficção *steampunk* não reconta tanto o século XIX real quanto o século XIX “visto através das lentes criativamente distorcidas de Charles Dickens”³⁰⁴ e narrados em romances como *Tempos difíceis* (1854) (NICHOLLS, 1995, p. 1161). Mas se é impossível acessar o passado, “o século XIX real”, senão por meio de textos, então o pastiche parece se apresentar como única solução possível. Duas passagens, uma de *Tempos difíceis* e outra de *The Difference Engine*, evocam as “semelhanças” de estilo:

Era uma cidade de tijolo vermelho, ou de tijolo que poderia ser vermelho se a fumaça e as cinzas tivessem permitido; mas na verdade era uma cidade de um vermelho e preto não-natural como o rosto pintado de um selvagem. Era uma cidade de máquinas e chaminés altas, das quais saiam serpentes de fumaça intermináveis, sempre se movendo vagorosamente e nunca se desmanchando. Havia um canal negro nela, e um rio que corria púrpura tingido por um cheiro doente, e vastas pilhas de construções cheias de janelas onde havia barulheira e vibração durante o dia todo, e onde o pistão da máquina a vapor trabalhava monotonamente para cima e para

³⁰⁴ Tradução livre de: “seen through the creatively distorting lens of Charles Dickens”.

baixo, como a cabeça de um elefante no estado melancólico de loucura³⁰⁵ (DICKENS, 2006, p. 1147).

Os paralelepípedos de Londres estavam desaparecendo mês a mês, pavimentados por uma coisa escura que escorria num odor quente das babugens de grandes carroças, para os trabalhadores espalharem ininterruptamente com rastelos, antes do rolo compressor a vapor avançar³⁰⁶ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 49).

Mas se por um lado os estilos se aproximam pelas referências urbanas à sujeira e ao vapor³⁰⁷, por outro lado se diferenciam pelos inventos que ganham as ruas em *The Difference Engine*: “Londres estava abarrotada de inventores, o mais pobre e louco deles congregando nas praças públicas para mostrar fotos e modelos de máquinas, discursando para multidões fascinadas”³⁰⁸ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 49). Nesta representação caótica do clima inventivo que dominava a Inglaterra vitoriana, a ficção *steampunk* também retira a ciência da “torre de marfim” para colocá-la nas ruas, como fez a ficção *cyberpunk* (STERLING, 1988, p. 9).

Jameson também entende o pastiche como *nostalgia*, mas ao empregar este termo não se refere àquele desejo antigo do romantismo (JAMESON, 2006, p. 21), porém à impossibilidade de “chegar à representação estética de nossa própria experiência atual” (JAMESON, 1993, p. 33). Ou seja, ao “falar em uma linguagem morta” (Jameson), o pastiche impede que uma nova estética da atualidade se configure. Para ilustrar sua definição de pastiche, Jameson se vale de um exemplo conhecido da ficção científica:

Deixem-me expressá-lo de maneira um pouco diferente: uma das mais importantes experiências culturais das gerações que cresceram entre as décadas de 1930 e 1950 foi o seriado das tardes de sábado, do tipo Buck Rogers – vilões alienígenas, verdadeiros heróis norte-americanos, heroínas aflitas, o raio da morte ou a caixa do Juízo Final e, no fim, o emocionante suspense cujo miraculoso desfecho deveria ser visto na tarde do sábado seguinte. *Guerra nas estrelas* reinventa essa experiência

³⁰⁵ Tradução livre de: “It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but, as matters stood it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoked trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-machine worked monotonously up and down, like the head of an elephant in a state of melancholy madness”.

³⁰⁶ Tradução livre de: “The cobbles of London were vanishing month by month, paved over with black stuff that poured stinking hot from the maws of great wagons, for navvies to spread and smooth with rakes, before the advance of the steam-roller”.

³⁰⁷ Ainda que não sejam estilísticas, há aproximações inclusive entre Dickens e a ficção *cyberpunk*: para Mitchell, “as cidades duais criadas pela marginalização e pelos privilégios gerados pela transformação tecnológica foram, no passado, o tema favorito de romancistas. Pense em Dickens e sua dramatização dos contrastes provocados pelo movimento dos protagonistas entre um reino e outro. A revolução digital produziu um tratamento similar aos cyberpunks” (MITCHELL, 2002, p. 132).

³⁰⁸ Tradução livre de: “London was rife with inventors, the poorer and madder of them congregating in the public squares to display their blueprints and models, and harangue the strolling crowds”.

sob a forma de um pastiche, ou seja, já não há nenhum sentido numa paródia desses seriados, uma vez que eles deixaram de existir há muito tempo. *Guerra nas estrelas*, longe de ser uma sátira desenxabida dessas formas hoje mortas, atende a um anseio profundo (diria eu, até mesmo recalçado?) de voltar a vivenciá-las: é um objeto complexo em que, num nível primário, as crianças e adolescentes podem tomar as aventuras diretamente, enquanto o público adulto tem a possibilidade de satisfazer um desejo mais profundo e mais propriamente nostálgico de retornar àquele antigo período e vivenciar novamente seus estranhos e antigos artefatos estéticos (JAMESON, 1993, p. 32).

Mas o *steampunk* é apenas sobre “retornar àquele antigo período e vivenciar novamente seus estranhos e antigos artefatos estéticos”? Se entendermos o *steampunk* não apenas como ficção, mas também como subcultura³⁰⁹, então os aficcionados que produzem artefatos e se vestem como vitorianos parecem saídos de uma máquina do tempo que retornou de um passado bizarro. É inegável, portanto, a aura nostálgica que emana da ficção *steampunk*. Se o capitalismo tardio é o fim da história, se não há mais nada além dele, então somente nos resta retornar ao passado.

Mesmo que a ficção *steampunk* pareça fenômeno recente na América Latina, como demonstram, no caso brasileiro, as recém-lançadas coletâneas *Steampunk: histórias de um passado extraordinário* (2009) e *Vaporpunk: o passado vestido de futuro* (2010), sendo esta parceira luso-brasileira, ao menos existe duas obras que atestam o contrário: *A mão que cria* (2006), do brasileiro Octavio Aragão, e *La segunda enciclopedia de Tlön* (2007), do chileno Sergio Meier. Atestam o contrário não apenas por já datarem quatro ou cinco anos de publicação, mas principalmente por mais duas razões: em primeiro lugar trata-se de romances, enquanto a produção *steampunk* latino-americana se resume a contos; em segundo lugar trata-se de ficção *pós-steampunk*. Se já empregamos o sufixo *pós* para a ficção *cyberpunk* latino-americana, então também devemos o fazer para a ficção *steampunk* latino-americana, ainda que não pelos mesmos motivos: ao invés de parodiar os precursores norte-americanos, esta ficção altera a estrutura narrativa original. Vejamos *A mão que cria*: vários elementos que formam o imaginário da ficção *steampunk* estão presentes sem paródias – um Júlio Verne como presidente de uma França avançada tecnologicamente para os padrões do século XIX; uma Fundação Moreau inventora de criaturas híbridas, metade homem, metade golfinho; um monstro de Frankenstein comandando exércitos de mortos-vivos; etc. –, mas a ação principal, o confronto entre o líder dos homens-golfinhos e o monstro de Frankenstein, não ocorre neste passado *steampunk*, e sim no presente (ainda que radicalmente modificado por este passado).

³⁰⁹ Para Amaral, “devido à popularidade do estilo entre as pessoas envolvidas na cultura punk e gótica, houve um movimento em direção a uma subcultura *Steampunk*, principalmente através da moda, decoração e música, ou seja, de uma estética. Os integrantes dessa subcultura, muitas vezes são chamados de Neovitorianos” (AMARAL, 2006, p. 79-80).

O romance de Aragão diverge, portanto, da abordagem tradicionalmente dada ao gênero: considerando o levantamento realizado por Lodi-Riberio (2003), desde *The Difference Engine* até romances como *Anti-Ice* (1993) e *The Time Ships* (1995), ambos de Stephen Baxter, todos se passam num passado *steampunk* (nem tanto este último, é verdade). É neste sentido que *A mão que cria* é *pós-steampunk*, pois tanto se ambienta num presente *após* um passado *steampunk* quanto se diferencia do tratamento que o gênero recebeu inicialmente. Isto torna ineficaz a acusação nostálgica para a ficção *steampunk* latino-americana.

O interessante da ficção *pós-steampunk*, no caso de *A mão que cria*, é justamente imaginar como um passado extrapolado à moda *steampunk* se desenvolve no presente: os híbridos da Fundação Moreau, por exemplo, formam “a mais nova minoria étnico” (ARAGÃO, 2006, p. 28), assemelhando-se aos judeus perseguidos na Segunda Guerra Mundial, analogia que o próprio Aragão destaca: “A ONU, por meio de Oswaldo Aranha, cedo ao povo hebreu o Estado de Israel e aos híbridos o Estado Submarino de Lemúria, próximo à costa da Índia, que, entre outras coisas, abrange a ilha Moreau, considerado a Meca dos ‘homens-peixe’” (ARAGÃO, 2006, p. 152). Mesmo após a Segunda Guerra Mundial, que no universo alternativo de Aragão é arquitetada pelo monstro de Frankenstein, os homens-golfinhos continuam sendo alvos de “manifestações anti-híbridos” (ARAGÃO, 2006, p. 101) que afirmam que “os híbridos ameaçavam a sociedade minando a economia e influenciando a política interna de vários países [e] conspiravam para erradicar a espécie humana da Terra” (ARAGÃO, 2006, p. 120-121). Além de falarem o outro judeu, a alegoria dos homens-golfinhos também se refere às minorias sociais, pois “os homens-peixe desenvolveram consciência social, enxergaram-se como um povo graças ao seu messias, o biólogo marxista Charles Edward Prendick, responsável pela continuidade do legado do doutor Paul Alphonse Moreau” (ARAGÃO, 2006, p. 27-28).

Já em *La segunda enciclopedia de Tlön* o prefixo *pós* não se refere ao presente *após* o passado, mas à simulação *após* a realidade. Meier se aproveita neste romance de alguns motivos desenvolvidos em *Matrix*, mas visando resultados aparentemente diferentes: isto se evidencia logo no prefácio introdutório ao universo do romance quando se sabe que “infinitos Universos de Realidade Virtual foram criados no final do século XX. As imagens de síntese se aperfeiçoaram dentro da Rede, e doze Corporações levaram a humanidade a uma nova Idade Média, só que desta vez informática”³¹⁰ (MEIER, 2007, p. 17). As doze Corporações,

³¹⁰ Tradução livre de: “Infinitos Universos de Realidad Virtual fueron creados a finales del siglo XX. Las imágenes de síntesis se perfeccionaron dentro de la Red, y doce Corporaciones llevaron a la humanidad a una nueva Edad Media, sólo que esta vez, informática”.

que levam os nomes dos doze signos do zodíaco, se utilizam da consciência de “milhões de seres humanos perpetuamente conectados às Matrizes” para alterar as dimensões do espaço, “permitindo a viagem e a produção das Corporações”³¹¹ (MEIER, 2007, p. 92). Isto somente é possível graças à Teoria da Biomatriz:

O polêmico conceito de “Biomatriz” havia nascido da idéia de que a mente funcionava a nível quântico, e de que o Universo Real seria como uma grande máquina natural que utilizava a física da consciência para desenvolver e modificar sua estrutura. Os seres humanos funcionavam assim como transistores específicos, ajudando a gerar diversas realidades de acordo com as necessidades próprias de um organismo cósmico ou matriz biológica³¹² (MEIER, 2007, p. 84).

Além desta divergência em relação a *Matrix* (no filme dos Wachowski a energia termo-química produzida pelos seres humanos serve para alimentar as máquinas dominantes), também há, como se nota, várias Matrizes, e não apenas uma. É aqui que entra a ficção *steampunk*: uma dessas Matrizes é justamente “uma reconstrução de Londres do século XIX segundo os filmes da Hammer”³¹³ (MEIER, 2007, p. 76) – referência aos filmes da *Hammer Film Productions*, estúdio inglês mais conhecido pelas películas de terror durante os anos 1950-1970, quase sempre protagonizadas ou por Drácula ou pelo monstro de Frankenstein, mas que também produziu películas de mistério, entre elas as aventuras de Sherlock Holmes em *The Hound of the Baskervilles* (1959). Dois Alquimistas, como se denominam os membros da organização que procura a saída da Rede, aportam nesta Matriz *steampunk* em busca de Jack, o Estripador, cujos assassinatos em série são rituais para justamente alcançar a saída da Rede. Entretanto, mais tarde se descobre que Jack é, na verdade, o escritor de ficção científica J. G. Ballard. Jack, o Estripador e Ballard não são as únicas personalidades conhecidas que Meier explora em *La segunda enciclopedia de Tlön*, pois também há Isaac Newton (presidente da Corporação de Aquário), Gottfried W. Leibnitz (presidente da Corporação de Escorpião), Noam Chomsky (um dos Alquimistas em busca de “Jack” Ballard), etc. Neste sentido, o romance de Meier se aproxima tanto de *The Difference Engine* quanto de *A mão que cria*, ainda que, ao contrário destes, se refira explicitamente ao processo: para descobrirem a identidade de Jack, os Alquimistas primeiro notam que “os principais

³¹¹ Tradução livre de: “millones de seres humanos, perpetuamente conectados a las Matrices”; “permitiendo el viaje y la producción de las Corporaciones”.

³¹² Tradução livre de: “El polémico concepto de ‘Biomatriz’ había nacido de la idea de que la mente funcionaba a nivel cuántico, y de que el Universo Real sería como una gran máquina natural que utilizaba la física de la conciencia para desarrollar y modificar su estructura. Los seres humanos fungían así como transistores específicos, ayudando a generar diversas realidades de acuerdo a las necesidades propias de un organismo cósmico o matriz biológica”.

³¹³ Tradução livre de: “Una reconstrucción del Londres del siglo XIX, según las películas de la Hammer”.

romancistas revisados pertencem ao que os críticos chamam ‘metaficção’ ou ‘literatura pós-moderna’, uma narrativa autoconsciente intercalada de autoironia”³¹⁴ (MEIER, 2007, p. 83).

Mas como é que os Alquimistas encontram a saída da Rede e chegam ao “Universo Real”, ou seja, ao universo das Corporações? A resposta envolve, é claro, o conto aludido no título do romance de Meier: “Tlön, Uqbar, Orbis Tetrius” (1940), de Jorge Luís Borges. Referindo-se ao “pós-escrito” do conto de Borges, a personagem Noam Chomsky revela a personagem Vicente Segrelles, habitante do “Universo Real”, como os Alquimistas acharam a saída da Rede:

- Em Tlön os “hrönir” foram utilizados avidamente pelos arqueólogos para inventar ou modificar o passado. Em algum momento, a perfeição do mundo discursivo se impôs à desordem da realidade... Com o descobrimento da Primeira Enciclopédia de Tlön, o Mestre [Borges] assinala que até mesmo as ciências de seu mundo começaram a mudar... Começaram a chegar objetos e logo seres do planeta criado com palavras... O Mestre anunciou o dia em que o Mundo em que vivia seria absorvido completamente pelo Mundo de Tlön...
- Agora entendo, vocês utilizaram a mesma mecânica para atravessar até a nossa dimensão... Seus corpos e objetos projetados desde a Matriz são uma espécie de “hrönir”...³¹⁵ (MEIER, 2007, p. 191)

Se em seu conto Borges nos fala da “primeira intrusão do mundo fantástico no mundo real” (BORGES, 1999, p. 44) ao se referir à bússola de Tlön que chega ao mundo real, em seu romance Meier nos fala que “a perfeição do mundo discursivo se impôs à desordem da realidade”. A mudança de “mundo fantástico” para “mundo discursivo” é sintomática do pós-estruturalismo que já identificamos em *Matrix*: tudo é texto na Matrix. Do mesmo modo, tudo é texto em *La segunda enciclopedia de Tlön*, não há “Universo Real”. Quando se refere a Newton, o romance não aborda um Newton “real” que veio do seu tempo e aportou no universo das Corporações, como podemos pensar, mas um Newton “textual” proveniente de alguma enciclopédia (MEIER, 2007, p. 178). Se em *The Difference Engine* ou mesmo em *A mão que cria* as personalidades (reais ou fictícias) garantem a historicidade, como acontece nos romances históricos (LUKÁCS, 1977, p. 40), em *La segunda enciclopedia de Tlön* nenhuma historicidade é possível, pois as personalidades não são pensadas como agentes históricos, mas como textos. Se o pós-estruturalismo proclama a textualização do mundo,

³¹⁴ Tradução livre de: “los principales novelistas revisados pertenecen a lo que los críticos llaman ‘metaficción’ o ‘literatura postmoderna’, una narrativa autoconciente entreverada de autoironía”.

³¹⁵ Tradução livre de: “– En Tlön los ‘hrönir’ fueron utilizados ávidamente pro los arqueólogos para inventar o modificar el pasado. En algún momento, la perfección del mundo discursivo se impuso al deorden de la realidad... Con el descubrimiento de la Primera Enciclopedia de Tlön, el Maestro señala que hasta las mismas ciencias de su mundo comenzaron a cambiar... Empezaron a llegar objetos y luego seres del planeta creado con palabras... El Maestro anunció el día en que el Mundo en que vivía sería absorvido completamente por el Mundo de Tlön... / – Ahora entiendo, ustedes utilizaron la misma mecánica ara atravesar hasta nuestra dimensión... Sus cuerpos y objetos proyectados desde la Matriz son una especie de ‘hrönir’...”.

então podemos questionar se, “a partir de uma certa teoria da estrutura, que se aplicaria a todos os níveis do real, haverá ainda lugar para a iniciativa histórica dos homens?” (LEDUC *apud* DOSSE, 1994, p. 114-115). Ao constatarem o fim da história, os *steampunks* não retornam ao passado, como dissemos inicialmente, mas ao texto perpetuamente cambiável.

Curioso que a obra de Meier é divulgada como “o primeiro romance steampunk chileno” (informação que consta no prólogo, na contracapa e no final do livro), mas apenas a segunda parte aborda a Matriz *steampunk*, enquanto as outras duas se referem às disputas políticas das Corporações. Por outro lado, a obra que realmente faz jus ao título de “o primeiro romance steampunk brasileiro ou mesmo latino-americano” dispensa qualquer menção ao gênero: mesmo Lodi-Ribeiro, no prefácio de *A mão que cria*, prefere enquadrar o romance de Aragão somente como Ficção Alternativa, sem mais especificações. Será que o frisson em torno da ficção *steampunk* chega inicialmente no Chile, apesar do Brasil produzir o primeiro exemplar latino-americano? Mas nem mesmo conseguimos responder a esta pergunta e já surgem derivações da ficção *steampunk* na América Latina: do mesmo modo que a versão norte-americana se desdobrou em “‘clockpunk’ (estórias que utilizam máquinas de relógios), ‘sandalpunk’ (estórias que acontecem na Idade Antiga, por exemplo, em Roma), ‘bronzepunk’ (estórias centradas na Era do Bronze) e ‘stonepunk’ (estórias situadas na Era da Pedra)” (AMARAL, 2006, p. 79-80), também a versão latino-americana produziu suas derivações, como, por exemplo, o *quipupunk* em “Quipucamayoc” (2005), de Daniel Salvo. O título do conto se refere aos funcionários do Império Inca responsáveis pelos quipus, definidos como “longas fileiras de nós de diferentes cores unidos em uma urdidura que somente outro quipucamayoc poderia decifrar”³¹⁶ (SALVO, 2005). Sobre estes funcionários lemos que

os quipucamayocs registravam a informação que alimentava o Tawantinsuyo [Império Inca]. Graças aos quipus, os incas haviam alcançado sua atual supremacia sobre os demais povos, pois permitiam armazenar informação que se remontava a períodos que o vulgo considerava míticos. Guerras, secas, fome, viagens, depósitos, cultivos: toda essa informação podia se armazenar em um quipu e ser decifrada por qualquer quipucamayoc. Não era um conhecimento acessível a todos. Não deveria ser³¹⁷ (SALVO, 2005).

³¹⁶ Tradução livre de: “largas hileras de nudos de diferentes colores unidos en una urdimbre que solamente otro quipucamayoc podría descifrar”.

³¹⁷ Tradução livre de: “Los quipucamayocs registraban la información que alimentaba al Tawantinsuyo. Gracias a los quipus, los incas habían alcanzado su actual supremacía sobre los demás pueblos, pues permitían almacenar información que se remontaba a períodos que el vulgo consideraba míticos. Guerras, sequías, hambrunas, viajes, depósitos, cultivos: toda esa información podía almacenarse en un quipu y ser descifrada por cualquier quipucamayoc. No era un conocimiento accesible a todos. No debía serlo”.

É por isso que o protagonista Pomacha, para executar seu plano de vingança contra os incas que conquistaram seu povo, se aproxima de um quipucamayoc para aprender o conhecimento dos quipus. Em seu plano de vingança, Pomacha “imaginou o inca decapitado como aquela lagartixa, imaginou o reino dos incas sem sua cabeça”³¹⁸ (SALVO, 2005), ou seja, imaginou o Império Inca sem as informações dos quipus. Se até então começamos a vislumbrar a analogia entre os quipus e a rede mundial de computadores, ela se torna evidente quando Pomacha executa seu plano, introduzindo um “nó maligno” entre os quipus. Este antecessor do moderno vírus de computador é assim explicado pelo quipucamayoc Yucraj ao seu senhor local:

– Meu senhor, algum quipucamayoc muito sábio teceu em algum lugar e quem sabe há quanto tempo os nós malignos. Nós que meteu em um quipu, se repetiram em outro, logo em outro, e voltaram a se encontrar... Não posso te dar detalhes porque não me entenderias. É algo que jamais havia ocorrido.

– Não me interessa saber quais dedos usas para fazer teus nós, ou se preferes algodão ou lã de alpaca. Tenho claro que os nós malignos estão se repetindo nos quipus e que seu número aumenta. E?

– Os nós malignos têm um sinal que diz aos quipucamayocs que os devem repetir em todos os quipus que façam. Se repetem e se repetem, parece que há anos... E não há forma de corrigi-los. O nó maligno que se desata de um quipu já se amarrou em outro. Como te disse, antes se modificavam muito raramente. Agora, todos têm os nós malignos.

– E o que dizem estes nós malignos?

– Meu senhor, não dizem nada. Um quipu com nós malignos tem seus dados falseados, e se os nós malignos se repetem, como tem acontecido, o quipu se converte em um simples molho de cordas sem sentido algum... É como uma enfermidade ou maldição que caiu sobre os quipus.

– O que fazem os quipucamayocs para acabar com esta maldição dos nós malignos?

– Meu senhor, já não há nada que fazer. Todos os quipus do império que são usados para levar informes de um lugar a outro não servem mais. O império perdeu sua língua, suas palavras, seus pensamentos. Teríamos que queimar todos os quipus e começar outros novos...³¹⁹ (SALVO, 2005).

³¹⁸ Tradução livre de: “Se imaginó al inca decapitado como aquella lagartija, se imaginó al reino de los incas sin su cabeza”.

³¹⁹ Tradução livre de: “– Mi señor, algún quipucamayoc muy sabio tejó en algún sitio y quien sabe hace cuánto tiempo los nudos malos. Nudos que metió en un quipu, se repitieron en otro, luego en otro, se volvieron a encontrar... No puedo darte detalles porque no me entenderías. Es algo que jamás ha ocurrido. / – No me interesa saber qué dedos usas para hacer tus nudos, o si prefieres algodón o lana de alpaca. Tengo claro que los nudos malos se están repitiendo en los quipus y que su número se incrementa. ¿Y? / – Los nudos malos tienen una señal que les dice a los quipucamayocs que los deben repetir en todos los quipus que hagan. Se repiten y se repiten, parece que hace años... Y no hay forma de corregirlos. El nudo malo que se desata de un quipu ya se anudó en otro. Como te dije, antes se modificaban muy rara vez. Ahora, todos tienen los nudos malos. / – ¿Y qué dicen estos nudos malos? / – Mi señor, no dicen nada. Un quipu con nudos malos tiene falseados sus datos, y si se repiten los nudos malos, como ha pasado, el quipu se convierte en un simple manojito de cuerdas sin sentido alguno... Es como una enfermedad o maldición que les ha dado a los quipus. / – ¿Qué hacen los quipucamayocs para acabar con esta maldición de los nudos malos? / – Mi señor, ya no hay nada que hacer. Todos los quipus del imperio que se han usado para llevar informes de un lugar a otro no sirven más. El imperio ha perdido su lengua, sus palabras, sus pensamientos. Tendríamos que quemar todos los quipus y empezar otros nuevos...”.

Ao final descobrimos que o senhor de Yucraj é, na verdade, Atahualpa, último imperador que conquista o trono após guerra civil contra seu irmão Huáscar. O conto nos mostra que Atahualpa se valeu dessa “pane” nos quipus para atacar seu irmão e se tornar imperador, mas também nos mostra que essa mesma “pane” facilitará a conquista espanhola. Neste sentido, o plano de vingança de Pomacha ocorre perfeitamente, pois do mesmo modo que o seu povo foi conquistado pelos incas, os incas serão conquistados pelos espanhóis: “Quipucamayoc” é então uma utopia reacionária como *El viaje* que, para vencer o inimigo, precisa destruir a rede. Não poderia Pomacha vencer o inimigo se valendo positivamente da rede?

4.8 Utopias singulares: *Os dias da peste* (2009), de Fábio Fernandes; *Cyber Brasileira* (2010), de Richard Diegues

Temos aqui dois romances brasileiros de ficção *pós-cyberpunk* não apenas no sentido que já expomos de apropriação do termo para designar a ficção *cyberpunk* latino-americana em relação à norte-americana – a latino-americana é *pós* porque surge depois e porque parodia a norte-americana –, mas principalmente por explorar temas próprios dessa ficção. James Patrick Kelly e John Kessel, organizadores de *Rewired: the post-cyberpunk anthology* (2007), afirmam que a ficção *cyberpunk* do século XXI atualmente explora um futuro pós-humano que é consequência lógica de muitas extrapolações anteriores: a singularidade (KELLY; KESSEL, 2007, p. xii). Cunhado pelo escritor de ficção *cyberpunk* Vernor Vinge em 1993 – Clute (2003, p. 71) considera o conto “True names” (1981) de Vinger como “o padrinho do cyberpunk” –, o conceito de singularidade se refere, para ele, a

um momento na história em que a tecnologia em progressão causa uma mudança “comparável ao surgimento da vida humana na Terra. A causa precisa desta mudança é a criação iminente pela tecnologia de entidades maiores que a inteligência humana”. Vinge especula que esta mudança pode vir através de inteligência artificial, através de interfaces computador/humano ou através de modificação biológica do genoma humano. Depois deste ponto, a história humana terminará.

Uma das obsessões da ficção pós-cyberpunk é explorar as fronteiras deste “fim” da história, e se possível, ver além dele³²⁰ (KELLY; KESSEL, 2007, p. xii-xiii).

³²⁰ Tradução livre de: “a moment in history in which runaway technology causes a change ‘comparable to the rise of human life on Earth. The precise cause of this change is the imminent creation by technology of entities with greater-than-human intelligence.’ Vinge speculates this change may come through artificial intelligence,

Se o fim da história na ficção *cyberpunk* inicial é o colapso dos grandes relatos, sejam eles o Estado-nação, o progresso tecnológico ou o comunismo, na ficção *pós-cyberpunk* é o esgotamento do que entendemos por humano. Ver além deste fim da história é próprio do subgênero da ficção científica que Shaviro denomina “pós-singularidade”. Shaviro define este subgênero a partir do seu exemplo mais conhecido:

Accelerando (2005), de Charles Stross, é um romance sobre pós-singularidade, o exemplo mais conhecido de um pequeno, mas crescente subgênero da ficção científica. A ficção científica sobre pós-singularidade tenta imaginar, trabalhando em cima das conseqüências, o que os tecno-futuristas têm chamado de Singularidade. Isto é, o suposto – e estritamente falando, inimaginável – momento quando a raça humana atravessa um portal tecnológico e definitivamente se torna pós-humana. De acordo com este cenário, o crescimento exponencial no mais puro poder dos computadores, juntamente com avanços nas tecnologias de inteligência artificial, nanomáquinas e manipulação genética, mudarão completamente a natureza de quem e o que somos³²¹ (SHAVIRO, 2009, p. 103).

Entretanto, ao contrário de *Accelerando*, *Os dias da peste* (2009), de Fábio Fernandes, é pré-singularidade, ou melhor, pré-convergência entre homens e inteligências construídas (como as inteligências artificiais se denominam no romance). Ou seja, o narrador-protagonista Artur Mattos, através de relatos escritos em diários e postados em *blogs* e *podcasts*, testemunha os eventos que antecedem à Convergência, fenômeno vagamente descrito ao longo do romance, mas que parece remeter à definição de singularidade. Uma característica estilística do narrador-protagonista, capaz de fornecer metáforas da Convergência, é a intertextualidade recorrente, levando seu amigo a dizer que “o que estraga o mundo é o excesso de referências” (FERNANDES, 2009, p. 164). Em todo o caso, é este excesso de referências que permite, por exemplo, arriscar uma resposta para o seguinte enigma em forma de haikai:

como puxar a tomada
quando o sistema é wireless?
coração inquieto (FERNANDES, 2009, p. 92).

through computer/human interfaces, or through biological modification of the human genome. After this point, human history will end. / One of the obsessions of PCP fiction is to explore the edges of this ‘end’ of history, and if possible, to see beyond it”.

³²¹ Tradução livre de: “Charles Stross’s *Accelerando* (2005) is a post-Singularity novel, the best-know example of a small but growing SF subgenre. Post-Singularity SF endeavours to imagine, and work through the consequences of, what techno-futurists have called the Singularity. This is the supposed – and strictly speaking unimaginable – moment when the human race crosses a technological threshold, and definitively becomes posthuman. According to this scenario, the exponential growth in sheer computing power, together with advances in the technologies of artificial intelligence, nanomanufacture and genetic manipulation, will utterly change the nature of who and what we are”.

Em outro momento (FERNANDES, 2009, p. 33), por meio de um colega professor, Artur conhece *Distúrbio Eletrônico* (1997), obra inclassificável do coletivo Critical Art Ensemble, mistura de ensaio político e “poesia plagiária”, que apresenta o conceito de “poder nômade”. O modelo deste poder são os citas, tribo descrita por Heródoto como invencível graças ao nomadismo: “Sem cidades ou territórios fixos, aquela ‘horda migratória’ nunca podia na verdade ser localizada. Conseqüentemente, nunca podiam ser postos na defensiva e conquistados. Mantinham sua autonomia por meio do movimento” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 23-24). Entretanto, o que interessa é a reinvenção deste “modelo arcaico de distribuição do poder e estratégia predatória” pelo capitalismo tardio através da “abertura tecnológica do ciberespaço” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 24). Ou seja, através do ciberespaço, o capitalismo tardio não se fixa em instituições reconhecíveis, dificultando qualquer forma de subvertê-lo, pois “para saber o que subverter seria preciso que as forças de opressão fossem estáveis e pudessem ser identificadas e separadas” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 22). O capital não se encontra nas mercadorias ou nas empresas, mas flutua livremente nos sistemas financeiros informatizados. Para retornar ao enigma, portanto, como sabotar o sistema quando ele está em toda parte, portanto em nenhuma parte? É neste sentido que “a Singularidade é realmente uma fantasia do capital financeiro”³²² (SHAVIRO, 2009, p. 115), mas também no sentido que a singularidade, definida em *Os dias da peste* simplesmente como “uma troca” entre homens e máquinas (FERNANDES, 2009, p. 181), é a metáfora do *valor de troca* exponencial próprio do capital financeiro, pois se o capital em si é abstração/equivalência dos *valores de uso*, então o capital financeiro é abstração da abstração (SHAVIRO, 2009, p. 113). A singularidade, enquanto metáfora do capital financeiro, é a troca absoluta que surge quando inexitem distinções de qualquer tipo, quando nada mais se define por suas qualidades inerentes: se todos podem abolir a “orientação espacial *standard*, ou padrão, do corpo humano dito tradicional” (FERNANDES, 2009, p. 9), então o que define cada um? Em “Lobsters” (2001), conto originalmente publicado em *Asimov’s Science Fiction* e depois transformado no primeiro capítulo de *Accelerando*, onde Stross extrapola sobre a transferência do sistema nervoso de lagostas para o ciberespaço, o protagonista Manfred afirma sobre os crustáceos que “se eles *não forem* tratados como pessoas [no ciberespaço], é bem provável que outros seres transferidos não

³²² Tradução livre de: “the Singularity is actually a fantasy of finance capital”.

serão tratados como pessoas também”³²³ (STROSS, 2007, p. 250; grifo do autor). Na indiferença do ciberespaço, lagostas e outros seres, inclusive humanos, são equivalentes. Logo, para o guru da singularidade Ray Kurzweil, “não haverá nenhuma distinção, após a Singularidade, entre homem e máquina ou entre a realidade física e a virtual”³²⁴ (KURZWEIL *apud* SHAVIRO, 2009, p. 104). Não se troca isto por aquilo, pois nada se diferencia: apenas se troca.

A metáfora meticulosa do capitalismo tardio proposta em *Os dias da peste* não resulta numa representação distópica do futuro próximo, como ocorre na ficção *cyberpunk* em geral: ao contrário, *Os dias da peste*, tal qual *Accelerando* (SHAVIRO, 2009, p. 109), é tecnoutópico, ainda que Artur, sempre desconfiado, demore a perceber os benefícios da Convergência. Na verdade, para Shaviro, extrapolações como a singularidade demonstram que “o capitalismo em si é, hoje, diretamente e imediatamente utópico: e isto é, talvez, a coisa mais aterrorizante a respeito dele”³²⁵ (SHAVIRO, 2009, p. 115). Aterrorizante, pois a utopia, enquanto não-lugar, é o lugar do *outro*, e não o lugar do *mesmo*. Neste sentido, a singularidade abole inclusive as distinções entre o *outro* e o *mesmo*, possibilitando que o capitalismo seja tautologicamente trocado pelo capitalismo. Quando o protagonista de “Lobsters” afirma que tanto os pressupostos econômicos da dialética marxista quanto os da Escola austríaca (neoliberalismo) “estão completamente hipnotizados pela recente vitória do capitalismo na era industrial que não podem surfar no novo paradigma, olhar para o que vem bem depois”³²⁶ (STROSS, 2007, p. 230), o que ele imagina como “novo paradigma” nada mais é que o capitalismo renovado que encontramos nos livros de autores como Chris Anderson, para quem o mercado virtual pode oferecer tudo, pois nenhum custo de estoque é necessário: para Manfred, que tenta convencer sua ex-esposa, “você ainda está olhando para um modelo econômico pré-singularidade que pensa em termos de escassez. Alocação de recurso não é mais problema algum – está deixando de ser dentro de uma década”³²⁷ (STROSS, 2007, p. 240). Os próprios feitos de Manfred prefiguram este novo capitalismo: “ele é o cara que patenteou a prática empresarial de mover seu comércio virtual para algum

³²³ Tradução livre de: “if they *aren't* treated as people it's quite possible that other uploaded beings won't be treated as people either”.

³²⁴ Tradução livre de: “there will be no distinction, post-Singularity, between human and machine or between physical and virtual reality”.

³²⁵ Tradução livre de: “Capitalism today is itself directly and immediately utopian: and that is perhaps the most terrifying about it”.

³²⁶ Tradução livre de: “they're so thoroughly hypnotized by the short-term victory of capitalism in the industrial age that they can't surf the new paradigm, look to the longer term”.

³²⁷ Tradução livre de: “You're still locked into a pre-singularity economic model that thinks in terms of scarcity. Resource allocation isn't a problem any more – it's going to be over within a decade”.

lugar com um regime frouxo de propriedade intelectual a fim de escapar das reivindicações de licença comercial”³²⁸ (STROSS, 2007, p. 230-231). Isto explica o sobrenome de Manfred: Macx é provavelmente um trocadilho que substitui o *r* de Marx por *c* de capitalismo, demonstrando a ambigüidade da prática patenteada, pois burla as leis de propriedade para lucrar em cima.

Ainda que proponha práticas levemente subversivas, Manfred teme os impostos como qualquer capitalista neoliberal, e nisto não há nenhum “novo paradigma”: ao calcular que Manfred deve US\$ 12.362.960,51 em impostos, sua ex-esposa argumenta para ele que

em dez anos, algo como 30% da nossa população irá se aposentar. Você quer ver setuagenários congelando nas esquinas de Nova Jersey? É o que sua atitude diz para mim: você não está ajudando a sustentá-los, você está fugindo de suas responsabilidades agora mesmo enquanto nós temos enormes problemas pela frente³²⁹ (STROSS, 2007, p. 241).

Do mesmo modo que espectros marxistas rondam a ficção *cyberpunk*, fantasmas do *Welfare State* (Estado de bem-estar) rondam a ficção *pós-cyberpunk* – fantasmas que, como já vimos, se materializaram na última crise econômica. Isto não impede, contudo, que a ficção *pós-cyberpunk* também seja expressão máxima do capitalismo tardio, o que nos faz pensar nos lugares de fora que a ficção *pós-cyberpunk* latino-americana representa como utopia. O cenário de afluência econômica, militar e tecnológica formado pelos países do eixo-sul que Richard Diegues propõe em *Cyber Brasileira* (2010) somente é possível devido aos setores primários destes países que estão fora do sistema mundial (com exceção da Austrália): através do embargo de alimentos imposto pela República da União Brasileira (DIEGUES, 2010, p. 102) e da substituição do lastro monetário por pedras preciosas promovido pela Africanísia (DIEGUES, 2010, p. 33), os países do eixo-norte entram em decadência, sendo suas terras e riquezas espoliadas por corporações multinacionais. É como se a recorrente distopia neoliberal imaginada pela ficção *cyberpunk*, de empresas governando o mundo, se limitasse aos países do hemisfério norte, enquanto a presença e a intervenção estatal fosse o outro lado da moeda, do outro lado do hemisfério. O *outro* então está presente em *Cyber Brasileira*, mas também não é necessariamente utópico (no sentido lato do termo): no programa de dois pais, propagandeado pela República Brasileira, “a idéia era ampliar a segurança e dar uma maior

³²⁸ Tradução livre de: “he’s the guy who patented the business practice of moving your e-business somewhere with a slack intellectual property regime in order to evade licensing encumbrances”.

³²⁹ Tradução livre de: “In ten years, something like 30 percent of our population are going to be retirees. You want to see seventy-years-olds freezing on street corners in New Jersey? That’s what your attitude says to me: you’re not helping to support them, you’re running away from your responsibilities right now, when we’ve got huge problems to face”.

instrução para os jovens, criando homens aptos a defesa da soberania” (DIEGUES, 2010, p. 133). Percebe-se aqui uma (anti-)utopia espartana justificada por uma retórica nacionalista.

Existem utopias radicais em *Cyber Brasileira*, mas ao invés de se realizarem na economia e na política, elas se dão na ecologia e no ciberespaço. Aliás, enquanto a primeira abre o romance, a última o fecha. A ausência de poluição em São Paulo é o primeiro indício de afluência nos países do eixo-sul:

Em 2106, quando tinha oito anos, ainda havia dias em que a poluição em São Paulo atingia níveis absurdos – alcançava até noventa por cento nos picos, como ainda ocorria em muitos subpaíses do Conclave América-Oldeuropean. Com as pessoas passando grande parte do tempo plugadas em suas casas, o pulso de aço das ONGs e as leis – imposições de merda! – ambientais, a poluição era algo irrisório. Carros, praticamente apenas os de entrega e dos trabalhadores braçais (DIEGUES, 2010, p. 11).

Um dos motivos desta redução drástica da poluição, como se percebe, são “as pessoas passando grande parte do tempo plugadas em suas casas”: em *Cyber Brasileira*, o ciberespaço se chama Hipermundo, um ambiente de realidade virtual compartilhado por usuários da rede mundial de computadores. Ainda que Diegues (2010, p. 249) não o cite entre os escritores de ficção científica que o inspiraram, o seu Hipermundo se assemelha ao Metaverso proposto por Stephenson em *Snow Crash*, principalmente na comercialização de espaços e publicidade – comparar, por exemplo, Diegues (2010, p. 19) e Stephenson (2008, p. 29). Entretanto, após as corporações do eixo-norte fracassarem em seu plano de dominar o Hipermundo, este é totalmente reconfigurado, permanecendo por um momento sem leis: “O som de tumultos começava a eclodir em todos os cantos. A anarquia começava a imperar. E trazia junto o caos. Ela sabia que não restaram Desenvolvedores para consertar as coisas. Para recolocar tudo nos eixos” (DIEGUES, 2010, p. 243). Isto dura até os usuários descobrirem que “suas contas bancárias e documentos de posse estavam em ordem, suspirando ao ver que o Virtual HM Bank e o Geo-4-ce estavam firmes e fortes” (DIEGUES, 2010, p. 245). O imaginário anárquico da terra sem leis, representando pelos *cowboys* do ciberespaço nos anos iniciais do movimento *cyberpunk*, é prontamente descartado a favor das leis comerciais que invadiram a Internet nos anos 1990; neste sentido, o comentário que Kelly e Kessel fazem a Stross é igualmente válido para Diegues: “Enquanto o *cyberpunk* dos anos 1980 vê o mercado como uma força destrutiva, Stross está em sintonia com um abraço dos anos 1990 ao capitalismo de risco”³³⁰ (KELLY; KESSEL, 2007, p. 227). Se o filme *Johnny Mnemonic*

³³⁰ Tradução livre de: “Whereas ’80s CP sees the marketplace as a destructive force, Stross is in tune with a ’90s embrace of entrepreneurial capitalism”.

assassinou o espírito anárquico da ficção *cyberpunk* por não acompanhar a comercialização da Internet, *Accelerando* e *Cyber Brasileira* o assassinaram pela segunda vez justamente por acompanharem:

Johnny Mnemonic, o filme, é o dia em que o cyberpunk morreu. (...) Assassinado pela mera aceleração cultural, pelo fato de que a metáfora cyberpunk dos anos 80 realmente não funciona nos virtuais anos 90, o fracasso popular de *Johnny Mnemonic* atesta o fim da fase carismática da realidade digital e o começo da lei de ferro da estandardização tecnológica³³¹ (KROKER; KROKER *apud* MORENO, 2003, p. 69).

Se em *Accelerando* é como “se o cyberpunk nunca tivesse acontecido” (SHAVIRO, 2009, p. 109), em *Cyber Brasileira* ainda existe algo da fase carismática, mas apenas como nostalgia: “Os ideais se foram. Era um saudosista do tempo em que todos conheciam codificação. Agora só restavam perdedores. Malditos usuários” (DIEGUES, 2010, p. 164). Quando todos conheciam codificação, todos criavam suas regras no ciberespaço, ao contrário dos usuários que devem seguir regras estabelecidas por outros. Após a “revolução” que ocorre no Hiper mundo, quem passa a estabelecer as regras é o protagonista Kamal (codinome Pistoleiro), afirmando que, “por detrás dessas mudanças, haverá controle” (DIEGUES, 2010, p. 246). Não surpreende diante do já exposto que Kamal ganhe poderes extraordinários sobre o Hiper mundo após uma experiência de singularidade que somente se esclarece nas últimas linhas:

– Você é um deus? – perguntou o avatar de um garoto, mais próximo dele. – Veio substituir os anteriores?
 (...)

 – Garoto, sinceramente, prefiro que me chamem por Pistoleiro.
 Kamal sorriu, provando que ainda era humano.
 Em parte (DIEGUES, 2010, p. 247).

Mais que provar que ainda é humano, o sorriso de Kamal é a ironia diante das mudanças aparentes, do milenarismo tecnológico que subsiste no discurso da singularidade, que “é precisamente nos trazer a utopia sem incorrer na inconveniência de questionar nossos contextos social e econômico atuais”³³² (SHAVIRO, 2009, p. 106).

³³¹ Tradução livre de: “*Johnny Mnemonic*, la película, es el día en que el cyberpunk murió. (...) Asesinado por la mera aceleración cultural, por el hecho de que la metáfora cyberpunk de los '80 realmente no funciona en los virtuales '90, el fracaso popular de *Johnny Mnemonic* testifica el fin de la fase carismática de la realidad digital y lo comienzo de la ley de hierro de la estandarización tecnológica”.

³³² Tradução livre de: “is precisely to bring us to utopia without incurring the inconvenience of having to question our current social and economic arrangements”.

CONCLUSÃO

Utopias ecológicas. Utopias pós-capitalistas. Utopias indo-feministas. São tantos futuros esquecidos na América Latina que nos fazem pensar porque eles são esquecidos. Ou nos fazem pensar que estes futuros somente são utópicos porque são esquecidos. Em “El evento de Saturno”, de Ronald Delgado, o *hacker* Jão praticava pequenas invasões sem se incomodar, amparado por um raciocínio que nos convêm: “Evidentemente, Jão conhecia as conseqüências de seus atos, mas não se preocupava muito em ser apanhado, pois o sistema era tão vasto que com dificuldade conseguiriam rastrear e identificar invasões que fossem em realidade limpas e consideravelmente pequenas, como era o caso”³³³ (DELGADO, 2003). Do mesmo modo que as literaturas invisíveis, que conseguem experimentar política e culturalmente justamente porque são invisíveis, os futuros esquecidos latino-americanos conseguem imaginar utopias, pois passam despercebidos na vastidão do sistema capitalista mundial. O filósofo anarquista Hakim Bey pensa semelhantemente ao propor o conceito de zona proibida (*no-go zone*):

Zonas que foram economicamente abandonadas (os sem-teto, camponeses, trabalhadores imigrantes, os dependentes de programas estatais) serão gradualmente eliminados de todas as outras redes controladas pelo espetáculo do Estado, incluindo a interface final, a Polícia (...).

(...) Estas áreas (econômicas, sociais e geográficas) deixarão de existir para qualquer propósito prático de controle. As classes consumidoras abandonarão estas áreas e se mudarão para “qualquer outro lugar”, social ou geográfico ou ambos simultaneamente³³⁴ (BEY, s/d).

É claro que, a princípio, “essas zonas proibidas não vão ser muito confortáveis – não vão ser utopias – poderiam inclusive acabar deprimentemente como os micro-estados fascistas ressurgentes da Europa Oriental no despertar de 1989”³³⁵ (BEY, s/d). Isto se evidencia, na ficção *cyberpunk* latino-americana, tanto no fanatismo religioso dos “ratos” em *Mañana, las ratas* quanto na expulsão dos brancos pelos índios aymaras em *De cuando en cuando*

³³³ Tradução livre de: “Por supuesto, Jão conocía las consecuencias de sus actos pero no se preocupaba mucho por ser atrapado pues el sistema era tan vasto que con dificultad se lograban rastrear e identificar intrusiones que fuesen en realidad limpias y considerablemente pequeñas, como era el caso”.

³³⁴ Tradução livre de: “Zones which have been economically abandoned (the homeless, small farmers, migrant workers, ‘welfare classes’) will gradually be eliminated from all other networks controlled by the spectacle of the state, including the final interface, the Police (...). / (...) These areas (economic/social/geographic) will cease to exist for all practical purposes of control. The consuming classes will leave these areas and move ‘elsewhere’, either socially or geographically or both simultaneously”.

³³⁵ Tradução livre de: “Those no-go zones are not going to be very comfortable – they’re not going to be utopias – they might even end up nasty as the resurgent fascist statelets of E. Europe in the wake of 1989”.

Saturnina. Contudo, para Bey, é possível transformar as zonas proibidas em zonas autônomas temporárias ou mesmo permanentes, portanto, em utopias.

Esse tortuoso caminho “previsto” por Bey para se alcançar a utopia encontra, como vimos nos exemplos acima, paralelos na ficção *cyberpunk* latino-americana, principalmente porque a América Latina e o Terceiro Mundo em geral são esquecidos:

O Sul não entrará no paraíso da informação – a informação é gelo glacial e cristalino, enquanto o Sul é o reino do fogo e do ruído. Efetivamente o “Sul” é (ou será) o corpo, o domínio de tudo o que não é puro espírito e informação, tudo que for denso e mortal – o reino da agricultura e da indústria –, os últimos vestígios obscuros do neolítico – da produção (este rude obstáculo demiúrgico para a livre mutagênese dos significados e a livre troca de emblemas e imagens – de pura informação)³³⁶ (BEY, s/d).

O Sul, portanto, nunca participará plenamente do paraíso da informação, pois há nele obstáculos que impedem a livre circulação da informação. Traduzindo para nossos termos menos poéticos, o Terceiro Mundo nunca participará plenamente do capitalismo tardio, pois há nele obstáculos que impedem a livre circulação do capital, sejam eles economias dos setores primários e secundários, incompatíveis ao capitalismo que se arroga pós-industrial, ou vínculos sócio-culturais que dificultam a constituição de novos consumidores. São estes obstáculos, estas zonas ausentes do “paraíso da informação” que possibilitam a resistência e a formação de utopias. Temos aqui a hipótese que apresentamos para compreender as diferenças entre as versões norte e latino-americana da ficção *cyberpunk*, hipótese que neste momento de conclusão nos faz refletir sobre sua comprovação ou não: se a principal divergência da versão latino-americana em relação à norte-americana é a presença da utopia que inexiste nesta, então romances como *Mañana, las ratas*, *Silicone XXI*, *Flores para un cyborg*, *El viaje*, *El delirio de Turing*, *De cuando en cuando Saturnina*, *A mão que cria* e *Cyber Brasileira* confirmam nossa hipótese, ainda mais porque as utopias surgem de zonas proibidas (“ratos” fanáticos, enclaves ecológicos, exilados políticos, *hackers* ativistas, índios aymaras, híbridos párias, setores subdesenvolvidos, etc.). Por outro lado, romances como *2010: Chile en llamas*, *La segunda enciclopedia de Tlön* e *Os dias da peste* demonstram os limites da nossa hipótese, pois não apresentam utopias (ou as apresentam, mas do ponto de

³³⁶ Tradução livre de: “The South will not enter the paradise of information – for information is glacial crystalline ice, while the South is the realm of fire and noise. / And indeed the ‘South’ is (or will become) the body, the realm of everything which is not pure spirit and information, everything heavy and mortal – the realm of agriculture and industry – the dark last vestiges of the neolithic – of production (that crude demiurgic barrier to the free mutagenesis of significance and the free exchange of emblems and images – of pure information)”.

vista do capitalismo tardio) ou imaginam utopias fracassadas. Em todo caso, mesmo estes romances indicam a urgência do pensamento utópico, pois

Numa sociedade que perdeu sua noção de futuro e mesmo da própria possibilidade de mudança histórica; que se tornou convicta de que a ordem vigente do capitalismo global é a única forma social que pode existir doravante; com seu profundo enraizamento na natureza humana – numa tal sociedade nós ainda uma vez precisamos de visões de diferença radical e de alternativas radicais ao sistema presente. Essas visões são o que chamo de utopia e, longe de constituir uma fuga da política como nas utopias tradicionais, são partes integrantes da política hoje (JAMESON, 2004b, p. 72).

Chile en llamas, por exemplo, representa esta sociedade referida por Jameson, ultra-neoliberal (até as Forças Armadas são privatizadas!) e sem nenhuma perspectiva de futuro, mas é justamente este quadro caótico, ou melhor, o descontentamento em relação a ele que provoca o surgimento de utopias indígenas e feministas. Se a ficção *cyberpunk* norte-americana é a afirmação da “ordem vigente do capitalismo global”, então a versão latino-americana são as “visões de diferença radical e de alternativas radicais”. Mas se retornarmos a “profecia” de Bey veremos que não apenas o “Sul” cumprirá o papel da utopia: “Então parte do Norte desaparecerá no Ciberespaço, deixando a outra parte deserta e despojada, zonas proibidas, rachaduras no monolito. (...) Os buracos e os nichos no Norte vão se tornar mais Sul, mais africanos, mais latinos, mais asiáticos, mais islâmicos”³³⁷ (BEY, s/d). Ou seja, também no Primeiro Mundo existem zonas proibidas, ignoradas pelo capitalismo tardio. Talvez a ficção *cyberpunk* somente se ultrapassou, somente se tornou *pós* quando definitivamente abriu os olhos para as zonas proibidas: segundo os organizadores de *Rewired: the post-cyberpunk anthology*,

Originalmente “a rua” no *cyberpunk* significou o mundo sombrio daqueles que se viravam sozinhos contra as normas da cultura dominante, hackers, ladrões, espíões, aplicadores de golpes e usuários de drogas. Mas para os escritores pós-*cyberpunks* a rua se liga a outras partes do mundo. Seus futuros tornaram-se mais diversos e mais ricos por causa disso. Asiáticos, africanos e latinos não são mais apenas personagens de apoio que decoram as estórias, como se eles fossem algum tipo de tempero exótico. Os escritores pós-*cyberpunks* tentam trazer eles e seus interesses únicos para o centro das estórias. O pós-*cyberpunk* presta atenção às classes desfavorecidas, quem não tem acesso às tecnologias transformadoras que formavam o estoque de mercadorias do *cyberpunk*³³⁸ (KELLY; KESSEL, 2007, p. xi).

³³⁷ Tradução livre de: “So part of the North disappears into Cyberspace, leaving the other part deserted and bereft, no-go zones, cracks in the monolith. (...) The holes and cracks in the North will become more Southern, more African, more Latino, more Asiatic, more Islamic”.

³³⁸ Tradução livre de: “Originally ‘the street’ in CP meant the shadowy world of those who had set themselves against the norms of the dominant culture, hackers, thieves, spies, scam artists, and drug users. But for PCP writers the street leads to other parts of the world. Their futures have become more diverse and richer for it. Asians and Africans and Latinos are no longer just sprinkled into stories as supporting characters, as if they are

Não é a ficção *cyberpunk* latino-americana, portanto, *pós* antes da norte-americana? Seus personagens centrais não são latino-americanos e/ou classes sem acesso ao “estoque de mercadorias” da ficção *cyberpunk* (daí que o ciberespaço e os implantes cibernéticos muitas vezes são temas secundários na versão latino-americana)? Então por que não há nenhum conto latino-americano na antologia *pós-cyberpunk* de Kelly e Kessel? Desta vez o esquecimento é o que dificulta, e não o que ajuda a propor novas utopias. O mesmo motivo que nos leva a denominar de invisíveis as literaturas abordadas nesta pesquisa é o que nos faz pensar como esquecidos os futuros imaginados pela ficção *cyberpunk* latino-americana: o esquecimento é tanto o que permite a estes futuros proporem modelos alternativos, distantes que estão da vigilância do sistema mundial, quanto o que limita o alcance de suas propostas.

A extensão territorial da América Latina também resulta em alguns esquecimentos: dizemos isto para justificar algumas ausências, principalmente no quarto capítulo: dos onze romances analisados no último capítulo, quatro são brasileiros, três chilenos, três bolivianos e um peruano (analisamos também a produção mexicana e argentina no terceiro capítulo). Em primeiro lugar devemos esclarecer que o enfoque desta pesquisa, como se percebe, são romances inseridos no gênero *cyberpunk*, o que descarta a produção de vários países, centrada exclusivamente em contos. Em todo caso, procuramos privilegiar os contos em vários momentos, abordando-os em capítulos e tópicos relacionados. Em segundo lugar nos apoiamos em referências bibliográficas para selecionar as obras analisadas, o que nos permite justificar algumas ausências: a respeito da ficção científica colombiana recente (1990-2010), Burgos López reconhece poucos exemplos de ficção *cyberpunk*, sendo que o conto premiado “Iménez”³³⁹ (1999), de Luis Noriega, é “um bom clone desse movimento anglo-saxão que é o *cyberpunk*”³⁴⁰ (BURGOS LÓPEZ, 2010, p. 10); sobre a produção venezuelana, Abreu (2005) identifica apenas o conto “El eco de Frankenstein” (1995), de Jorge Gómez Jiménez, como pertencente ao gênero, “uma fantasia sexual *cyberpunk*” (também podemos incluir os contos compilados em *El despertar de Meganet*, de Ronald Delgado, cujo “El evento de Saturno” citamos no início desta conclusão); a produção uruguaia é representada nesta pesquisa por “La perfección del anzuelo”, de Tarik Carson, e “Hackers”, de Roberto Bayeto, ainda que Dobrinin (2007) identifique elementos da ficção *cyberpunk* em *Ganadores* (1991), romance

some kind of exotic seasoning. PCP writers attempt to bring them and their unique concerns to the center of their stories. PCP pays attention to the underclass, who do not have access to the transformative technologies that were the CP stock-in-trade”.

³³⁹ Vencedor do Prêmio UPC em 1999, considerado o prêmio mais importante de ficção científica na Espanha.

³⁴⁰ Tradução livre de: “un buen clon de ese movimiento anglosajón que es el *Cyberpunk*”.

de Carson que não abordamos; apenas quatro obras equatorianas, nenhuma de ficção *cyberpunk*, são citadas no levantamento realizado na edição especial sobre ficção científica latino-americana da *Science Fiction Studies*, enquanto a produção paraguaia nem é citada! (MOLINA-GAVILÁN *et al*, 2007) – para corrigir esta falha, podemos citar *La sociedad de las mentes* (2000), de Jeu Azarru, romance sobre realidade virtual que infelizmente não conseguimos ter acesso; tratamos a produção mexicana no terceiro capítulo, inclusive justificando porque não nos aprofundamos nela (ver HARTMAN, 2007); sobre a produção cubana, Yoss afirma que a ficção *cyberpunk* “é bem mais um estilo de escrever e uma maneira de abordar a realidade que uma autêntica corrente, sobre tudo por sua condição minoritária dentro do já exíguo panorama da FC cubana”³⁴¹ (YOSS, 2004, p. 69) – condição que parece se repetir nas demais produções latino-americanas, visto que nenhuma delas formam “uma autêntica corrente” (exceto a mexicana); a respeito da produção dos países da América Central, também não encontramos nenhuma referência a ficção *cyberpunk* no já citado levantamento da *Science Fiction Studies* (MOLINA-GAVILÁN *et al*, 2007) – inclusive a obra mais recente por lá publicada, pelo menos desde o levantamento de 2007, é a antologia *El alivio de las nubes y más cuentos ticos de ciencia ficción* (2005), do costa-riquenho Iván Molina Jiménez. Infelizmente não podemos afirmar se a antologia de Molina Jiménez possui contos de ficção *cyberpunk*, pois também não tivemos acesso a ela, mas encontramos um conto do autor publicado na revista eletrônica peruana *Velero25* (<http://www.velero25.net>): “Bicentenario” (2006) não é exatamente ficção *cyberpunk*, mas aborda o tema mais comum da produção latino-americana em geral, o neoliberalismo. Um jornalista do *Mexico Times* entrevista uma deputada oposta à “privatização dos ativos culturais do Estado costa-riquenho”, projeto tornado lei em abril de 2006:

- O que pensa você da abertura depois de transcorrida quase uma década?
- O resultado está à vista: Zlim Partners é, atualmente, o proprietário exclusivo, por tempo todavia indefinido, das principais comemorações de Costa Rica. A corporação não tributa porque opera com “perdas”, apesar de que todos os anos o Estado costa-riquenho lhe repassa milhões de dólares para poder celebrar, em escolas e colégios, o 11 de abril [dia do herói nacional Juan Santamaría], o 25 de julho [anexação do Partido de Nicoya] e o 15 de setembro [independência nacional].
- De acordo com o que me diz, a abertura não resultou em nenhum benefício para Costa Rica?
- Vou responder desta forma: quando era menina, Juan Santamaría era o da estátua que queimou o albergue, e qualquer um podia ver o rapaz – grátis – todo o tempo. Agora, o monumento somente é contemplado durante uma semana, no mês de abril de cada ano, porque Zlim cobra 10.000 dólares diários para exibi-la (parece que no próximo ano, devido ao bicentenário da Campanha Nacional, o valor será

³⁴¹ Tradução livre de: “es más bien un estilo de escribir y una manera de abordar la realidad que una auténtica corriente, sobre todo por su condición minoritaria dentro del ya exíguo panorama de la CF cubana”.

triplicado). E Juan é, hoje em dia, apenas uma figura publicitária que promove o consumo de refrigerantes orgânicos, cigarros com feromônios, pizzas para reduzir o peso, automóveis solares, cremes para o cabelo, sonhos digitais para ser feliz e camisinhas inteligentes com sabor kiwi³⁴² (MOLINA JIMÉNEZ, 2006, p. 6).

Se as Forças Armadas privatizadas citadas em *2010: Chile en llamas* pareciam o limite distópico do neoliberalismo, a ficção científica latino-americana nos mostra que é sempre possível ir além, que o capitalismo tardio também pode roubar nossa herança cultural. Sendo a representação suprema do capitalismo tardio, a ficção *cyberpunk* encontra na América Latina o resultado disto que representa, o fechamento do circuito. Mas se “o Sul é o reino do fogo e do ruído” (Bey), então o fechamento é apenas provisório, o curto circuito é inevitável. *This fire is out of control.*

³⁴² Tradução livre de: “– ¿Cómo valora usted la apertura después de transcurrida casi una década? / – El resultado está a la vista: Zlim Partners es, actualmente, el propietario exclusivo, por tiempo todavía indefinido, de las principales conmemoraciones de Costa Rica. La corporación no tributa porque opera con ‘pérdidas’, pese a que todos los años el Estado costarricense le cancela millones de dólares para poder celebrar, en escuelas y colegios, el 11 de abril, el 25 de julio y el 15 de septiembre. / – De acuerdo con lo que me dice, ¿la apertura no le deparó beneficio alguno a Costa Rica? / – Le voy a contestar de esta forma: cuando era niña, Juan Santamaría era el de la estatua que quemó el mesón, y una podía ir a ver al muchacho –gratis– todo el tiempo. Ahora, el monumento sólo se puede contemplar durante una semana, en el mes de abril de cada año, porque Zlim cobra 10.000 dólares diarios por exhibirla (parece que el próximo año, con motivo del bicentenario de la Campaña Nacional, la tarifa será triplicada). Y Juan es, hoy en día, apenas una figura publicitaria que promueve el consumo de gaseosas orgánicas, cigarrillos con feromonas, pizzas para bajar de peso, automóviles solares, laciadores de cabello, sueños digitales para ser feliz y condones inteligentes con sabor a kiwi”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Do corpus literário:

a) Ficção *cyberpunk* latino-americana

ADOLPH, José B. *Mañana, las ratas*. Lima: Mosca Azul-Cedep, 1984.

ANTEZANA PATTON, Rodrigo. *El viaje*. La Paz: Nuevo Milenio, 2001.

ARAGÃO, Octavio. *A mão que cria*. São Paulo: Unicórnio Azul, 2006.

BARADIT, Jorge. *Ygdrasil*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2005.

_____. Karma Police. In: NOVOA, Marcelo (org.). *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile*. Valparaíso: Puerto de Escape, 2006.

BARREIRO, Roberto. Arrastrado a la deriva. *Manual del Alumno Cyberpunk: suplemento especial de la revista Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 11, p. 4-5, mar. 1996.

BAYETO, Roberto. Hackers. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 93, p. 212-371, jul. 1997. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/c-93.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CARLETTI, Eduardo J. Clips. In: HARTMAN, Sergio Gaut vel (org.). *Fase Dos: ciencia ficción y fantasía*. Buenos Aires: Libros de Axxón, 1995. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/c-libros.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CARSON, Tarik. La perfección del anzuelo. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 6-9, ago. 1994.

DELGADO, Roland. El evento de Saturno (2003). Disponível em: <http://www.galeon.com/letrasperdidas/n_ronalddelgado03.htm>. Acesso em: 31 jan. 2010.

DIEGUES, Richard. *Cyber Brasileira*. São Paulo: Draco, 2010.

FAWCETT, Fausto. *Santa Clara Poltergeist*. Rio de Janeiro: Eco, 1991.

_____. Vladimir e Chacininha. In: *Básico instinto*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

FERNANDES, Fábio. *Os dias da peste*. São Paulo: Tarja Editorial, 2009.

EL CHICO ARTIFICIAL. Cyberpunk love. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 24, ago. 1994.

ENCINOSA FÚ, Michel. 1ro soy um jerbo. In: *Niños de neón*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

GARDINI, Carlos. Escalada. In: *Mi cerebro animal*. Buenos Aires: Minotauro, 1983a.

_____. Perros en la noche. In: *Mi cerebro animal*. Buenos Aires: Minotauro, 1983b.

_____. Primera línea. In: CAPANNA, Pablo (org.). *El cuento argentino de ciencia ficción: antología*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1995.

_____. Timbuctú. In: GURALNIK, Gabriel (org.). *Buenos Aires 2033: cuentos sobre la ciudad del futuro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

HERNÁNDEZ, Vladimir; CRUZ, Ariel. Nova de cuarzo. *Cuasar: ciencia ficción, fantasía, terror*, Buenos Aires, n. 33, p. 4-11, jan. 2002.

KUJAWSKI, Guilherme. *Piritas siderais: romance cyberbarroco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LASAITIS, Cristina. Meia-noite. In: *Fábulas do tempo e da eternidade*. São Paulo: Tarja Editorial, 2008a.

_____. Além do invisível. In: *Fábulas do tempo e da eternidade*. São Paulo: Tarja Editorial, 2008a.

LLANES, Santiago. La concheta mata: la historia de Victoria S. Fane. *Manual del Alumno Cyberpunk: suplemento especial de la revista Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 11, p. 5-8, mar. 1996.

MANDEBURA, Daniel. La tía. *Manual del Alumno Cyberpunk: suplemento especial de la revista Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 11, p. 1-4, mar. 1996.

MEIER, Sergio. *La segunda enciclopedia de Tlön*. Valparaíso: Puerto de Escape, 2007.

MOLINA JIMÉNEZ, Iván. Bicentenario. *Velero25*, p. 6, jun. 2006. Disponible em: <<http://www.velero25.net/2006/jun2006/jun06pg06.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

MUÑOZ VALENZUELA, Diego. *Flores para un cyborg*. Santiago: RIL editores, 2003.

_____. Luces de neón. In: NOVOA, Marcelo (org.). *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile*. Valparaíso: Puerto de Escape, 2006.

NOROÑA, Juan Pablo. Náufragos. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 152, jul. 2005. Disponible em: <<http://axxon.com.ar/rev/152/c-152cuento7.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

OSÉS, Darío. *2010: Chile en llamas*. Santiago: Planeta, 1998.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *El delirio de Turing*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

PORCAYO, Gerardo Horacio. *La primera calle de la soledad*. Ciudad de México: Grupo Editorial VID, 1997.

PROCHAZKA, Enrique. Test de Turing. *Eridano*, n. 10, p. 113-135, 2005. Disponível em: <<http://dreamers.com/alfaeridiani/marcos/eri10.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

ROBLES, Isaac. Un ayer yace entre flamas. *Eridano*, n. 10, p. 94-112, 2005. Disponível em: <<http://dreamers.com/alfaeridiani/marcos/eri10.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

ROJO, Pepe. Ruido gris (2005). Disponível em: <<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/default.asp?uid=2&cve=631:76>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

_____. Para-Skim (2009). Disponível em: <<http://lalangostasehaposteadocnts.blogspot.com/2009/07/para-skim.html>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

SALVO, Daniel. Quipucamayoc (2005). Disponível em: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Literatura/DS_Quipucamayoc.html>. Acesso em: 12 dez. 2010.

SIRKIS, Alfredo. *Silicone XXI*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

SPEEDING, Alison. *De cuando en cuando Saturnina / Saturnina from time to time: una historia oral del futuro*. La Paz: Mama Huaco, 2004.

TAVARES, Braulio. Jogo rápido. In: *A espinha dorsal da memória*. Lisboa: Caminho, 1989.

b) Ficção *cyberpunk* norte-americana

ANÔNIMO. Visite Port Watson! In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas; Ludimila Hashimoto Barros; Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003.

BEY, Hakim. Zona Autônoma da Antártida: uma história de ficção científica. In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas; Ludimila Hashimoto Barros; Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003.

CADIGAN, Pat. A pecadora. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

GIBSON, William. O contínuo de Gernsback. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

_____. Johnny Mnemonic. Trad. Claudia De Bella. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 3-6, ago. 1994.

_____. *Idoru*. Trad. Leila de Souza Mendes. Rio de Janeiro: Conrad, 1999.

_____. *Neuromancer*. Trad. Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2003.

_____. *Reconhecimento de padrões*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

_____. *Count Zero*. Trad. Carlos Angelo. São Paulo: Aleph, 2008.

GIBSON, William; STERLING, Bruce. *The difference engine*. New York: Bantam Books, 1992.

KELLY, James Patrick. Solstício. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

KELLY, James Patrick; KESSEL, John (orgs.). *Rewired: the post-cyberpunk anthology*. San Francisco: Tachyon Publications, 2007.

SHIRLEY, John. Zonalivre. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

STEPHENSON, Neal. *Nevasca*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2008.

_____. *Cryptonomicon*. New York: Avon, 2002.

STERLING, Bruce. Green days in Brunei. In: *Crystal express*. New York: Ace Books, 1989.

_____. *Piratas de dados*. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Aleph, 1990.

_____. Vemos as coisas de modo diferente. In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas; Ludimila Hashimoto Barros; Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003a.

_____. Vinte evocações. In: *Schismatrix: o mundo pós-humano*. Lisboa: Editorial Presença, 2003c.

_____. *Tempo fechado*. Trad. Carlos Angelo. São Paulo: Devir, 2008.

STROSS, Charles. Lobsters. In: KELLY, James Patrick; KESSEL, John (orgs.). *Rewired: the post-cyberpunk anthology*. San Francisco: Tachyon Publications, 2007.

Sobre o corpus literário:

ALEXANDRE, Silvio; FERNANDES, Fábio. O autor e sua obra. In: STERLING, Bruce. *Piratas de dados*. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Aleph, 1990.

ALLIEZ, Eric; MICHEL, Feher. A cidade sofisticada. In: ALLIEZ, Eric *et al.* *Contratempo: ensaios sobre algumas metamorfoses do Capital*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

AMARAL, Adriana. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ANTUNES, Alex. Prefácio à edição brasileira. In: GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad. Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2003.

ARAGÃO, Octavio. Posfácio à edição brasileira. In: NEWMAN, Kim. *Anno Dracula*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

ARAYA GRANDÓN, Juan Gabriel. Distopía y devastación ecológica en 2010: *Chile en llamas* (1998) de Darío Oses. *Acta Literaria*, Concepción, n. 40, p. 29-44, 2010.

ARECO, Macarena. Ciudad, espacio y ciberespacio en la ciencia ficción chilena reciente: tres versiones del laberinto. *Acta Literaria*, Concepción, n. 37, p. 25-42, 2008.

BROWN, J. Andrew. Edmundo Paz Soldán and his Precursors: Borges, Dick, and SF Canon. *Science fiction studies*, New York, v. 34 (part 3), n. 103, p. 473-483, nov. 2007.

_____. Hacking the past: Edmundo Paz Soldán's *El delirio de Turing* and Carlos Gamerro's *Las islas*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Tucson, v. 10, p. 115-129, 2006. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/arizona_journal_of_hispanic_cultural_studies/v010/10.1brown.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2009.

BRUNI, Paolo. Cyberpunk no komikku (2005). Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/404_49.htm>. Acesso em: 31 mai. 2010.

BUTLER, Andrew M. *Cyberpunk*. Herts: Pocket Essentials, 2000.

CADORA, Karen. Feminist Cyberpunk. *Science fiction studies*, New York, v. 22 (part 3), n. 67, p. 357-372, nov. 1995.

CHEAP TRUTH (2006). Disponível em: <www.lulu.com/items/volume_15/288000/288718/1/.../Cheap_Truth.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CLUTE, John. Science fiction from 1980 to the present. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DOBRININ, Pablo. Historia de la ciencia ficción uruguaya, cuarta entrega: Tarik Carson, un escritor de raza. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 174, jun. 2007. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/rev/174/axxon174.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2010.

EASTERBROOK, Neil. The arc of our destruction: reversal and erasure in cyberpunk. *Science fiction studies*, New York, v. 19 (part 3), n. 58, nov. 1992. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/easterbrook58art.htm>>. Acesso em: 31 mai. 2008.

FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

_____. *A construção do imaginário ciborgue: o pós-humano na ficção científica, de Frankenstein ao século XXI*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP. São Paulo, 2008.

GARDINI, Carlos. Entrevista con Carlos Gardini. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 78, abr. 1996. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/ecf/e-entcg1.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

HARTMAN, Sergio Gaut vel. La escena continental (version revisada 2007). *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 170, jan. 2007. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/rev/170/c-170ensayo1.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

HENDRIX, Howard V. Organometallic fiction: cyberpunk, ribofunk, and SF's categorical imperative. *Nova express*, Austin, n. 16, p. 15-16, jan. 1998.

HONORES VÁSQUEZ, Elton. El sujeto programado y la ciudad distópica en *Mañana, las ratas* (1984), de José B. Adolph (2008). Disponível em: <http://www.elhabrador.com/est15_honores1.html>. Acesso em: 12 dez. 2009.

ILLESCAS, Alfredo. José B. Adolph: visión de futuro del tercer mundo (s/d). Disponível em: <<http://www.archive.org/details/JoseB.Adolph-VisionDeFuturoDelTercerMundo>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

JAGODA, Patrick. Clacking control societies: steampunk, history, and the difference engine of escape. *Neo-Victorian Studies*, Wales, n. 3, p. 46-71, 2010.

LANDSBERG, Alison. Prosthetic memory: *Total Recall* and *Blade Runner*. In: FEATHERSTONE, Mike; BURROWS, Roger (orgs.). *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: cultures of technological embodiment*. London: Sage Publications, 1995.

LE MOS, André. *Santa Clara Poltergeist: "cyberpunk" à brasileira?* (1993). Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

_____. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. Ficção científica cyberpunk: o imaginário da cibercultura (2004). Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/11.shtml>> Acesso em: 12 dez. 2009.

LODI-RIBEIRO, Gerson. Steampunks! In: *Ensaio de história alternativa*. Disponível em: <http://www.scarium.com.br/e-books/sebook3_06_03.html>. Acesso em: 12 dez. 2010.

LONDERO, Rodolfo Rorato. *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. UFSM. Três Lagoas, 2007b.

_____. Níveis de recepção da ficção *cyberpunk* no Brasil: um estudo de casos exemplares. In: NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Volta ao mundo da ficção científica*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007c.

_____. Da recepção crítica à recepção criativa: duas abordagens da ficção *cyberpunk* no Brasil. *Guavira Letras*, Três Lagoas, v. 1, n. 4, p. 119-134, fev. 2007d.

_____. *Cyborgs norte-americanos e cyborgs brasileiros: uma análise entre Neuromancer e Santa Clara Poltergeist*. In: COUTINHO, Eduardo F.; COCO, Pina (orgs.). *Crossings and Contaminations: Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

MORENO, Adriana de Avance. Akira – 20 anos (s/d). Disponível em: <<http://www.popbaloes.com/mats/coluna47.html>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

MORENO, Horacio. Editorial. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 2, ago. 1994a.

_____. Resenha de *Galileo*. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 22-23, ago. 1994b.

_____. *Cyberpunk: más allá de Matrix*. Barcelona: Círculo Latino, 2003.

MUÑOZ ZAPATA, Juan Ignacio. Figures of simulacra and virtual trauma in Chilean cyberpunk: Jorge Baradit's *Ygdrasil* (2007). Disponível em: <<http://www.interdisciplinary.net/ati/Visions/V3/munoz%20paper.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

NICHOLLS, Peter. Steampunk. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995b.

NORRIS, Craig Jeffrey. *The cross-cultural appropriation of manga and anime in Australia*. Tese de doutorado em Comunicação, Design e Mídia. University of Western Sidney. Sidney, 2003. Disponível em: <<http://handle.uws.edu.au:8081/1959.7/13320>>. Acesso em: 31 mai. 2010.

OFELIANO. Blade Runner, um filme polêmico. *Andróide*, São Paulo, n. 1, p. 14, 1987.

OLIVEIRA, Fátima Cristina Regis Martins de. A subjetividade ciber: ciborgues, ciberespaço e cyberpunk. In: ENCONTRO NACIONAL DA COMPÓS, 11., 2002, Rio de Janeiro. *Anais...* Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_787.PDF>. Acesso em: 31 mai. 2010.

PECK, Brooks. Cyberpunk is alive and well and living in – where else? – Japan. *Isaac Asimov's: science fiction*, New York, n. 361, p. 18-23, fev. 2006.

PERSCHON, Mike. Finding Nemo: Verne's antihero as original steampunk. *Jules Verne Studies*, v. 2, p. 179-194, 2010.

PERSON, Lawrence. Notes toward a Postcyberpunk Manifesto. *Nova express*, Austin, v. 4, n. 4, p. 11-12, jan. 1998.

PESTARINI, Luis. La ciencia ficción en la literatura argentina: un género en las orillas (2002). Disponível em: <<http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=51>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

PORCAYO, Gerardo Horacio. Cyberpunk: coyuntura entre ciencia ficción y thriller. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 32, 1992.

RAMÍREZ, José Luis. Cyberpunk: el movimiento en México (2005). Disponível em: <<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:09>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

RUCKER, Rudy; WILSON, Peter Lamborn. Introdução: estranho(s) atrator(es). In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas; Ludimila Hashimoto Barros; Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003.

SALÍAS, Martín. Resenha de *Cristal express. Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 21-22, ago. 1994b.

SHAVIRO, Steven. The Singularity is here. In: BLOUD, Mark; MIÉVILLE, China (orgs.). *Red planets: marxism and science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

SHINER, Lewis. Confessions of an Ex-Cyberpunk (1991). Disponível em: <<http://www.lewisshiner.com/liberation/cyberpunk.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

SIIVONEN, Timo. Cyborgs and Generic Oxymorons: the Body and Technology in William Gibson's Cyberspace Trilogy. *Science fiction studies*, New York, v. 23 (part 2), n. 69, p. 227-244, jul. 1996.

SPINRAD, Norman. Cyberpunk revisited. *Isaac Asimov's: science fiction*, New York, n. 141, p. 175-190, mar. 1989.

_____. Ethnicity. *Isaac Asimov's: science fiction*, New York, n. 260, p. 143-157, ago. 1997.

TAVARES, Braulio. Jogo rápido. In: *A espinha dorsal da memória*. Lisboa: Caminho, 1989.

STERLING, Bruce. Prefácio. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

_____. Cyberpunk in the Nineties (2003b). Disponível em: <http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk_in_the_nineties.html>. Acesso em: 12 dez. 2009.

TOLEDANO REDONDO, Juan C. From socialist realism to anarchist capitalism: Cuban cyberpunk. *Science fiction studies*, New York, v. 32 (part 3), n. 97, p. 442-466, nov. 2005.

VÁZQUEZ, Gustavo. En la red. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 18-20, ago. 1994.

WOLFE, Gary K. Locus Reviews Ian McDonald. Disponível em: <<http://www.locusmag.com/Features/2007/02/locus-reviews-ian-mcdonald.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

Gerais:

ABREU, Jorge de. Ficção científica venezuelana: história e pré-história (2005). Trad. Jorge Candeias. Disponível em: <<http://e-nigma.com.pt/artigos/fcvenezuelana.html>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

_____. Lírica e sociedade. Trad. R. R. Torres Filho. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1983.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

ALTAMIRA, Celso. *Os marxismos do novo século*. Trad. Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ALTHUSSER, Louis. O objeto de *O Capital*. In: ALTHUSSER, Louis *et al.* *Ler O Capital*, v. 2. Trad. Nathanael C. Carneiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

_____. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. Walter José Evangelista; Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo*: introdução a um debate contemporâneo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Trad. Marcelo Levy. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo*: as políticas sociais e o Estado democrático. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ANTEZANA PATTON, Rodrigo. *Ideas homicidas*: el criminal legado marxista leninista. Santa Cruz de la Sierra: Editorial El País, 2008.

APTER, Michael J. *Cibernética e psicologia*. Trad. Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 1973.

ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BAKUNIN, Michael Alexandrovich. A Sociedade ou Fraternidade Internacional Revolucionária. In: *Textos anarquistas*. Trad. Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 2002.

BALZAC, Honoré de. O pai Goriot. In: *A comédia humana*, vol. IV. Trad. Gomes da Silveira; Vidal de Oliveira; Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Globo, 1954.

BARKER, Clive. Nas colinas, as cidades. In: *Livros de sangue, volume 1*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990.

BARTHES, Roland. *Ensaaios críticos*. Trad. Antônio Massano; Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermind; Pedro de Souza. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. A morte do autor. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a idéia de “América Latina” em perspectiva histórica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, jul. 2009.

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. Trad. Felipe Silveira. Porto Alegre: Deriva, 2006.

_____. NoGoZone (s/d). Disponível em: <<http://hermetic.com/bey/nogozone.html>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOUD, Mark. Introduction. In: BLOUD, Mark; MIÉVILLE, China (orgs.). *Red planets: marxism and science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Notas. In: *Obras completas, I: 1923-1949*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

BORÓN, Atilio. A sociedade civil depois do dilúvio neoliberal. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 2008a.

_____. O pós-neoliberalismo é uma etapa em construção. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 2008b.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. Gênese histórica de uma estética pura. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.

_____. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

BUKARIN, N. A arte como produto da vida social. In: PLEKANOV, J. et al. *Sociologia da arte*. São Paulo: Formar, s/d.

BURGOS LÓPEZ, Campo Ricardo. Los últimos años en la literatura fantástica colombiana. In: HONORES VÁSQUEZ, Elton; PORTALS ZUBIATE, Gonzalo (orgs.). *Actas del Coloquio Internacional: lo fantástico diverso*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2010.

BURROUGHS, William. *The Electronic Revolution* (1970). Disponível em: <<http://archive.groovy.net/dl/elerev.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

_____. *Cidades da noite escarlate*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Siciliano, 1995.

CALDAS, Waldenyr. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

CALL, Lewis. *Postmodern anarchism*. New York: Lexington Books, 2002.

CAMPAGNA, Anthony S. *The economy in the Reagan years: the economic consequences of the Reagan Administration*. Oxford: Greenwood, 1994.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAPANNA, Pablo. *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba, 1966.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da "science fiction"*. São Paulo: Scorpio, 2004.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. Unissinos, 2003.

CAUSO, Roberto de Sousa. Ficção científica durante a ditadura militar. *Papêra Uirandê* (especial), São Paulo, n. 1, p. 19-21, ago. 1996.

_____. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. Apresentação. In: WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria, s/d.

COLETIVO NTC. *Pensar-pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo: Edições NTC, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. *A dualidade de poderes: introdução à teoria marxista de Estado e revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio eletrônico*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

CSICSERY-RONAY, Istvan. On the grotesque in science fiction. *Science fiction studies*, New York, v. 29, n. 86 (part 1), p. 71-99, mar. 2002.

_____. Marxist theory and science fiction. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DELANY, Samuel R. The semiology of silence. *Science fiction studies*, New York, v. 14 (part 2), n. 42, p. 134-164, jul. 1987.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DICK, Philip K. *O vingador do futuro: histórias de Philip K. Dick*. Trad. Ricardo Gouveia. São Paulo: Paulicéia, 1991.

_____. A formiga elétrica. In: ASIMOV, Isaac; WARRICK, Patricia S.; GREENBERG, Martin H. (orgs.). *Histórias de robôs*, vol. 2. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2005.

DICKENS, Charles. From *Hard Times*. In: DAMROSCH, David; DETTMAR, Kevin J. H. (orgs.). *The Longman Anthology of British Literature*, volume 2B. New York: Longman, 2006.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. O conceito de América Latina: uma perspectiva francesa. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Abralic, 2007.

DORFLES, Gillo. *Novos ritos, novos mitos*. Trad. A. J. Pinto Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Trad. Álvaro de Moya. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*, vol. 1: o campo do signo, 1945-1966. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. Unicamp, 1993.

_____. *História do estruturalismo*, vol. 2: o canto do cisne, de 1967 a nossos dias. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

DRUCKER, Peter F. *Uma era de descontinuidade: orientações para uma sociedade em mudança*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

DZIEMIANOWICZ, Stefan. Contemporary horror fiction, 1950-1998. In: BARRON, Neil (org.). *Fantasy and horror: a critical and historical guide to literature, illustration, film, tv, radio, and the internet*. Lanham: Scare Crow Press, 1999.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ESQUIROL, Miguel. Ficção científica boliviana (2005). Trad. Jorge Candeias. Disponível em: <<http://e-nigma.com.pt/artigos/fcboliviana.html>>. Acesso em: 18 fev. 2008.

FAWCETT, Fausto. Copacabana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1989. Turismo, p. 13.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

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

FOSTER, John Bellamy. *A ecologia de Marx: materialismo e natureza*. Trad. Maria Teresa Machado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

FUGUET, Alberto. Não é a Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e neoliberalismo mágico. Trad. Sonia Torres. In: RESENDE, B (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. Presentación del país McOndo (2005). Disponível em: <www.lai.at/wissenschaft/lehrgang/semester/ss2005/fs/files/mcondo.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008a.

GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. Fredric Jameson: uma epistemologia ativista. In: JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Maria Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

GIROLDO, Ramiro. Outra utopia. In: NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Volta ao mundo da ficção científica*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.

GUTIÉRREZ, Gustavo. *Teologia da libertação: perspectivas*. São Paulo: Loyola, 2000.

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HERTZ, Neil. *O fim da linha: ensaios sobre a psicanálise e o sublime*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa. Trad. Júlia Elisabeth Levy. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon; Ismail Xavier; Francisco Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Roanet. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

_____. A política da utopia. In: SADER, Emir (org.). *Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo: Boitempo, 2004a.

_____. Sobre a intervenção cultural. *Crítica marxista*, Campinas, n. 18, p. 65-72, mai. 2004b.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. New York: Verso, 2007.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

JORGENSEN, Darren. Towards a revolutionary science fiction: Althusser's critique of historicity. In: BLOUD, Mark; MIÉVILLE, China (orgs.). *Red planets: marxism and science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KING, Stephen. *Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KOHUT, Karl. *Literatura y memoria* (2004). Disponível em: <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/articulos/literatura.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KOVÁCS, Anamaria. Ficção científica: o conto. *Revista de Divulgação Cultural*, Blumenau, v. 10, n. 36, p. 27-35, 1987.

LACAN, Jacques. *Escritos 2*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno Editores, 1989.

LANDON, Brooks. Introduction. In: GIBSON, William. *Neuromancer*. Norwalk: The Easton Press, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Ficção científica e "altas literaturas". *Papéis*, Campo Grande, v. 11, n. 22, p. 53-69, 2007a.

LÖWY, Michael. *Marxismo e teologia da libertação*. Trad. Myrian Veras Baptista. São Paulo: Cortez, 1991.

_____. De Marx ao ecossocialismo. Trad. Guilherme J. F. Teixeira. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo II: que Estado para que democracia?* Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. Introdução. In: MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1977.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Nota sobre o romance. In: NETTO, José Paulo (org.). *Lukács*. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LUYTEN, Sonia Bibe. O tripé japonês. *BRAVO!*, São Paulo, n. 86, p. 50-53, nov. 2004.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

MARX, Karl. *Formações econômicas pré-capitalistas*. Trad. João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: Feuerbach – a oposição entre as concepções materialista e idealista*. Trad. Frank Müller. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MCCAFFREY, Anne. *The ship who sang*. New York: Ballantine Books, 1985.

MILLER, Ron. *The history of science fiction*. New York: Watts, 2001.

MITCHELL, William J. *E-topia: a vida urbana, mas não como a conhecemos*. Trad. Ana Carmem Martins Guimarães. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

MOLINA-GAVILÁN, Yolanda *et al.* A Chronology of Latin-American Science Fiction, 1775-2005. *Science fiction studies*, New York, v. 34 (part 3), n. 103, p. 369-431, nov. 2007.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Trad. Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

MORTON, A. L. *Las utopias socialistas*. Trad. R. de la Iglesia. Barcelona: Martinez Roca, 1970.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Trad. Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Trad. Antônio Filipe Rodrigues Marques; João David Pinto Correia. Coimbra: Almedina, 1982.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, s/d.

MUNDIM, Isabella Santos. Os sentidos da TV: a prática textual *fannish* e a *fan fiction*. NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Literaturas invisíveis: ficção científica, auto-ajuda & cia*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

NETTO, José Paulo. Repensando o balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

NICHOLLS, Peter. Toffler, Alvin. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995a.

NICHOLLS, Peter; ROBU, Cornel. Sense of wonder. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995a.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Literaturas invisíveis: ficção científica, auto-ajuda & cia*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OTERO, Léo Godoy. *Introdução a uma história da ficção científica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. *Letras*, Santa Maria, n. 22, p. 79-95, jan./jun. 2001.

PEREIRA, Fabiana da Camara G. *Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira*. Dissertação de mestrado em Estudos da Literatura. PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2005.

PFOHL, Stephen. O delírio cibernético de Norbert Wiener. Trad. Fernanda Albuquerque; Jorge Fayet; Rafael Lime; Leandro Rodrigues. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 15, p. 105-121, ago. 2001. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/viewFile/289/221>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

PLEKANOV, J. Arte e vida social. In: PLEKANOV, J. *et al. Sociologia da arte*. São Paulo: Formar, s/d.

PRINGLE, David; NICHOLLS, Peter. Media landscape. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

RAMA, Angel. Questões tradicionais. In: *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ROBERTS, Adam. *Science fiction*. London: Routledge, 2000.

RUDDICK, Nicholas. Appendix B: The Evolutionary Context: Society. In: WELLS, H. G. *The time machine*. Ontario: Broadview Press, 2001.

RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Introdução à teoria da comunicação*. São Paulo: Edicon, 2003.

SANTOS, Laymert Garcia dos. A televisão e a Guerra do Golfo. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

SAFATLE, Vladimir. Multiculturalismo. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

SALVO, Daniel. Panorama de la ciencia ficción en el Perú. *Alfa Eridiani*, ano 3, n. 6 (segunda época), p. 148-156, jan. 2007. Disponível em: <<http://dreamers.com/alfaeridiani/marcos/numero26.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez; Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba, 1982.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARLO, Beatriz. Memoria cultural, memoria política: la imaginación del futuro. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1991.

_____. A literatura na esfera pública. Trad. Adriana Silvina Pagano. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Abralic, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética: precedido por Questões de Método*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHULZ, H.-J. Science Fiction and Ideology: Some Problems of Approach. *Science fiction studies*, New York, v. 14 (part 2), n. 42, p. 165-179, jul. 1987.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001a.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001b.

SERRA, Antonio. Hora de crescer. *Nathan Never*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 2, 2005.

SILVERBERG, Robert. Introduction. TIPTREE, James. In: *Warm worlds and otherwise*. New York: Ballantine Books, 1979.

SKORUPA, Francisco Alberto. *Viagem às letras do futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira (1947-1975)*. Curitiba: Tetravento, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Eneida M. de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SPIELMANN, Ellen. O que é alteridade em Sartre, Beauvoir, Fanon, Spivak, etc.? *Palavra*, n. 7, p. 182-191, 2001.

SPRINGER, Claudia. *Electronic Eros: bodies and desire in the postindustrial age*. Austin: University of Texas Press, 1996.

STABLEFORD, Brian; CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Definitions of SF. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

TAVARES, Braulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. A ficção científica no cordel. In: NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Volta ao mundo da ficção científica*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.

TENN, William. The flat-eyed monster. In: *The human angle*. New York: Ballantine Books, 1956.

TIPTREE, James. The girl who was plugged in. In: *Warm worlds and otherwise*. New York: Ballantine Books, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. Trad. João Távora. Rio de Janeiro: Record, s/d.

TRIVINHO, Eugênio. Lembrar Baudrillard: última consciência infeliz do apogeu da cultura mediática. *Interin*, Curitiba, n. 3, p. 1-12, 2007. Disponível em: <http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/03/artigos/art_tem_02_trivinho.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2009.

TURING, Alan. Computadores e inteligência. Trad. Marcia Epstein. In: EPSTEIN, Isaac (org.). *Cibernética e comunicação*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1973.

VERSIGNASSI, Alexandre. País pirata. *Superinteressante*, São Paulo, n. 237, p. 32, mar. 2007.

VIDAL, Paloma. Diálogos entre Brasil e Chile – em torno às novas gerações. In: RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

WESTFAHL, Gary. Space opera. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WILSON, David A. *A história do futuro*. Trad. Geni Hirata. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

YOSS. Marcianos en el Platanar de Bartolo: análisis de la historia y perspectivas de la CF en Cuba. *Eridano*, suplemento de *Alfa Eridiani*, n. 6, p. 59-72, 2004.

ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada. Trad. Marta de Senna. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZIZEK, Slavoj. Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional. In: JAMESON, Fredric; ZIZEK, Slavoj. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Trad. Moria Irigoyen. Buenos Aires: Paidós, 1998.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FUTURO ESQUECIDO: A RECEPÇÃO
DA FICÇÃO *CYBERPUNK* NA AMÉRICA LATINA**

TESE DE DOUTORADO

Rodolfo Rorato Londero

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

**FUTURO ESQUECIDO: A RECEPÇÃO
DA FICÇÃO *CYBERPUNK* NA AMÉRICA LATINA**

por

Rodolfo Rorato Londero

Tese de Doutorado apresentado ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em Letras**.

Orientadora: Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS, Brasil

2011

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**FUTURO ESQUECIDO: A RECEPÇÃO
DA FICÇÃO *CYBERPUNK* NA AMÉRICA LATINA**

elaborada por
Rodolfo Rorato Londero

como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Estudos Literários

COMISSÃO EXAMINADORA

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dra.
(Presidente/Orientadora)

Fábio Fernandes, Dr. (PUC-SP)

Adriana Amaral, Dra. (Unisinos)

Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 11 de março de 2011.

Para Denize

AGRADECIMENTOS

- Aos meus pais, por me ajudarem de todas as maneiras possíveis;
- À minha orientadora Rosani Umbach, por apostar neste trabalho;
- Aos meus amigos Adriana Amaral e Fábio Fernandes, por enxergarem em mim um pesquisador *cyber* quando ainda ensaiava meus primeiros passos;
- Aos professores Pedro Brum e Vera Lenz, por contribuírem para o enriquecimento desta pesquisa;
- Ao professor Edgar Nolasco, por me fornecer a base quando orientou minha dissertação de mestrado;
- Aos vários companheiros latino-americanos que conheci durante esta pesquisa, por me auxiliarem sobre a ficção científica de seus países e me conseguirem material bibliográfico: Elton Honores Vásquez (Peru), Rodrigo Antezana Patton (Bolívia), Luis Pestarini (Argentina), Luis Saavedra (Chile) e Campo Ricardo Burgos López (Colômbia);
- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos.

Numa sociedade que perdeu sua noção de futuro e mesmo da própria possibilidade de mudança histórica; que se tornou convicta de que a ordem vigente do capitalismo global é a única forma social que pode existir doravante; com seu profundo enraizamento na natureza humana – numa tal sociedade nós ainda uma vez precisamos de visões de diferença radical e de alternativas radicais ao sistema presente. Essas visões são o que chamo de utopia e, longe de constituir uma fuga da política como nas utopias tradicionais, são partes integrantes da política hoje.

Fredric Jameson

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

FUTURO ESQUECIDO: A RECEPÇÃO DA FICÇÃO *CYBERPUNK* NA AMÉRICA LATINA

Autor: Rodolfo Rorato Londero
Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 11 de março de 2011.

O objetivo deste trabalho é discutir a recepção da ficção *cyberpunk* latino-americana, ou melhor, a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk*. Surgida nos anos 1980, no contexto sócio-econômico norte-americano, a ficção *cyberpunk* representa vários tópicos ligados ao local e momento de produção: os Estados falidos e o neoliberalismo; a emergência do ciberespaço e a livre circulação do capital para além das fronteiras nacionais; o cenário distópico, a descrença no futuro e o fim dos grandes relatos históricos como propõe a pós-modernidade lyotardiana; etc. Estas características levam a identificar a ficção *cyberpunk* como representação suprema do capitalismo tardio (Jameson). Entretanto, como pensar a ficção *cyberpunk* na América Latina, ou seja, num lugar que se encontra ao mesmo tempo dentro e fora do sistema mundial? A hipótese que este trabalho apresenta aponta para o viés utópico da ficção *cyberpunk* latino-americana, inexistente na versão norte-americana. A representação da utopia nesta ficção somente é possível devido aos lugares que se encontram fora do sistema mundial: os grupos urbanos marginalizados, as etnias indígenas, os enclaves ecológicos, os movimentos religiosos, etc. Este trabalho organiza-se em quatro capítulos: no primeiro capítulo se discute a ficção científica, gênero que abarca a ficção *cyberpunk*, contrapondo seus valores (efemeridade, particularidade e imitação) aos da literatura *mainstream* (eternidade, universalidade e originalidade); no segundo capítulo se aborda o modelo marxista base-superestrutura, considerado pertinente para analisar as relações entre texto e contexto; no terceiro capítulo se verifica o tipo de recepção realizado pela ficção *cyberpunk* latino-americana, elegendo a revista argentina *Neuromante Inc.* como caso exemplar desta recepção; e no quarto capítulo se analisa alguns romances para comprovar a hipótese: *Mañana, las ratas* (1977), de José B. Adolph; *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis; *Flores para un cyborg* (1996), de Diego Muñoz Valenzuela; *2010: Chile en llamas* (1998), de Darío Oses; *El viaje* (2001), de Rodrigo Antezana Patton; *El delirio de Turing* (2003), de Edmundo Paz Soldán; *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de Alison Spedding; *A mão que cria* (2006), de Octavio Aragão; *La segunda enciclopedia de Tlön* (2007), de Sergio Meier; *Os dias da peste* (2009), de Fábio Fernandes; e *Cyber Brasileira* (2010), de Richard Diegues.

Palavras-chave: ficção *cyberpunk*; América Latina; crítica marxista.

ABSTRACT

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

FORGOTTEN FUTURE: THE RECEPTION OF CYBERPUNK FICTION IN LATIN AMERICA

Autor: Rodolfo Rorato Londero
Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 11 de março de 2011.

The aim of this research is to discuss the reception of Latin American cyberpunk fiction, in other words, the Latin American reception of cyberpunk fiction. The cyberpunk fiction emerged in North American social and economic context in the 1980's, and it depicts several topics linked to place and moment of production: the failed States and neoliberalism; the emergence of cyberspace and free circulation of capital beyond national borderlines; the dystopian background, the disbelief in future and grand narratives collapse as it is proposed by the lyotardian postmodernity, etc. These characteristics lead to identify the cyberpunk fiction as the supreme representation of late capitalism (Jameson). However, how can the cyberpunk fiction in Latin America be thought, it means, a place that is inside and outside of the world system at the same time? The hypothesis of this research points out to utopian way of Latin American cyberpunk fiction that does not exist in North American version. The representation of utopia in this fiction is only possible due to places out of world system: marginalized urban groups, Indian ethnics, ecological enclaves, religious movements, etc. This research is composed by four chapters: the first one discusses science fiction, while a genre which involves cyberpunk fiction, contesting its values (ephemerality, particularity and imitation) in face to mainstream literature (eternity, universality and originality); the second one approaches the Marxist model base-superstructure, which is considered pertinent to analyze the relationship between text and context; the third one verifies the kind of reception produced by Latin American cyberpunk fiction, in order to that, it is elected the Argentinean magazine *Neuromante Inc.* as a sample of this reception; and the forth one analyzes some novels in order to prove the hypothesis: *Mañana, las ratas* ("Tomorrow, the rats", 1977), by José B. Adolph; *Silicone XXI* ("Silica 21st century", 1985), by Alfredo Sirkis; *Flores para un cyborg* ("Flowers for a cyborg", 1996), by Diego Muñoz Valenzuela; *2010: Chile en llamas* ("2010: Chile in flames", 1998), by Darío Oses; *El viaje* ("The trip", 2001), by Rodrigo Antezana Patton; *El delirio de Turing* ("Turing's Delirium", 2003), by Edmundo Paz Soldán; *De cuando en cuando Saturnina* ("From time to time Saturnina", 2004), by Alison Spedding; *A mão que cria* ("The hand that creates", 2006), by Octavio Aragão; *La segunda enciclopedia de Tlön* ("The second encyclopedia of Tlön", 2007), by Sergio Meier; *Os dias da peste* ("The days of the plague", 2009), by Fábio Fernandes; and *Cyber Brasileira* (2010), by Richard Diegues.

Keywords: cyberpunk fiction; Latin America; Marxist criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A FICÇÃO CIENTÍFICA E SEUS VALORES.....	17
2. BASE-SUPERESTRUTURA: MODOS DE USAR.....	50
2.1 Bases e superestruturas.....	58
3. VOLTA AO CYBERMUNDO LATINO-AMERICANO.....	72
3.1 Nem universal, nem específico: a recepção afetiva.....	78
3.2 <i>Neuromante Inc.</i> : a recepção argentina da ficção <i>cyberpunk</i>	93
3.2.1 A ficção <i>cyberpunk</i> precoce de Carlos Gardini.....	104
3.3 A ficção <i>cyberpunk</i> em outras mídias.....	112
4. CYBERUTOPIAS LATINO-AMERICANAS.....	121
4.1 Utopias católico-comunistas: <i>Mañana, las ratas</i> (1977), de José B. Adolph.....	139
4.2 Utopias ecológicas: <i>Silicone XXI</i> (1985), de Alfredo Sirkis; <i>2010: Chile en llamas</i> (1998), de Darío Oses.....	149
4.3 Utopias fálicas: <i>Flores para un cyborg</i> (1996), de Diego Muñoz Valenzuela.....	160
4.4 Utopias pós-capitalistas: <i>El viaje</i> (2001), de Rodrigo Antezana Patton.....	167
4.5 Utopias ciberhacktivistas: <i>El delirio de Turing</i> (2003), de Edmundo Paz Soldán.....	175
4.6 Utopias indo-feministas: <i>De cuando en cuando Saturnina</i> (2004), de Alison Spedding.....	189
4.7 Ucronias a vapor: <i>A mão que cria</i> (2006), de Octavio Aragão; <i>La segunda enciclopedia de Tlön</i> (2007), de Sergio Meier.....	205
4.8 Utopias singulares: <i>Os dias da peste</i> (2009), de Fábio Fernandes; <i>Cyber Brasileira</i> (2010), de Richard Diegues.....	219
CONCLUSÃO.....	226
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	232

INTRODUÇÃO

Um relato para começar: a origem do título desta pesquisa vem de uma conversa que tivemos com Adriana Amaral durante sua participação na banca de defesa da nossa dissertação de mestrado. Falávamos para ela das idéias que pretendíamos abordar em nossa futura tese de doutorado, que na época resumiam-se simplesmente em expandir o objeto de estudo do mestrado, restrito à ficção *cyberpunk* brasileira, especialmente à de Fausto Fawcett, para abarcar a ficção *cyberpunk* latino-americana em geral. Mas como sempre faltava um título, Adriana sugeriu o que ela mesma fez em sua tese: aproveitar o título de alguma obra de ficção científica. *Dangerous visions* (1967), famosa antologia organizada por Harlan Ellison, tornou-se *Visões perigosas* (2006), tese de Adriana sobre o movimento *cyberpunk* que, não por acaso, é herdeiro da geração encabeçada pelos autores de *Dangerous visions*, a *New Wave*. Resolvemos acatar a sugestão de Adriana, mas com uma pequena alteração que consideramos significativa: *Futuro proibido* (1989), antologia organizada por Rudy Rucker, Robert Anton Wilson e Peter Lambron Wilson que apresenta, entre outros, alguns autores do movimento *cyberpunk* (o próprio Rucker, Bruce Sterling, William Gibson, etc.), tornou-se esta *Futuro esquecido*. O objetivo de *Futuro proibido*, como explica dois de seus organizadores, é reunir “textos que tivessem sido recusados pelos veículos comerciais por seu radicalismo, sua obscenidade ou estranheza de estilo” (RUCKER; WILSON, 2003, p. 14). Mas se alguns futuros são proibidos pelos veículos comerciais, outros são meramente esquecidos: para Spinrad,

a ficção científica tem sempre sido predominantemente uma literatura do Primeiro Mundo. Alguém pode dizer que isto é simples porque a ficção científica é escrita na língua do Primeiro Mundo, mas o Inglês é a primeira ou a segunda língua de muitos países do Terceiro Mundo, desde a África até a Índia e o Caribe. Existem pouquíssimos escritores do Terceiro Mundo escrevendo ficção científica, mas, como pode parecer, pouca ou nenhuma FC do ponto de vista do Terceiro Mundo¹ (SPINRAD, 1989, p. 186).

Citada em “Cyberpunk revisited” (1989), artigo que revisa o estrondoso sucesso da ficção *cyberpunk* norte-americana ao longo da década de 1980, a afirmação de Spinrad refere-se a *Islands in the Net* (1988), traduzido no Brasil como *Piratas de dados*, romance de Bruce

¹ Tradução livre de: “science fiction has always been dominantly a First World literature. One might say that this is simply because it is written in a First World language, but English is the first or second language of much of the Third World from Africa to India to the Caribbean. There are quite a few Third World writers writing in it, but, it would seem, little or no SF from a Third World point of view”.

Sterling que, de fato, revisita o gênero a partir de um ponto de vista diferenciado: “Para situar *Islands in the Net* como um romance ‘cyberpunk’, e de um jeito estranho ele é, o que Sterling faz aqui é pegar o consenso de futuro do ‘movimento’ e observar o seu mundo a partir de uma perspectiva inteiramente nova”² (SPINRAD, 1989, p. 186). Para o Primeiro Mundo esta perspectiva inteiramente nova nada mais é que o ponto de vista do Terceiro Mundo: através da protagonista Laura Webster, Sterling desce até o Terceiro Mundo, voltando-se assim para uma periferia freqüentemente esquecida pela ficção científica, inclusive por aquela produzida no Terceiro Mundo. Em todo caso, os elementos que consagraram a ficção *cyberpunk* ainda estão em *Piratas de dados*: os implantes cibernéticos, as drogas sintéticas, a informação como o bem mais valioso, as multinacionais governando o mundo, etc. Elementos que também fizeram a fama da obra pioneira do gênero, *Neuromancer* (1984), de William Gibson.

Sterling também visita o Terceiro Mundo em seu conto presente em *Futuro proibido*, “Vemos as coisas de modo diferente” (1989): através do protagonista Sayyid Qutb³, fundamentalista islâmico, Sterling descreve assim os Estados Unidos no primeiro parágrafo:

Esta era a *jahiliyah* – a terra da ignorância. Esta era a América. O Grande Satã, o Arsenal do Imperialismo, o Financiador do Sionismo, o Bastião do Neocolonialismo. Lar de Hollywood e das putas loiras em nylon preto. A terra dos F-15 equipados com mísseis que disparam sobre o céu de Deus, numa vaidade pagã. A terra de frotas nucleares globais, canhões disparando obuses grandes como carros (STERLING, 2003a, p. 25).

Por outro lado, o Califado Árabe é assim descrito nas últimas páginas:

Esta é a *dar-al-harb*, a terra da paz. Nós arrancamos as mãos do Ocidente de nossa garganta, e respiramos novamente, sob os céus de Deus. Nosso Califa é um bom homem, e eu sou orgulhoso em servi-lo. Ele governa, reina. Homens sábios debatem na tradição dos Majlis, não brigando como políticos, mas buscando a verdade na dignidade. Temos o respeito do mundo (STERLING, 2003a, p. 50).

Daí porque o futuro imaginado em “Vemos as coisas de modo diferente” é proibido, pois apresenta um ponto de vista que dificilmente os norte-americanos aceitariam, ainda mais considerando os eventos ocorridos doze anos após a publicação do conto, ou seja, os atentados de 11 de setembro. Mas se uma ficção científica do Primeiro Mundo que considera o ponto de vista do Terceiro Mundo é apenas proibida, então o que dizer de uma ficção

² Tradução livre de: “To the extent that *Islands in the Net* is a “Cyberpunk” novel, and in a certain weird way it is, what Sterling is doing here is taking the consensus “Movement” future and looking at its world from an entirely new perspective”.

³ Referência a Sayyid Qutb (1906-1966), fundamentalista islâmico egípcio que pregava a limpeza dos países islâmicos de influências ocidentais.

científica do Terceiro Mundo, ou seja, de uma ficção científica que argumenta a partir do seu lugar? Esta é esquecida por apresentar um futuro ao mesmo tempo subversivo e utópico, onde o Terceiro Mundo, como o Califado Árabe de “Vemos as coisas de modo diferente”, se liberta do Primeiro Mundo e de suas relações sócio-econômicas desiguais (produtos industrializados trocados por recursos naturais; democracias ocidentais trocadas por governos tradicionais; filosofias dualísticas trocadas por doutrinas íntegras):

E pensar que houve um tempo em que o Ocidente nos prendia em suas mãos blindadas. O Ocidente tratou o Islã como um recurso natural, seus exércitos invencíveis marchando pelas terras da Fé como tratores. O Ocidente retalhou nosso mundo em colônias, e sorria para nós com terrível perfídia esquizofrênica. Nos mandou separar Deus do Estado, a Mente do Corpo, a Razão da Fé. Nos partiram ao meio (STERLING, 2003a, p. 40).

Seguindo o lema “*no future*” da contraparte *punk*, a ficção *cyberpunk* sempre esqueceu o futuro a favor do presente, e neste sentido esteve em sintonia com a denúncia lyotardiana dos grandes relatos históricos que marcaram a pós-modernidade, corrente acadêmica e artística que também prosperou nos anos 1980. Mas se a pós-modernidade se diferencia da modernidade por negar o futuro, contrariamente o *pós-cyberpunk* se diferencia do *cyberpunk* por favorecer o futuro: “O *pós-cyberpunk* usa a mesma técnica [do *cyberpunk*] de construção imersiva do mundo, mas apresenta personagens e cenários diferentes, e o que é mais importante, produz suposições fundamentalmente diferentes sobre o futuro”⁴ (PERSON, 1998, p. 11). As obras até agora citadas de Sterling se inserem neste *cyberpunk* dos anos 1990, como também outros contos de *Futuro proibido*: para Rucker e Wilson, “a visão apocalíptica do *cyberpunk* talvez sugira o elemento ‘entrópico’ negativo – o utopismo radical de textos como o anônimo ‘Visite Port Watson!’” (RUCKER; WILSON, 2003, p. 17). Se por um lado a utopia *pós-cyberpunk* imaginada no texto-turístico “Visite Port Watson!” (1989) é apenas *cyberpunk* declaradamente utópico, assumindo o liberalismo anárquico do movimento e contrariando as distopias que imperam no gênero, por outro lado as utopias que identificamos na ficção *cyberpunk* latino-americana são verdadeiramente *pós*, tanto por surgirem predominantemente nos anos 1990 quanto por relerem, muitas vezes parodiando, as obras iniciais do movimento. Rucker e Wilson podem até procurar os contrapontos entrópicos da ficção *cyberpunk* em seus futuros proibidos, mas provavelmente eles foram esquecidos em algum canto da América Latina: como afirma Fawcett, também em texto-turístico homenageando desta vez Copacabana, “eu posso encarar um parisiense, um nova-iorquino,

⁴ Tradução livre de: “Postcyberpunk uses the same immersive world-building technique, but features different characters, settings, and, most importantly, makes fundamentally different assumptions about the future”.

um berlinense ou um japonês de frente porque sou a anti-matéria deles, que vivem na exuberância positiva” (FAWCETT, 1989, p. 13). A purgatória Copacabana é a anti-matéria, a entropia da paradisíaca Port Watson; ou deixando de lado as metáforas, a ficção *cyberpunk* latino-americana é o contraponto da norte-americana. Mas o contraponto de um gênero predominantemente distópico – não esqueçamos que “Visite Port Watson!” é, em todo caso, um futuro proibido da ficção *cyberpunk* norte-americana – é um gênero que privilegia o viés utópico: fundamentada a partir das anotações de Jameson (2006) que indicam a ficção *cyberpunk* norte-americana como a representação suprema do capitalismo tardio, a hipótese desta pesquisa busca os elementos utópicos da ficção *cyberpunk* latino-americana justamente nos lugares e discursos deixados à margem pelo sistema mundial: por exemplo, os índios aymaras em *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de Alison Spedding; os exilados políticos em *Flores para un cyborg* (1996), de Diego Muñoz Valenzuela; os homossexuais em “Hackers” (1997), de Roberto Bayeto; as gangues anarco-artísticas em “Jogo rápido” (1989), de Braulio Tavares; a teologia da libertação em *Mañana, las ratas* (1977), de José B. Adolph; o marxismo em *El delirio de Turing* (2003), de Edmundo Paz Soldán; o movimento ecológico em *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis; etc.

Não podiam nos expulsar da ONU porque não estamos na ONU, e o sistema financeiro nos recebe como indivíduos devido aos carnês universais, e não como cidadãos; não podiam nos fazer como já fizeram com os russos e chechenos porque por causa deles que proibiram qualquer intervenção em contas bancárias baseadas na nacionalidade dos interessados. Tampouco podiam embargar material bélico porque não o compramos legalmente, e nem a comida se somos autárquicos, e insumos humanitários como remédios não são passíveis de sanção, enquanto a informática a compramos *offworld* através do Sindicato e a metemos direto por Uyuni⁵ (SPEDDING, 2004, p. 225).

Este trecho de *De cuando en cuando Saturnina* mostra como a situação marginal em relação ao capitalismo tardio favorece *Qullasuyu Marka*, a Bolívia libertada dos índios aymaras. Se a utopia prospera na fração não-cooptada pelo sistema mundial, então a América Latina muito tem a contribuir para uma ficção *cyberpunk* diferenciada, pois seus bolsões de exclusão, sejam eles étnicos, sociais ou contraculturais, fermentam revoluções que explodem de variadas maneiras: em *Mañana, las ratas*, os pobres, organizados por um líder católico ortodoxo, derrubam o governo de empresas multinacionais; em *El delirio de Turing*, “a

⁵ Tradução livre de: “No nos podía expulsar de la ONU porque no estamos, y el sistema financiero nos recibe como individuos para los carnets universales, no como ciudadanos, no nos podían hacer ya como hicieron con los rusos y chechenos porque era a causa de eso que prohibieron cualquier intervención de cuentas bancarias en base a la nacionalidad de los interesados. Tampoco podían embargar material bélico porque no lo compramos legalmente y en la comida sí somos autárquicos, y insumos humanitarios como medicinas no son pasibles a sanción, mientras la informática lo compramos *offworld* a través del Sindicato y lo metemos directo por Uyuni”.

Central Operária e destacados líderes cívicos e camponeses têm anunciado sua solidariedade com os piratas informáticos”⁶ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 100-101) que lutam contra as taxas abusivas da concessionária multinacional de energia GlobalLux; em “Jogo rápido”, as gangues anarco-artísticas dizem “NÃO – ao Estado e às Empresas!” e reivindicam a mesma luta do Sendero Luminoso, dos *hackers* e do Islã (TAVARES, 1989, p. 121).

Para que desde já sejamos compreendidos, é necessário expor a arbitrariedade da divisão entre Primeiro e Terceiro Mundo que parece sustentar nossa hipótese: para Ahmad (2002, p. 90), o certo é que não vivemos em três mundos, mas em um mundo que inclui a experiência do colonialismo e do imperialismo em ambos os lados da suposta divisão global. Neste sentido, por exemplo, os afro-americanos também formam um bolsão de exclusão no interior do que chamamos de Primeiro Mundo: daí encontrarmos uma utopia espacial de rastafáris em *Neuromancer*. Se usamos estes conceitos até agora é apenas para dialogar na mesma linha de argumentação adotada por Spinrad e Sterling. De qualquer forma, ainda que estejamos atentos para essa falsa divisão, nossa pesquisa se concentrará nas interações entre a ficção *cyberpunk* e a realidade latino-americana.

Também devemos esclarecer o sentido em que empregaremos o conceito de recepção, exposto no subtítulo desta pesquisa. Não nos referimos aqui à Estética da Recepção e aos problemas do leitor, como pode parecer – apesar de, como afirma Nitrini, “o produtor é também um receptor quando começa a escrever” (NITRINI, 2000, p. 171) –, mas à Literatura Comparada, onde recepção designa a cultura importadora: é o caso da América Latina em relação à ficção *cyberpunk*. Este sentido remonta desde a consolidação da Literatura Comparada enquanto disciplina acadêmica no final do século XIX, onde a recepção integra o estudo de fontes e influências: para van Tieghem (1994), por exemplo, as obras literárias inserem-se num quadro de influências, onde são influenciadas na criação e influenciadoras na fortuna. Para Coutinho, entretanto, esta Literatura Comparada mais antiga, de origem francesa, “autou, em suas primeiras manifestações sobre a literatura do continente [América Latina], como mais um elemento ratificador do discurso da dependência cultural” (COUTINHO, 2003, p. 11). Isto porque a literatura latino-americana é enquadrada nestes primeiros estudos somente enquanto influência das fontes européias. Outro problema reside no próprio conceito de influência: para Candido, “é preciso reconhecer que talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da

⁶ Tradução livre de: “La Central Obrera y destacados líderes cívicos y campesinos han anunciado su solidaridad con los piratas informáticos”.

deliberação e do inconsciente” (CANDIDO, 2006, p. 38). Ciente destas limitações, o sentido em que nos valeremos do conceito de recepção será sempre aquele onde “as ‘influências’, as repercussões efetuam-se essencialmente segundo a medida das necessidades do contexto receptor” (KAISER, 1989, p. 266-267), como também se valem os comparatistas do Leste Europeu, principalmente Victor Zhirmunsky. Neste sentido, em vários momentos, realizaremos comparações semelhantes às do Desconstrucionismo, onde “o texto segundo no processo da comparação não é mais apenas o ‘devedor’, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em conseqüência, mais rica e dinâmica” (COUTINHO, 2003, p. 20). A ficção *cyberpunk* latino-americana, enquanto texto segundo, não é “devedora” da contraparte norte-americana, mas sim revitalizadora: como veremos no desenvolvimento desta pesquisa, é ela quem “impede” a morte do gênero no final dos anos 1980, dando-lhe novo fôlego. Ainda a respeito do Desconstrucionismo, Coutinho acrescenta que “o que passa a prevalecer na leitura comparatista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual estabelecido com o primeiro” (COUTINHO, 2003, p. 20). No caso da ficção *cyberpunk* latino-americana este elemento de diferenciação é justamente privilegiar os lugares e discursos deixados à margem pelo capitalismo tardio.

É claro que a posição defendida acima também apresenta seus problemas: não basta apenas “inverter a escala de valores do modelo tradicional para derrocar-se seu teor etnocentrista” (COUTINHO, 2003, p. 21), pois o referencial continua sendo o modelo tradicional. Ou seja, não basta apenas valorizar o texto segundo em detrimento do primeiro enquanto se segue as regras deste. Para Coutinho, “é preciso ir além: desconstruir o próprio modelo, ou melhor, desestruturar o sistema hierárquico sobre o qual ele se havia erigido” (COUTINHO, 2003, p. 21). Entretanto, para a história dialética, a melhor forma de desestruturar o sistema hierárquico é sublevar seu elemento mais baixo: para Marx e Engels, é este o resultado da luta de classes, pois “os proletários nada têm de seu a salvaguardar”, sendo assim, “o proletariado, a camada mais baixa da sociedade atual, não pode se erguer, se estabelecer, sem fazer saltar pelos ares toda a superestrutura das camadas que constituem a sociedade oficial” (MARX; ENGELS, 2007, p. 59-60). É isto que também ocorre nas lutas pós-coloniais ou nas lutas por legitimação literária.

São as lutas por legitimação literária que discutiremos no primeiro capítulo, abordando a ficção científica enquanto literatura invisível oposta à literatura estabelecida (*mainstream*), e destacando os valores da primeira (efemeridade, particularidade e imitação) em contraposição

aos valores da segunda (eternidade, universalidade e originalidade). Se a particularidade refere-se aos códigos lingüísticos e temáticos da ficção científica enquanto subcultura, a efemeridade refere-se à historicidade explícita ou implícita na ficção científica enquanto narrativa (STABLEFORD; CLUTE; NICHOLLS, 1995, p. 312-314). É justamente esta historicidade do gênero que nos levará a adotar no segundo capítulo o modelo base-superestrutura como referencial teórico: para definir como empregaremos este modelo em nossas leituras da ficção *cyberpunk* latino-americana, muitas vezes enfocadas nas relações entre texto e contexto, listaremos suas diversas interpretações, descartando as superficiais (o *determinismo econômico*) e conservando as complexas (o modelo como *processo social material* ou como *problema*). Estes dois primeiros capítulos visam a delimitar os contornos gerais do nosso objeto de estudo – dizemos gerais, pois a ficção *cyberpunk* é um subgênero da ficção científica – e estabelecer os referenciais teóricos.

No terceiro capítulo adentraremos no mundo da ficção *cyberpunk* latino-americana, contudo sem ainda realizar estudos de casos específicos, mas oferecer um panorama da recepção tardia do gênero na América Latina, enfatizando os tipos de recepção e os problemas por eles levantados. Também abordaremos a ficção *cyberpunk* em outras mídias, privilegiando as convergências e divergências entre a produção mundial e a local, mais precisamente entre os quadrinhos do japonês Katsuhiro Otomo (*Akira*, 1982) e os do brasileiro Law Tisot (*Cidade Cyber*, 2003). Portanto, a pergunta que o terceiro capítulo faz é: se a ficção *cyberpunk* corresponde a um desenvolvimento histórico do capitalismo compartilhado ao redor do mundo, então por que as recepções latino-americanas do gênero se diferenciam da matriz? Uma destas diferenças é justamente a resposta que o quarto capítulo oferece: o viés utópico da ficção *cyberpunk* latino-americana, inexistente na variante norte-americana. Um grupo de obras será analisado em tópicos separados como representante deste viés utópico: proporemos utopias católico-comunistas, utopias ecológicas, utopias indofeministas, ucronias a vapor, etc.

Se a literatura foi o primeiro território libertado da América Latina, como dizia o escritor peruano Manuel Scorza, então ela é o veículo ideal para promover as demais libertações: este é o impulso, algumas vezes declarado, outras vezes secreto ou mesmo involuntário, que mobiliza a ficção *cyberpunk* latino-americana. Como as páginas seguintes tentarão mostrar, a postura *punk* do gênero que se degradou comercialmente na virada dos anos 1990 é retomada em vários momentos pela produção latino-americana. Em seu “obituário” do movimento *cyberpunk* publicado em junho de 1991, “O cyberpunk nos anos 90”, Sterling (2003b) desejou “todo o poder e a melhor sorte para o *underground* dos anos 90.

Não lhe conheço, mas sei que está aí fora”⁷. Nossa resposta: “Sim, ele está fora, fora daí, do outro lado do hemisfério”.

⁷ Tradução livre de: “All power, and the best of luck to the Nineties underground. I don’t know you, but I do know you’re out there”.

1 A FICÇÃO CIENTÍFICA E SEUS VALORES

Em *El sentido de la ciencia ficción* (1966), provavelmente o primeiro estudo teórico-crítico sobre ficção científica publicado na América Latina⁸, o ensaísta Pablo Capanna apresenta um exemplo do potencial do gênero para inverter as relações entre o *mesmo* e o *outro*: “Em uma paródia das *space-operas* onde reinavam os ‘monstros de olhos arregalados’, Tenn escreveu a peripécia de um professor de literatura lançado em um mundo de monstros dessa espécie, onde ele, o homem, é visto como ‘O monstro de olhos achatados’”⁹ (CAPANNA, 1966, p. 155-156). O homem, criatura hegemônica nas narrativas de ficção científica, é visto então como alteridade em “The flat-eyed monster” (1955), de William Tenn. Em um diálogo entre duas personagens alienígenas – Conselheiro Glomg e Professor Lirld – sobre a presa humana capturada – Clyde Manship, um professor assistente de Literatura Comparada da Universidade de Kelly (TENN, 1956, p. 98) –, percebemos esta inversão:

O Conselheiro varreu os olhos por Manship. “Você diz que está vivo?”, indagou duvidosamente.

“Oh, qual é, Conselheiro”, Professor Lirld protestou. “Não é flefnomórfico. Mas é obviamente sensitivo, obviamente motivado, apesar de...”

“Certo. Está vivo. Eu admitirei isso. Mas sensitivo? Nem mesmo parece *pmbff* de onde estou vendo. E esses olhos sozinhos são horríveis! Há apenas dois deles – e tão *achados*! Aquela pele seca, seca sem um traço de lodo. Eu admitirei que...”¹⁰ (TENN, 1956, p. 101; grifo do autor).

Mas além de humano entre alienígenas, não há outro tipo de alteridade representado por Manship? Em determinado momento da narrativa Manship começa a pensar em fugir do cativeiro, mas percebe que seus conhecimentos são inúteis para tanto: “Se pelo menos sua tese de doutorado tivesse sido em biologia ou fisiologia, ele pensou ansiosamente, em vez de *O uso do segundo aoristo nos primeiros três cantos da Ilíada*. Oh, bem. Ele estava longe de

⁸ Na lista de estudos latino-americanos sobre ficção científica publicada na *Science Fiction Studies* (MOLINA-GAVILÁN *et al*, 2007, p. 420-431), anterior a *El sentido de la ciencia ficción* somente há estudos voltados para autores específicos (os argentinos Eduardo Holmberg e Leopoldo Lugones e o norte-americano Ray Bradbury) ou para literatura fantástica.

⁹ Tradução livre de: “En una parodia de las *space-operas* donde reinaban los ‘monstruos de ojos saltones’, Tenn escribió la peripecia de un profesor de literatura arrojado a un mundo de monstruos de esa especie, donde él, el hombre, es visto como ‘El monstruo de ojos chatos’”.

¹⁰ Tradução livre de: “The Councilor swept his eyes back to Manship. ‘You call that living?’ he inquired doubtfully. / ‘Oh, come now, Councilior,’ Professor Lirld protested. ‘Let’s not have any flefnomorphism. It is obviously sentient, obviously motile, after a fashion–’ / ‘All right. It’s alive. I’ll grant that. But sentient? It doesn’t even seem to *pmbff* from where I stand. And those horrible lonely eyes! Just two of them – and so *flat*! That dry, dry skin without a trace of slime. I’ll admit that–”.

casa. Mas poderia tentar”¹¹ (TENN, 1956, p. 104-105). Temos uma personagem estudiosa de literatura clássica em um enredo de ficção científica: isto também não é uma alteridade? O cânone não é o monstro da ficção científica?

O objetivo deste capítulo é recuperar as divisões entre literatura estabelecida (*mainstream*) e literaturas invisíveis (ficção científica, horror, fantasia, policial, literatura espírita, esotérica, auto-ajuda, etc.) abandonadas por certas tendências culturalistas e pós-modernistas que as compreendem como “intelectualmente insatisfatórias” (WILLIAMS, 1992, p. 125). Entretanto, através deste resgate, não buscamos elogiar a literatura estabelecida e discriminar as literaturas invisíveis – até porque soaria bastante repetitivo –, mas reconhecer a especificidade das literaturas invisíveis e – por que não? – inverter o jogo. Quando os pós-modernistas proclamam “a anulação de uma distinção mais antiga entre a cultura de elite e a chamada cultura de massas” (JAMESON, 1994, p. 36), isto demarca a vitória final da literatura estabelecida perante as invisíveis: todos reconhecem a presença do gênero policial em *O nome da rosa* (1980), celebrado romance pós-modernista de Umberto Eco, mas ninguém designa este romance como literatura invisível. Pelo menos os frankfurtianos, tantas vezes acusados de discriminar às literaturas invisíveis, reconheciam o embate entre as duas literaturas, mas agora, contrariamente às previsões apocalípticas de expansão da indústria cultural, o pós-modernismo proclama a assimilação definitiva das literaturas invisíveis pela literatura estabelecida. Daí o esforço desperdiçado em separar as duas literaturas, como pontua Souza:

A posição elitista da crítica, desprovida de pudor e disposta a retomar o desgastado binarismo referente à classificação literária, que diferencia a alta da baixa literatura, não estaria ensaiando uma forma de poder de classe que, uma vez enfraquecida, mais se empenha no desejo de reativá-la? Tem sido ainda grande o esforço da crítica em nomear os discursos que não se enquadram nos critérios da alta literatura, escolhendo-se, entre vários termos, ora o de *paraliteratura*, o de *contra-literatura*, ora o de literatura *parapolicial*, correndo-se sempre o risco de uma classificação equivocada (SOUZA, 2002, p. 81; grifos do autor).

Mas não nos parece que o elitismo, enquanto forma de poder de classe, enfraqueceu; talvez se cansou de criticar a “baixa literatura” para começar a aceitá-la, porém ainda segundo seus valores. Quando em “Ficção científica e ‘altas literaturas’” (2007) reconhecemos a presença da ficção científica em autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e José Saramago, demonstrando “como as ditas ‘altas literaturas’ valem-se, atualmente, de um

¹¹ Tradução livre de: “If only his doctoral thesis had been in biology or physiology, he thought wistfully, instead of *The Use of the Second Aorist in the First Three Books of the Iliad*. Oh, well. He was a long way from home. Might as well try”.

gênero da indústria cultural para alcançar novamente o grande público” (LONDERO, 2007a, p. 54), isto certamente nos exige abandonar análises verticais para adotar análises horizontais (LONDERO, 2007a, p. 56). Entretanto, ainda assim as classificações persistem, mas ao invés de critérios verticais como *altas* e *baixas* literaturas, seguramente denunciados por Souza, surgem critérios horizontais: uma literatura *à direita*, conservadora dos valores canônicos (eternidade, universalidade e originalidade), e uma literatura *à esquerda*, marginalizada e, por isso mesmo, subversiva ao preservar valores opostos aos canônicos (efemeridade, particularidade e imitação). Os termos empregados não são gratuitos, pois denotam que a literatura se retira da crítica estética (*alta* e *baixa*) para entrar no campo político (*direita* e *esquerda*).

Souza está certa, contudo, ao alertar para os termos equivocadas que denominam o que aqui chamamos de literaturas invisíveis. A longa história de termos desastrosos ou apenas inadequados nos obriga a justificar a nomenclatura que empregamos. Vamos proceder por eliminação e aproveitar para percorrer brevemente por esta história: o uso do termo “massa” no sentido de “literatura de massa” provavelmente se manifesta no século XX, ainda que “o surgimento do sentido social” do termo seja do final do século XVII e princípios do século XVIII (WILLIAMS, 2007, p. 262). Mas é somente no século XIX que se estabelecem os dois sentidos sociais modernos do termo: (1) o sentido *negativo* de multidão “baixa, ignorante, instável”; e (2) o sentido *positivo* de “força social positiva, ou potencialmente positiva” (WILLIAMS, 2007, p. 263). Sobre este primeiro sentido podemos citar *A psicologia das multidões* (1895), de Gustave Le Bon, onde lemos que

a História nos ensina que, quando as forças morais, que são a estrutura de uma civilização, deixam de atuar, essa multidão inconsciente e brutal, justamente classificada como bárbara, gera a dissolução final. As civilizações foram criadas e guiadas, até esse momento, por uma aristocracia intelectual, nunca pela massa, que só tem poder para destruir e cuja hegemonia representa sempre uma fase de barbárie. (...) Com seu poder unicamente destruidor, as massas atuam como aqueles micróbios que aceleram a desintegração dos organismos debilitados ou dos cadáveres. Assim, quando o edifício de uma civilização está minado pelos vermes, as massas são as que produzem a derrocada final (LE BON *apud* CALDAS, 1987, p. 29).

É neste sentido que as formações que derivam do uso *negativo* do termo – “*sociedade de massas, sugestão das massas, gosto das massas*” – “são tipos relativamente sofisticados de crítica à democracia, que, tendo-se tornado desde o início do S19 [século XIX] uma palavra cada vez mais respeitável, pareceu precisar, em certo tipo de pensamento, dessa alternativa efetiva” (WILLIAMS, 2007, p. 264; grifos do autor). Para Caldas, por exemplo, as teorias de Nietzsche e Stuart Mill apresentam uma visão “aristocrática” da sociedade e “ambas também

se opõem à forma de democracia burguesa tanto quanto às teorias socialistas que estavam em pleno desenvolvimento nessa época [século XIX]” (CALDAS, 1987, p. 35).

O sentido *positivo* do termo se encontra, é claro, desde pelo menos o *Manifesto do Partido Comunista* (1848): “Ora, o desenvolvimento da indústria não multiplica apenas o número dos proletários, mas os concentra em massas sempre maiores, aumentando sua força, e eles tomam consciência disso” (MARX; ENGELS, 2007, p. 56). Devido aos dois sentidos contraditórios do termo surgem vários paradoxos, como “uma *insurreição das massas* contra a *sociedade de massas*, ou um *protesto das massas* contra os *meios de comunicação de massa*, ou uma *organização de massas* contra a *massificação*” (WILLIAMS, 2007, p. 265-266; grifos do autor). Entretanto, o que estas construções paradoxais nos demonstram são as massas enquanto *sujeito* no sentido *positivo* e enquanto *objeto* no sentido *negativo*. Ainda que a ambigüidade nos interesse, como veremos adiante, o termo “massa” e o derivado “literatura de massa” são frequentemente utilizados pela crítica literária no sentido *negativo*, o que nos faz rejeitá-lo de antemão para evitar mal-entendidos.

Uma definição diretamente relacionada às literaturas aqui abordadas se encontra no romance *Bouvard et Pécuchet* (1881), onde Flaubert cunha o termo “literatura industrial” para designar a imprensa de grande tiragem e o folhetim – para Sodré, este é o “germe da moderna indústria cultural” (SODRÉ, 1988, p. 11). “Indústria cultural” é o termo que Adorno e Horkheimer empregam em *Dialética do esclarecimento* (1947) para designar esta mesma literatura. Adorno justifica porque adota este termo ao invés do já existente “cultura de massa”:

Abandonamos essa última expressão [cultura de massa] para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular (ADORNO, 1977, p. 287).

Ou seja, não se trata de cultura *de* massa, cultura que surge espontaneamente das massas como a cultura popular, mas de cultura *para* as massas, cultura fabricada para satisfazer as massas e assim produzir lucro. Neste ponto Adorno demarca a separação entre indústria cultural e cultura popular que será depois duramente criticada: Martín-Barbero, por exemplo, afirma que “a nova cultura, a cultura de massa, começou sendo uma cultura que não era apenas dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas, desde a música até as novelas de rádio e o cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 227). Ainda que a massa não a produza, a cultura é *de*

massa, pois retoma sua experiência e também sua forma popular de manifestação artística, já que “o massivo foi gerado lentamente a partir do popular” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 175). Da literatura de cordel ao jornalismo sensacionalista, do teatro popular renascentista à telenovela, do ilusionismo circense ao cinema de efeitos especiais, Martín-Barbero não percebe uma cisão entre indústria cultural e cultura popular como querem os frankfurtianos, mas sim um mesmo processo cultural. Isto o leva a propor o conceito de “popular urbano”, ainda que reconheça dois obstáculos para sua compreensão: (1) “falar em popular evoca automaticamente o rural, o camponês”; e (2) o popular como resistência espontânea ao hegemônico, e não o constituindo (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 268). Consideraremos estes obstáculos como justificativa para não adotar o termo “literatura popular” ou “literatura popular-urbana”, o que não nos faz ignorar, contudo, a crítica de Martín-Barbero à falsa ruptura entre massivo e popular.

Jenkins também percebe uma continuidade entre as formas de cultura, mas para ele não são duas formas, mas sim três: cultura tradicional ou popular, cultura de massa ou comercial e cultura da convergência (JENKINS, 2009, p. 191-194). Esta última é o que ocorre quando o público reassume o papel de produtor, quando “boa parte das criações do público se espelha em, dialoga com, reage a ou contra, e/ou adapta materiais extraídos da cultura comercial” (JENKINS, 2009, p. 194). Neste sentido, para Jenkins, as três culturas formam camadas sucessivas como se fossem camadas geológicas:

A cultura tradicional americana mais antiga foi construída sobre referências de vários países de origem; a cultura de massa moderna é construída sobre referências da cultura tradicional; a nova cultura da convergência será construída sobre referências de vários conglomerados de mídia (JENKINS, 2009, p. 194).

Se o massivo foi gerado a partir do popular, como afirma Martín-Barbero, a nova cultura da convergência é gerada a partir do massivo. É claro que a ficção científica, gênero que aqui nos interessa, se estabelece a partir da cultura comercial, mas isto não exclui a importância da cultura da convergência para este gênero. Os fãs de ficção científica são muitas vezes os futuros escritores de ficção científica que começaram escrevendo *fan fiction*¹². Entretanto, como não é a cultura participativa dos fãs que nos preocupa nesta pesquisa, deixaremos a nomenclatura de Jenkins para outra oportunidade.

¹² *Fan fiction* é “qualquer tipo de escrita criativa baseada em um segmento identificável da cultura popular [...] e que não seja produzida como um trabalho profissional” (TUSHNET *apud* MUNDIM, 2009, p. 184).

A questão anterior nos coloca a seguinte pergunta: por que não adotar os termos da comunidade de fãs (*fandom*)? Neste caso, os termos são *mainstream* e *underground*, e também implicam em várias dificuldades:

Podemos observar que as divisões entre o *underground* e o *mainstream*, além de noções fundamentais na cultura da FC, são de difícil e complexa definição, pois ao mesmo tempo em que permanecem no domínio da informação obtida pelos fãs, tendem a popularizar-se através da mídia e ganhar contornos por vezes negativos – como no caso das definições acadêmicas – por vezes entusiasmados – por parte dos fãs e escritores de FC (AMARAL, 2006, p. 49).

Além de polarizar fortemente o debate, os termos também são imprecisos, pois como classificar *Neuromancer*? Para Amaral, o romance de Gibson “rapidamente adquiriu o status de literatura ‘séria’, tendo cruzado a barreira entre o gueto da FC e a elite literária, pulando do *underground* ao *mainstream*” (AMARAL, 2006, p. 50). Mas *Neuromancer* ainda pertence a um gênero *underground*, então como pode ser *mainstream*? Tudo isto demonstra a fragilidade destes termos. Em todo caso, conservaremos e traduziremos *mainstream* como “estabelecido”, pois se trata de termo consensual para fãs e crítica, mas descartaremos *underground*, principalmente por remeter frequentemente à literatura específica da contracultura.

Chegamos agora a “literaturas invisíveis”. O que nos agrada no termo é justamente sua ambigüidade, pois se refere tanto ao aspecto *negativo* de literaturas “invisíveis aos olhos dos estudos literários e/ou do mercado” quanto ao aspecto *positivo* de literaturas “não-observadas pela corrente principal dos estudos literários e/ou mercado”, apresentando-se, portanto, como “lugares de experimentações culturais e políticas” (NOLASCO; LONDERO, 2009, 5-6). Sobre o aspecto negativo não é preciso dizer muito, basta lembrar os dois exemplos que citamos na apresentação de *Literaturas invisíveis* (2009): “É o caso das obras de Paulo Coelho, *best-sellers* rotulados como auto-ajuda e ignorados pelos estudos literários. Outro exemplo mais crônico é a ficção científica brasileira: duplamente invisível devido à cegueira dos estudos literários e do mercado” (NOLASCO; LONDERO, 2009, p. 5). Sobre o aspecto positivo é bastante ilustrativo o seguinte comentário de Sterling a respeito da ficção científica:

A FC enquanto gênero, mesmo em sua faceta mais “convencional”, é uma cultura bastante subterrânea. (...) A ficção científica, como a Boemia, é um lugar útil para pôr em contato certa variedade de gente, onde suas idéias e ações podem ser examinadas sem o risco de pô-las diretamente em uma prática mais ampla¹³ (STERLING, 2003b).

¹³ Tradução livre de: “SF as a genre, even at its most ‘conventional’, is very much a cultural underground. (...) Science fiction, like Bohemia, is a useful place to put a wide variety of people, where their ideas and actions can be examined, without the risk of putting those ideas and actions directly into wider practice”.

A ficção científica, enquanto cultura subterrânea, serve então como espaço de experimentação, longe dos olhares taxativos da academia e dos olhares lucrativos do mercado. Mas longe destes olhares que julgam e exploram, a ficção científica e demais literaturas invisíveis estão condenadas ao desconhecimento. É por conservar esta ambigüidade tão característica do problema de pesquisa que reservamos o termo “literaturas invisíveis” para designar o objeto de estudo.

Justificado o termo que define as literaturas por nós abordadas nesta pesquisa, agora é o momento de listar os valores que as contrapõe, ou seja, os valores da literatura estabelecida. O primeiro deles é objeto de adoração do “guarda de cemitério”, expressão adotada por Sartre para denominar aquele para quem

o livro não é um objeto, tampouco um ato, nem sequer um pensamento: escrito por um morto acerca de coisas mortas, não tem mais nenhum lugar nesta terra, não fala de nada que nos interessa diretamente; entregue a si mesmo, ele se encarquilha e desmorona, não restam mais que manchas de tinta sobre o papel embolorado, e quando o crítico reanima essas manchas, transformando-as em letras e palavras, estas lhe falam de paixões que ele não sente, de cóleras sem objeto, de temores e esperanças defuntas. É todo um mundo desencarnado que o rodeia, um mundo em que as afeições humanas, como não comovem mais, passaram à categoria de afeições exemplares, em suma, de *valores* (SARTRE, 2004, p. 24-25; grifo do autor).

Mas quais são esses valores? Justamente os valores da “verdadeira” e “pura” literatura: “um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de História, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno; um perpétuo ensinamento, mas que se dá contra a vontade expressa daqueles que ensinam” (SARTRE, 2004, p. 28). Sartre critica o eterno como valor que rouba o momento histórico da produção textual, que usurpa o engajamento do autor. Não falamos aqui de engajamento político; na verdade, este conceito sartriano é muitas vezes mal-interpretado:

Mas uma vez que, para nós, um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, antes de morrerem, uma vez que pensamos ser preciso acertar em nossos livros, e que, mesmo que mais tarde os séculos nos contradigam, isso não é motivo para nos refutarem por antecipação, uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras [...] (SARTRE, 2004, p. 29)

São literaturas engajadas as ficções nucleares (*nuclear fiction*) do período da Guerra Fria, pois estão preocupadas com o seu tempo. Por exemplo, em *Um cântico para Leibowitz* (1960), romance de ficção científica escrito por Walter M. Miller durante o período atômico,

não se obedecem algumas regras para se conservar na eternidade, como evitar elementos contemporâneos que dificultam a permanência da obra e optar por uma linguagem formalista, desvinculada de qualquer referencial. Estas regras são a base daquilo que Sartre chama de literatura abstrata: “Digo que uma literatura é abstrata quando ainda não adquiriu a visão plena da sua essência, quando estabeleceu apenas o princípio da sua autonomia formal e considera indiferente o tema da obra” (SARTRE, 2004, p. 115). Investir na forma ignorando o conteúdo, pois os sentidos se perdem, mas as palavras permanecem, é o que fizeram muitos escritores que buscaram a imortalidade:

[E]scritores e artistas visaram até estes últimos tempos à eternidade, à imortalidade, à glória não-efêmera. Qualquer que fosse o sucesso conhecido e procurado, a aspiração dos criadores era elaborar obras duráveis para além da aprovação instável dos contemporâneos. Petrarca sustentava que a glória só começava realmente depois da morte; muito mais perto de nós, Mallarmé, Valéry, Proust *desprezavam a atualidade* e achavam natural permanecer desconhecidos até uma idade avançada (LIPOVETSKY, 1989, p. 211; grifo nosso)

Mas a literatura estabelecida, mesmo ciente que “a lógica econômica realmente varreu todo ideal de permanência, [que] é a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos” (LIPOVETSKY, 1989, p. 160), elabora suas próprias leis para permanecer intacta aos ventos da efemeridade. Destas leis podemos citar justamente o formalismo russo de Jakobson, onde o que determina a literariedade da obra é a predominância da *função poética*, ou seja, “o enfoque da mensagem por ela mesma” (JAKOBSON, 2003, p. 126-127). Entretanto, para Compagnon,

as precauções de Jakobson não impediram sua função poética de tornar-se determinante para a concepção, usual desde então, da mensagem poética como subtraída à referencialidade, ou da mensagem poética como sendo para si mesma sua própria referência: os clichês de autotelismo e auto-referencialidade estão, assim, no horizonte da função poética jakobsoniana (COMPAGNON, 2003, p. 100).

É o que ensinam os cursos tradicionais de literatura: “O importante em literatura não é *o que* se escreve, mas *como* se escreve”. Quando o meio é a mensagem, quando a forma é o conteúdo, as palavras mortas substituem os sentidos históricos, a literatura abstrata prevalece. Como Jakobson, Barthes também ensina que, enquanto “o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*” (BARTHES, 1977, p. 207; grifos do autor), os escreventes, por outro lado, “são homens ‘transitivos’; estabelecem uma finalidade (testemunhar, explicar, ensinar) de que a fala não é senão um meio” (BARTHES, 1977, p. 211). Ao separar *escritor e escrevente, escrita como fim e escrita como meio*, Barthes nos faz

pensar que, enquanto os bons romancistas não dizem nada em um estilo elegante, os maus romancistas dizem muito em um estilo vulgar. O escritor de ficção científica Philip K. Dick parece ironizar “essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão ao gosto dos literatos” (COMPAGNON, 2003, p. 138) ao afirmar que

[q]uem escreve romances logo desenvolve a técnica de descrever tudo com estilo, e o conteúdo se esvanece. Em um conto, entretanto, você não pode se safar com esta. Algo de importante tem que acontecer. Acho que é por isso que escritores profissionais talentosos de ficção acabam escrevendo romances. Uma vez aperfeiçoado o estilo, estão feitos. Virginia Woolf, por exemplo, acabou escrevendo sobre nada (DICK, 1991, p. 174).

É claro que também podem nos acusar de praticar a “violenta lógica binária”, pois o que buscamos aqui é recuperar as divisões entre literatura estabelecida e literaturas invisíveis. Entretanto, para esclarecer mais uma vez, este resgate visa resguardar a especificidade da segunda diante das investidas discriminatórias ou assimiladoras por parte da primeira. Até porque a divisão partiu inicialmente da literatura estabelecida, da demarcação de seus valores. Para compreender isto, um panorama histórico do surgimento da visão estabelecida de literatura que remonta para antes dos formalistas é de grande ajuda: inicialmente a relação entre poesia e mundo exterior era certa entre os Antigos; para Aristóteles, a poesia é uma imitação da natureza; para Horácio, sua função é agradar e instruir (TODOROV, 2009, p. 45-46). Isto começa a mudar a partir do Renascimento quando o artista é comparado ao Deus criador, capaz de inventar um mundo autônomo, “sem qualquer obrigação de semelhança nos resultados” entre o seu mundo e o mundo de Deus (TODOROV, 2009, p. 46-47). A partir do século XVIII, diante da autonomia artística garantida lentamente desde o Renascimento, “o objetivo da poesia não é nem imitar a natureza nem instruir e agradar, mas produzir o belo. Ora, o belo se caracteriza pelo fato de não conduzir a nada que esteja para além de si mesmo” (TODOROV, 2009, p. 48). É a *finalidade sem fim* proposta por Kant e reconhecida pelos filósofos como valor específico da obra de arte (BOURDIEU, 2007a, p. 283). Estamos agora próximos da auto-referencialidade formalista, mas até lá o que se mantém é um “equilíbrio instável” (TODOROV, 2009, p. 61) entre autonomia sem finalidade e imitação utilitária. É somente a partir do início do século XX que o equilíbrio se quebra e a balança começa a pender para os conceitos formalistas, inspirados principalmente pelas vanguardas artísticas (TODOROV, 2009, p. 68-70). Compagnon afirma, por exemplo, que

a literariedade, como toda definição de literatura, compromete-se, na realidade, com uma preferência extraliterária. (...) Os formalistas russos preferiam, evidentemente,

os textos aos quais melhor se adequava sua noção de literariedade, pois essa noção resultava de um raciocínio indutivo: eles estavam ligados à vanguarda da poesia futurista (COMPAGNON, 2003, p. 44).

Para Jakobson, “o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (JAKOBSON *apud* AGUIAR E SILVA, 1983, p. 15). A literariedade surge então como elemento divisor das duas literaturas,

cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. De um lado, o sucesso comercial; do outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica (TODOROV, 2009, p. 67).

Esta relação inversamente proporcional entre número de leitores e opinião da crítica se expressa como a principal regra do campo artístico contemporâneo: “O artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico” (BOURDIEU, 1996, p. 102). Mas o que nos interessa na afirmação de Todorov é o surgimento da ruptura entre literatura estabelecida e literaturas invisíveis, ou melhor, do desprezo da primeira pela segunda. Pois como produzir uma literatura “em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores” sem macular sua autonomia? É o início do exílio na torre de marfim que somente termina nas décadas finais do século XX com o sucesso da literatura pós-modernista e sua assimilação do inimigo, ou seja, dos gêneros populares.

Traçamos a história da auto-referencialidade, mas ela é apenas um valor derivado de um valor maior que já destacamos: a eternidade é a meta desta autonomia desligada do referencial, do momento de produção textual, enfim, da efemeridade. E o eterno, enquanto valor, tem uma história mais longa: segundo Kohut (2004), “desde a Antigüidade até o Renascimento, os poetas estavam convencidos de escrever para o futuro, para que houvesse memória de suas obras e memória das coisas que relatavam”¹⁴. Kohut cita como exemplo o epílogo de *As Metamorfoses*, onde Ovídio se declara convicto da imortalidade de sua fama:

Assim eis terminada a minha obra que destruir não poderão jamais a cólera de Jove, o ferro, o fogo e a passagem do tempo. Quando o dia em que pereça a minha vida incerta chegar, que em mim há de melhor não há de perecer. Subindo aos astros, meu nome por si mesmo viverá. Em toda parte onde o poder de Roma se estende

¹⁴ Tradução livre de: “Desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, los poetas estaban convencidos de escribir para el futuro, para que hubiera memoria de sus obras y memoria de las cosas que relataban”.

sobre as terras insubmissas, os homens me lerão, e minha fama há de viver, por séculos e séculos, se valem dos poetas os presságios (OVÍDIO, 1983, p. 294).

A partir do Renascimento, os poetas se conscientizam como capazes de atribuir glória e imortalidade aos reis e heróis, mas também esquecimento (KOHUT, 2004). Já no século XVIII surge a estética como disciplina que, ao adotar a perspectiva do receptor ao invés da do criador (TODOROV, 2009, p. 50), distancia o momento de produção textual, favorecendo assim a imortalidade do texto, e não mais a dos poetas, reis e heróis: “Quando passamos da perspectiva da produção para a da recepção, aumentamos a distância que separa a obra do mundo do qual fala e sobre o qual age, já que se quer percebê-la a partir de então em si mesma e por si mesma” (TODOROV, 2009, p. 53). Mesmo a partir do século XIX, quando os autores começam a escrever sobre o presente para o presente, “a fama póstuma se estabelece como um novo mito literário que perdurou até o século XX”¹⁵ (KOHUT, 2004). Diante desta valorização da eternidade, a efemeridade torna-se um defeito frequentemente atribuído às literaturas de massa que começam a despontar no século XIX. É o caso da ficção científica, como indica Kovács:

Outra de suas características gerais é a submissão ao gosto do público, no que segue a linha da cultura de massa. Como consequência, suas histórias são “datadas”. Ou seja, como refletem o imaginário científico de uma época, elas são suplantadas pelo progresso da ciência. Assim, nós hoje sorrimos diante de contos que pressupõem grandes civilizações na Lua, em Marte ou em Vênus, depois que a ciência demonstrou que é impossível a ocorrência de vida naqueles corpos celestes (KOVÁCS, 1987, p. 28).

Mas é justamente por abordar o imaginário científico do momento de produção textual que a ficção científica se revela sempre atual, contemporânea. Na verdade, os “guardas de cemitério”, para retomarmos a alcunha dada por Sartre, esquecem que o efêmero é implacável, pois “[é] perigosamente fácil ir logo falando de valores eternos: os valores eternos são muito descarnados. (...) Mas é um sonho abstrato, quer queira ou não, e mesmo que cobiçe louros eternos, o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe” (SARTRE, 2004, p. 55-56). É o caso de Balzac, que cobiçava os louros eternos, mas produziu uma literatura profundamente efêmera, como atestam as várias notas de rodapé que atualmente pontuam sua obra: quem conhece, por exemplo, o caso do Sr. Ragoulleau e da Sra. Morin citado em *O pai Goriot* (1835), senão checando as notas de

¹⁵ Tradução livre de: “La fama póstuma se establece como un nuevo mito literario que perduró hasta el siglo XX”.

rodapé?¹⁶ Sodré também reconhece esta efemeridade em Balzac ao comparar *A comédia humana* e o folhetim de Eugène Sue *Os mistérios de Paris* (1842), apesar de não rebaixar o primeiro:

Se levamos em consideração os aspectos destacados em *Os mistérios de Paris*, veremos que cada um deles pode ser encontrado, em maior ou menor intensidade, nos textos dos escritores “elevados”. O aspecto “atualidade informativo-jornalística” é muito freqüente, por exemplo, em Balzac. *A comédia humana* é cheia de informações sobre a sociedade burguesa da época: como fazer carreira nos círculos dirigentes, como abordar as damas, prognósticos sobre vida e morte de indústrias, etc. Balzac é também *repórter* do todo social.

Não se confunde, entretanto, o romance de Balzac, Dickens, Dostoievski, Hugo, com o de um folhetinista *stricto sensu*. Cada um desses grandes escritores não pretendia *apenas contar* uma história, para comover ou informar, mas produzir um *sentido de totalidade* com relação ao sujeito humano, fazendo entrecruzarem-se autonomamente, no texto, história, psicologia, metafísica (SODRÉ, 1988, p. 13-14; grifos do autor).

Mas o que há de errado em “*apenas contar* uma história”? Repete-se novamente aqui o embate entre *o que* se escreve e *como* se escreve: para Sodré, “o estilo culto implica uma intervenção pessoal do escritor tanto na técnica romanesca como na *língua nacional escrita*” (SODRÉ, 1988, p. 14; grifos do autor). Por outro lado, para a “literatura de massa”, “não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanesca. O que importa mesmo são os *conteúdos* fabulativos [...] destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade” (SODRÉ, 1988, p. 15; grifo do autor). O embate ganha aqui contornos mais definidos ao atribuir à literatura estabelecida o domínio da *forma* e às literaturas invisíveis o do *conteúdo*. O que nos interessa, contudo, é o que Sodré afirma sobre a autonomia formal do “estilo culto”: “Tal autonomia implica um distanciamento com relação ao real histórico, isto é, à realidade que vivemos cotidianamente” (SODRÉ, 1988, p. 15). Ou seja, a autonomia formal – requisito desde Flaubert, desde quando o escritor “deixa de escrever por uma *causa externa* e valoriza fortemente o próprio *ato de escrever*” (SODRÉ, 1988, p. 14; grifos do autor) – somente é possível ao se desvincular da referencialidade histórica. Daí que os detalhes históricos não importam: *O pai Goriot* não é sobre o rei napolitano Joaquim Murat (1767-1815), o orador francês Honoré Gabriel Mirabeau (1749-1791) ou o cantor italiano Felice Pellegrini (1774-1832) – personalidades históricas citadas ao longo do romance –, mas sobre a história universal do pai pobre desprezado pelas filhas ricas.

¹⁶ “Trata-se de um caso realmente acontecido em 1812 – uma tentativa de extorção e assassinio por parte de certa viúva Morin contra certo Sr. Ragoulleau – amplamente comentado nos jornais da época” (BALZAC, 1954, p. 144).

Em *A estrutura do romance* (1928), Muir recomenda esta interpretação universalizante ao distinguir o romance epocal e a crônica:

O romance epocal, enquanto forma, difere da crônica, portanto, não apenas em grau de experiência mas em espécie. Não tenta mostrar-nos verdades humanas válidas por todos os tempos; satisfaz-se com uma sociedade num estágio particular de transição e com personagens que só são autênticos na medida em que são representativos daquela sociedade. Toma tudo particular, relativo e histórico. Não vê a vida com a imaginação universalizante mas com a visão diligente, informativa, auxiliada pela inteligência teorizante (MUIR, s/d, p. 69).

Para nos valermos dos exemplos de Muir, *Guerra e paz* (1869) é crônica, é “imaginação universalizante”, enquanto *The new Macchiavelli* (1911), de H. G. Wells, é romance epocal, é “particular, relativo e histórico”, pois descreve invenções tecnológicas que se perderam no tempo (MUIR, s/d, p. 69). Chegamos então à segunda dicotomia de valores das literaturas estabelecida/invisíveis: universal/particular. Esta dicotomia não provém apenas da ausência/presença do referencial histórico, mas também é amparada pelo pensamento humanista que acredita em “verdades humanas válidas por todos os tempos” (Muir), ou seja, em uma *essência* humana: para este pensamento, indivíduos de origens *particulares* (gênero, classe, etnia, etc.) compartilham uma herança cultural *universal*. Harold Bloom, talvez o maior defensor desta visão essencialista da literatura, nos mostra os perigos do pensamento humanista ao declarar que “Shakespeare é mais corrente do que nunca; suas peças serão encenadas no espaço sideral, e em outros mundos, se tais mundos forem alcançados” (BLOOM, 2001, p. 21). Se mesmo alteridades de outros mundos não escapam do universalismo ocidental, então o que dizer das alteridades étnicas e sexuais? Hamlet parece impor para todos: ser ou não-ser *ocidental*, eis a questão.

Entre os modernos, Kant provavelmente é quem mais destacou a primazia do universal em relação ao particular; em *Crítica do juízo* (1790), por exemplo, o filósofo alemão define as três “faculdades da alma” da seguinte forma: (1) intelecto, “a faculdade de conhecer o *universal* (as regras)”; (2) juízo, “a faculdade de subordinar (subsumir) o *particular* ao *universal*”; e (3) razão, “a faculdade de *determinar* o particular através do universal (dedução de princípios)” (KANT *apud* LUKÁCS, 1978, p. 14; grifos do autor). Ao se conhecer o universal (intelecto), é possível julgar (juízo) ou deduzir (razão) o particular por meio do universal. Daí que Kant define o *juízo estético* como “uma particular faculdade de julgar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos” (KANT *apud* LUKÁCS, 1978, p. 21-22). Isto leva a Lukács concluir que, “em Kant, a estética se torna não só subjetivista como também formalista: o afastamento do conceito importa na dissolução do conteúdo”

(LUKÁCS, 1978, p. 22). O que se julga então, através de regras universais, é a forma, pois a ausência de conceitos, sejam eles morais, políticos, etc., impede qualquer avaliação do conteúdo. Schelling procura inverter o idealismo de Kant ao valorizar o particular (LUKÁCS, 1978, p. 32), mas não consegue ir além: para ele, “se a forma *particular* deve ser real em si, ela não o pode ser enquanto particular e sim apenas como forma do universo” (SCHELLING *apud* LUKÁCS, 1978, p. 33). Ao contrário de Kant e Schelling, Hegel supera o formalismo ao abordar conteúdos sociais e históricos em seu sistema filosófico, mas ainda subordina o particular ao universal: “a particularidade é a determinação do universal, mas de tal modo que ela é superada no universal ou nela o universal permanece o que ela é” (HEGEL *apud* LUKÁCS, 1978, p. 68). Enquanto determinação do universal, as particularidades são manifestações transitórias das leis dialéticas do universal (tese, antítese e síntese): para Hegel, os objetivos particulares dos homens (suas paixões, aspirações, interesses egoístas, etc.) são a força motriz da história, portanto, “não é a idéia universal que intervém no contraste e na luta, no perigo; ela se mantém intocável e intacta por trás dos eventos e ordena ao particular da paixão que se consuma na luta” (HEGEL *apud* LUKÁCS, 1978, p. 47) Parafrazeando Marx que critica esta concepção da história, são as particularidades que fazem a história, mas ordenadas por condições universais que desconhecem.

Ainda que também tentem superar o universalismo abstrato, os teóricos românticos do estético sempre retornam a ele: para Lessing, a personificação dramática não deve apresentar o lado singular das personagens, mas tão-somente o universal; para Hurd, a reprodução das particularidades somente é válida quando capta “a idéia universal do gênero” (LUKÁCS, 1978, p. 132-133). A única exceção entre os teóricos românticos é Goethe: para Lukács, “ele é o primeiro que vê na particularidade a categoria estrutural da esfera estética” (LUKÁCS, 1978, p. 149). Isto se evidencia, por exemplo, em um trecho das *Conversações com Goethe* de Eckermann:

Sei muito bem que é difícil: mas compreender e representar o particular é o específico da arte. E, ademais, enquanto nos limitarmos ao universal, todos podem nos imitar, mas ninguém pode imitar o nosso particular. Por quê? Porque os outros não o viveram. Tampouco deve-se temer que o particular não encontre eco nos demais. Todo caráter, por mais específico que seja, todo objeto de representação possível, da pedra ao homem, contém a universalidade; e isto porque tudo se repete, nada havendo no mundo que só tenha existido uma vez (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978, p. 155).

Percebe-se já nesta passagem o problema da originalidade que abordaremos mais adiante. Em todo caso, para Goethe, o universal não é mais o ponto de partida da arte, mas ele

permanece como qualidade inerente do particular. Isto também se evidencia na famosa dicotomia entre alegoria e símbolo (poesia) que o poeta alemão desenvolve:

Existe uma grande diferença no fato do poeta buscar o particular *para* o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso, nasce a alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal; no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expressa ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978, p. 150; grifo do autor).

Goethe também afirma que “um verdadeiro simbolismo existe quando o particular representa o universal não como sonho ou sombra, mas como revelação vitalmente instantânea do imprescrutável” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978, p. 156). O particular que representa o universal como “sonho ou sombra” é a alegoria, artifício que parece não entusiasmar Goethe, mas que adotaremos mais adiante, em definição mais complexa, para compreender o código da ficção científica. Goethe valoriza o símbolo, o particular que não se refere ao universal, mas que o revela em condição indecifrável. Tanto alegoria quanto símbolo são particulares que remetem ao universal, mas enquanto o primeiro se faz decifrar, o último se propõe como enigma.

Lukács parte do problema levantado por Goethe, o particular como categoria central da estética, para desenvolver sua própria estética: ele retoma a divisão tripartida hegeliana (universal, particular e singular) abandonada pelos teóricos românticos para, logo depois, eleger o particular como “ponto do meio” da estética, “o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem” – “neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo” (LUKÁCS, 1978, p. 161). Ou seja, na metáfora de Lukács, o particular é um campo que oscila ora para o extremo universal ora para o extremo singular. Para Lukács, perceber estas oscilações “é uma tarefa das partes mais concretas da estética, do sistema das artes, da análise estética dos estilos, etc.” (LUKÁCS, 1978, p. 169).

Pense-se na diferença entre drama e épica (notadamente em suas formas romanescas modernas). É imediatamente evidente que o drama concebe muito mais universalmente, com relação à épica, suas figuras e suas situações; que os traços da singularidade aparecem nele em muito menor número, muito menos detalhadamente; todo detalhe individual tem no drama um acento simbólico-sintomático, que só pode e só deve ocorrer na épica em medida muito menor. E é igualmente evidente que não se trata aqui, de nenhum modo, de “defeitos” de um destes gêneros (LUKÁCS, 1978, p. 169).

Ainda que evite desenvolver uma estética normativa, cuidado que parece não tomar em outros momentos (ver o próximo capítulo), a proposta de Lukács vai justamente em direção contrária ao que propõe, pois ao eleger o estudo das oscilações entre singular e universal como tarefa central da estética, o particular perde qualquer importância. Na estética de Lukács sabemos identificar a predominância do universal ou do singular, como se demonstra na diferença entre drama e épica, mas nada sabemos sobre o particular. Para nós, a solução não é acrescentar um terceiro elemento (singular) para posicionar o particular no centro da estética, mas realizar uma crítica radical ao universal, como faz Coutinho: “Entretanto, o que não se pode conceber é que a universalidade seja privilégio de uma cultura determinada. Até há pouco tempo, quando os europeus falavam de cultura, a referência era indubitavelmente à européia, identificada com a universal” (COUTINHO, 2003, p. 28). É possível, entretanto, pensar o universal sem referenciais? Esta pergunta, provavelmente sem resposta, nos leva a concluir que somente o particular é concreto, pois o que se pensa universal é, na verdade, um particular que se sobrepõe aos demais particulares. Como veremos no próximo capítulo, da mesma forma que os Estudos Culturais rasuram a linha que divide base e superestrutura a favor da primeira, compreendendo que cultura também é material, movimento semelhante deve ocorrer na divisão entre particular e universal.

A crítica ao universal que Coutinho estende ao etnocentrismo é ampliada em *As contra-literaturas* (1975), de Bernard Mouralis, pois também se volta contra o dogmatismo literário: “O processo de contra-literatura [...] vai assim criar uma ameaça constante para o dogmatismo e o etnocentrismo literários, não tende a nada mais do que a lembrar que as coisas podiam passar-se de outro modo” (MOURALIS, 1982, p. 13). Neste sentido, por contra-literaturas o autor não compreende apenas a literatura africana que contradiz o etnocentrismo ocidental, mas também a literatura de cordel, o romance melodramático, a ficção científica, os anuários, os pequenos anúncios, o *graffiti*, enfim, os textos que contradizem o dogmatismo que prescreve o que é e o que não é literatura. Para Mouralis,

[o]s textos que a instituição literária recusa e que, por essa razão, não entram no domínio do literário, não são apenas textos à margem da “literatura” – ou inferiores a esta –, mas também textos que, só com sua presença, constituem já uma ameaça para o equilíbrio do campo literário, visto que assim revelam tudo o que nele há de arbitrário (MOURALIS, 1982, p. 12).

A ficção científica, enquanto literatura voltada para um grupo particular, é então uma ameaça à literatura universal. Podemos explicar melhor o que entendemos por “literatura de um grupo particular” a partir de uma constatação de Capanna:

Se tomarmos uma obra de maturidade do gênero, *Cidade* [1952] de Simak, [...] teremos a ocasião de observar como operam essas convenções: a obra se faz ininteligível e até absurda se se prescinde do arsenal de símbolos forjados por quatro décadas de evolução do gênero: para compreendê-la, há que conhecer os robôs de Asimov, os cachorros falantes de Del Rey, os super-homens de Stapledon¹⁷ (CAPANNA, 1966, p. 107).

A surpresa do estudioso argentino diante da profusão de símbolos acumulados pelo repertório da ficção científica demonstra como o gênero é, na verdade, um código específico compartilhado por uma comunidade específica. Para Yoss, escritor cubano, a ficção científica é “um gênero caracterizado por seu alto grau de *feedback*, no que resulta ser quase impossível escrever sem ler, e até desfrutar se não houver lido muito (porque um leitor de ficção científica se forma e se educa, não surge do nada)”¹⁸ (YOSS *apud* TOLEDANO REDONDO, 2005, p. 442). Enquanto para compreender a literatura universal é supostamente necessário apenas o conhecimento do código lingüístico, para compreender a ficção científica é necessário também o conhecimento do código do gênero.

O entendimento da ficção científica enquanto código é mais uma definição do gênero que podemos elencar entre muitas outras já elaboradas. Apesar de suas deficiências¹⁹, o modelo de comunicação proposto por Jakobson em “Lingüística e Poética” (1960) é um excelente guia para mapearmos as definições do gênero.

¹⁷ Tradução livre de: “Si tomamos una obra de madurez del género, *Ciudad* de Simak, [...] tendremos ocasión de observar cómo operan esas convenciones: la obra se hace ininteligible y hasta absurda si se prescinde del arsenal de símbolos forjados en cuarto décadas de evolución del género: para comprenderla, hay que conocer los ‘robots’ de Asimov, los perros parlantes de Del Rey, los superhombres de Stapledon”.

¹⁸ Tradução livre de: “un género caracterizado por su alto grado de *feed back*, en el que resulta casi imposible escribir si no se lee, y hasta disfrutar si no se ha leído ya mucho (porque un lector de ciencia ficción se forma y se educa, no surge de la nada)”.

¹⁹ A matriz do modelo jakobsoniano é o modelo informacional de Shanon e Weaver desenvolvido em 1949 (WOLF, 2003, p. 116); portanto, as deficiências indicadas no segundo também se aplicam ao primeiro: a linearidade do processo comunicativo, sempre do emissor para o receptor; a fragmentação do processo comunicativo, dividido em mensagem, canal, etc.; entre outras (RÜDIGER, 2003, p. 28-29).

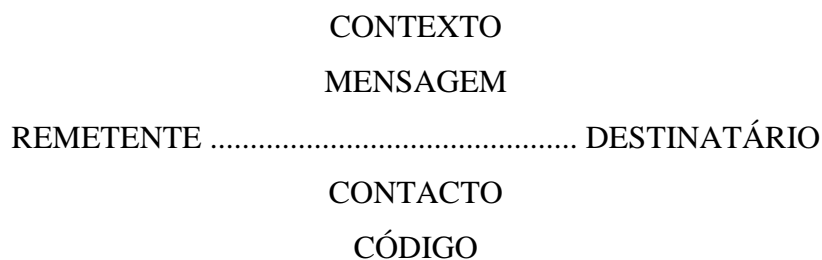


Figura 1 (Roman Jakobson, 1995, *Linguística e comunicação*)

Começamos pelas definições de ficção científica a partir do *contacto* ou canal, freqüentemente atribuídas ao senso comum: para alguns leigos, por exemplo, ficção científica é apenas cinema. Já as definições a partir do *contexto* ou conteúdo são aquelas que mais encontramos nos ensaios de ficção científica: o gênero é delimitado por uma lista de temas, tais como “destruição da Terra”, “viagens espaciais”, “temas parapsicológicos”, “mutantes”, “robôs e andróides”, “viagem no tempo”, entre outras citadas em *Introdução ao estudo da “science fiction”* (1968), de André Carneiro, obra pioneira no Brasil que tomamos como exemplo (CARNEIRO, 2004, p. 24). O problema desta definição é atribuir uma elasticidade histórica incompatível ao gênero, identificando precursores em autores como Luciano de Samosata (125 a 181 d.C.), que narra uma viagem à lua em *História Verdadeira* (CARNEIRO, 2004, p. 10). Talvez seja mais adequado pensar esses precursores como um “caldo cultural” que somente adquire forma a partir dos “gêneros mais populares da literatura de massas do século 20: o romance policial, o de terror, o de fantasia e o de ficção científica” (TAVARES, 2007, p. 93).

Ainda em *contexto* podemos citar as definições baseadas na origem histórica do gênero e nas características decorrentes: para Kovács, a Revolução Industrial proporcionou “um distanciamento entre a linguagem técnica e a linguagem comum” (KOVÁCS, 1987, p. 28), sendo a ficção científica somente possível a partir desta divisão; para Asimov, o marco histórico do gênero também é a Revolução Industrial, sendo que “o importante em matéria de ficção científica, até mesmo fundamental, é aquilo que efetivamente a fez surgir, ou seja, a percepção das mudanças produzidas pela tecnologia” (ASIMOV, 1984, p. 18); para Skorupa, acompanhado a definição de Asimov, “o entendimento da ficção científica se inicia pela compreensão das situações e do momento que a tornou possível, identificável e denominável” (SKORUPA, 2002, p. 36), sendo este momento a Revolução Industrial:

A população européia vivia e sentia nos primórdios do século XIX os efeitos da utilização dos meios tecnológicos pela Revolução Industrial. Seus efeitos sociais e

nos modos culturais de vida provocaram profundas mudanças na relação do homem com o mundo.

(...) A percepção da aceleração nos modos de vida foi possível pela realidade de uma pressão nascida do progresso científico, aliado à estrutura econômica capitalista. Uma realidade de modificações e alterações nos padrões de vida, bem como nas sensações que as mudanças causavam aos sentidos humanos e às formas culturais de medir o mundo (SKORUPA, 2002, p. 39).

Para Causo, o problema destas definições é delimitar o gênero como derivado de “situações culturais, extraliterárias, particulares do nosso século, relativas simplesmente à fascinação pela ciência” (CAUSO, 2003, p. 50). Causo exorciza aqui os fantasmas extraliterários que evocamos ao longo deste capítulo, pois, para ele, a ficção científica é uma tradição literária autônoma “que vem da antiguidade e deságua no mar da especulação” (CAUSO, 2003, p. 34), constantemente apropriada e transformada pelos autores contemporâneos. É certo que esta definição assemelha-se à de código da ficção científica que defendemos mais acima, mas, como veremos adiante, o código, pelo menos como compreendemos, também é extraliterário ou referencial. Aliás, isto também justifica porque não adotamos o contexto como definição satisfatória do gênero, considerando a relação entre engajamento e literaturas invisíveis que estabelecemos mais acima: não é que ignoramos o contexto, mas a ficção científica, ao construir mundos imaginários ou mundos habitados por criaturas ou objetos imaginários, não é *diretamente* referencial.

Dentre as definições relacionadas à *mensagem* ou forma, podemos citar, por exemplo, aquelas que identificam uma estrutura satírica nas obras de ficção científica. Para Fiker, como ocorre na sátira, “a estratégia de imaginar sociedades de outros mundos ou dos tempos futuros que são geralmente travestis da sociedade do autor é tão comum à proto-FC como à FC moderna” (FIKER, 1985, p. 27). Sobre esta definição e outras que já indicamos, Skorupa afirma o seguinte:

O pertinente argumento de Fiker, não obstante ser relevante, apóia-se na idéia da tradição e a sustenta como explicação para a estruturação da ficção científica. De certa forma, considerações como essa impedem até mesmo tentativas de encontrar uma possível originalidade de uma expressão literária, tida como tributária de outras literariedades na forma e no conteúdo, paradoxalmente denominada e reconhecida vulgarmente, como diferente. A questão que *surge* é: por que há a possibilidade da denominação nova de um tema sobre o qual se atribui uma ascendência conhecida e já denominada? Quais as condições que tornam reais essa diferenciação? (SKORUPA, 2002, p. 27).

Ou seja, se a ficção científica remonta aos temas da Antiguidade (Carneiro) ou aos gêneros epopéia (Causo) e sátira (Fiker), então por que denominá-la de outro modo? O que a diferencia destes precursores?

Outras definições de ficção científica delimitam-se ao *remetente* (autor) e ao *destinatário* (leitor): para o escritor Damon Knight, por exemplo, “ficção científica é aquilo apontado por mim quando digo ‘isto é ficção científica’”²⁰ (KNIGHT *apud* MILLER, 2001, p. 10). Logo,

o termo “ficção científica”, como muitos outros, é uma classificação empírica, determinada pelo entendimento de ficção científica que o autor ou leitor possui – daí compreendermos o debate infundável em torno de *Guerra nas estrelas* (1977): alguns consideram o filme de George Lucas como ficção científica, pois reconhecem nele um regaste da tradição do gênero; outros o consideram como fantasia, pois o filme carece de rigor científico (LONDERO, 2007a, p. 66).

Como afirma Causo (2003, p. 44), a ficção científica é um “objeto escorregadio”, constantemente escapando dos critérios impostos. Sempre se pensou a ficção científica como um gênero ambientado no futuro (histórias especulativas), no passado (histórias alternativas) ou mesmo no presente, desde que apresentando objetos e criaturas maravilhosas – Todorov (1992, p. 63) define a ficção científica como *maravilhoso científico* –, como máquinas do tempo, mutantes, etc. Mas ao escrever um romance ambientado no presente e sem nenhum objeto maravilhoso, William Gibson ainda assim mantém-se fiel à ficção científica em *Reconhecimento de padrões* (2003): ao “esticar os limites das definições clássicas do termo [ficção científica]”, Fernandes entende que “o livro de Gibson atende a dois requisitos básicos: 1) é uma obra de ficção; e 2) trata em algum nível de uma ciência (informática)” (FERNANDES, 2006, p. 100). A obra também atende à definição de Asimov que citamos anteriormente, pois aborda mudanças produzidas pela tecnologia. Portanto, mais uma vez, o que diferencia as obras de ficção científica?

Exclusivamente ao *destinatário* também podemos incluir as definições que delimitam o gênero a partir de um efeito específico provocado no leitor: desde a década de 1940, por exemplo, os fãs adotam o termo “*sense of wonder*” (“sentimento de maravilhoso”) para descrever a sensação que a ficção científica de boa qualidade deve inspirar no leitor (NICHOLLS; ROBU, 1995, p. 1083). Neste sentido, “‘*sense of wonder*’ é uma expressão crítica interessante, pois define a ficção científica não por seu conteúdo, mas por seu efeito (o termo ‘horror’ é outro semelhante)”²¹ (NICHOLLS; ROBU, 1995, p. 1083). Isto se evidencia nos títulos das primeiras revistas de ficção científica, como mostra Csicsery-Ronay:

²⁰ Tradução livre de: “science fiction is that thing I’m pointing at when I say ‘that’s science fiction’”.

²¹ Tradução livre de: “‘Sense of wonder’ is an interesting critical phrase, for it defines sf not by its content but by its effect (the term ‘horror’ is another such)”.

O assim chamado *sense of wonder* tem sido considerado um dos atributos primários da FC ao menos desde a era *pulp*. Os títulos das revistas de FC mais populares deste período – *Astounding* [*Surpreendente*], *Amazing* [*Inacreditável*], *Wonder Stories* [*Estórias Maravilhosas*], *Thrilling*, *Startling* [*Aterrorizante*], etc. – claramente indicam que o valor cognitivo julgado nas estórias de FC é mais que contrabalanceado por um poder afetivo ao qual, de fato, se espera submeter o conteúdo científico²² (CSICSERY-RODAY, 2002, p. 71).

Mas o que define o *sense of wonder*? Em “A key to science fiction: the sublime” (1988), Cornel Robu argumenta que o conceito de sublime é a chave para compreender o *sense of wonder* (NICHOLLS; ROBU, 1995, p. 1084): nas palavras de Jameson (2006, p. 59), segundo Kant, o sublime se relaciona aos “limites da figuração”, à “incapacidade da mente humana para representar forças tão enormes”, enfim, ao irrepresentável. Em conformidade ao argumento de Robu, não é por acaso que, se a Natureza é o sublime da modernidade, o “sistema mundial do capitalismo multinacional” é, para Jameson, o sublime da pós-modernidade, sendo justamente identificado na ficção científica, mais precisamente na ficção *cyberpunk*, cuja “narrativa mobiliza a ligação de circuitos e redes de um computador global imaginário cuja complexidade está além da capacidade de leitura da mente humana normal” (JAMESON, 2006, p. 63-64). Contudo, como Nicholls e Robu reconhecem, o tipo de definição que aqui discutimos, referente ao *destinatário*, é mais evidente em outros gêneros populares: para Carroll,

como os romances de suspense ou de mistério, os romances são chamados de horror de acordo com sua deliberada capacidade de provocar certo *afeto* (*affect*). De fato, os gêneros do suspense, mistério e horror derivam seus próprios nomes dos afetos (*affects*) que pretendem provocar – um sentimento do suspense, um sentimento do mistério e um sentimento do horror (CARROLL, 1999, p. 29-30; grifo do autor).

Também podemos citar a literatura fantástica: em *Volta ao dia em 80 mundos* (1967), Cortázar (2008, p. 71-78) nos fala de um “sentimento do fantástico” produzido por esta literatura.

Talvez agora seja o momento de arriscarmos nossa definição a partir do que já expomos a respeito do *código* da ficção científica. Para nós, este código é decifrado em chave alegórica: já discutimos em outro momento (LONDERO, 2007b, p. 65-67) a alegoria como um modo de definir a ficção científica e concluímos, a partir de Todorov, que o gênero encontra-se no meio de “uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (que pertence a

²² Tradução livre de: “The so-called *sense of wonder* has been considered one of the primary attributes of sf at least since the pulp era. The titles of the most popular sf magazines of that period – *Astounding*, *Amazing*, *Wonder Stories*, *Thrilling*, *Startling*, etc. – clearly indicate that the putative cognitive value of sf stories is more than counter-balanced by an affective power, to which, in fact, the scientific content is expected to submit”.

este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido” (TODOROV, 1992, p. 71); ou seja, lemos as narrativas de ficção científica tanto no sentido literal quanto através de um segundo sentido, alegórico. Agora, retornando à discussão, podemos observar na própria alegoria esse duplo movimento que buscamos para definir a ficção científica, pois, como afirma Borges numa nota sobre dois romances de H. G. Wells – *The Croquet Player* (1936) e *Star-Begotten* (1937) –,

“Os caracteres alegóricos”, adverte acertadamente De Quincey, “ocupam um lugar intermediário entre as realidades absolutas da vida humana e as puras abstrações do entendimento lógico”. A faminta e fraca loba do primeiro canto da Divina Comédia não é um emblema ou letra da avareza: é uma loba e é também a avareza, como nos sonhos²³ (BORGES, 1989, p. 275).

Ou seja, decodificamos o significante “loba” tanto como significado metonímico (uma loba) quanto como significado metafórico (a avareza). Portanto, se a própria alegoria abarca esses dois significados, então não precisamos inserir a ficção científica na “gama de subgêneros literários” referida por Todorov para defini-la, pois basta compreendê-la somente enquanto alegoria. O conto “Nas colinas, as cidades” (1984), de Clive Barker, ilustra exemplarmente esse duplo movimento da alegoria: no seguinte diálogo entre as personagens Mick e Judd, que discutem a respeito de duelos de “gigantes”, notamos o embate entre o significado metonímico e o metafórico:

– O que ele quis dizer? – perguntou Mick, quando olhavam para outra porta fechada.
 – Estava falando por metáforas...
 – Todo aquele negócio de gigantes?
 – Alguma bobagem trotskista... – insistiu Judd.
 – Acho que não.
 – Pois eu tenho certeza de que é. Foi seu discurso do leito de morte, provavelmente preparado durante anos.
 – Acho que não – repetiu Mick, e começou a voltar para a estrada.
 – Muito bem, o que acha então? – Judd estava atrás dele.
 – O homem não estava repetindo uma frase de nenhum partido.
 – Está dizendo que acredita que há um gigante por aqui, em algum lugar? Ora, pelo amor de Deus!
 Mick voltou-se para Judd. Seu rosto quase não era visível no escuro. Mas a voz estava segura.
 – Sim. Acho que ele estava dizendo a verdade (BARKER, 1990, p. 225).

Enquanto Judd interpreta a palavra “gigante” como uma metáfora, “alguma bobagem trotskista”, Mick acredita na existência de gigantes, ou seja, compreende metonimicamente a

²³ Tradução livre de: “‘Los caracteres alegóricos’, advierte acertadamente De Quincey, ‘ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico’. La hambrienta y flaca loba del primer canto de la Divina Comedia no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños”.

palavra “gigante”. O diálogo acima oferece uma alegoria do significante “gigante”, mas nem por isso os gigantes existem no universo diegético do conto²⁴.

Além deste duplo sentido da alegoria, metonímico e metafórico, o que também nos interessa na alegoria é que “ela está sempre ‘datada’, ou seja, ela exhibe em sua superfície as marcas de seu tempo de produção” (AVELAR, 2003, p. 14). Avelar se baseia aqui na seguinte passagem de *Origem do drama barroco alemão* (1925), de Walter Benjamin: “a alegoria oferece ao olhar do observador a *facies hippocratica* da história enquanto paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN *apud* AVELAR, 2003, p. 14). A alegoria é então efêmera como as literaturas invisíveis, se faz marcar temporalmente ao petrificar determinado significado metafórico: é impossível ler *A revolução dos bichos* (1945), para citar um exemplo notório, sem pensar na crítica ao stalinismo. Jameson também cita outra passagem da referida obra de Benjamin que esclarece esta relação entre alegoria e efemeridade:

Sob a aparência ensimesmada da Melancolia, o objeto, uma vez que se torna alegórico, uma vez que a vida escorreu para fora dele, fica para trás, morto, e no entanto preservado para toda a eternidade; jaz diante do alegorista, completamente entregue a ele, para o bem ou para o mal. Em outras palavras, o objeto é doravante incapaz de projetar qualquer significado por conta própria; pode tão-somente assumir aquele significado que o alegorista quer lhe conferir (BENJAMIN *apud* JAMESON, 1985, p. 61-62).

O significado que o alegorista confere, o significado que a alegoria preserva, é o significado do momento da produção textual, eternizado de um modo bem diferente daquele que já discutimos: não se trata do eternamente abstrato, capaz de ganhar novos significados a cada geração, mas do eternamente concreto, cujo significado é o mesmo desde o momento da produção textual. Esta também é a diferença entre símbolo e alegoria, cuja tendência da crítica é exaltar o primeiro em detrimento do segundo (JAMESON, 1985, p. 62), o que ocorre pelo menos desde Goethe, como já vimos. Para Jameson, “a preferência pelo simbolismo é talvez mais a expressão de um valor do que uma descrição de fenômenos poéticos já existentes”, sendo que o que se valoriza é “um presente lírico acidental”, ao invés de “um

²⁴ Para Dziemianowicz, “porque Barker usa o *tropos* do horror para prever um reino além dele que sua ficção não pode ser lida como as histórias de Stephen King ou Dean R. Koontz, que tentam produzir o senso de horror extraordinário no contexto do cotidiano. As narrativas de Barker frequentemente possuem o tom das fábulas ou parábolas, onde espetáculos simbólicos tomam o lugar” (DZIEMIANOWICZ, 1999, p. 221). Para nossa proposta de alegoria, entretanto, as narrativas de Barker podem ser lidas tanto como acontecimentos extraordinários quanto como “espetáculos simbólicos”. Na verdade, o próprio King afirma que “uma história de horror, não importa o quão primitiva, é alegórica por sua própria natureza; é simbólica” (KING, 2007, p. 37). Tradução livre de: “because Barker uses the tropes of horror to envision a realm beyond them that his fiction cannot be read like the stories of Stephen King or Dean R. Koontz, which attempt to make sense of extraordinary horrors in the context of the everyday. Barker’s narratives often have the tone of fables or parables in which symbolic pageants are taking the place”.

canhestro decifrar de significado de momento em momento” (JAMESON, 1985, p. 62). Enquanto a descoberta acidental de novos significados faz do símbolo sempre presente, portanto eternamente abstrato, a decifração do significado que já está lá faz da alegoria sempre passado, logo eternamente concreto.

Decifração é certamente o modo mais adequado para pensar a alegoria: para Croce, por exemplo, “a alegoria não é um modo direto de manifestação espiritual, e sim um tipo de criptografia ou escrita” (CROCE *apud* AVELAR, 2003, p. 16). Ainda que Croce desvalorize a alegoria, Avelar destaca a definição dele por reconhecer as relações entre alegoria e cripta (do latim *scriptum*, escrito, inscrição):

A inscrição escrita opera, protobrechtianamente, impedindo que a imagem se congele como forma naturalizada, freqüentemente propondo um enigma que esvazia qualquer possibilidade de uma leitura ingenuamente especular da imagem. O alegórico se instaura, portanto, não por recurso a um “sentido abstrato”, e sim na materialidade de uma inscrição (AVELAR, 2003, p. 16).

Eis o paradoxo da alegoria, pois se ela não remete a um segundo sentido (“sentido abstrato”), ela também não remete ao sentido literal (“uma leitura ingenuamente especular da imagem”). Parece então que o duplo sentido da alegoria, metonímico e metafórico, surge nela enquanto *dupla negação*, mas isto porque “a alegoria é a cripta tornada resíduo de reminiscência” (AVELAR, 2003, p. 17): sabemos que algo está lá para ser lembrado, mas não sabemos exatamente o que é, então nos resta apenas a inscrição que não podemos ler como imagem porque sabemos que algo está lá para ser lembrado... A incapacidade da metáfora se realizar apela para a metonímia que também não se realiza porque se trata de metáfora. Podemos ilustrar este paradoxo por meio de um dilema comum ao leitor de ficção científica: “Não sei o que este alienígena significa, mas sei que ele significa algo”.

Por causa desta *dupla negação*, a alegoria permite uma pluralidade de significados, mas sem que se chegue “acidentalmente” num único significado, como ocorre no símbolo, pois é o momento da produção textual que está para lá para ser lembrado. Isto é o que também sugere Jameson após descrever algumas leituras políticas, psicanalíticas e históricas – desde a evidente conspiração comunista até a assustadora persistência do orgânico (JAMESON, 1995, p. 26) – do filme *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg:

Ora, nenhuma dessas leituras pode ser vista como errada ou aberrante, mas sua própria multiplicidade sugere que a vocação do símbolo – o tubarão assassino – situa-se menos em algum sentido ou mensagem particular que em sua própria capacidade para absorver e organizar essas angústias diversas em seu conjunto. Como veículo simbólico, então, o tubarão deve ser entendido em termos de sua

função essencialmente polissêmica, e não de qualquer conteúdo particular atribuível a ele por este ou aquele espectador (JAMESON, 1995, p. 27).

Notamos que Jameson adota o termo “símbolo” ao invés de “alegoria”, como também faz Roberts (2000, p. 16) ao definir a ficção científica como simbolista. Temos aqui um problema terminológico que, em todo caso, não invalida o debate que desenvolvemos até então. É adequado destacar, contudo, que o símbolo, pelo menos segundo Jameson, não permite que o compreenda pelo o que ele literalmente possa representar: o tubarão é também um tubarão.

Mas o que nos interessa na afirmação de Jameson é a possibilidade do símbolo aglutinar alteridades diversas. Aqui novamente é oportuno trocarmos símbolo por alegoria, pois nesta, segundo Avelar, “a verdadeira história não foi narrada, o *outro* ao qual alude a alegoria – *allos-agoreuein*, em grego, ‘falar outramente’ – permanece indizível” (AVELAR, 2003, p. 94; grifo do autor). Os *outros* permanecem indizíveis na alegoria não apenas por causa da incapacidade da metáfora se realizar, como já vimos, mas também porque esses *outros* não se expressarem por eles *mesmos*. Ao indagar sobre a função social do fantástico – por que o fantástico? –, Todorov afirma que

Encontra-se numa observação de Peter Penzoldt o esboço de uma resposta: “Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas”. Podemos duvidar de que os acontecimentos sobrenaturais não passem de pretextos, mas há certamente uma parte de verdade nesta afirmação: o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre. Retomando os elementos sobrenaturais, tais quais se enumeraram anteriormente, ver-se-á o fundamento desta observação. Tomemos por exemplo os temas do *tu*: o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, uma sensualidade excessiva... Tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje (TODOROV, 1992, p. 167).

Ou seja, para Todorov, os elementos fantásticos alegorizam tabus sociais e culturais. Contudo, para Avelar, “nessa interpretação a irrupção do alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio e meramente recoberto *a posteriori*, supostamente enunciável transparentemente em tempos de ‘livre expressão’” (AVELAR, 2003, p. 20). Ao afirmar que a psicanálise substituiu a literatura fantástica, pois “não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres” (TODOROV, 1992, p. 169), Todorov compartilha desta interpretação que Avelar reprova. Retornando ao conto “Nas colinas, as cidades”, enquanto as relações homossexuais entre Mick e Judd são descritas em termos realistas, a experiência

comunista, apesar de literalmente referida no conto, ganha tratamento fantástico. Por que assim ocorre? Por que a experiência comunista também não é descrita apenas em termos realistas? Se “o luto é a mãe da alegoria” (AVELAR, 2003, p. 17), ou seja, se “alegórica é a manifestação da cripta na qual se aloja o objeto perdido” (AVELAR, 2003, p. 19), então é o objeto perdido, o já previsível fracasso da experiência comunista no Leste Europeu nos anos 1980, que se tenta desesperadamente preservar na inscrição alegórica.

Jackson também se questiona sobre a função social da literatura fantástica (termo que adota para se referir ao tripé ficção científica, horror e fantasia), mas para ela não se trata de pretexto, mas de subversão:

A literatura fantástica indica ou sugere a base sobre a qual a ordem cultural repousa, pois revela, por um breve momento, a desordem, a ilegalidade, o que está fora dos sistemas de valor dominantes. O fantástico delinea o não-dito e o não-visto da cultura: aquilo que foi silenciado, tornado invisível, coberto e tornado ausente (JACKSON *apud* CARROLL, 1999, p. 251).

Ou seja, o fantástico delinea a alteridade, o que não pertence aos valores dominantes. Neste sentido, Jackson observa na literatura fantástica uma prática subversiva, pois o fantástico desafia a ordem cultural (CARROLL, 1999, p. 252). Mas devemos notar que, em casos como na literatura de horror, este é um desafio perdido, pois não há lugar para monstros na ordem cultural. De fato, o processo é inverso, como observa o escritor Stephen King: “Amamos a idéia de monstruosidade e precisamos dela porque é a reafirmação da ordem que todos almejamos como seres humanos” (KING, 2007, p. 43-44). O *outro* incompreendido reforça o desejo pelo *mesmo*. Na verdade, Carroll cita Jackson apenas para contestá-la, pois “não dispomos de uma consciência anterior [dos monstros de ficção de horror] que estejamos reprimindo – eles são meramente não-pensados” (CARROLL, 1999, p. 253); portanto, os monstros não surgem a partir de materiais reprimidos, pois não podemos reprimir o que ainda nem conhecemos. O que incomoda Carroll, em geral, é a incapacidade do conceito psicanalítico de retorno do reprimido abranger toda literatura de horror (CARROLL, 1999, p. 87). Podemos perfeitamente estender este debate para a ficção científica e demonstrar a fraqueza do argumento de Carroll a partir de um exemplo dado pelo próprio: “Não dispomos de uma categoria cultural já pronta para os grandes insetos-escravos do filme *Guerra dos planetas*” (CARROLL, 1999, p. 252-253). Insetos-escravos: a escravidão não é uma chaga histórica reprimida? Sobre outro ícone da ficção científica, Wolfe mostra como os robôs, enquanto imagens culturais, também remetem à instituição social da escravidão (WOLFE

apud GINWAY, 2005, p. 43); logo, para Ginway, “a ficção científica freqüentemente lida com alienígenas e robôs como o Outro racial” (GINWAY, 2005, p. 44).

O conceito de retorno do reprimido resolve a chave alegórica que discutimos até então, pois o que é reprimido na ficção científica é justamente a realidade, ou melhor, o referencial. Este referencial reprimido retorna então através de alegorias. Daí afirmarmos anteriormente que a ficção científica, ao construir mundos imaginários ou mundos habitados por criaturas ou objetos imaginários, não é *diretamente* referencial; ela é, na verdade, *indiretamente* referencial, projetando alteridades em alegorias. Roberts afirma que os alienígenas, robôs e outros ícones do gênero “proporcionam uma gramática simbólica para articularmos perspectivas de discursos normalmente marginalizados, como o de raça, de gênero sexual, de não-conformismo e de ideologias alternativas”²⁵ (ROBERTS, 2000, p. 28). Mas por que estes discursos marginalizados não se expressam como eles *mesmos*? Por que necessitam de *outros* discursos, como o da ficção científica? Ao se expressarem por *outros* discursos, os discursos marginalizados revelam a impossibilidade de se expressarem como eles *mesmos*: é por isso que, para Avelar, “os índices do fracasso passado interpelam o presente em condição de alegoria” (AVELAR, 2003, p. 14).

Não somente a ficção científica é uma literatura particular, para voltarmos à dicotomia universal/particular, mas também a literatura regionalista: o código particular desta literatura é constituído pelas especificidades geográficas e culturais da região. Daí Otero propor uma inusitada comparação:

Em virtude desse ramo literário [ficção científica] conter seu jargão, assemelha-se, destarte, ao regionalismo, outro específico literário cujos aficionados demandam alguma iniciação. Além da iniciação relacionada com o linguajar científico, sempre constante na FC, outro pode haver totalmente alheio à ciência, nada mais que glossário de termos falados por populações galácticas. Por isso, via analogia, pode-se comparar a literatura especulativa com o regionalismo propriamente dito. Em ambos os gêneros o leitor há que ser iniciado, é dizer, familiarizado com a linguagem. Se o regionalismo ortodoxo, como literatura, se funda na fixação de tipos, costumes e linguagem local – “dialeto” –, analogicamente o mesmo se dá na prosa profética. Nesta última também predominam, além da natureza tecnológica de sociedades extrapoladas para o devir, tipos, hábitos e “dialeto” (OTERO, 1987, p. 13-14).

Do mesmo modo, Dorfler afirma que um dos aspectos mais significativos da ficção científica se refere “precisamente ao estudo e à descrição das diversidades éticas, sociais, étnicas, lingüísticas de uma determinada população em relação à população humana”

²⁵ Tradução livre de: “they provide a symbolic grammar for articulating the perspectives of normally marginalized discourses of race, of gender, of non-conformism and alternative ideologies”.

(DORFLES, s/d, p. 190). Isto também ocorre na literatura regionalista: exploram-se as diversidades das regiões periféricas em relação às características das regiões centrais, sendo o caipira e o ribeirinho, por analogia, dois exemplos brasileiros de alienígenas. Otero (1987, p. 14) também indica a freqüente presença de glossários ao final das obras tanto de ficção científica quanto de literatura regionalista, demonstrando os códigos particulares de ambos os gêneros. Estas relações entre ficção científica e literatura regionalista, que acreditamos pertinentes devido à invisibilidade literária de ambas por se diferenciarem através de códigos particulares, nos permitem aproveitar para a primeira algumas pontuações de Bourdieu a respeito da segunda: para ele,

o discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora (BOURDIEU, 2007b, p. 116; grifos do autor).

O discurso que provocamos neste capítulo também é performativo, pois visa legitimar os valores das literaturas invisíveis, ou seja, reconhecer valores ignorados por uma definição dominante de literatura. Sendo assim, “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto” (BOURDIEU, 2007b, p. 118). Para a ficção científica existir socialmente, é necessário destacá-la no interior da instituição literária, ou seja, traçar suas particularidades e reconhecer suas fronteiras literárias, pois deixá-las apagadas, como querem os estudos culturais e pós-modernistas ao promoverem uma anulação das diferenças entre literatura estabelecida e literaturas invisíveis, é negar a existência da ficção científica.

Para Bourdieu (2007b, p. 124-125), quando os dominados entram em luta nas relações de forças simbólicas, há três resultados possíveis: (1) a *aceitação* do estigma imposto pelos dominantes; (2) a *assimilação* pelos dominantes; e (3) a *subversão*, invertendo a “tábua dos valores” proposta pelos dominantes. Existem aqueles para quem (1) a ficção científica manifesta “o ‘puerilismo’ do nosso tempo” (CARPEAUX *apud* CARNEIRO, 2004, p. 5), impondo os estigmas estabelecidos pela literatura dominante; existem aqueles para quem (2) a ficção científica “nem sempre [...] preenche todos os requisitos de uma literatura ‘de massa’” (FIKER, 1985, p. 7), sendo boa literatura somente quando assimila os valores estabelecidos, como a “tradição inglesa de Wells, Stapledon e C. S. Lewis” (FIKER, 1985, p. 7) ou ainda os romances distópicos de Huxley, Orwell e Burgess; e existem aqueles para quem (3) a ficção científica estabelece valores diferenciados capazes, como afirma Mouralis (1982, p. 12), de

ameaçar e subverter os valores da literatura estabelecida. Ocorre neste último caso o que Bourdieu denomina como “revolução simbólica”:

A revolução simbólica contra a dominação simbólica e os efeitos de *intimidação* que ela exerce têm em jogo não, como se diz, a conquista ou reconquista de uma identidade, mas a reapropriação coletiva deste poder sobre os princípios de construção e de avaliação da sua própria identidade de que o dominado abdica em proveito do dominante enquanto aceita ser negado ou negar-se (e negar os que, entre os seus, não querem ou não podem negar-se) para se fazer reconhecer (BOURDIEU, 2007b, p. 125).

A revolução simbólica ocorre então quando os dominados assumem o poder antes restrito aos dominantes, ou seja, o poder de construir e avaliar as identidades. Neste caso, as identidades são construídas e avaliadas a partir dos valores dos dominados, agora dominantes. Num contexto hipotético de revolução simbólica empreendida pelas literaturas invisíveis, se antes o eterno e o universal eram os valores que garantiam uma identidade literária, agora são o efêmero e o particular. Daí Santaella propor que,

[a]o invés de lançarmos indiscriminadamente nossas pedras sobre os produtos artísticos dos quais as classes opressoras econômica, política e culturalmente se assenhoreiam, não seria mais revolucionário culturalmente fazer incidir um dos focos de luta contra os valores estéticos que as classes dominantes defendem como eternos e imutáveis e através dos quais sua impositação de superioridade se perpetua? (SANTAELLA, 1982, p. 18)

Portanto, o problema não reside nas obras canônicas ou estabelecidas, mas justamente nos valores pelos quais elas são aceitas. Já mostramos, por um lado, como é possível valorizar o efêmero em Balzac, ao invés de o eterno. Por outro lado, a própria ficção científica encampa esse embate de valores que discutimos até então: para Pereira (2005, p. 92), boa parte da crítica valoriza o “enraizamento clássico” do gênero enquanto reprova a *pulp fiction* – expressão dada às ficções publicadas em revistas impressas em papel barato oriundo da polpa da madeira (daí *pulp*) durante as décadas de 1920 a 1950. Paradoxalmente a importação/assimilação dos valores estabelecidos produz obras marginais dentro de um gênero já marginalizado: para Carneiro, por exemplo, “alguns críticos estariam se referindo à *space opera* quando menospreza a ficção científica, pois a avalanche dos livros sem importância faz passar despercebido o que realmente vale a pena ser lido” (CARNEIRO, 2004, p. 5); ou seja, para Carneiro, toma-se toda a ficção científica como má literatura quando, na verdade, somente algumas obras realmente são, sendo estas vinculadas à *space opera*, subgênero comum no período da *pulp fiction* que adapta aventuras de faroeste (*horse*

opera) em planetas desconhecidos, onde os *cowboys* são astronautas e os bandidos monstros alienígenas. A *space opera* é, portanto, a margem da margem. A posição de Carneiro assemelha-se à dos historiadores do gênero: neste caso, Schulz (1987, p. 167) demonstra como as historiografias da ficção científica, essencialmente evolucionistas, visam separar a *pulp fiction* como um ramo decadente, deficiente devido ao ambiente comercial no qual se desenvolveu. Esquece-se, portanto, a vinculação íntima entre ficção científica e literatura comercial como se isto fosse uma chaga. E ainda mais, esquece-se o período *pulp* como o momento de batismo do gênero, e principalmente o de definição do código: para o escritor Samuel Delany,

o modelo inteiro da “história da FC” é, como penso, a-histórico. Morus, Kepler, Cyrano e mesmo Bellamy encontram-se à deriva em relação aos códigos convencionais pelos quais damos sentido às sentenças de um texto de FC contemporâneo. De fato, eles encontram-se à deriva em relação à maioria dos escritos modernos e pós-modernos. É apenas esnobismo (ou insegurança) pedagógico a construção dessas genealogias absurdas e historicamente insensíveis, tendo Mary Shelly como nossa avó ou Luciano de Samosata como nosso tataravô. Não há razão em levar a FC para muito antes de 1926, quando Hugo Gernsback cunhou o horrível e ponderoso termo “cientificação” (*scientifiction*) que, na sessão de cartas escritas pelos leitores de suas revistas, tornou-se logo no ano seguinte “ficção científica” e finalmente “FC”.

(...) Alguns desses escritores de FC [contemporâneos de Gernsback], como Stanley G. Weinbaum (1900-1935), eram extraordinariamente bons. Outros deles, como Capitão S. P. Meek (1894-1972), eram inacreditavelmente ruins. E outros mais, como Edward E. Smith (1890-1965), quando ruins, ainda tinham algo a dizer. Mas o que todos eles fizeram, tanto os ruins quanto os bons, foi desenvolver uma nova forma de ler, uma nova forma de dar sentido aos textos – coletivamente produzindo um novo sistema de códigos. E eles fizeram isto, em seus modos bom, ruim ou indiferente, escrevendo novos tipos de sentenças, colocando-as em contextos onde essas sentenças eram legíveis. E se suas intenções eram sérias ou não, uma nova forma de ler é algo sério²⁶ (DELANY, 1987, p. 137-138; grifo do autor).

Delany não apenas valoriza o período *pulp* da ficção científica – encabeçado por Gernsback e sua revista *Amazing Stories* –, mas justifica esta valorização ao indicar os anos iniciais como responsáveis pela criação do código do gênero. Neste sentido, Tavares (1992, p.

²⁶ Tradução livre de: “whole model of the ‘history of SF’ is, I think, a-historical. More, Kepler, Cyrano, and even Bellamy would be absolutely at sea with the codic conventions by which we make sense of the sentences in a contemporary SF text. Indeed, they would be at sea with most modern and post-modern writing. It’s just pedagogic snobbery (or insecurity) constructing these preposterous and historically insensitive genealogies, with Mary Shelly for our grandmother or Lucian of Samosata as our great-great-grandfather. There’s no reason to run SF too much back before 1926, when Hugo Gernsback coined the ugly and ponderous term, ‘scientifiction,’ which, in the letter columns written by the readers of his magazines, became over the next year or so ‘science fiction’ and finally ‘SF’. (...) Some of those SF writers, like Stanley G. Weinbaum (1900-1935), were extraordinarily fine. Some of them, like Captain S. P. Meek (1894-1972), were unbelievably bad. And others, like Edward E. Smith (1890-1965), while bad, still had something going. But what they were all doing, both the bad ones and the good ones, was developing a new way of reading, a new way of making texts make sense – collectively producing a new set of codes. And they did it, in their good, bad, and indifferent ways, by writing new kinds of sentences, and embedding them in contexts in which those sentences were readable. And whether their intentions were serious or not, a new way of reading is serious business”.

16) afirma que a ficção científica produzida nos anos 1920-1940 constitui um “banco de dados”, um “determinado repertório de imagens e temas” pertencente ao gênero como um todo; logo, o que nos faz reconhecer um texto como ficção científica é justamente seu uso deste repertório. Mais adiante apresentaremos o conceito de megatexto para finalmente concluir o que entendemos sobre o código da ficção científica.

Além dos dois valores da literatura estabelecida que até agora debatemos – o eterno e o universal –, há um terceiro que se destaca na seguinte afirmação de Horkheimer e Adorno a respeito da indústria cultural: “O conceito de estilo autêntico se desmascara, na indústria cultural, como o equivalente estético da dominação. A idéia do estilo como coerência puramente estética é uma imaginação retrospectiva dos românticos” (HORKHEIMER; ADORNO, 1969, p. 166). Na cultura de massa, ou seja, na cultura do anonimato, não faz sentido pensar no estilo como aquilo que identifica um autor, enfim, como *originalidade* em seus dois significados possíveis: o *novo* e a *origem* da obra, o autor. Em suas *Palavras-chave* (1976), Williams afirma o seguinte:

Originality [originalidade] é uma palavra relativamente moderna. Passou a ter uso corrente no inglês a partir do final do S18 [século XVIII]. Depende, naturalmente, de um sentido específico de *original*, que, ao lado de *origin* [origem] [...], existia na língua desde o S14 [século XIV]. Em todos os seus primeiros usos, *origem* tinha sentido estático, relativo a algum momento no tempo ou a alguma força ou pessoa a partir da qual surgiam coisas e condições subseqüentes. (...) No caso das obras de arte, houve uma transferência do sentido retrospectivo de *original* (a primeira obra e não a cópia) ao que era realmente um sentido próximo de *novo* (não semelhante a outras obras). Isso ocorreu principalmente no S17 [século XVII]: “sobre esse tratado, apenas acrescentarei, é um original” (Dryden, 1683) (WILLIAMS, 2007, p. 307-308; grifos do autor).

Em contraposição à originalidade, “a indústria cultural por fim absolutiza a imitação” (HORKHEIMER; ADORNO, 1969, p. 167). A partir de então, a imitação torna-se um valor desacreditado pela literatura estabelecida: o que antes era norma artística para os antigos e renascentistas torna-se, na visão dos gênios românticos e modernistas, um valor-fantasma praticado por um escritor-fantasma (*ghost-writer*).

Para a ficção científica, entretanto, imitação não é meramente cópia, mas empréstimo de elementos que compõem o código do gênero. Neste sentido, a ficção científica é um imenso *universo compartilhado*²⁷ por todos os autores do gênero – aliás, universos compartilhados existem desde o período *pulp*: por exemplo, os mitos de Cthulhu, inventados por H. P. Lovecraft, mas também explorados por Clark Ashton Smith, August Derleth,

²⁷ Expressão utilizada quando vários autores compartilham definições, cenários e personagens que aparecem em seus respectivos trabalhos de ficção.

Donald Wandrei, Robert Howard, etc.²⁸ (CAPANNA, 1966, p. 93-94). Broderick apresenta termo mais adequado para designar este fenômeno: para ele, “a ficção científica é escrita em uma espécie de código (...) que deve ser aprendido na prática”, sendo que cada texto individual ajuda a criar este código; logo, a ficção científica forma “um megatexto de mundos imaginários, características, ferramentas, léxicos, até mesmo inovações gramaticais emprestadas de outras textualidades. A intertextualidade enormemente ramificada da FC a torna um modo especializado” (BRODERICK *apud* FERNANDES, 2006, p. 36). Ainda que não adote o conceito de megatexto, Oliveira afirma algo semelhante: “Esta é uma característica especial da ficção científica: as palavras e conceitos inventados por seus escritores passam a pertencer ao repertório do gênero e se tornam de uso comum a todos” (OLIVEIRA, 2002, p. 2). Em todo caso, o interessante do conceito é que ele também remete ao que chamamos de “literatura de um grupo particular”: para Fernandes, os ícones da ficção científica (robôs, naves espaciais, ciberespaço, implantes, etc.) “compõem um *megatexto*, um grande texto da subcultura da ficção científica, acessível e acessável imediatamente pelos iniciados, ou seja, pelas pessoas acostumadas à leitura de narrativas desse tipo” (FERNANDES, 2006, p. 38; grifo do autor); daí Broderick afirmar que “poderíamos dizer que seus leitores e escritores constituíam uma comunidade semiótica, compartilhando sócio-códigos baseados em classe, bem como protocolos genéricos” (BRODERICK *apud* FERNANDES, 2006, p. 39). Ou seja, os membros da comunidade de ficção científica se fazem reconhecer no acesso ao código do gênero. Para a discussão que nos interessa aqui, contudo, é mais válido o seguinte comentário de Fernandes sobre o conceito de Broderick:

Sabemos quem é o criador da palavra *robô* [Karel Capek], e também temos conhecimento de quem inventou o morfema *ciberespaço* [William Gibson], mas isso não é fundamental para a formação do megatexto. O autor da palavra não é tão importante quanto o fato de que os autores que vieram depois dele continuaram a utilizá-la, quase sempre no mesmo contexto, criando assim um *imaginário da subcultura*, ou seja, um universo com regras próprias (FERNANDES, 2006, p. 39).

Ou seja, para o conceito de megatexto, a questão da originalidade, tanto no sentido de *origem* (autoria) quanto no sentido de *novo*, é irrelevante: o mais importante não é criar novos termos, ainda que isto seja fundamental para a renovação do gênero, mas sim fazer circular os já existentes. Neste sentido, o conceito borra radicalmente as fronteiras entre os textos, abdicando os direitos de origem.

²⁸ Não devemos confundir código e universo compartilhado: enquanto o robô é um ícone do código da ficção científica, as leis da robótica imaginadas por Isaac Asimov são conceitos compartilhados por diversos autores.

Como conclusão deste capítulo podemos agora apresentar um quadro comparativo entre os valores da literatura estabelecida e os das literaturas invisíveis:

Literatura estabelecida (<i>mainstream</i>)	Literaturas invisíveis
Eterno	Efêmero
Universal	Particular
Originalidade	Imitação

Usamos a ficção científica como principal exemplo das literaturas invisíveis ao longo deste capítulo, mas, em geral, o que propomos são novos critérios para avaliar estas literaturas e desafiar a literatura estabelecida. Capanna já notava em 1966 que, “quando se trata de analisar algo como a ficção científica, que é *terra incógnita* ainda nas universidades, o mais fácil resulta em medi-la com os cânones [...], reduzindo-a ao conhecido. Dito de maneira mais crua, projetar os próprios preconceitos, racionalizando desde logo”²⁹ (CAPANNA, 1966, p. 14-15; grifo do autor). A ficção científica não é mais terra incógnita nas universidades brasileiras, mas ainda há um longo caminho a percorrer que, para nós, inicia-se na fundamentação de uma teoria crítica capaz de lidar com o gênero – pensamos aqui em uma teoria global das literaturas invisíveis, e não em uma “teoria de gueto” como a praticada em revistas especializadas norte-americanas (*Science Fiction Studies*, por exemplo). Pois é impossível compreender as literaturas invisíveis se apenas conhecemos *o uso do segundo aoristo nos primeiros três cantos da Ilíada...*

²⁹ Tradução livre de: “Cuando se trata de analizar algo como la ciencia-ficción, que es *terra incognita* aún en las universidades, lo más fácil resulta medirla con los cánones [...], reduciéndolo a lo conocido. Dicho más crudamente, proyectar los propios prejuicios, racionalizando desde luego”.

2 BASE-SUPERESTRUTURA: MODOS DE USAR

Uma das características que atribuímos à ficção científica, como vimos no capítulo anterior, é a efemeridade, ou seja, a integração entre o texto e o momento de produção textual. Jameson, por exemplo, afirma que o gênero ficção científica “pode ser considerado uma forma historicamente nova e original que nos oferece uma analogia com a emergência do romance histórico no começo do século XIX”, pois, como este, apresenta uma “percepção do presente como história” (JAMESON, 2006, p. 289-290). Ao estabelecer as características da ficção científica divergindo-as das da fantasia, Jameson afirma que, enquanto a segunda é notadamente moralista (bem *versus* mal) e/ou religiosa, a primeira é historicista:

A matéria-prima medieval, como a nostalgia cristã (ou mesmo anglicana) particularmente destacada em Tolkein e em seus viajantes-companheiros como a série Harry Potter, deve primeiramente ser radicalmente distinguida dos historicismos que funcionam na tradição da FC, os quais giram em torno de uma estrutura formal determinada por conceitos de modo de produção em vez daqueles de religião³⁰ (JAMESON, 2007, p. 58).

Esta também é a conclusão de Bould que acrescenta, ao lado da fantasia, o horror como mais um gênero a-histórico:

Em termos gerais, o horror sobrenatural descreve passados que recusam morrer (assombrações, legados, degenerações) e sujeitos transformados em monstros (vampiros, lobisomens, zumbis), enquanto a fantasia enfatiza o feudalismo em perigo (elfos aristocráticos partem da Terra Média para hobbits pequeno burgueses que serão suplantados pelos humanos, cuja natureza proletária é perfigurada pelos orcs). Em certo nível, então, ambos os gêneros são também sobre mudanças dentro – ou do – modo de produção e suas conseqüências³¹ (BOULD, 2009, p. 3-4).

Ou seja, as mudanças existem, mas dentro do mesmo modo de produção. Neste sentido, enquanto a Terra Média de Tolkein é a-histórica³² – no sentido das relações

³⁰ Tradução livre de: “Medieval material, as well as a Christian (or even Anglican) nostalgia particularly pronounced in Tolkein and his fellow-travelers as well as in the Harry Potter series, must first be radically distinguished from the historicisms at work in the SF tradition, which turn on a formal framework determined by concepts of the mode of production rather than those of religion”.

³¹ Tradução livre de: “In board terms, supernatural horror depicts pasts that refuse to die (haunting, legacies, degenerations) and subjects made monstrous (vampires, werewolves, zombies), while fantasy emphasises endangered feudalism (aristocratic elves leave Middle Earth to petit bourgeois hobbits, who will be supplanted by humans, whose proletarian nature is foreshadowed by orcs). On some level, then, both genres are also about changes within – or of – the mode of production and their consequences”.

³² Se a Terra Média de Tolkein é a-histórica, a fantasia, enquanto literatura invisível, é efêmera, portanto histórica. Não afirmar isto é invalidar o debate do primeiro capítulo. Tanto as observações de Jameson quanto as

econômicas e políticas serem sempre as mesmas, ainda que a Terra Média possua uma história –, o universo imaginado por Asimov na trilogia Fundação – *Fundação* (1951), *Fundação e Império* (1952) e *Segunda Fundação* (1953) – é profundamente histórico ao apresentar diversos modos de produção em transformação ou convivência³³. Esta historicidade também é atribuída ao gênero por Roberts:

A FC não nos projeta para o futuro; ela nos narra estórias sobre nosso presente e, mais importante, sobre o passado que originou esse presente. Ao contrário do intuído, a ficção científica é um modo *historiográfico*, um meio de escrever simbolicamente sobre a história³⁴ (ROBERTS, 2000, p. 35-36; grifo do autor).

Isto justifica o interesse de alguns historiadores pelo gênero: David Wilson, em *A história do futuro* (2000), afirma que nos romances distópicos da primeira metade do século XX, como *Admirável mundo novo* (1932) e *1984* (1948), “a abordagem geral foi isolar uma tendência política ou social inquietante, ampliá-la e projetá-la no futuro” (WILSON, 2002, p. 34). Ao elegerem e projetarem determinadas características sociais e políticas, tais romances interpretam historicamente o presente, tal qual a historiografia que interpreta o passado a partir da seleção de eventos relevantes.

Por outro lado, para Jorgensen, a afirmação de Jameson e demais autores sobre a autoconsciência histórica da ficção científica é enganosa: para ele, “sua suposição [de Jameson] que a FC é mais histórica que outros gêneros contém uma contradição: se a história determina o gênero, nenhum gênero deve ser mais histórico que qualquer outro”³⁵ (JORGENSEN, 2009, p. 197). Jorgensen rebate esta definição historicista do gênero, pois compartilha da crítica althusseriana ao historicismo: “Para Althusser, o historicismo não é nem científico nem revolucionário porque é ideologicamente fixado, amarrado em sua própria descoberta do conteúdo histórico em assuntos que já foram determinados para serem

nessas se referem aos universos diegéticos da fantasia e da ficção científica, e não à literatura marginal enquanto categoria sociocultural, onde ambos os gêneros encontram-se.

³³ Segundo Jameson, “isto é consistente com o que se sabe a respeito da vida de Asimov, que afirma ter participado na década de 1930 de grupos que fizeram um estudo sistemático de Marx e do marxismo, e que seu conceito de ‘psico-história’, usado aqui [‘Nightfall’] e na série *Fundação*, foi sugerido por isso que chamamos de ‘modo de produção’” (JAMESON, 2007, p. 91). Tradução livre de: “this is consistent with what is know about the life of Asimov, who is said to have participated in the 1930s in groups which made a systematic study of Marx and Marxism, and whose concept of ‘psychohistory’, in play here and in the *Foundation* series, was suggested by that of the ‘mode of production’”.

³⁴ Tradução livre de: “SF does not project us into the future; it relates to us stories about our present, and more importantly about the past that has led to this present. Counter-intuitively, SF is a *historiographic* mode, a means of symbolically writing about history”.

³⁵ Tradução livre de: “his assumption that SF is more historical than other genres contains a contradiction: if history determines genre, no one genre should be more historical than any other”.

históricos”³⁶ (JORGENSEN, 2009, p. 199). Ou seja, para Althusser, o historicismo é a reprodução da ideologia que determina o que é e o que não é histórico. O que Jorgensen propõe é compreender a ficção científica não como categoria historicamente/ideologicamente determinada (romance), mas sim como ciência experimental:

É possível, então, pensar sobre a FC não em termos burgueses do romance, mas como uma ciência experimental. O objeto de estudo não é a reprodução ideológica da FC, mas uma auto-reflexão filosófica sobre estas condições de reprodução ideológica. (...) Consequentemente, *A mão esquerda da escuridão* de Le Guin, que imagina uma espécie humana sem um impulso sexual, pode ser tomada como uma sugestão concreta e científica para elaborar uma sociedade humana que não é desviada por investimentos libidinais. (...) A crítica de Althusser à ideologia cria oportunidades para descobrir a ciência experimental que a FC tem em comum com a consciência revolucionária³⁷ (JORGENSEN, 2009, p. 208-209).

Se a proposta de Jorgensen é interessante, ainda mais quando destaca o papel da ficção científica no reconhecimento (e não na reprodução) da ideologia e na experimentação de idéias revolucionárias, isto não a impede de apresentar ao menos quatro pontos vulneráveis: (1) enquanto há poucos exemplos de ficção científica que cumprem este papel revolucionário, muitos agem como reprodução ideológica (por exemplo, o futuro racista e misógeno da ficção científica *pulp* dos anos 1920-30); (2) mesmo estes poucos exemplos revolucionários não são imunes à reprodução ideológica – no exemplo citado por Jorgensen, os habitantes do planeta Inverno não estão além da divisão masculino/feminino, apenas alternam o sexo sazonalmente, o que ainda é conservador do ponto de vista da transexualidade ou da sexualidade *cyborg*; (3) a leitura estruturalista que Althusser faz do marxismo é profundamente problemática (ver mais adiante), pois considera as relações de dominação como estruturas imutáveis, daí a crítica ao historicismo; e (4) Jameson não afirma que “a história determina o gênero”, como quer Jorgensen, mas que a ficção científica é a historiografia do presente, ou seja, a ficção científica escreve o presente enquanto história, e nisto ela se diferencia dos demais gêneros. Ao comparar o primeiro e o último ponto, percebemos como a definição de Jameson é mais ampla que a de Jorgensen.

³⁶ Tradução livre de: “For Althusser, historicism is neither scientific nor revolutionary because it is ideologically fixated, trapped by its own discovery of historical content in subjects that it had already determined to be historical”.

³⁷ Tradução livre de: “It is possible, then, to think about SF not in the bourgeois terms of the novel, but as an experimental science. The object of study is not the ideological reproduction of SF, but a philosophical self-reflection upon these conditions of ideological reproduction. (...) Consequently, Le Guin’s *The Left Hand of Darkness*, which imagines a human species without a sex drive, can be taken as a concrete, scientific suggestion to engineer a human society that is not warped by libidinal investments. (...) Althusser’s critique of ideology creates opportunities for discovering the experimental science that SF has in common with revolutionary consciousness”.

A ficção científica é, portanto, uma historiografia do presente, principalmente se notarmos a efemeridade de algumas tendências do gênero: *space opera*, *nuclear fiction*, etc. A própria ficção *cyberpunk*, ao imaginar um futuro dominado por corporações transnacionais onde a presença do Estado é mínima ou nula, é contestada pela mais recente crise econômica e pelo retorno de políticas econômicas de inspiração keynesiana, onde o Estado regulamenta o mercado através de políticas monetárias e fiscais visando reduzir os efeitos nocivos dos ciclos econômicos. Por perceber o presente como história, o destino da ficção científica é envelhecer, passar pela prova do tempo, deixando um panorama valioso do momento de produção textual.

Mas qual é o panorama deixado pela ficção *cyberpunk*? A ficção *cyberpunk* integra-se ao neoliberalismo dos anos 1980 e início dos 1990, aos governos de Ronald Reagan (1981-1989), George H. W. Bush (1989-1993) e Bill Clinton (1993-2001) e, como ponto máximo, ao *Contract with America* que, aprovado pelo congresso norte-americano somente em 1994, reduzindo vários impostos, resulta da política econômica proposta originalmente por Reagan. Em mensagem ao congresso datada de 18 de fevereiro de 1981, Reagan afirma que “a causa mais importante dos nossos problemas econômicos tem sido o próprio Estado... Particularmente, a combinação de excessivos encargos do Estado e excedentes políticas monetárias de acomodação nos deram um clima de inflação contínua”³⁸ (REAGAN *apud* CAMPAGNA, 1994, p. 54). Segundo Borón,

A direitização do clima ideológico e político do Ocidente nos anos 80 trouxe consigo um duplo movimento: por um lado, uma supersticiosa exaltação do mercado, fechando os olhos para os resultados catastróficos que seu funcionamento autônomo havia produzido no passado – até desembocar na Grande Depressão de 1929 – e absolvendo-o piedosamente de suas culpas. Por outro, uma recíproca satanização do Estado como causador de todas as desgraças e infortúnios que, de diferentes maneiras, afetaram as sociedades capitalistas (BORÓN, 2008a, p. 77).

Na América Latina o resultado desta guinada ideológica à direita se traduziu em renúncia dos monopólios estatais para o capital transnacionalizado (BORÓN, 2008a, p. 78). As redes de informação que começam a despontar nos anos 1980 também contribuem para a formação deste imaginário de descentralização do poder. Jean-François Lyotard, citado por Moreno (2003, p. 14-20) ao estabelecer as fontes da ficção *cyberpunk*, parece ser quem primeiro refletiu sobre as conseqüências das redes de informação ainda em 1979: “O Estado

³⁸ Tradução livre de: “The most important cause of our economic problems has been the government itself... In particular, excessive government spending and overly accommodative monetary policies have combined to give us a climate of continuing inflation”.

começará a aparecer como um fator de opacidade e de ‘ruído’ para uma ideologia de ‘transparência comunicacional’, que se relaciona estritamente com a comercialização dos saberes” (LYOTARD, 2004, p. 6). Na verdade, para Lyotard (2004, p. 7), a “transparência comunicacional” é o equivalente cognitivo da transparência econômica operada pelo neoliberalismo. A descrição do ciberespaço imaginada por Gibson em *Neuromancer* não poderia deixar de considerar estes dados que até agora apresentamos:

O cyberspaço. Uma alucinação consensual vivida diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças aprendendo altos conceitos matemáticos... Uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável (GIBSON, 2003, p. 67).

Enquanto abstração acima de “todas as nações”, o ciberespaço é uma metáfora perfeita do capitalismo neoliberal, também uma “complexidade impensável”: para Jameson, “nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias” (JAMESON, 2006, p. 63-64). Isto é mais evidente na descrição do ciberespaço apresentada no conto “Meia-noite” (2008), de Cristina Lasaitis, onde transparecem os quase 25 anos que a separam do utopismo inicial de *Neuromancer*:

Desde a integração, a movimentação financeira da conta de Syl ia se somar à movimentação de bilhões de contas para gerar uma projeção das marés capitalistas na tela ocular dos especuladores internacionais, seu biochip de comunicação eletroencefálica era detectável por satélite e passível de monitoramento, o marca-passo no peito de seu avô estava conectado ao sistema da clínica de cardiologia e à boa vontade de um médico mercenário. Tudo era de todos e todos tinham um cordão umbilical plugado na Dexatron (LASAITIS, 2008a, p. 151).

É por isso que, como bem lembra Zizek, Bill Gates tem celebrado o ciberespaço como um “capitalismo livre de fricção”: para o crítico cultural esloveno, “esta expressão mostra perfeitamente a fantasia social que subjaz na ideologia do capitalismo do ciberespaço: um meio de intercâmbio completamente transparente, etéreo, no qual desaparecem até os últimos rastros da inércia material”³⁹ (ZIZEK, 1998, p. 154).

Na verdade, como integrante deste momento que estamos descrevendo, a ficção *cyberpunk* não apenas o reflete – mais adiante, traçaremos algumas críticas à teoria do reflexo

³⁹ Tradução livre de: “Esta expresión muestra perfectamente la fantasía social que subyace en la ideología del capitalismo del ciberespacio: un medio de intercambio completamente transparente, etéreo, en el que desaparecen hasta los últimos rastros de la inercia material”.

–, mas também o constrói: o conto “Zonalivre” (1986), de John Shirley, propõe uma utopia neoliberal ao imaginar uma cidade independente construída em uma base petrolífera localizada no Oceano Atlântico:

No entanto, os endinheirados apercebiam-se do desmoronar do seu reino. Não se sentiam seguros nos Estados Unidos. Necessitavam de um lugar no exterior, algures sob controle. A Europa achava-se fora de questão e as Américas Central e do Sul demasiado arriscadas. Quanto ao teatro do Pacífico era outra zona de guerra. Foi então que surgiu a Zonalivre (SHIRLEY, 1988, p. 171).

Por se encontrar “na esteira da confluência cultural internacional” (SHIRLEY, 1988, p. 169), Zonalivre é um lugar onde nenhum Estado-nação governa, onde o mercado capitalista é livre de regulamentações, fiscalizações e tributações. Curiosamente, como veremos no quarto capítulo, esta idéia também é explorada por Bruce Sterling em *Piratas de dados*, mas visando utopias radicalmente opostas.

O fim do Estado-nação é apenas um dos grandes relatos desbancados pela ficção *cyberpunk*. Na verdade, a ficção *cyberpunk* também se integra ao debate da pós-modernidade que ganha contornos mais definidos a partir dos anos 1980: segundo Lyotard, “o grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato de emancipação” (LYOTARD, 2004, p. 69). É o “*no future*”, lema do movimento *punk* dos anos 1970 apropriado pela ficção científica dos anos 1980. Ainda que considere “decepcionante” buscar causas da pós-modernidade, Lyotard indica algumas relevantes para compor nosso panorama:

Pode-se ver neste declínio dos relatos um efeito do desenvolvimento das técnicas e das tecnologias a partir da Segunda Guerra Mundial, que deslocou a ênfase sobre os meios da ação de preferência à ênfase sobre os seus fins; ou então o redobramento do capitalismo liberal avançado após seu recuo, sob a proteção do keynesianismo durante os anos 1930-1960, renovação que eliminou a alternativa comunista e que valorizou a fruição individual dos bens e dos serviços (LYOTARD, 2004, p. 69).

Sobre o keynesianismo já abordamos um pouco antes, inclusive o seu retorno e, conseqüentemente, o envelhecimento da ficção *cyberpunk*. A ênfase sobre tecnologias lucrativas, ao invés de tecnologias que resolvam problemas sociais, decreta o fim do relato do progresso tecnológico, também integrado pela ficção *cyberpunk* que, constantemente, “ambienta-se em um futuro próximo, distópico, no qual a tecnologia foi tomada pelas ruas, se desvirtuou da ‘*one best way*’ e não resolveu nenhum dos problemas sociais que prometia, sendo assim, o contrário da utopia moderna” (LEMOS, 2004).

O fim da alternativa comunista também se integra ao panorama da ficção *cyberpunk*. Aliás, muito já se discutiu a respeito da famosa linha de abertura de *Neuromancer* – “O céu por cima do porto tinha a cor de uma TV ligada num canal fora do ar” (GIBSON, 2003, p. 11) –, principalmente sobre sua síntese dos principais postulados do gênero – a mecanização da natureza e a mediatização da realidade –, mas pouca atenção é dada às próximas linhas quando o sorriso de Ratz revela “uma dentadura que mais parecia a Cortina de Ferro oxidada” (GIBSON, 2003, p. 11). O princípio de ferrugem da Cortina de Ferro, linha imaginária que separava a Europa capitalista ocidental e a Europa socialista oriental, antecipava o inevitável: um mundo sem divisões, um mundo sem utopias.

Entretanto, paradoxalmente, o fim da história representado pela ficção *cyberpunk* é algo datado historicamente. O fim da história e das grandes narrativas envelheceu, como se questiona García Canclini:

Fim das grandes narrativas? Hoje sabemos que os escombros de Manhattan deixaram milhares de mortos e algumas ressurreições. Entre as mais vistosas, a de solenes relatos que a versão pós-moderna da globalização se apressara a sepultar. Por exemplo, o da civilização ocidental e sua missão redentora de toda a humanidade, o do patriotismo, e o de Deus e seus muitos povos eleitos (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p. 23).

Reconhecimento de padrões de Gibson parece se retratar com o “retorno” da história ao apresentar, em suas últimas linhas, o desespero de Cayce Pollard em um sítio arqueológico da Segunda Guerra Mundial – protagonista que, não por acaso, perdeu o pai nos atentados de 11 de setembro:

onde ela se viu, por alguma necessidade que ela mesma não compreendeu, dentro de uma das trincheiras, cavando furiosamente lama cinza e ossos, seu rosto mergulhado de lágrimas. Nem Peter nem Damien lhe perguntaram por que, mas ela acha agora que se tivessem perguntado, ela teria respondido que estava chorando por seu século, mas se era o século passado ou o presente, ela não sabe (GIBSON, 2004, p. 407).

Jameson (2006, p. 13) afirmaria, parafraseando a abertura da introdução de *Pós-modernismo* (1991), que escavar o passado é a única saída para uma época que já esqueceu como pensar historicamente o presente. Daí não sabermos se lamentamos as atrocidades do século XX ou o esquecimento delas no século XXI.

Mas para retornarmos aos povos eleitos referidos por García Canclini, ou seja, aos etnocentrismos emergentes, não será surpresa quando lermos os próximos capítulos e percebermos que os conflitos étnicos pontuam constantemente a ficção *cyberpunk* latino-

americana, mostrando assim uma história em movimento, ao contrário de sua contraparte norte-americana dos anos 1980: por exemplo, no conto “Nova de Cuarzo” (1999), dos escritores cubanos Vladimir Hernández e Ariel Cruz, o último serviço do grupo de *hackers* “Os Cinco Cavaleiros”, contratado por uma sociedade pró-democrática denominada “Os Cruzados”, foi destruir uma comunidade virtual de neofascistas e fundamentalistas (HERNÁNDEZ; CRUZ, 2002, p. 5). Isto não quer dizer que a ficção *cyberpunk* norte-americana não aborde questões étnicas, pois ela também se integra a “uma peça hegemônica na orientação política de esquerda a partir dos anos 1980” (SAFATLE, 2007, p. 448), o multiculturalismo. Em *Blade Runner* (1982), filme referencial do imaginário *cyberpunk*, “a metrópole babelizada do futuro onde se passa a ação é um espaço ocupado por uma população multicultural” (RESENDE, 2002, p. 67). Entretanto, se originalmente o multiculturalismo é uma política de esquerda, ele torna-se, para a própria esquerda, a forma ideal da ideologia do capitalismo global (ZIZEK, 1998, p. 172). Da colonização do capitalismo imperialista chegamos à autocolonização do capitalismo global: “A empresa global rompe o cordão umbilical que a une a sua nação materna e trata ao seu país de origem simplesmente como outro território que deve ser colonizado”⁴⁰ (ZIZEK, 1998, p. 171). O multiculturalismo nega então a própria identidade cultural, pois todos são igualmente estrangeiros/colonizados perante o capitalismo global. Sendo assim, a “mancha de raízes particulares” que vemos num filme como *Blade Runner* é “a tela fantasmática que oculta o fato de que o sujeito carece completamente de raízes, que sua posição verdadeira é o vazio de universalidade”⁴¹ (ZIZEK, 1998, p. 173). Quando todos são *outros*, todos são o *mesmo*. Gibson parece compreender o problema do multiculturalismo quando descreve a personagem Leon, de *Count Zero* (1986): “Não parecia pertencer a nenhuma raça em especial ou, de acordo com certas opiniões, parecia pertencer a alguma raça a que ninguém mais pertencia” (GIBSON, 2008, p. 50). Chega-se aqui ao limite do diferente que já não diferencia mais nada, pois quem pertence a uma raça que ninguém mais pertence não pertence a nenhuma raça.

Outro problema do multiculturalismo, desta vez indicado por Coutinho, reside na defesa ingênua da coexistência harmônica de grupos étnicos-culturais distintos, sem assimilacionismo, promovendo assim “uma política segregacionista de guetização, que favorece a manutenção endogênica de culturas e se oferece como novo modelo de teor

⁴⁰ Tradução livre de: “La empresa global rompe el cordón umbilical que la une a su nación materna y trata a su país de origen simplemente como otro territorio que debe ser colonizado”.

⁴¹ Tradução livre de: “esa mancha de raíces particulares es la pantalla fantasmática que oculta el hecho de que el sujeto carece completamente de raíces, que su posición verdadera es el vacío de universalidad”.

universalizante” (COUTINHO, 2003, p. 56). A guetização também é fenômeno propício ao capitalismo mundial, pois facilita a identificação dos mercados.

As interações que até agora destacamos – o fim do Estado-nação e dos grandes relatos, o multiculturalismo, etc. – suscitam um modelo teórico capaz de abordá-las satisfatoriamente, um modelo que transcenda preocupações formalistas para encontrar evidências do real. Optaremos pelo modelo base-superestrutura, uma das contribuições mais polêmicas do marxismo. Desde quando foi proposto por Marx num prefácio de 1859 para sua *Contribuição à crítica da economia política*, variadas formas de interpretá-lo foram apresentadas: desde a teoria do reflexo desenvolvida por Plekhanov e seguida por Lukács – ambos acompanhando a interpretação ortodoxa do modelo, o determinismo econômico –, passando pelas mediações frankfurtianas e, paradoxalmente, pela “ideologia sem história” de Althusser – como se as idéias flutuassem inalteráveis, acima das condições materiais em ebulição –, até chegar à completa interação, ou mesmo integração, dos pólos dicotômicos realizada pelos Estudos Culturais, na figura de Williams, mas antecipada por Sartre ao criticar justamente a teoria do reflexo. Este capítulo busca mapear estas diversas interpretações do modelo base-superestrutura e concluir com sua reabilitação por Jameson.

2.1 Bases e superestruturas

Na produção social de sua vida, os homens estabelecem relações definidas que são indispensáveis e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a uma fase definida de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real, sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas definidas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona os processos social, político e intelectual da vida em geral. Não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social que determina a sua consciência. Numa certa fase de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em conflito com as relações de produção existentes ou – o que é apenas a expressão jurídica da mesma coisa – com as relações de propriedade dentro das quais até então operaram. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, essas relações se transformaram em suas correntes. Começa então uma época de revolução social. Com a modificação da base econômica, toda a imensa superestrutura se transforma mais ou menos rapidamente. Ao examinar essas transformações, uma distinção deve ser sempre feita entre a transformação material das condições econômicas de produção, que podem ser determinadas com a precisão da ciência natural, e as formas jurídica, política, religiosa, estética ou filosófica – em suma, ideológicas – pelas quais os homens se tornam conscientes desse conflito e o tentam solucionar (MARX *apud* WILLIAMS, 1979, p. 79-80).

Quando as palavras acima foram escritas por Marx em 1859, num prefácio para sua *Contribuição à crítica da economia política*, surgia não apenas um modelo que compreende as relações de produção, mas também um problema: como ocorrem estas relações, ou melhor, como se resolvem as determinações entre uma base econômica e uma superestrutura ideológica? Desde então várias soluções foram apresentadas, sem desconsiderar a primeira delas, apressadamente deduzida da própria formulação do problema, pois, como observamos acima, “o modo de produção da vida material condiciona os processos social, político e intelectual da vida em geral”. Está preparado o terreno para o determinismo econômico que ainda produz frutos mesmo após as seguintes considerações de Engels: “se alguém torce o que dissemos para afirmar que o elemento econômico é o *único* elemento determinante, transforma essa proposição numa frase sem sentido, abstrata, absurda” (ENGELS *apud* WILLIAMS, 1979, p. 83; grifo do autor). Já nas palavras de Marx constatamos que a solução do problema não é tão simples como nos faz pensar o determinismo econômico, pois se a superestrutura é determinada pela base, então como essa, ou seja, como as “formas jurídica, política, religiosa, estética ou filosófica” tornam os homens conscientes dos conflitos? Colocando em palavras claras: como transformar a base a partir de idéias condicionadas pela própria base? Este paradoxo, veremos logo adiante, é uma das *Questões de método* (1957) desenvolvida por Sartre, mas também abordada por Engels:

A situação econômica é a base, mas os vários elementos da superestrutura – formas políticas da luta de classe e seus resultados, ou seja, constituições estabelecidas pela classe vitoriosa depois de uma batalha bem-sucedida, etc., formas jurídicas, e até mesmo os reflexos de todas essas lutas práticas nos cérebros dos participantes, teorias políticas, jurídicas, filosóficas, opiniões religiosas e seu desenvolvimento em sistemas de dogma – também exercem sua influência sobre o curso das lutas históricas e, em muitos casos, são preponderantes na determinação de sua *forma* (ENGELS *apud* WILLIAMS, 1979, p. 83-84; grifo do autor).

Mas não adiantemos o debate, pois o objetivo deste capítulo é discutir justamente as várias interpretações do modelo base-superestrutura. Esclarecemos desde já que tomaremos a produção literária como lugar privilegiado para nosso debate, pois, como acrescenta Jameson, especificamente a respeito do “domínio fechado da literatura”, “seus problemas característicos de forma e conteúdo, e da relação da superestrutura com a infra-estrutura, oferece um microcosmo privilegiado para se observar o pensamento dialético em operação” (JAMESON, 1985, p. 2-3). Não é por acaso, portanto, que o modelo base-superestrutura desaponta insistentemente nos textos de crítica literária, desde *Arte e vida social* (1913) e sua teoria do reflexo desenvolvida por Plekhanov. Mas antes de adentrar nesta primeira interpretação do

modelo, voltemos a Jameson para afirmar que a relação entre base e superestrutura “é anterior a qualquer das categorias conceituais, tais como causalidade, reflexo, ou analogia, elaboradas subseqüentemente para explicá-lo” (JAMESON, 1985, p. 13). Portanto, as diversas interpretações do modelo são “tentativas da mente, depois do fato, em dar conta de sua própria capacidade de subsumir dois termos díspares dentro da estrutura de um único pensamento” (JAMESON, 1985, p. 13). Ou seja, as interpretações são formas de abarcar a dualidade do modelo, como se uma palavra (reflexo, mediação, etc.) correspondesse às duas que figuram no modelo. Mas quando a própria dualidade do modelo é questionada pelos Estudos Culturais, alguns autores se levantam, inclusive Jameson, para criticar o pós-marxismo de tais estudos.

Deixemos de lado esta querela, pelo menos por enquanto, e vejamos como a teoria do reflexo surge no texto de Plekhanov: ao discorrer sobre “a arte pela arte”⁴² – tendência parnasiana que defende a autonomia da arte enquanto exercício puramente formal –, o autor afirma que mesmo esta tendência que procura desvencilhar-se das condições materiais, negando qualquer função referencial no plano da obra, é também determinada, ou melhor, refletida por tais condições:

A inclinação da arte pela arte se manifesta e fortalece quando existe o desacordo insolúvel entre a pessoa e o meio social que a cerca. Esse desacordo *reflete-se* na obra artística tanto ou mais voluntariamente quanto ajuda os artistas a se elevarem sobre o meio que os rodeia (PLEKANOV, s/d, p. 54; grifo nosso).

O que nos interessa aqui não é tanto a explicação do autor, mas os termos por ele utilizados. Isto nos leva a pensar se o problema base-superestrutura não é, antes de tudo, um problema terminológico, pois há uma simplicidade no termo “reflexo” que parece não atingir a complexidade do problema, reduzindo-a a conclusões como esta:

O ideal de beleza que prevalece em determinado tempo, em determinada sociedade ou em determinada classe de uma sociedade, tem sua raiz, parte nas condições biológicas do desenvolvimento do gênero humano que criam particularidades de raça, e parte nas condições históricas do nascimento e da existência dessa sociedade ou classe (PLEKANOV, s/d, p. 47).

⁴² Não por acaso, Plekhanov rebate esta tendência formalista que é a antítese da teoria do reflexo. Segundo Todorov, para os formalistas, “tudo se passa como se a recusa em ver a arte e a literatura subjugadas à ideologia acarretasse necessariamente a ruptura definitiva entre a literatura e o pensamento; como se a rejeição das teorias marxistas do ‘reflexo’ exigisse o desaparecimento de toda relação entre a obra e o mundo” (TODOROV, 2009, p. 70).

Se não encontramos o termo “reflexo” citado aqui, verificamos outro igualmente problemático: o termo “raiz” que, apesar de remeter à “base real” de Marx, sugere algo completamente diferente: as idéias germinam a partir das condições biológicas e históricas. Não somente por causa de metáforas naturalistas como esta, mas também devido às explicações mecanicistas, Gramsci identifica nos textos de Plekhanov tanto um “método positivista” quanto um “materialismo vulgar” (GRAMSCI *apud* KONDER, 1967, p. 41). Ou como afirma Konder,

ao defender o princípio materialista da dependência da arte em relação à vida social, Plekhanov dá-lhe uma formulação estreita, de dependência *servil* da criação estética ante a ditadura implacável e mesquinha das circunstâncias sócio-econômicas. A arte, para o materialismo dialético, não é um mero produto do meio: é também uma manifestação da presença ativa do homem na transformação criadora do meio. E o meio, para o materialismo histórico, não é jamais um meio homogêneo, como o figurava Taine (KONDER, 1967, p. 41; grifo do autor).

Taine, filósofo positivista que identifica a hereditariedade, o meio ambiente e o momento histórico como fatores determinantes do comportamento humano, é justamente o autor citado por outro seguidor da teoria do reflexo, Bukarin (s/d, p. 121). De fato, em *Materialismo histórico* (1925), Bukarin afirma que, “da mesma forma que a ciência ou qualquer outro reflexo da produção material, é a arte um produto da vida social” (BUKARIN, s/d, p. 111). E ainda no mesmo parágrafo traça uma comparação naturalista: “Como a ciência, [a arte] só pode desenvolver-se quando as forças da produção alcançam determinado nível. Do contrário, fenece e morre” (BUKARIN, s/d, p. 111). Para não nos perdermos em tantos exemplos, voltemos à crítica de Konder: a insuficiência da teoria do reflexo, enquanto interpretação do modelo base-superestrutura, reside na ausência do homem como transformador do meio, sendo esse apenas compreendido como determinado pelo meio. Ao confrontar estas duas relações entre o homem e o meio – transformação e determinação –, Engels resume dialeticamente o problema numa frase bem conhecida: “São os próprios homens que fazem sua história, mas em determinado meio que os condiciona”⁴³. Esta questão é central na já citada obra de Sartre:

os homens fazem a sua história na base de condições reais anteriores (entre as quais, deve-se contar com os caracteres adquiridos, as deformações impostas pelo modo de

⁴³ Em carta a Bloch datada de 1890. Engels retoma aqui um pensamento de Marx expresso em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* (1852). Para Cevasco, “trata-se de pensar a determinação não como algo inexorável, que não deixa lugar para a agência humana, mas como o exercício de pressões e o estabelecimento de limites. A frase de Marx do *18 Brumário*, ‘os homens fazem sua história mas não nas condições que escolheram’, exprime bem essa dialética entre ação humana e condições pré-dadas” (CEVASCO, 2003, p. 67).

trabalho e de vida, a alienação etc.), mas são eles que a fazem e não as condições anteriores: caso contrário, seriam os simples veículos de forças inumanas que, através deles, regeriam o mundo social (SARTRE, 2002, p. 74).

Compreender que os homens criam as próprias condições materiais que os determinam é reconhecer a incoerência da teoria do reflexo – também criticada por Sartre, como veremos adiante –, pois estas condições são criadas justamente a partir das superestruturas: leis, manifestos políticos, obras culturais, etc. É também a partir da afirmação de Sartre que entendemos porque explicações do tipo causa-efeito, praticadas pelos teóricos do reflexo, são denominadas mecanicistas: o relógio, após dado corda, movimenta-se independentemente da interferência humana, sendo, portanto, uma força inumana. Tais explicações remetem às filosofias mecanicistas do século XVII (filosofia cartesiana, por exemplo), demonstrando que a teoria do reflexo é anterior às hipóteses marxistas aqui debatidas. Na verdade, segundo Lukács,

a idéia em si é muito mais antiga: ela já constituía um problema central na estética de Aristóteles; e, desde então, excetuadas as épocas de decadência, predomina em quase todas as grandes estéticas. (...) Basta-nos, contudo, recordar de passagem o fato de que muitas estéticas idealistas (como, por exemplo, a de Platão) baseiam-se, a seu modo, nesta teoria (LUKÁCS, 1968, p. 28).

A origem idealista da teoria do reflexo também é outro argumento que atesta sua insuficiência, pelo menos para qualquer filosofia que se autodenomina materialista: para Williams (1979, p. 100), ao projetarmos a atividade artística enquanto reflexo, eliminamos seu “caráter material e social”, ou seja, deixamos de compreendê-la, por exemplo, como instituição social vinculada às demais instituições (escolas, bibliotecas, museus, etc.). Ainda assim, considerando essa origem, Lukács desenvolve sua própria teoria do reflexo, argumentando que tal teoria, quando sustentada pelo materialismo histórico, “é decididamente diferente do materialismo mecanicista” (LUKÁCS, 1968, p. 28). Podemos indicar ao menos duas diferenças entre sua teoria do reflexo e as abordadas até então: a primeira refere-se aos diversos graus que a realidade apresenta, desde a “realidade fugaz e epidérmica” até a “realidade mais profunda” (LUKÁCS, 1968, p. 31). Portanto, para a teoria lukacsiana, “a arte deve refletir não a superfície do real, mas a sua essência” (KONDER, 1967, p. 152). O essencial é justamente o mais profundo, o que Lukács compreende como totalidade:

A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva. (...) A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento (LUKÁCS, 1968, p. 32).

O conceito de totalidade é a segunda diferença fundamental para Lukács, pois a obra artística, enquanto organização formal, oferece uma reconciliação utópica entre o homem e o mundo (JAMESON, 1985, p. 137). Mas apesar dessas diferenças, a teoria do reflexo lukacsiana também apresenta dificuldades, principalmente ao desenvolver-se como estética normativa, ao invés de descritiva. Sendo assim, Lukács e sua teoria do reflexo não visam compreender as relações entre base e superestrutura, ainda que apresentem conceitos valiosos, mas propõem a relação mais adequada para a “verdadeira arte”. Entretanto, em suas primeiras obras, como *História e consciência de classe* (1922), Lukács rejeitava a teoria do reflexo (KONDER, 1967, p. 151), adotando-a somente após sofrer duras críticas que quase culminam na sua expulsão do Partido Comunista húngaro. A partir daí, Lukács encontra em Lênin elementos para formular sua própria teoria, como nesta passagem dos *Cadernos filosóficos*:

Quando a inteligência humana aborda a coisa individual e dela extrai uma imagem, um conceito, isso não é um ato simples, imediato, morto, não é um reflexo num espelho, e sim um ato complexo, de dupla face, ziguezagueante, um ato que implica na possibilidade de um vôo imaginativo para fora da vida (LÊNIN *apud* KONDER, 1967, p. 151).

Compreender a relação entre base e superestrutura como um movimento ziguezagueante, ou seja, como uma relação de via dupla – base determinando superestrutura, superestrutura determinado base – é superar o determinismo econômico da teoria do reflexo e perceber que as duas vias são variações do mesmo modelo (JAMESON, 1985, p. 13). Althusser denomina o movimento contrário, ou seja, a determinação da base pela superestrutura, como “ação de retorno” e o caracteriza essencialmente como “reprodução” (ALTHUSSER, 1983, p. 61-62), mais precisamente como reprodução das “relações de produção existentes” (ALTHUSSER, 1983, p. 54). Entretanto, como veremos adiante, as conseqüências do marxismo-estruturalista de Althusser vão além.

Também notamos esse movimento ziguezagueante na teoria da mediação desenvolvida pela Escola de Frankfurt que, dando um passo a mais, propõe um terceiro elemento entre a base e a superestrutura: a linguagem. A linguagem destaca-se como lugar de mediação, entre-lugar onde as idéias e as condições materiais atuam igualmente. Em sua conferência sobre “Lírica e sociedade” (1958), por exemplo, Adorno afirma que “a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco” (ADORNO, 1980, p. 198). Entretanto, esta mediação não se resolve como um simples reflexo devido à

própria condição da lírica em “não reconhecer a potência da socialização” (ADORNO, 1980, p. 193) – o que, contudo, não impede que estabeleçamos relações entre lírica e sociedade, desde que não tomemos exemplos da primeira como “objetos de demonstração de teses sociológicas” (ADORNO, 1980, p. 193). Notamos aqui uma crítica à teoria do reflexo que, apesar de tudo, é adotada por outros teóricos da Escola de Frankfurt: Kracauer, por exemplo, afirma que os “filmes atuais” (de 1928)

dão um tingimento cor-de-rosa aos mais negros cenários. Porém, não é por isso que eles deixam de refletir a sociedade. Ao contrário, quanto mais incorreta é a forma que eles mostram à superfície das coisas, mais corretos eles se tornam e mais claramente eles espelham o mecanismo secreto da sociedade. Na realidade não é freqüente o casamento de uma copeira com um dono de Rolls Royce. Porém, não é fato que todo o dono de Rolls Royce sonha que as copeiras sonham em ter o seu *status*? As fantasias estúpidas e irreais do cinema são devaneios da sociedade, principalmente porque os colocam em primeiro plano como de fato o são e porque, assim, dão forma a desejos que, noutras ocasiões, são reprimidos (KRACAUER *apud* RÜDIGER, 2002, p. 135-136).

Entretanto, esta teoria do reflexo difere-se das demais em dois pontos: em primeiro lugar, temos o reflexo compreendido positivamente, ou seja, não como alienação, mas justamente como desalienação, pois, ao refletir deformando as relações sociais, a assimetria entre as classes se faz nítida; em segundo lugar, temos esse reflexo invertido que, de algum modo, aproxima-se da própria mediação proposta por Adorno na conferência que até então discutíamos. Pois voltemos a ela para destacar sua hipótese: para Adorno, tanto mais a sociedade sedimenta-se na lírica “quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema” (ADORNO, 1980, p. 197). Ou seja, é uma relação inversamente proporcional, semelhante ao reflexo invertido proposto por Kracauer. É claro que Adorno nunca concordaria com esta aproximação – para ele, Kracauer “possuía algo do cinemeiro ingênuo” (ADORNO *apud* RÜDIGER, 2002, p. 149) –, mas não estamos sozinhos nesta interpretação, pois Jameson afirma algo semelhante:

A obra de arte ‘reflete’ a sociedade e é histórica na medida em que *recusa* o social, e representa o último refúgio da subjetividade individual em relação às forças históricas que ameaçam esmagá-la: tal é a posição adotada na conferência sobre ‘A Lírica e a Sociedade’, um dos ensaios mais brilhantes de Adorno. Assim, o sócio-econômico é inscrito na obra, mas como o côncavo para o convexo, como o negativo para o positivo (JAMESON, 1985, p. 34; grifo do autor).

A sociedade surge não como tema, mas como resposta à própria condição histórica que favorece a formação da lírica – considerando que, para Adorno (1980, p. 195), a lírica é

um gênero moderno, pelo menos como a entendemos –, caracterizada por “um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade” (ADORNO, 1980, p. 196). Quanto mais este eu lírico afirma-se, mais se expõe a fratura entre ele e a sociedade. É porque para Adorno, mas também para Lukács, houve um momento de reconciliação entre o sujeito e a objetividade, agora distante (JAMESON, 1985, p. 36-37). De qualquer forma temos aqui a mediação travestida de reflexo invertido, sendo adequada, portanto, a crítica que Williams lhe faz:

É difícil ter certeza do quanto se pode ganhar substituindo a metáfora da “mediação” pela metáfora do “reflexo”. De um lado, ela vai além da passividade da teoria do reflexo; indica alguma forma de processo ativo. Por outro lado, em quase todos os casos, perpetua um dualismo básico. A arte não reflete a realidade social, a superestrutura não reflete a base, *diretamente*: a cultura é uma mediação da sociedade. Mas é praticamente impossível manter a metáfora da “mediação” (*Vermittlung*) sem um certo senso de áreas separadas e preexistentes, ou ordens de realidade, entre as quais o processo de mediação ocorre, quer de maneira independente, quer determinado pelas suas naturezas anteriores. No legado da filosofia idealista, o processo é habitualmente, na prática, considerado como uma mediação entre categorias, consideradas como distintas. A mediação, nesse uso, parece então pouco mais do que uma sofisticação do reflexo (WILLIAMS, 1979, p. 102; grifo do autor).

A teoria da mediação apresenta problemas semelhantes aos da do reflexo, principalmente ao persistir num idealismo de origem platônica, numa divisão entre idéias e formas. Mas este problema é inerente ao próprio modelo base-superestrutura: é então o modelo infundado, pelo menos para uma filosofia que se arroga materialista?

Ainda não é tempo de respondermos esta pergunta, se é que temos uma resposta, mas Althusser parece resolvê-la como quem resolve o enigma do nó górdio, cortando definitivamente a relação entre base e superestrutura: temos ainda uma divisão, mas sem comunicação entre as partes. Para Anderson,

o rompimento radical de Althusser com as concepções tradicionais do materialismo histórico reside em sua firme convicção de que a “ideologia não tem história”, porque é – assim como o inconsciente – “imutável” em sua estrutura e em sua operação no interior das sociedades humanas (ANDERSON, 1989, p. 118).

Uma ideologia sem história somente é concebível a partir da “dependência íntima e fatal” que Althusser estabelece entre marxismo e estruturalismo – fatal, porém, para o primeiro, produzindo “uma versão de marxismo onde os sujeitos foram totalmente abolidos, exceto como efeitos ilusórios de estruturas ideológicas” (ANDERSON, 1984, p. 44). Para uma interpretação marxista-estruturalista, os sujeitos e as condições materiais formam um

conteúdo mutável estruturado por uma ideologia imutável, e entre eles, nenhuma relação possível:

Se a *ideologia* não exprime a essência objetiva total do seu tempo (a essência do presente histórico), pode, pelo menos, exprimir muito bem, pelo efeito de leves deslocamentos internos de ênfase, as transformações atuais da situação histórica: diferentemente de uma ciência, uma ideologia é ao mesmo tempo teoricamente fechada e politicamente maleável e adaptável. Ela se curva às necessidades da época, mas sem movimento aparente, contentando-se com o *refletir* por alguma modificação imperceptível de suas próprias relações internas, as transformações históricas que ela tem por missão assimilar e dominar (ALTHUSSER, 1980, p. 87; grifos do autor).

O conteúdo histórico adapta-se à estrutura ideológica que, apesar de curvar-se diante desse, é quem o assimila e o domina por inércia. Althusser parece pensar numa eterna ideologia da dominação onde as relações entre senhores e escravos, nobres e servos, burgueses e proletariados são apenas variações desta ideologia:

a ideologia tem uma estrutura e um funcionamento tais que fazem dela uma realidade não-histórica, isto é, omni-histórica, no sentido em que esta estrutura e este funcionamento se apresentam na mesma forma imutável em toda história, no sentido em que o *Manifesto* define a história como história da luta de classes, ou seja, história das sociedades de classe (ALTHUSSER, 1983, p. 84).

Althusser apóia-se aqui no famoso parágrafo que abre o primeiro capítulo do *Manifesto do Partido Comunista*: “A história de todas as sociedades até nossos dias é a história de lutas de classes” (MARX; ENGELS, 2007, p. 47). E o próximo parágrafo também parece reforçar sua interpretação de uma eterna ideologia da dominação:

Homem livre e escravo, patricio e plebeu, barão e servo, mestre e companheiro, numa palavra, opressores e oprimidos, sempre estiveram em constante oposição uns aos outros, travaram uma batalha ininterrupta, ora aberta, ora dissimulada, uma luta que terminava sempre com uma transformação revolucionária de toda a sociedade ou com a destruição das duas classes em luta (MARX; ENGELS, 2007, p. 47).

Entretanto, mais adiante, os autores do *Manifesto* afirmam que “a sociedade burguesa moderna, surgida das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classes. Nada mais fez que substituir as antigas por novas classes, por novas condições de opressão, por novas formas de luta” (MARX; ENGELS, 2007, p. 48). Novas condições de opressão exigem novas ideologias. Entender como equivalente a dominação tanto do escravo quanto do proletariado é não compreender que, enquanto a condição do primeiro é estabelecida pela classe despótica como *condição inorgânica* de produção (MARX, 1991, p. 83), ou seja, como

condição inerente à propriedade comunal, a condição do segundo resulta justamente de sua separação da propriedade. Na verdade, Althusser (1983, p. 84) reconhece que seu conceito de ideologia é positivo, ao contrário do conceito negativo que encontramos originalmente em *A ideologia alemã* (1845), onde os interesses particulares da classe dominante, portanto, interesses históricos, são apresentados como interesses gerais, portanto, naturais e não-históricos (MARX; ENGELS, 2005, p. 61). Daí que originalmente a ideologia não tem história, ou seja, a ideologia omite a história.

Althusser também ensaia, em sua segunda tese sobre ideologia, uma ruptura com o idealismo já denunciado: “Uma ideologia existe sempre em um aparelho e em sua prática ou práticas. Esta existência é material” (ALTHUSSER, 1983, p. 89). Mas ao contrário do que afirma, a tese de Althusser reforça o idealismo ao estabelecer a precedência das idéias em relação às práticas: “Se ele [o indivíduo] crê em Deus, ele vai à Igreja assistir à Missa, ele se ajoelha, reza, se confessa, faz penitência (outrora ela era material no sentido corrente do termo), e naturalmente se arrepende, e continua, etc.” (ALTHUSSER, 1983, p. 90). Daí Althusser considerar um “feliz escândalo” a seguinte afirmação de Pascal: “Ajoelhai-vos, orai e acreditareis” (ALTHUSSER, 1983, p. 91). Para Althusser, acreditar precede ajoelhar e orar, ou seja, as idéias precedem as práticas. Mas isto também não significa que a afirmação de Pascal seja rigorosamente materialista, pois nela apenas as ordens são alteradas, permanecendo a divisão idealista entre idéias e formas. “Ajoelhar e orar é acreditar” ou “acreditar é ajoelhar e orar” são afirmações rigorosamente materialistas, pois integram idéias e práticas num mesmo processo material.

Estamos já na alçada dos Estudos Culturais: a respeito do legado teórico de Williams, Hall afirma que ele “é dirigido contra um materialismo vulgar e um determinismo econômico. Ele oferece, em seu lugar, um interacionismo radical: a interação mútua de todas as práticas, contornando o problema da determinação” (HALL, 2003, p. 137). Portanto, ao integramos base e superestrutura num único processo material, o determinismo deixa de ser um problema, pois não há mais dois lados e, conseqüentemente, a sobreposição de um em relação ao outro. A linha que divide base e superestrutura é borrada pelos Estudos Culturais, permitindo que a materialidade invada a superestrutura, antes restrita à base. Ao criticar o marxismo ortodoxo, Williams afirma o seguinte:

O que essa versão do marxismo desconhece especialmente é que o “pensamento” e “imaginação” são, desde o início, processos sociais [...] e que só se tornam acessíveis de modos físicos e materiais que não são passíveis de argumentação: em vozes, em sons feitos por instrumentos, em escrita manuscrita ou impressa, em pigmentos dispostos na tela ou em gesso, em mármore ou pedra trabalhados. Excluir

esses processos sociais materiais *do* processo social material é o mesmo erro que reduzir todos os processos sociais materiais a meros meios técnicos para alguma outra “vida” abstrata (WILLIAMS, 1979, p. 67; grifo do autor).

Ou seja, as idéias somente existem socialmente quando materializadas, não havendo sentido pensá-las como separadas do processo social material. Portanto, pensar nelas como abstrações é desconsiderar a inversão radical do idealismo hegeliano que Marx propõe: os pecadores medievais, por exemplo, nunca duvidaram da materialidade do Inferno. No caso específico da produção artística, Cevasco afirma que

a metáfora da base/superestrutura abre espaço para a colocação das artes em um domínio separado, obscurecendo o fato de que a produção artística é ela mesma material, não só no sentido de que produz objetos e notações, mas também no sentido de que trabalha com meios materiais de produção (CEVASCO, 2003, p. 67).

Entretanto, não é que o modelo base-superestrutura seja enganoso, mas que ele é mal-interpretado, pois, como afirma Williams, “o que ele expressa primordialmente é o sentido importante de uma ‘superestrutura’ visível e formal que poderia ser analisada por si mesma, mas que não pode ser compreendida sem se perceber que repousa sobre uma ‘base’ (ou infraestrutura)” (WILLIAMS, 1979, p. 81). Ou seja, o modelo base-superestrutura não separa as idéias e as formas, como fazem os mais diversos idealismos, apenas considera a autonomia interpretativa das idéias.

Como notamos ao longo deste capítulo, a revisão do marxismo realizada por Williams baseia-se consideravelmente na sua crítica à teoria do reflexo. Mas quem também promove essa crítica, pelo menos uma década antes e chegando a conclusões semelhantes, é Sartre:

Mas o que se pode e deve construir [...] é uma teoria que *situa* o conhecimento *no mundo* (como a teoria do reflexo tenta, de forma desajeitada, fazê-lo) e que o determina em sua *negatividade* [...]. Só então, compreender-se-á que o conhecimento não é conhecimento das idéias, mas conhecimento prático *das coisas*; então, será possível suprimir o *reflexo* como intermediário inútil e aberrante (SARTRE, 2002, p. 38; grifos do autor).

Como pensar nesta teoria que compreende o conhecimento não como idéia, mas como prática material, sem nos remetermos ao “interacionismo radical” de Williams? Parafraseando Borges, somente refletindo sobre os Estudos Culturais e seus precursores, ou seja, somente realizando inversamente o percurso das gerações, é que detectamos tais semelhanças. Mas o que surpreende nesse percurso inverso é encontrar na obra de Sartre elementos para uma crítica aos Estudos Culturais, principalmente à sua predisposição, pouco problematizada, em

compreender dialeticamente as relações sociais: Eu-Outro, identidade-diferença, etc. Em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” (1997), artigo que exprime esta predisposição, Woodward nos oferece um exemplo – os conflitos entre sérvios e croatas na antiga Iugoslávia – para ilustrar como as identidades se formam negativamente, ou seja, a partir das diferenças. Entretanto, o que a autora parece não perceber é um terceiro elemento: a oposição entre sérvios e croatas organiza-se a partir da observação de um jornalista (WOODWARD, 2005, p. 7-8). Ou como afirma Jameson, comentando a *Crítica da razão dialética* (1960) de Sartre:

o par, ou o relacionamento diádico, não é a forma mais fundamental da vida interpessoal, apesar da clara prioridade que lhe é dada pelo senso comum. Desde que o par não pode ser realmente uma unidade, a unificação deve ser operada por um terceiro, por um observador ou testemunha de fora; e o papel crucial desempenhado, então, pelo “terceiro” confirma a prioridade do relacionamento triádico sobre a díade que, de sua vez, é um fenômeno posterior, do ponto de vista lógico e ontológico (JAMESON, 1985, p. 188).

Ou seja, a unidade do par é impressa de fora, pois, sendo diádico, cada lado exclui o outro, impossibilitando uma unificação interna (SARTRE, 2002, p. 231). Por “observador ou testemunha de fora” devemos compreender não apenas pessoas – pois o modelo de Sartre não se limita à relação interpessoal –, mas também condições: “O roubado não é o contrário do ladrão, nem o explorado o contrário (ou o contraditório) do explorador: explorador e explorado são homens em luta em um sistema cujo caráter principal é constituído pela *escassez*” (SARTRE, 2002, p. 99; grifo do autor). As relações entre burgueses e proletariados, por exemplo, são formadas no contexto da escassez, isto é, numa sociedade determinada por suas necessidades (SARTRE, 2002, p. 102). Se se discute o possível reducionismo econômico que o termo “escassez” sugere, há nele, por outro lado, uma compreensão satisfatória das condições sociais enquanto terceiro elemento que unifica os pares dialéticos.

Agora é hora de abandonar nosso percurso inverso para seguir de onde paramos e encontrar outra crítica aos Estudos Culturais, desta vez posterior a eles: para Jameson (1997, p. 68), ao desabilitar o modelo base-superestrutura, Williams não produz uma releitura dos textos originais de Marx como pretendia, mas sim uma nova leitura que sepulta Marx sem questionar seus herdeiros, enfim, um pós-marxismo. Ainda segundo Jameson,

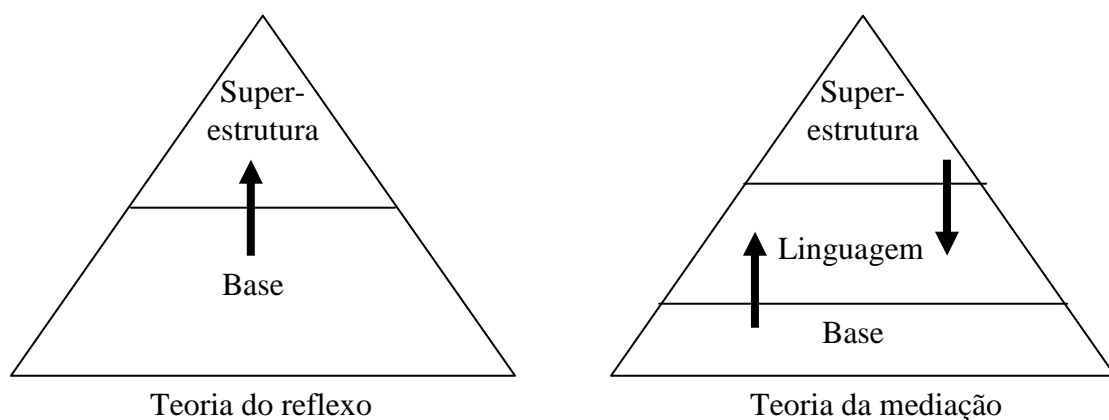
é fundamental que se entenda que a formulação “base e superestrutura” não consiste realmente em um modelo, mas sim em um ponto de partida e um problema, algo tão pouco dogmático quanto um imperativo de simultaneamente abarcar a cultura em si e por si, mas também em sua relação ao que lhe é externo, seu conteúdo, seu contexto e seu espaço de intervenção e de efetividade (JAMESON, 1994, p. 53).

O modelo base-superestrutura não é um modelo, mas sim um problema, uma forma complexa de observar a realidade: a cultura compreendida simultaneamente em relação ao seu contexto. E neste problema ressurgem a superestrutura, antes subsumida nos Estudos Culturais: para Jameson, “o termo estigmatizador de superestrutura deve ser retido a fim de lembrar-nos de um hiato que tem de ser superado de alguma maneira mais adequada do que pelo mero esquecimento” (JAMESON, 1997, p. 71). O hiato referido por Jameson é o entre trabalho manual e intelectual, decorrente das divisões do trabalho acirradas a partir da consolidação do sistema capitalista. Sartre parece abordar a questão de maneira semelhante, apesar de insistir na primazia da base, da matéria:

Aqui, tentamos mostrar que todas as pretensas superestruturas já estão contidas na infra-estrutura como estruturas da relação fundamental do homem com a matéria trabalhada e com os outros homens. Se, em seguida, aparecem e põem-se para si como momentos abstratos e como superestruturas é porque um processo complexo as refrata através de outros campos e, em particular, no campo da linguagem (SARTRE, 2002, p. 356).

Constituem as divisões do trabalho, como Jameson propõe, esse processo complexo que refrata a superestrutura? Se sim, então a querela entre ele e Williams não se fundamenta, pois apesar de abordarem o mesmo assunto, o abordam em pontos diferentes reunidos na afirmação de Sartre: a materialidade (Williams) e o surgimento (Jameson) da superestrutura.

Podemos agora representar, através das figuras abaixo (Fig. 2), as cinco interpretações do modelo base-superestrutura que discutimos ao longo deste capítulo:



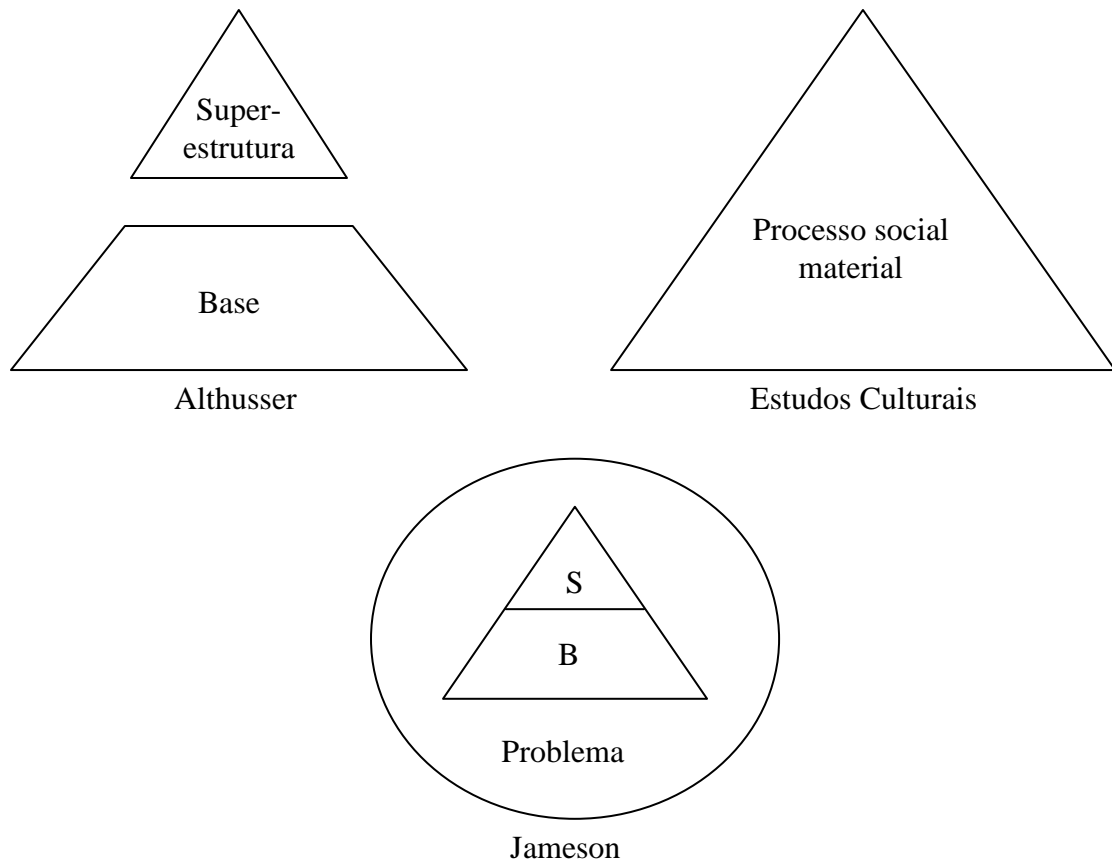


Figura 2

Na teoria do reflexo temos o modelo original, mas estabelecida as relações entre suas partes: a determinação da superestrutura pela base. Na teoria da mediação há um acréscimo no modelo original, uma terceira parte mediadora entre as outras duas: as determinações advêm tanto da base quanto da superestrutura. Nas propostas seguintes as determinações são suprimidas: em Althusser elas desaparecem justamente por não mais haver contato entre base e superestrutura. A ideologia é uma estrutura eterna, as condições materiais são conteúdos perenes. Os Estudos Culturais retornam ao modelo original, mas eliminam a divisão entre as partes e, conseqüentemente, as determinações: base e superestrutura tornam-se um só processo social material. Jameson critica esta supressão realizada pelos Estudos Culturais e também retorna ao modelo original, mas o circunscribe como problema: as determinações existem, mas dependem da abordagem.

3 VOLTA AO CYBER-MUNDO LATINO-AMERICANO

No capítulo anterior vimos como o retorno de políticas econômicas de inspiração keynesiana contribuiu para o envelhecimento da ficção *cyberpunk* e seu imaginário de corporações multinacionais dominando o mundo. Entretanto, já no final da década de 1980, os representantes do gênero decretavam sua morte por outros motivos: em suas “Confissões de um ex-cyberpunk” (1991), Lewis Shiner afirma que

em 1987, o cyberpunk se tornou um clichê. Outros escritores tinham transformado a forma em fórmula: implantes *wetware* (chips biológicos de computador), corporações multinacionais governando o mundo, estilo de rua, jaqueta de couro, protagonistas apaixonados por anfetaminas e colônias orbitais em decadência. Estas mudanças levaram um número de nós a declarar a morte do movimento. Para nós, o cyberpunk em sua nova encarnação tem se voltado para a tecnologia pela tecnologia e perdido seu impulso original⁴⁴ (SHINER, 1991).

Mas curiosamente, enquanto os integrantes do movimento e os críticos declaravam a morte do gênero, a ficção *cyberpunk* começava a ser explorada em outros contextos. A respeito da produção japonesa⁴⁵, principalmente de quadrinhos (*mangá*) e animações (*anime*), Peck afirma que o “cyberpunk não está totalmente morto. Ele mudou-se para outras terras e outras mídias”⁴⁶ (PECK, 2006, p. 18). Esta afirmação não é válida somente para a produção japonesa, mas também para a produção mundial. Para citarmos somente algumas obras latino-americanas que formam nosso objeto de estudo, há os romances dos brasileiros Alfredo Sirkis (*Silicone XXI*, 1985), Fausto Fawcett (*Santa Clara Poltergeist*, 1991) e Guilherme Kujawski (*Piratas siderais*, 1994); os romances dos chilenos Diego Muñoz Valenzuela (*Flores para un*

⁴⁴ Tradução livre de: “But by 1987, cyberpunk had become a cliché. Other writers had turned the form into formula: implant wetware (biological computer chips), government by multinational corporations, street-wise, leather-jacketed, amphetamine-loving protagonists and decayed orbital colonies. / These changes led a number of us to declare the movement dead. For us, cyberpunk in its new incarnation had turned technology into an end in itself and lost its original impulse”.

⁴⁵ É provável que uma das rotas da ficção *cyberpunk* para desembarcar na América Latina passe pelo Japão: sobre *Akira* (1988), animação *cyberpunk* baseada nos quadrinhos homônimos de Katsuhiro Otomo, Norris afirma que o *anime* “começou sua ascensão *cult* fora do Japão após sua recepção positiva durante o Festival de Cannes em 1988, e seu crescimento momentâneo em versões inglesa, francesa, italiana e espanhola recebeu interesse e suporte similar” (NORRIS, 2003, p. 89). *Akira* chegou aos cinemas brasileiros em 1989, um ano antes do lançamento no Brasil de *Piratas de dados*, primeiro romance *cyberpunk* publicado por aqui. O sucesso nos cinemas brasileiros fez a Editora Globo publicar os quadrinhos e a TV Bandeirantes reprisar várias vezes a animação (MORENO, s/d). Este cenário certamente se repetiu nas maiores capitais latino-americanas, onde *Neuromancer* também é lançado tardiamente: a tradução espanhola da editora Minotauro é de 1989, mesmo ano da difusão de *Akira* pelo mundo. Tradução livre de: “began its cult ascension outside of Japan after its positive reception during the Cannes Film Festival in 1988, and its momentum grew as its English, French, Italian, and Spanish versions received similar interest and support”.

⁴⁶ Tradução livre de: “cyberpunk isn’t dead at all. It has moved to other lands and other media”.

cyborg, 1996), Darío Oses (2010: *Chile en llamas*, 1998), Jorge Baradit (*Ygdrasil*, 2005) e Sergio Meier (*La segunda enciclopedia de Tlön*, 2007); os romances dos bolivianos Rodrigo Antezana Patton (*El viaje*, 2001), Edmundo Paz Soldán (*El delirio de Turing*, 2003) e Alison Spedding (*De cuando en cuando Saturnina*, 2004); o romance do peruano José B. Adolph (*Mañana, las ratas*, 1977); o romance do mexicano Gerardo Horacio Porcayo (*La primera calle de la soledad*, 1993); entre outras produções de romancistas e contistas (Vladimir Hernández Pacín, Carlos Gardini, Eduardo J. Calertti, Roberto Bayeto, etc.).

A respeito das semelhanças literárias, Zhirmunsky, comparatista do Leste Europeu, afirma que “movimentos literários em geral e fatos literários em particular, considerados como fenômenos internacionais, são parcialmente baseados em desenvolvimentos históricos similares na vida social dos respectivos povos e, parcialmente, em suas relações culturais e literárias recíprocas” (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 200). Sendo assim, para usarmos a terminologia proposta por Zhirmunsky, as semelhanças literárias ocorrem devido às analogias tipológicas (os desenvolvimentos históricos similares) e às importações culturais (as relações recíprocas). As analogias tipológicas explicam, em parte, a expansão da ficção *cyberpunk*, pois, sendo a expressão máxima do capitalismo tardio (JAMESON, 2006, p. 414), ou seja, de um desenvolvimento histórico compartilhado/imposto em escala mundial, é coerente que a encontremos em vários cantos do globo. Mas não podemos desconsiderar as importações culturais, pois a ficção *cyberpunk* latino-americana também dialoga com a norte-americana, principalmente para parodiá-la. Mas por quê? Para Zhirmunsky, as importações culturais não acontecem livremente, mas segundo “a necessidade de importação ideológica” do país receptor (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 207). Daí compreendermos as paródias, pois os países latino-americanos encontram-se numa situação ideologicamente oposta a do país de origem da ficção *cyberpunk*, os Estados Unidos.

Das considerações acima, surge nosso problema: se a ficção *cyberpunk* é a expressão suprema do capitalismo multinacional, então como imaginá-la nos países latino-americanos, ou seja, nos lugares que estão “ao mesmo tempo dentro e fora do sistema multinacional” (GAZOLLA, 1994, p. 15)? Isto parece impossível, como revelam as palavras finais do conto “Náufragos” (2005), do escritor cubano Juan Pablo Noroña:

Sexoplutônio levantou a vista para o céu cinzento, preso entre paredes de aço e cristal. Brilhava tão desesperado como ele neste mundo de consumo descerebrado, economia irreal, profissões inúteis, desordem insustentável, imagem malmente postiza e marginalidade ridícula de tão institucional. – Deus – disse Sexoplutônio

afundando a cabeça entre os joelhos –. Como odeio o cyberpunk!⁴⁷ (NOROÑA, 2005).

Se a ficção *cyberpunk* é uma *idéia fora do lugar* na América Latina, para retomarmos o conceito de Roberto Schwarz (2001a), então é o próprio deslocamento do gênero que torna aparente sua falsidade. Como o protagonista de um dos “Clips” (1995), do escritor argentino Eduardo J. Carletti, que “está suando de tal modo que se vê mais fora de lugar no esterilizado ambiente *High Tech* da Recepção que uma bosta de vaca no hall de entrada de um hotel de cinco estrelas”⁴⁸ (CARLETTI, 1995, p. 181). A comparação é grosseira, mas a distância entre o universo *high-tech* da ficção *cyberpunk* e a realidade latino-americana parece equivalente.

O objetivo deste capítulo é discutir, em linhas gerais, a ficção *cyberpunk* latino-americana, ou melhor, a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk*. Apesar da aparente solução deste problema, pois já indicamos as paródias realizadas pelas obras latino-americanas (os contos “Náufragos” e “Clips” são exemplos), acreditamos em necessidades ideológicas mais profundas. Nossa hipótese concentra-se no viés utópico das obras latino-americanas, algo inexistente na “celebração neo-conservadora do presente” (JAMESON, 2007, p. 132) festejada pela produção norte-americana. Enquanto a ficção *cyberpunk* norte-americana indica o fim das utopias, ou melhor, dos grandes relatos, como propõe a pós-modernidade lyotardiana, a ficção *cyberpunk* latino-americana insiste nas utopias, pois, como afirma Ahmad, “aqueles que vivem [...] em lugares onde se negou a uma maioria da população acesso a esses benefícios da ‘modernidade’, como hospitais, um seguro-saúde melhor ou até mesmo alfabetização básica, dificilmente podem arcar com os termos desse pensamento [pós-modernidade]” (AHMAD, 2002, p. 78-79). Para Yúdice, citado por Coutinho (2003, p. 104), as formações socioculturais heterogêneas da América Latina, frequentemente citadas como “resultado de estratégias pós-modernas” – para Maffesoli, por exemplo, o Brasil é o laboratório da pós-modernidade, é “a informática mais o candomblé” (MAFFESOLI *apud* LEMOS, 1993) –, produzem-se, na verdade, devido à “implementação desigual da modernização”. Contudo, para Jameson, é a própria condição periférica da América Latina e da sua literatura que nos fazem pensar em utopias:

⁴⁷ Tradução livre de: “Sexoplutonio levantó la vista hacia el cielo gris, encerrado entre paredes de acero y cristal. Lucía tan desesperado como él en este mundo de consumo descerebrado, economía irreal, profesiones inútiles, desorden insostenible, imagen malamente postiza y marginalidad ridícula de tan institucional. – Dios – dijo Sexoplutonio hundiendo la cabeza entre las rodillas –. ¡Cómo odio al cyberpunk!”.

⁴⁸ Tradução livre de: “Está suando de tal modo que se ve más fuera de lugar en el esterilizado ambiente *High Tech* de la Recepción que una bosta de vaca en el hall de entrada de un hotel de cinco estrellas”.

A única produção cultural autêntica de hoje parece ser aquela que pode recorrer à experiência coletiva dos bolsões marginais da vida social do sistema mundial: a literatura e *blues* negros, o *rock* da classe trabalhadora inglesa, a literatura da mulher, a literatura *gay*, o *roman québécois*, a literatura do Terceiro Mundo; e essa produção é possível apenas até onde tais formas de vida ou solidariedade coletivas não tenham sido totalmente penetradas pelo mercado e pelo sistema de mercadorias (JAMESON, 1995, p. 24).

Por “produção cultural autêntica”, Jameson (1995, p. 23) se refere àquelas amparadas pela “vitalidade do grupo social ‘orgânico’” cuja totalidade ou organicidade não foram dissolvidas pelo capitalismo. Como já vimos no capítulo anterior, o que a tradição marxista entende por totalidade é justamente a reconciliação entre o homem e o mundo, enfim, a realização utópica: “Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado” (LUKÁCS, 2000, p. 31). Sendo assim, a autenticidade da ficção *cyberpunk* latino-americana se encontra na fração não-cooptada pelo capitalismo, ou seja, no contexto de fora do sistema multinacional. É neste sentido que a produção latino-americana “pode se contrapor ao que ele [Jameson] chama de ‘cegueira do centro’ e oferecer uma espécie de visão periférica, devido à peculiaridade de estar ao mesmo tempo dentro e fora do sistema multinacional” (GAZOLLA, 1994, p. 14-15), ou seja, trazer para dentro o viés utópico que se encontra fora do capitalismo tardio. Como mostraremos no próximo capítulo, a introdução da periferia latino-americana na central *cyberpunk* produz um curto-circuito nesta, acarretando numa revisão radical como a que ocorre, por exemplo, na versão cubana: “a idéia de George McKay sobre o *cyberpunk* norte-americano como ‘apolítico’ ou até mesmo ‘despolitizado’ não é aplicável à variante cubana”⁴⁹ (TOLEDANO REDONDO, 2005, p. 460).

Já que nos propomos a discutir a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk* neste capítulo, se faz necessário, antes de tudo, esclarecer qual nosso entendimento do conceito de América Latina, principalmente devido aos vários sentidos contraditórios que o conceito encampa. Por exemplo, em “La escena continental”, ensaio dedicado à produção contemporânea de ficção científica na América Latina e originalmente publicado em 2005, na edição 20 de *Asimov Ciencia Ficción*, e depois revisado em 2007, na edição 170 de *Axxón*, Sergio Gaut vel Hartman não aborda a produção brasileira, afirmando que a mesma “não conta para os efeitos deste artigo” (HARTMAN, 2007). Mas por que não conta? Ainda que adote várias vezes o conceito de América Latina, Hartman não oferece nenhuma justificativa

⁴⁹ Tradução livre de: “George McKay’s idea of North American *cyberpunk* as ‘apolitical’ or even ‘depoliticized’ is not applicable to the Cuban variety”.

para a omissão do Brasil deste conceito. Entretanto, é verdade que “nenhum dos políticos, intelectuais e escritores hispano-americanos que primeiro utilizaram a expressão ‘América Latina’, e nem seus equivalentes franceses e espanhóis, incluíam nela o Brasil. ‘América Latina’ era simplesmente outro nome para *América Española*” (BETHELL, 2009, p. 293; grifo da autora). Não apenas os hispano-americanos excluíram o Brasil, motivados por características abominadas que o país vizinho compartilhava quando surge o conceito em meados do século XIX (monarquista, escravagista, aliado dos Estados Unidos, etc.), mas o próprio Brasil se auto-excluiu, principalmente devido às diferenças lingüísticas e culturais (BETHELL, 2009, p. 293). Esta (auto-)exclusão do Brasil do conceito de América Latina perdurou até meados do século XX, apesar de algumas exceções existirem: é o caso de José Veríssimo que, ao receber o poeta nicaraguense Ruben Darío na Academia Brasileira de Letras em 1912, lamentou que, “filhos do mesmo continente, quase da mesma terra, oriundos de povos em suma da mesma raça ou pelo menos da mesma formação cultural, com grandes interesses comuns, vivemos nós, latino-americanos, pouco mais que alheios e indiferentes uns aos outros, e nos ignorando quase por completo” (VERÍSSIMO *apud* BETHELL, 2009, p. 304). Mas quem é o responsável pela introdução do Brasil no conceito de América Latina?

Quando foi que o Brasil finalmente começou a fazer parte da “América Latina”? Quando a “América Latina” se tornou “Latin America”, isto é, quando os Estados Unidos, e por extensão a Europa e o restante do mundo, passaram a considerar o Brasil parte integrante de uma região chamada *Latin America*, começando nos anos 1920 e 1930, mas principalmente durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria. E quando, ao mesmo tempo, os governos e intelectuais hispano-americanos passaram a incluir o Brasil no seu conceito de “América Latina”, e alguns (poucos) brasileiros começaram a se identificar com a América Latina (BETHELL, 2009, p. 305-306).

Curiosamente são os Estados Unidos também uns dos principais responsáveis pela consolidação da noção de latinidade na América, mas de modo inverso: propagada pela França, principalmente durante a intervenção no México entre 1862 e 1867, “essa ideologia *latina* de Napoleão III, além de interesses próprios, visava a conter o expansionismo dos Estados Unidos” (DINIZ, 2007, p. 4; grifo da autora). A noção de herança latina, além de não incorrer historicamente na exclusão dos dois principais colonizadores (Espanha e Portugal), incluía a França e seus interesses políticos e comerciais pela região. Esta origem do conceito de América Latina nos faz entender seus limites e ambigüidades, pois “a América Latina existe, mas somente por oposição à América Anglo-saxônica” (DINIZ, 2007, p. 2). Ainda que os hispano-americanos não apoiassem a intervenção francesa no México, o uso que eles davam ao conceito se aproximava dos anseios de Napoleão III: nos versos finais de “Las dos

Américas” (1857), considerado um dos primeiros textos a apresentar o conceito de América Latina, o poeta colombiano José María Torres Caicedo declama que

*A raça da América latina
À frente tem a saxã raça,
Inimiga mortal que já ameaça
Sua liberdade destruir e seu pendão*⁵⁰ (TORRES CAICEDO *apud* BETHELL, 2009, p. 290; grifo da autora).

Outros interesses também motivaram os hispano-americanos a adotarem o conceito de América Latina: segundo Diniz, a expressão “permitia, enfim, aos antigos colonizados sair da tutela da mãe pátria ibérica e obter um estatuto internacional independente. Este seria, pois, o significado da francofilia entre os latino-americanos” (DINIZ, 2007, p. 4). Por denotarem a herança colonial, termos como “América Hispânica” ou “América Espanhola” foram preteridos a favor de “América Latina”. Citando Mignolo, Bethell indica mais um interesse dos hispano-americanos na afirmação da latinidade: “os conceitos de ‘raza latina’ e ‘América Latina’ também serviram ao propósito de enfatizar as raízes européias comuns das elites *criollas* ‘brancas’ pós-coloniais da América Espanhola que as separavam da massa de índios, mestiços e negros” (BETHELL, 2009, p. 315).

Temos então três principais interesses que envolvem a adoção do conceito de América Latina: para se opor (1) ao expansionismo dos Estados Unidos; (2) à herança colonial; e (3) à “massa de índios, mestiços e negros”. Entretanto, apesar deste passado saturado de sentidos controversos, o conceito não é ignorado pelos comparatistas: em “Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural latino-americana” (2000), por exemplo, Eduardo Coutinho afirma que emprega o conceito ciente de suas limitações e ambigüidades, mas também reconhece “sua legibilidade em momentos expressivos do passado do continente e na semelhança dos problemas e situações que enfretam hoje os diversos países que integram o bloco assim designado” (COUTINHO, 2003, p. 42). É neste sentido que empregamos o conceito de América Latina, principalmente devido às semelhanças contextuais, integradas às de apropriação da ficção *cyberpunk*, que os países latino-americanos compartilham. Também adotamos o sentido mais antigo de oposição à América Anglo-saxônica, mas apenas para diferenciar as produções norte e latino-americana, ainda que exemplos latino-americanos apresentem oposições claramente políticas: os Estados Unidos referidos inúmeras vezes como “Estados Fodidos” ao longo do romance boliviano *De*

⁵⁰ Tradução livre de: “La raza de la América latina, / Al frente tiene la sajona raza, / Enemiga mortal que ja amenaza / Su libertad destruir y su pendón”.

cuando en cuando Saturnina (2004), de Alison Spedding, é o exemplo mais explícito, inclusive xenófobo, de todos que pesquisamos.

Neste capítulo indicaremos primeiramente como entendemos a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk*. Se inicialmente não nos enfocaremos em produções específicas é porque reservaremos isto para o quarto capítulo. Em todo caso, mais adiante analisaremos enquanto caso exemplar a revista argentina *Neuromante Inc.*, bem como a ficção *cyberpunk* precoce de Carlos Gardini, autor publicado nas páginas desta revista. Concluiremos abordando também a recepção latino-americana da ficção *cyberpunk* em outras mídias, mais precisamente nos quadrinhos.

3.1 Nem universal, nem específico: a recepção afetiva

Desde que Wintermute, inteligência artificial onipresente no ciberespaço e personagem de *Neuromancer*, revelou a descoberta de outra rede de computadores na constelação do Centauro (GIBSON, 2003, p. 302), o capitalismo multinacional tornou-se literalmente universal. Sendo assim, qual é o lugar da América Latina neste cenário de hegemonia cósmica? Ou melhor, existe lugar? Se existe ou não, o certo é que a ficção *cyberpunk* latino-americana também propõe um cenário semelhante, como percebemos nos parágrafos iniciais de “El evento de Saturno” (2003), do venezuelano Ronald Delgado, primeiramente publicado em *Letras Perdidas* (<http://www.galeon.com/letrasperdidas>) e depois compilado em *El despertar de Meganet* (2008):

Universo conhecido.

Via Láctea.

Sistema Solar.

Outernet.

Imerso nela os planetas, satélites, estações espaciais e colônias lunares da humanidade. Milhares de milhões de conexões etéreas, invisíveis, mas eletronicamente palpáveis, navegavam cada rincão do espaço, mezcladas por inumeráveis repetidoras e servidores estelares colocados ao longo do plano imaginário gerado pela órbita dos planetas, e em cada planeta outra rede mais densa interconectava redes internas cada vez mais povoadas que se comunicavam umas com as outras convertendo tudo em um caos de ondas eletromagnéticas. Parecia ter vida, pois era auto-suficiente, crescia constantemente e nunca deixava de interagir com seu entorno, com o espaço e seus usuários⁵¹ (DELGADO, 2003).

⁵¹ Tradução livre de: “Universo conocido. / Vía Láctea. / Sistema Solar. / Outernet. / Inmerso en ella los planetas, satélites, estaciones espaciales y colonias lunares de la humanidad. Miles de millones de conexiones etéreas, invisibles pero electrónicamente palpables, surcaban cada rincón del espacio del espacio entretejidas por

Além de “representar” o sublime do capitalismo tardio – “Da lua se deslocava para servidores orbitais em meio a Terra e Marte, e em seguida saltava para uma locação além de Netuno. Logo regressava e se adentrava na *publicidade de Júpiter*”⁵² (DELGADO, 2003; grifo nosso) –, a Outernet de Delgado inverte a relação entre rede e mundo: não é mais o mundo que contém a rede, mas o mundo que é contido (“imerso”) na rede. Se o mundo está na rede, então a rede e a ficção que a aborda obsessivamente, o *cyberpunk*, são universais. Este é o argumento de vários críticos, muitas vezes amparados pelas seguintes palavras do prefácio da antologia *Mirrorshades* (1986), considerado o principal manifesto do gênero:

Os anos oitenta são uma era de reavaliação, de integração, de influências hibridizadas, de velhas noções libertadas e reinterpretadas com uma nova sofisticação, uma perspectiva mais larga. Os cibermaníacos [*sic*] têm em mente um ponto de vista global de amplo alcance.

O *Neuromancer*, de William Gibson, sem dúvida a quinta-essência do romance do cibermaníaco [*sic*], desenrola-se em Tóquio, Istambul e Paris. O *Frontera*, de Lewis Shiner, situa cenas na Rússia e no México – assim como na superfície de Marte. O *Eclipse*, de John Shirley, descreve a Europa Ocidental em efervescência. O *Blood Music*, de Greg Bear, é global, cósmico mesmo, no seu âmbito⁵³ (STERLING, 1988, p. 10-11).

Esta deslocação constante retratada pela ficção *cyberpunk* não significa um ponto de vista global, como quer Bruce Sterling, autor do prefácio, pois o que temos são pontos de vista norte-americanos abordando o mundo. Por exemplo, em *Idoru* (1996), como crítica Spinrad, “Gibson virtualiza sua Tóquio futurista em um tipo de versão mangá (quadrinhos japoneses) dela mesma”⁵⁴ (SPINRAD, 1997, p. 154), ou seja, em um estereótipo, um tipo formado pelo ponto de vista exterior. Para Featherstone, “um dos efeitos, portanto, do processo de globalização [...] é levar à colisão de uma pluralidade de diferentes interpretações sobre o significado do mundo, formuladas a partir da perspectiva de diferentes tradições nacionais e civilizatórias” (FEATHERSTONE, 1997, p. 156). É justamente uma colisão, um

innumerables repetidoras y servidores estelares colocados a lo largo y ancho del plano imaginario generado por la órbita de los planetas, y en cada planeta otra red más densa interconectaba redes internas cada vez más pobladas que se comunicaban las unas con las otras convirtiéndolo todo en un caos de ondas electromagnéticas. Parecía tener vida, pues era autosuficiente, crecía constantemente y nunca dejaba de interactuar con su entorno, con el espacio y sus usuarios”.

⁵² Tradução livre de: “De la luna se desplazaba a servidores orbitales en medio de la Tierra y Marte, y en seguida saltaba a una locación más allá de Neptuno. Luego regresaba y se adentraba en publicidad Joviana”.

⁵³ *Reflexos do futuro* (1988) é a única tradução em língua portuguesa de *Mirrorshades*. Como podemos notar, “cibermaníaco” é a tradução infeliz de Eduardo Saló para *cyberpunk*.

⁵⁴ Tradução livre de: “Gibson virtualizes his future Tokyo into a kind of manga (Japanese comics) version of itself”.

choque entre visões do mundo divergentes que surge ao compararmos as ficções *cyberpunks* norte e latino-americana.

Especificamente sobre *Neuromancer*, Moreno afirma o seguinte:

A obra de Gibson apela a uma universalidade nascida do pós-moderno, e não concebe que um autor possa se encorsetar com algum tipo de restrição “nacionalista”. Esta concepção se aproxima bastante ao exposto por Alvin Toffler em *A Terceira Onda* (*The Third Wave*, 1980) – livro que Bruce Sterling qualificou como “a Bíblia dos cyberpunks” –, que afirma que com a chegada do fim do milênio, a globalização ou o pensamento em termos globais se transformou em uma necessidade evolutiva da humanidade e que será suicida pretender outra coisa⁵⁵ (MORENO, 2003, p. 36).

Mas se o *cyberpunk* é um gênero universal, então porque os escritores latino-americanos acrescentam peculiaridades étnico-nacionais em suas produções – os índios aymaras em *De cuando en cuando Saturnina*, de Alison Spedding; os “equipamentos macumbosos eletro-automáticos” (FAWCETT, 1992, p. 70) em “Vladimir e Chacininha” (1992), de Fausto Fawcett; a “música esquizóide do neotango” (GARDINI, 2006, p. 81) em “Timbuctú” (1995), de Carlos Gardini? Até mesmo quando a narrativa é ambientada nos Estados Unidos há a necessidade de afirmar a descendência uruguaia de Liko (BAYETO, 1997, p. 218), protagonista de “Hackers” (1997), de Roberto Bayeto. Na verdade, a apropriação da ficção *cyberpunk* pelos escritores latino-americanos não é uma tentativa de escapar das restrições locais, mas de pôr em circulação os conteúdos nacionais, pois

os caracteres culturais nacionais hoje só adquirem sua real individualidade e especificidade na interação viva com caracteres externos. A especificidade nacional só se delinea, pois, em função de traços culturais diferenciais que se evidenciam a partir de assimilações mútuas operadas no conjunto das nações e de transformações particulares operadas em cada nação singular. Só há caminho de superação da dependência cultural pelos países periféricos quando seus produtos criativos também entram no trânsito das interinfluências, e não através da ciumenta manutenção de anacronismos culturais ou de exotismos de terceiro mundo ingenuamente batizados de cultura nacional (SANTAELLA, 1982, p. 58).

Deixemos por enquanto esta afirmação e abramos parênteses para discutir o conceito de mundialização proposto por Ortiz, fundamental para nossa reflexão. Segundo o autor, mundialização não significa hegemonia de uma nação sobre as demais; portanto, interpretar o

⁵⁵ Tradução livre de: “La obra de Gibson apela a una universalidad nacida de lo posmoderno, y no concibe que un autor pueda encorsetarse con algún tipo de restricción “nacionalista”. Esta concepción se acerca bastante a lo expuesto por Alvin Toffler en *La Tercera Ola* (*The Third Wave*, 1980) – libro que Bruce Sterling ha calificado como “la Biblia de los cyberpunks” –, quien afirma que con la llegada del fin del milenio, la globalización o el pensamiento en términos globales se ha transformado en una necesidad evolutiva de la humanidad y que será suicida pretender otra cosa”.

McDonald's como um ícone da “americanização” do mundo é não compreender que a mundialização pressupõe “nenhum vínculo territorial” (ORTIZ, 2000, p. 81); logo, o McDonald's não é um ícone norte-americano, mas mundial. É possível pensar então numa “memória internacional-popular”: “Afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas” (ORTIZ, 2000, p. 126). Um dos exemplos oferecidos por Ortiz é a apropriação italiana do faroeste:

Na verdade, nada há de casual na emergência do faroeste na Itália. Durante um período considerável, os italianos transformaram a “essência” da americanidade em ponta-de-lança de sua indústria cinematográfica (entre 1963 e 1973 são produzidos 471 *westerns*, uma média de 47 filmes por ano). Isto só é possível porque o gênero deixa de se vincular a sua territorialidade (ORTIZ, 2000, p. 114).

Muito antes deste *boom* do *western* italiano, as histórias em quadrinhos do país já exploravam a temática do faroeste, sendo o justiceiro *Tex*, criado em 1948 pela dupla Bonelli e Galleppini, a personagem mais conhecida, inclusive mundialmente. A mesma editora de *Tex* também publica as histórias em quadrinhos de *Nathan Never*, personagem surgida em 1991 e inspirada em Rick Deckard, protagonista do filme *Blade Runner*, como garante um dos criadores de *Nathan Never*, Antonio Serra (2005, p. 2). Sendo *Blade Runner* a grande referência do imaginário *cyberpunk*, a afirmação de Serra nos remete à mundialização do próprio *cyberpunk*.

Para retornarmos ao comentário de Ortiz, é importante notar que durante as décadas de 1960-70, ou seja, durante o *boom* do faroeste na Itália, o país registra vários ataques terroristas com fins políticos, sendo o seqüestro e assassinato do ex-primeiro ministro Aldo Moro pelas Brigadas Vermelhas, em 1978, o mais emblemático. Ou seja, o universo fora-da-lei do faroeste integra-se à turbulência política do país. Na verdade, o faroeste italiano apresenta algumas divergências reveladoras em relação ao norte-americano, substituindo os maniqueísmos conservadores deste pelas ambigüidades que envolvem a busca de justiça social através de guerrilhas: os “mocinhos” cedem espaço para os anti-heróis; os xerifes corruptos ocupam o lugar dos homens da lei; as prisões, antes baluartes da ordem, tornam-se símbolos do autoritarismo (*Quando explode a vingança*, 1972). Esta “coincidência” entre o faroeste italiano e a situação política do país nos conduz as necessidades do contexto receptor, enfatizadas pelos estudos comparatistas do Leste Europeu. Sendo assim, a desterritorialização do faroeste não é tanto a causa do surgimento do gênero na Itália, como quer Ortiz, mas a

consequência: o cinema italiano desterritorializou o faroeste de acordo com suas necessidades.

Em todo caso, a noção de “memória internacional-popular” proposta por Ortiz é válida para compreendermos como ocorrem, no mundo globalizado, as “analogias tipológicas” discutidas por Zhirmunsky. Entretanto, para a América Latina e demais lugares denominados periféricos, a ênfase na necessidade de importação ideológica destacada pelo comparatista russo é fundamental, pois nela reside o “caráter seletivo” (CARVALHAL, 1986, p. 76) da antropofagia cultural que tais lugares praticam diariamente. Mas mesmo a antropofagia oswaldiana, manifesto modelar das relações entre América Latina e mundo, requer atualizações, como, por exemplo, a que deduzimos da letra “Geração Coca-cola” (1984), escrita na fase *punk* de Renato Russo: “Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”. Ou seja, toda assimilação (“Desde pequeno nós comemos lixo”) requer uma disseminação (“Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”), ou melhor, toda devoração requer um cuspe bem dado⁵⁶. Portanto, não há somente necessidade de importação ideológica, mas também de exportação, ou seja, de disseminar os atributos do outrora receptor, agora produtor, através de gêneros mundializados. Enfatizamos os gêneros mundializados, pois a exportação ideológica, como entendemos aqui, não se realiza apenas no reconhecimento exterior – algo pouco freqüente caso consideremos as produções de gênero latino-americanas, com exceção talvez do romance policial brasileiro ou da ficção científica argentina –, mas também na inserção dos gêneros que formam a “memória internacional-popular”. Escrever *cyberpunk* nas Ilhas Canárias é, de algum modo, exportar as Ilhas Canárias⁵⁷ – neste sentido, o *cyberpunk* se presta de maneira notável, pois é um gênero nascido da globalização.

Agora é o momento de retornar à afirmação de Santaella, pois nela encontramos a justificativa do processo de importação/exportação da ficção *cyberpunk* realizado pela literatura latino-americana: “os caracteres culturais nacionais hoje só adquirem sua real individualidade e especificidade na interação viva com caracteres externos” (SANTAELLA, 1982, p. 58). Ou seja, a literatura latino-americana importa a ficção *cyberpunk* para modificá-la a partir de seus caracteres, exportando-a posteriormente e circulando assim seus atributos, pois é através dessa circulação, desse contato com outras culturas que se apreende o específico latino-americano. No prefácio de *Interfase* (1997), primeira antologia de ficção *cyberpunk* cubana, o

⁵⁶ Estas idéias já aparecem, de forma rudimentar, em nossa dissertação de mestrado (LONDERO, 2007b, p. 46).

⁵⁷ Este não é um exemplo fictício: nascido em Tenerife, maior província do arquipélago espanhol, Alexis Brito Delgado é autor de contos *cyberpunks*, inclusive publicados em revistas eletrônicas latino-americanas, como “Ruínas de neón” (*Axxón*, julho de 2008) e “Memoria de verde” (*Velero25*, setembro de 2007).

organizador Vladimir Hernández destaca os motivos de importação/exportação do gênero: “Escapar do anedótico provincianismo *criollo* que caracterizavam os trabalhos das gerações anteriores [e] gerar a ruptura, adquirir pontos de vista multiculturais e, finalmente, encontrar nossa própria voz”⁵⁸ (HERNÁNDEZ *apud* TOLEDANO REDONDO, 2005, p. 449). Mas como admite Toledano Redondo (2005, p. 449), os contos selecionados por Hernández não alcançaram essa voz própria, talvez por apresentarem um conteúdo cubano numa forma não-modificada, ainda norte-americana, ecoando assim a dialética do localismo e do cosmopolitismo de Candido:

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma da expressão)⁵⁹ (CANDIDO, 1980, p. 110).

Para Nitrini (2000, p. 195), esta dialética não se aplica somente à literatura brasileira, mas à latino-americana em geral, e isto é perfeitamente observável na ficção *cyberpunk* mexicana: nas palavras de Hartman, a versão mexicana é uma “simbiose extravagante, que permitia reagir contra o ‘inimigo’ mediante uma metamorfose que a convertia em um análogo dele”⁶⁰ (HARTMAN, 2007). Ao invés de resultar num novo gênero, a apropriação mexicana da ficção *cyberpunk* norte-americana submete os conteúdos da primeira à forma hegemônica da segunda, sendo a ficção *cyberpunk* mexicana apenas uma versão de *Neuromancer* onde os *hackers* se autodenominam O Zorro e as tramas giram em torno de seitas tecno-cristãs. Esta referência a *La primera calle de la soledad* (1993), de Gerardo Horacio Porcayo, não é por acaso: O Zorro, este Case mexicano, segue todos os passos de sua contraparte norte-americana, desde falhar num roubo de dados até realizar viagens espaciais, sempre acompanhado pela guarda-costas Nataly que até no nome remete a Molly de *Neuromancer*; ele também se envolve com corporações misteriosas que inclusive lhe chantageiam implantando uma bomba em sua cabeça (PORCAYO, 1997, p. 108-109), o que lembra as cargas de toxina aplicadas nas artérias de Case (GIBSON, 2003, p. 60). Tal qual ocorre na trama, a estética adotada por Porcayo também não diverge dos preceitos da ficção *cyberpunk*,

⁵⁸ Tradução livre do original: “escapar del anedótico provincialismo criollo que caracterizaban los trabajos de las generaciones anteriores [y] generar la ruptura, adquirir puntos de vista multiculturales y, finalmente, encontrar nuestra propia voz”.

⁵⁹ Para um desenvolvimento complexo desta dialética, ver nossa dissertação de mestrado (LONDERO, 2007b, p. 39-40).

⁶⁰ Tradução livre de: “simbiosis extravagante, que permitía reaccionar contra el “enemigo” mediante una metamorfosis que te convertía en un análogo de él”.

chegando ao ponto do autor defini-la no interior da obra: “O Zorro tira os óculos. A lente destroçada ilumina abominável nesse meio amarelento e putrefato. *Postholocaustic Style*, ele tem chamado este tipo de decoração”⁶¹ (PORCAYO, 1997, p. 103). Estilo pós-holocástico é o que identificamos em filmes desde *Blade Runner* até outros também considerados precursores da ficção *cyberpunk*, como *Mad Max* (1979), citado pelo próprio Porcayo (1992, p. 187) em ensaio sobre o gênero. Este estilo, é claro, está presente em várias descrições referidas em *La primera calle de la soledad*, como esta: “Uma rua velha, desértica, os graffitis são pústulas nas paredes antigas e descascadas. Automóveis apodrecem em óxido, sobre os bancos, as portas desvencilhadas permitem observar o novo uso: guaridas para vagabundos”⁶² (PORCAYO, 1997, p. 245). Dentre tantas semelhanças, as diferenças são poucas, resultantes principalmente do conteúdo nacional-religioso, como uma seita tecno-cristã denominada cristorrecepçionismo:

Uma religião demasiada nova para se arriscar por ela, surgida de Mateus Ayala, um velho sacerdote que naufragou no Mar da Tranqüilidade e assim, sozinho com seu traje espacial, conseguiu alcançar a Estação Lunar Quatro. Assegurou haver sido guiado, via receptor tradicional de amplo espectro modificado, a um triz do colapso nervoso e quase sem nenhuma ferramenta, pelo próprio filho de Deus⁶³ (PORCAYO, 1997, p. 32-33).

A adoração de ídolos e a veneração do sofrimento de Cristo, atributos da religião católica comumente ressaltados nas culturas latino-americanas, ganham mais realismo através da tecnologia: “Andróides que sangram de suas inumeráveis feridas, que trocam de posição, simulando toda a tortura que uma cruz romana pode exercer no corpo humano; suas distintas expressões...”⁶⁴ (PORCAYO, 1997, p. 76).

Quatro anos após a publicação de *La primera calle de la soledad*, Porcayo organiza *Silicio en la memoria: antología cyberpunk* (1997), onde se reúnem os principais nomes do gênero no México: José Luis Zárate, Juan Hernández Luna, José Luis Ramírez, Pepe Rojo, etc. Mas é Rojo quem mais se destaca, inclusive internacionalmente, sendo publicado na antologia *Cosmos Latinos* (2003), organizada por Andrea Bell e Yolanda Molina-Gavilán. Em

⁶¹ Tradução livre de: “El Zorro se quita los lentes. El ocular destrozado luce abominable en ese entorno amarillento y putrefacto. *Postholocaustic Style*, se le ha llamado a ese tipo de decoración”.

⁶² Tradução livre de: “Una calle vieja, desértica, los graffitis son pústulas en las paredes añejas y descascaradas. Automóviles se pudren en óxido, subidos a las banquetas, sus puertas desvencijadas permiten observar el nuevo uso: guaridas para vagabundos”.

⁶³ Tradução livre de: “Una religión demasiado nueva para apostar por ella, surgida de Mateo Ayala, un viejo sacerdote que naufragó en el Mar de Tranquilidad y así, sólo con su traje espacial, logró alcanzar la Estación Lunar Cuatro. Aseguró haber sido guiado, vía receptor tradicional de amplio espectro modificado, al borde del colapso nervioso y con casi nulas herramientas, por el propio hijo de Dios”.

⁶⁴ Tradução livre de: “Androides que sangran de sus innumerables heridas, que cambian de posición, simulando toda la tortura que una cruz romana puede ejercer en el cuerpo humano; sus distintas expresiones...”.

Silicio en la memoria, Rojo apresenta o conto “Para-Skim” (1997), sobre um fã apaixonado doentiamente por uma cantora mundialmente famosa, Skim. A referência a *Idoru* é inevitável, pois neste romance Gibson também aborda a relação entre fã e ídolo, mas não de forma tão perturbadora como Rojo: narrado em primeira pessoa, do ponto de vista do fã, lemos já nas primeiras linhas “Skim é tudo. Skim é tudo para mim. Venderia metade de meus implantes, caralho, venderia metade de minha alma para apenas estar alguns minutos a sós com ela”⁶⁵ (ROJO, 2009). Mas isto não é tudo: também já nos primeiros parágrafos sabemos que o fã decepou o dedo mínimo da mão esquerda e o enviou para Skim como prova de devoção. Pelo título do último álbum de Skim, “Adolescente Imperial”, imagina-se que seja uma cantora de *pop-rock* ao estilo de Avril Lavigne, mas não é bem assim: pela descrição de sua aparência e de sua performance num show na cidade do fã, Skim mais parece uma versão *cyberpunk* de Lady Gaga:

Sua aparência é impressionante. Parece que alguém tentou lhe cortar o cabelo a força, mas que ela impediu, e os tufo de cabelo, de distintas cores, aparecem por toda sua cabeça, em algumas partes raspadas. Mostra com orgulho sua interface craniana. Sua pálida pele tem marcas de arranhões, e é como palavras-cruzadas de cicatrizes e de hematomas. Seus olhos claros parecem querer saltar para fora de suas órbitas, ainda que abaixo deles haja manchas negras, como se houvesse chorado durante horas e suas lágrimas de ácido houvessem escurecido sua pele. Skim está vestida com cintas de couro que cobrem todo seu corpo. Um de seus seios é de metal, e em vez de leite oferece uma corrente que percorre todo seu corpo e se perde entre suas pernas. É meu cordão umbilical, disse em alguma entrevista, prova de que eu mesma me pari. Seu outro seio está tapado por fita adesiva, cruzando seu mamilo. Os demais são ganchos e brincos que às vezes deixam aparecer a pele. Skim é bela. Skim é única. (...) Skim grita e dá um puxão nas correntes. Sua pele se rasga em vinte mil partes e em cada ferida um líquido escuro, viscoso, aparece como um ponto negro, uma pústula de uma infecção mortal que depois começa a escorrer⁶⁶ (ROJO, 2009).

Depois do show o fã consegue seqüestrar Skim desacordada, mas como ela permanece neste estado durante dias, ele resolve literalmente abri-la: “Tua pele se rasga facilmente, como

⁶⁵ Tradução livre de: “Skim es todo. Skim lo es todo para mí. Vendería la mitad de mis implantes, carajo, vendería la mitad de mi alma tan sólo para estar unos minutos a solas con ella”.

⁶⁶ Tradução livre de: “Su apariencia es impresionante. Parece que alguien intentó cortarle el pelo a la fuerza, pero que ella lo impidió, y los mechones de pelo, de distintos colores, se asoman por toda su cabeza, en algunas partes rapada. Muestra con orgullo su interfase craneal. Su pálida piel tiene marcas de rasguños, y es como un crucigrama de cicatrices y de moretones. Sus ojos claros parecen querer saltar fuera de sus órbitas, mientras que abajo de ellos hay manchas negras, como si hubiera estado llorando durante horas y sus lágrimas de ácido hubieran ennegrecido su piel. Skim va vestida con correas que recorren todo su cuerpo. Uno de sus senos es de metal, y en vez de leche ofrece una cadena que recorre su cuerpo y se pierde entre sus piernas. Es mi cordón umbilical, dijo en alguna entrevista, prueba de que yo misma me parí. Su otro seno está tapado por masking tape, cruzando su pezón. Lo demás son ganchos y aretes que a veces dejan asomar la piel. Skim es bella. Skim es única. (...) Skim grita y da un jalón de sus cadenas. Su piel se rasga en veinte mil partes y en cada herida un líquido oscuro, viscoso, aparece como un punto negro, una pústula de una infección mortal que después empieza a escurrir”.

um tecido. Para minha surpresa, não há sangue, somente uma linha negra que cruza teu abdômen. Fecho os olhos e meto a mão. Por dentro está seco. ‘Onde não há umidade não há vida’, disse em uma de tuas canções e choro por lembrar”⁶⁷ (ROJO, 2009). Trata-se, portanto, de um andróide, logo substituído para continuar a carreira de Skim. A referência a *Idoru* novamente é inevitável, pois a cantora-ídolo também não é humana, mas uma inteligência artificial, ainda que Gibson não esconda isto como clímax da narrativa. Em todo caso, como Porcayo, Rojo também parece entrar em simbiose com a ficção *cyberpunk* norte-americana.

O julgamento acima, contudo, não é inteiramente válido para o conto selecionado em *Cosmos Latinos*, “Ruido gris” (1996). É claro que, como em “Para-Skim”, algumas referências são inevitáveis: talvez a mais evidente seja a “síndrome de exposição contínua a eletricidade” – “O constante estímulo das terminações nervosas provocado pela eletricidade e um meio ambiente constantemente carregado de eletricidade, radiação de monitores e microondas, etc., etc., parecem afetar mortalmente certos indivíduos”⁶⁸ (ROJO, 2005) – que remete à “síndrome de atenuação nervosa” (*Nerve Attenuation Syndrome*), também causada por superexposição à radiação eletromagnética, doença referida no filme *Johnny Mnemonic* (1995), baseado no conto homônimo de Gibson (ao contrário do filme, o conto não se refere à doença). Inclusive o narrador-protagonista de “Ruido gris” possui um implante na cabeça como Johnny Mnemonic, mas ao invés de um implante de memória, é um para filmar, tornando-o um tipo de jornalista comum no futuro: quando percebem algum acontecimento de grande audiência (suicídios, atentados terroristas, assassinatos, etc.), estes jornalistas enviam o que estão vendo para as emissoras que o transmitem ao vivo. Esses jornalistas evitam assistir uma transmissão ao vivo do que estão transmitindo – “O único que vêem os olhos do jornalista é um monitor dentro de um monitor dentro de um monitor”⁶⁹ –, pois isto causa “uma dor de cabeça insuportável, como se alguém estivesse atravessando seu crânio com cabos e arames”⁷⁰ que, em casos extremos como o de Toynbee (jornalista capturado e submetido ao processo por extremistas anti-mídia), pode levar a morte (ROJO, 2005).

⁶⁷ Tradução livre de: “Tu piel se rasga fácilmente, como un tela. Ante mi sorpresa, no hay sangre, sólo una línea negra que cruza tu abdomen. Cierro los ojos y meto la mano. Adentro está seco. ‘Donde no hay humedad no hay vida’, dices en una de tus canciones y lloro por recordarlo”.

⁶⁸ Tradução livre de: “El constante estímulo a las terminaciones nerviosas provocado por la electricidad y un medio ambiente constantemente cargado de electricidad, radiación de monitores y microondas, etcétera, etcétera, parecen afectar mortalmente a ciertos individuos”.

⁶⁹ Tradução livre de: “Lo único que ven los ojos del reportero es un monitor dentro de un monitor dentro de un monitor”.

⁷⁰ Tradução livre de: “un dolor de cabeza insoportable, como si alguien estuviera atravesando su cráneo con cables y alambres”.

Se quisesse um efeito mais dramático, poderia me enganchar como Toynbee. Conectar-me direto num monitor e começar a transmitir. Observar como a realidade se compõe de monitores cada vez menores, e que por mais esforço que faça não podes encontra nada dentro dessas telas, somente outro monitor que tampouco tem nada dentro, e perder a razão ao me dar conta que esse é o significado da vida⁷¹ (ROJO, 2005).

Este *mise en abyme* midiático remete ao conceito baudrillardiano de simulacro: ao contrário da representação, o simulacro se define como “nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). Os simulacros, portanto, não são cópias do real, mas cópias da cópia. Isto os torna assassinos do real (BAUDRILLARD, 1991, p. 12): daí que o narrador-protagonista de Rojo não “encontra nada dentro dessas telas”. Contudo, o que desfaz a simbiose em “Ruido gris” não são reflexões interessantes como essas, também verificadas na ficção *cyberpunk* norte-americana, mas o esboço de uma utopia contrária à sociedade dos simulacros:

Várias vezes desci pelas drenagens da cidade buscando comprovar uma das lendas urbanas mais antigas. Há milhares de rumores que falam que nas partes mais profundas dos tubos subterrâneos há comunidades humanas. Muitos dizem que são *freaks*, mutações. Que as pálpebras cobrem eternamente seus olhos, que sua pele é tão branca que não suportam o sol nem as luzes das lanternas que utilizam todos os que descem para procurá-los. Uma nova raça, que cresceu a partir de nossos dejetos. Uma sociedade que não utiliza os olhos. Que não precisa ver para reconhecer. Suas expectativas de comportamento devem ser as mais estranhas. Pois precisam tocar, pois precisam escutar. Não precisam se parecer com nada nem com ninguém. Outro mundo, outros seres.

Sempre que desço em minhas excursões utilizo óculos infravermelhos e levo lanternas de intensidade muito baixa. Desci mais de 10 vezes e nas 10 vezes não encontrei nada. Nem mutantes, nem *freaks*, nem uma raça subterrânea que ofereça algo novo para a humanidade, algo diferente do que sai na televisão⁷² (ROJO, 2005).

O que seriam dos simulacros se ninguém os visse? O que seria da sociedade do espetáculo numa terra de cegos? Mais adiante o narrador-protagonista conclui o seguinte a

⁷¹ Tradução livre de: “Si quisiera un efecto más dramático, podría engancharme como Toynbee. Conectarme a un monitor en directo y empezar a transmitir. Observar cómo la realidad se compone de monitores cada vez más pequeños, y que por más esfuerzo que hagas no puedes encontrar nada dentro de esas pantallas, sólo otro monitor que tampoco tiene nada adentro, y perder la razón al darme cuenta que ése es el significado de la vida”.

⁷² Tradução livre de: “Varias veces he bajado por los drenajes de la ciudad tratando de comprobar una de las leyendas urbanas más antiguas. Hay miles de rumores que hablan de que en las partes más profundas de las tuberías subterráneas hay comunidades humanas. Muchos dicen que son *freaks*, mutaciones. Que los párpados cubren eternamente sus ojos, que su piel es tan blanca que no soportan el sol ni las luces de las linternas que utilizan todos los que bajan a buscarlos. Una nueva raza, que ha crecido a partir de nuestros desechos. / Una sociedad que no utiliza los ojos. Que no se tiene que ver para reconocerse. Sus expectativas de comportamiento deben ser más extrañas. Se tienen que tocar, se tienen que escuchar. No tienen que parecerse a nada ni a nadie. Otro mundo, otros seres. / Siempre que bajo en mis excursiones utilizo unos anteojos infrarrojos y llevo linternas de muy baja intensidad. He bajado más de 10 veces y las 10 veces no he podido encontrar nada. Ni mutantes, ni *freaks*, ni una raza subterránea que ofrezca algo nuevo a la humanidad, algo diferente a lo que sale en la televisión”.

respeito de suas excursões: “Ou quem sabe encontraria uma nova civilização. Ainda que não me aceitassem, ainda que me matassem por trazer influências externas, seria reconfortante saber que existem opções neste mundo”⁷³ (ROJO, 2005). Neste momento, ao contrário dos demais, a ficção *cyberpunk* mexicana se aproxima do projeto utópico que identificamos na produção latino-americana em geral, pois afirma que “existem opções neste mundo”, mesmo que não as encontre.

Mesmo que a apropriação da ficção *cyberpunk* norte-americana “permitiu sobreviver a ficção científica mexicana enquanto as dos demais países se debatia entre o estado de coma e o nada”⁷⁴ (HARTMAN, 2007) – sendo, portanto, a manifestação latino-americana mais expressiva da ficção *cyberpunk*, porém não a mais significativa –, é no *cyberbarroco* de Fausto Fawcett (*Santa Clara Poltergeist*, 1991), de Guilherme Kujawski (*Piritas siderais: romance cyberbarroco*, 1994), de Michel Encinosa Fú (“1ro soy un jerbo”, 2001), de Jorge Baradit (*Ygdrasil*, 2005) e de Sergio Meier (*La segunda enciclopedia de Tlön*, 2007) que se transcende a dialética do localismo e do cosmopolitismo, pois tais autores, como também outros, resgatam a forma que melhor expressa os paradoxos latino-americanos, algo realizado anteriormente pelos escritores do realismo mágico. O barroco, segundo Rama, sobrevive na América Latina “porque está intimamente ligado ao fenômeno americano, porque se estabeleceu quando a integração espiritual do novo continente era inerente a ele” (RAMA, 2008, p. 80). Termo originalmente cunhado por Kujawski para designar seu romance, o *cyberbarroco* se encontra por toda sua obra, pois nela há “um culteranismo barroco revitalizado” (KUJAWSKI, 1994, p. 13):

A calçada na frente do restaurante está acolhada por uma turba de súcubos encapotados que caminham por um plano euclidiano empenado, uma turba que entra em polvorosa de espoleta com a iminência da solitude noturna. A angústia sendo amortizada com angustura e a *affluenza* com tráfico de influências. A esperança do Holandês Voador fica encurralada no beco sem saída de uma eclusa. A finalidade sem fim nunca chega ao final da linha. A pressa é movida pelo desabafo de incertezas congestionadas pela lixívia negra das tramóias. As justas flechas de anseio que são lançadas tornam-se, por um erro de cálculo, tiros de culatra, pois o esforço para dobrar o arco da besta é inversamente proporcional ao quadrado da distância entre a frustração e o enleio. O papel da afeição ou dos apodícticos da boa vizinha fica reduzido a um tímido raio de ação de aeromodelo a cabo. O tensor eletromagnético dos néscios inflexíveis se estriça em um alongamento disruptivo. A pulverização eleática é subentendida como pulverização do Enola Gay. A humanidade deve sua existência à cobertura de caramelo de suas vergonhas e à vergonha de omitir o conhecimento de um escrúpulo. Os humanos exorcizam animais racionais de humanóides animalescos (KUJAWSKI, 1994, p. 41-42).

⁷³ Tradução livre de: “O quizás encontraría una nueva civilización. Aunque no me aceptaran, aunque me mataran por traer influencias externas, sería reconfortante saber que existen opciones en este mundo”.

⁷⁴ Tradução livre de: “permitió sobrevivir a la ciencia ficción mexicana cuando las de los demás países se debatía entre el estado de coma y la nada”.

Ocorre aqui o que Sarduy (1979, p. 164) identifica como *proliferação*, mecanismo do barroco que consiste em substituir *um* significante por *vários* significantes que progridem metonimicamente até inferir o significado do significante substituído. No caso da citação acima, a frase significativa “o comportamento desordeiro de pessoas durante a noite” é substituída por expressões que comparam, por exemplo, o limite de demonstrações incontestáveis de boa vizinhança ao pequeno raio de ação de um aviãozinho preso por uma corda. Além do culteranismo ou proliferação, também encontramos na citação acima outro mecanismo do barroco: o conceitualismo, esforço de abstração que parte do concreto e particular até alcançar uma visão homogênea das coisas (RAMA, 2008, p. 82). Este esforço de abstração também é evidente em várias passagens de *Santa Clara Poltergeist*:

Consciência. Esse fungo criador de conhecimentos paliativos e maravilhas e horrores tecnológicos e civilizatórios. Fungo cultivado nos cérebros, essas vísceras recentes se comparadas a fígados e olhos e colunas vertebrais... Cérebros cultivam consciências a partir de simbioses sociais e ambientais. Cultivam esse fungo inócuo, minúsculo e efêmero se confrontando com a grandiosidade massacrante de todos os universos, mas maravilhoso por sua arrogância em criar conhecimentos paliativos e ilusionismos de poder-ser-interferência definitiva em tudo à sua volta (FAWCETT, 1991, p. 49-50).

Outro mecanismo de artificialização do barroco identificado por Sarduy (1979, p. 167) é a *condensação*, ou seja, a fusão de dois significantes, às vezes contraditórios, para formar um terceiro que resume semanticamente os dois primeiros. Percebemos este mecanismo na figura central da ficção *cyberpunk*, o *cyborg*: para Siivonen,

O cyborg – organismo cibernético – é, enquanto termo, um oxímoro. Oxímoro é uma figura de linguagem relacionada ao paradoxo, unindo dois elementos obviamente contraditórios e incompatíveis. (...) Apesar de suas diferenças, os elementos em conflito emergem como uma única experiência no oxímoro⁷⁵ (SIIVONEN, 1996, p. 229).

Não por acaso, o oxímoro é uma figura de linguagem central no estilo barroco (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 499). Mas se o oxímoro barroco subsiste na América Latina “porque foi o melhor módulo expressivo – unitário – de um mundo complexo e contraditório, onde conviviam os inimigos extremos – uma supercultura européia atuando sobre um meio frágil” (RAMA, 2008, p. 83), ou seja, porque sintetizam as contradições entre europeus

⁷⁵ Tradução livre de: “The cyborg – the cybernetic organism – is itself, as a term, already an oxymoron. Oxymoron is a figure of speech related to paradox, uniting two obviously contradictory and incompatible elements. (...) Despite their differences, the conflicting elements merge into one experience in oxymoron”.

colonizadores, índios catequizados e africanos escravizados, o oxímoro *cyberbarroco* é o *cyborg* que encontramos, por exemplo, em “Nova de cuarzo”, de Hernández e Cruz, que não sintetiza apenas a contradição mecânico/orgânico, mas também contradições culturais:

Estava vestido como um aborígene ameríndio, com plumas, mocassins, velhos óculos de interfase para turistas, e um par de dispositivos de reentrada metabólica. De uma de suas fossas nasais saía um tubinho de plástico azul que ia até uma garrafa de sepanacol. O homem aspirava da garrafinha e respondia as perguntas. Não consegui compreender quase nada do que dizia, mas falava do espírito da terra, e assegurava ter-se materializado de repente naquele mesmo lugar. No dia seguinte, no hotel, escutei que o programa havia alcançado a audiência mais alta dos últimos oito anos na Europa.

(...) Alex e as pessoas da equipe de filmagem estavam fascinadas com a dissertação do apache, ou o que seja (se fazia chamar Hans Costner), mas aquela garota evidentemente se aborrecia tanto como eu⁷⁶ (HERNÁNDEZ; CRUZ, 2002, p. 7).

Além da contradição mecânico/orgânico que fundamenta o imaginário *cyborg*, percebemos outras contradições, como indumentárias autócnas (plumas e mocassins) entre objetos industrializados (óculos de turistas); xamanismo (“espírito da terra”) debatido por uma criatura oriunda do racionalismo tecnológico; enfim, um “aborígene ameríndio” chamado “Hans Costner”. Na verdade, esta personagem secundária manifesta, num último plano, as contradições entre texto e contexto: uma ficção *cyberpunk* cubana, ou seja, uma expressão literária do capitalismo tardio num país socialista. Contradições estas que também surgem na recepção do gênero: segundo Toledano Redondo (2005, p. 448), quando aportou em Cuba, a ficção *cyberpunk* renovou o individualismo burguês vetado pelo realismo socialista, mas também atraiu o medo das multinacionais dominando a ilha.

A condensação também se faz presente em “Karma Police”⁷⁷ (2004), de Jorge Baradit, conto que antecipa o estilo peculiar de *Ygdrasil*: um artista plástico *serial killer* é preso, se suicida na prisão, mas a “polícia cármica” o reencontra encarnado em um menino de oito anos e o prende novamente. Para a estética *cyberbarroca*, entretanto, o interessante é a fusão entre tecnologia e espiritualidade que o conto apresenta:

⁷⁶ Tradução livre do original: “Estaba vestido como un aborígene ameríndio, con plumas, mocasines, viejas gafas de interfase para turistas, y un par de artilugios de reentrada metabólica. De una de sus fosas nasales salía un tubito de plástico azul que iba a una botella de sepanacol. El hombre olía de la botellita y respondía a las preguntas. No pude comprender casi nada de lo que decía, aunque hablaba del espíritu de la tierra, y aseguraba haberse materializado de golpe en aquel mismo sitio. Al día siguiente, en el hotel, escuché que el programa había logrado la audiencia más alta de los últimos ocho años en Europa. (...) Alex y la gente del equipo de filmación estaban fascinados con la disertación del apache, o lo que fuera (se hacía llamar Hans Costner), pero aquella muchacha evidentemente se aburría tanto como yo”.

⁷⁷ Referência à música homônima do álbum *Ok Computer* (1997), da banda inglesa *Radiohead*.

Junkies nepaleses, com a pituitária conectada a potencializadores eletrônicos de intrincada beleza, “chifres de unicórnio” desenvolvidos pela Siemens, impediram o acesso a toda pessoa impura à cela de Renato Carranza e registraram minuciosamente as delicadas reverberações de sua alma durante dias, as digitalizaram e as converteram em padrões tão reconhecíveis como pegadas digitais⁷⁸ (BARADIT, 2006, p. 331).

Esta fusão também se manifesta em várias passagens de *La segunda enciclopedia de Tlön*, romance que Baradit elogia na contracapa como “um constructo barroco de cristal e luminosidade, vertiginoso e alucinante”⁷⁹. Uma das personagens do romance de Meier é Isaac Newton, *cyborg* que “possuía um corpo completo, com torso e extremidades, ainda que recoberto pela armadura de um exoesqueleto”⁸⁰ (MEIER, 2007, p. 156). Newton precisa recorrer à tecnologia *cyborg* após se machucar gravemente quando contatou o Diabo.

Mas se o barroco é a “apoteose do artifício” (SARDUY, 1979, p. 163), então é em “1ro soy un jerbo”, talvez o mais *cyberbarroco* dos exemplos que citamos até agora, que se manifesta plenamente a linguagem artificiosa: “+/- como 3 semanas atrás no Bairro Halloween, mas com muito + sangue. Crono 0134. Somente continuamos 2 deste lado, 2 do outro, escada de X ½ e 13 cadáveres violados [viola2] por ratos nos pisos de ↓”⁸¹ (ENCINOSA FÚ, 2001, p. 98). O criptograma, outra excelência barroca também admirada por Kujawski (1994, p. 13), ressurge na era da informática para expressar a linguagem hermética dos computadores: para Lemos (2002, p. 139-140), a criptografia sempre se relacionou ao conhecimento hermético e místico, acessível somente aos iniciados. Também é um desfile de criptogramas que Gibson (1994, p. 4) nos apresenta no conto “Johnny Mnemonic” (1981), sendo este elemento, portanto, mais uma apropriação realizada pela ficção *cyberpunk* latino-americana, desta vez adequada ao *cyberbarroco*.

Mas não distancieemos dos nossos propósitos e voltemos à especificidade latino-americana. Talvez soe como nostalgia ufanista considerar alguma especificidade em tempos de culturas híbridas e desterritorializadas, mas o próprio Ortiz admite que o processo de desterritorialização não suspende relações de poder: “Pelo contrário, as relações de autoridade, ao se tornarem descentralizadas, adquirem outra abrangência. A civilização mundial, ao nos situar em outro patamar da história, traz com ela desafios, esperanças,

⁷⁸ Tradução livre de: “Junkies nepaleses, con la pituitaria enchufada a potenciadores electrónicos de intrincada belleza, “cuernos de unicornio” desarrollado por la Siemens, impidieron el acceso a toda persona impura a la celda de Renato Carranza y registraron minuciosamente las delicadas reverberaciones de su alma durante días, las digitalizaron y las convirtieron en patrones tan reconocibles como huellas digitales”.

⁷⁹ Tradução livre de: “un constructo barroco de cristal y luminosidad, vertiginoso y alucinante”.

⁸⁰ Tradução livre de: “poseía un cuerpo completo, con torso y extremidades, aunque recubierto por la armadura de un exoesqueleto”.

⁸¹ Tradução livre de: “+/- como 3 semanas antes en el Bairro Halloween, pero con mucho + jugo. Crono 0134. Solo quedamos 2 de este lado, 2 del otro, escalera de X ½ y 13 cadáveres viola2 por ratas em los pisos de ↓”.

utopias, mas engendra também novas formas de dominação” (ORTIZ, 2000, p. 104). Se *específico* não é o melhor termo, ainda assim precisamos de algo semelhante, porém mais flexível, que garanta algum lugar de resistência diante das novas formas de dominação. Ao discutir o conceito de popular em *Latino-americanos à procura de um lugar neste século* (2008), García Canclini emprega um termo adequado que destacamos na citação abaixo:

Sob a lógica da globalização, o “popular” não é sinônimo de local. Não se forma nem se consolida apenas em relação a um território. Não consiste naquilo que o povo é ou tem num espaço determinado, e sim naquilo que lhe é mais acessível ou mobiliza sua *afetividade*. Os intercâmbios mundializados misturam roupas indianas, músicas africanas e latinas, rock e pop multilíngües. Pop, popular, popularidade: as identificações étnicas e nacionais, sem desaparecerem por completo, transbordam suas localizações em linguagens e espetáculos transnacionalizados (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p. 94; grifo nosso).

Além de desvincular-se das restrições locais, subjacentes no *específico*, o *afetivo* proposto por García Canclini atinge a flexibilidade que procuramos, pois enquanto o *específico* é algo próprio e apenas próprio, o *afetivo* é algo compartilhado, mas também próprio. As indústrias culturais oferecem bons exemplos de afetividade: “Integração junto com segmentação: como as *políticas nacionais*, as *indústrias culturais* unificam e homogeneizam, mas também trabalham com as diferenças étnicas, nacionais e de gostos, gerando novas distinções” (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p. 31; grifos do autor). Portanto, ao contrário do *específico*, o *afetivo* permite que classificações formuladas para determinados textos ou contextos sejam aplicadas em outros textos ou contextos, desde que compartilhem semelhanças: é o caso do romance inglês *Brasyl* (2007), de Ian McDonald, classificado por Wolfe (2007) como “tupinipunk”, termo cunhado por Causo para definir a ficção *cyberpunk* brasileira⁸².

Enquanto o *afetivo* é escolhido, o *específico* é imposto, gostemos ou não. Se os latino-americanos estão à procura de um lugar, como sugere o título da obra de García Canclini, então este lugar é uma escolha, jamais permanente, é uma procura nômade, errante:

O significado da latino-americanidade não pode ser definido apenas observando o que acontece dentro do território historicamente delimitado como América Latina. As respostas sobre os modos de ser latino-americano vêm também de fora da região, assim como as remessas dos emigrados (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p. 33)

Talvez os latino-americanos encontrem seu lugar fora da Terra – ou nem mesmo fora, caso o capitalismo seja literalmente universal – como os rastafáris de *Neuromancer*; ou talvez

⁸² Para uma crítica ao termo “tupinipunk”, ver nossa dissertação de mestrado (LONDERO, 2007b, p. 110-111).

o encontrem aqui mesmo, transformando radicalmente os lugares subjugados como os índios aymaras de *De cuando en cuando Saturnina*.

No próximo tópico abordaremos aprofundadamente a recepção argentina da ficção *cyberpunk*, analisando o primeiro número da revista *Neuromante Inc.*. Ao destacar a ficção *cyberpunk* argentina, privilegiaremos uma recepção marcada por ambigüidades e divergências, ao contrário do ponto pacífico estabelecido pela já referida recepção mexicana.

3.2 *Neuromante Inc.*: a recepção argentina da ficção *cyberpunk*

“Por este meio, eu declaro o fim da revolução. Vida longa ao governo provisório”. Esta declaração apareceu no último número de *Cheap Truth* (novembro de 1986), *fanzine*⁸³ de ficção científica que começou a ser editado em 1983 por Bruce Sterling sob o pseudônimo de Vincent Omniaveritas e que divulgava os princípios do movimento *cyberpunk*. Portanto, a “revolução” referida é justamente o movimento em questão, e o “fim” deve-se ao inesperado sucesso comercial alcançado pela ficção *cyberpunk*:

Embora não exista nenhuma “ideologia” *cyberpunk* verdadeira, o termo em si tornou-se uma categoria subgenérica viável no mercado. Nossas fontes do meio editorial nos asseguram que o uso do termo “*cyberpunk*” nas capas e nos pequenos resumos garante um modesto, mas sólido aumento de vendas, que pode ser mais bem aproveitado por escritores jovens, menos estabelecidos⁸⁴ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 95).

Percebemos na citação acima, também do último número de *Cheap Truth*, a inviabilidade do projeto ideológico *cyberpunk* devido ao sucesso comercial – mas isto é questionável, pois foi o sucesso comercial que possibilitou a expansão mundial deste projeto e sua apropriação em outros contextos culturais e midiáticos. Em todo caso, ao comentar a expansão do *cyberpunk* para além dos limites do gueto da ficção científica, Moreno afirma como isto “esvaziou o conteúdo revolucionário do movimento e o transformou em um rótulo a mais, que pouco a pouco foi gerando todo tipo de clichês que desembarcaram, como

⁸³ Aglutinação das palavras em inglês *fan* (fã) e *magazine* (revista). Toda publicação artesanal destinada aos fãs de determinado segmento cultural (música, cinema, quadrinhos, etc.).

⁸⁴ Tradução livre de: “Although there is no such thing as an actual cyberpunk ‘ideology,’ the term itself has become a viable subgeneric marketing category. Our sources in publishing assure us that the use of the term ‘cyberpunk’ in cover blurbs guarantees a modest, but solid sales increase, which may well be useful to younger, less established writers”.

culminação do processo evolutivo, no cinema comercial de Hollywood”⁸⁵ (MORENO, 2003, p. 8). Ainda no último número de *Cheap Truth*, Sterling ironiza esta situação:

Um membro da SFAW [Science Fiction Awards Watch] em bom posto tem preparado um proveitoso manual para iniciantes, “Cyberpunk: o que significa, como escrever”, que incluirá um glossário de termos úteis do subgênero, tais como “wetware”, “retroalimentação”, “download” e “lixo biológico”. Outros capítulos analisarão as estruturas do típico enredo cyberpunk, incluindo dicas de como fazer o anti-herói perder a garota no final sem iniciar uma nova batida⁸⁶ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 95).

As últimas palavras de Sterling aludem ao desfecho de *Neuromancer*, ao “Case nunca mais viu Molly” (GIBSON, 2003, p. 303), também citado por Candace Berragus (pseudônimo de Gibson?) como um pastiche do primeiro romance de Raymond Chandler e, portanto, sem nenhuma originalidade⁸⁷ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 60). Numa introdução a *Neuromancer* publicada em 1990, Landon reconhece os motivos que levaram o romance de Gibson a ser amplamente plagiado:

O que *Neuromancer* ofereceu ao cyberpunk e seus comentaristas não foi uma fórmula para ser seguida, mas um aspecto conveniente e emblemático, uma “palavra-chave”, para emprestar o termo de Lewis Shiner, algo que seja fácil indicar e dizer “Cyberpunk é assim”. O único problema com este arranjo foi que o exemplo de Gibson foi tão poderoso que originou uma segunda geração de escritores ciberclonados que replicaram o aspecto de *Neuromancer* sem se aproximar do seu gênio ou interrogar os pontos que moldaram o movimento cyberpunk original⁸⁸ (LANDON, 1990, p. vii).

Como já vimos no caso mexicano e veremos mais adiante em alguns casos argentinos, esta segunda geração de escritores ciberclonados também é, de certa forma, boa parte da

⁸⁵ Tradução livre de: “vacío de contenido revolucionario al movimiento y lo transformó en una etiqueta más, que poco a poco fue generando todo tipo de clichés que desembarcaron, como culminación del proceso evolutivo, en el cine comercial de Hollywood”. Ainda no mesmo parágrafo, Moreno afirma que vários teóricos, principalmente aqueles de orientação marxista, reforçam a condição do *cyberpunk* enquanto “rótulo comercial” (MORENO, 2003, p. 8). Entretanto, ao afirmarem que o *cyberpunk* é a expressão literária suprema do capitalismo tardio, marxistas como Jameson revelam a importância desta ficção para a compreensão da atual fase do sistema econômico dominante, da mesma forma que outros marxistas (Lukács, por exemplo) indicam a literatura de Balzac como fundamental para o entendimento da primeira fase do capitalismo.

⁸⁶ Tradução livre de: “A SFAW member in good standing has prepared a helpful beginners’ manual, ‘Cyberpunk: What It Means, How To Write It’, which will include a glossary of useful subgenre jargon, such as ‘wetware’, ‘retrofit’, ‘download’, and ‘biohazard’. Other chapters will analyze typical cyberpunk plot structures, including tips on how to have the antihero lose the girl in the end without being too downbeat”.

⁸⁷ Também publicada em *Cheap Truth*, na edição de número 12, esta depreciação talvez já visasse desencorajar o clima de sucesso em torno de *Neuromancer* e dos romances *cyberpunks* em geral.

⁸⁸ Tradução livre de: “What *Neuromancer* offered cyberpunk and its commentators was not a formula to be followed, but a conveniently emblematic semblance, a ‘sound bite’, to borrow Lewis Shiner’s term, something that was easy to point and say ‘Cyberpunk is like that’. The only problem with this arrangement was that Gibson’s example was so powerful that it spawned a second generation of cyberclone writers who replicated *Neuromancer*’s semblance without tapping its genius or interrogating the issues that shaped the original cyberpunk movement”.

primeira geração latino-americana. Landon também cita um esquema do típico enredo *cyberpunk*, descrito primeiramente por Csicsery-Ronay em 1988, confirmando as previsões irônicas de Sterling:

um autodestrutivo, porém sensível jovem protagonista com um (implante/prótese/talento telectrônico), que faz com que (megacorporações/estados policiais/submundos criminosos) do mal o persigam através de (paisagens urbanas devastadas/enclaves de luxo das elites/estações espaciais excêntricas) cheias de grotescos (cortes de cabelo/rock/hobbies sexuais/designer drugs), representando os hábitos e costumes da civilização moderna em declínio terminal⁸⁹ (CSICSERY-RONAY *apud* LANDON, 1990, p. vii).

Na verdade, em resposta a um artigo de outro integrante do movimento publicado no *The New York Times* – as “Confissões de um ex-cyberpunk” de Shiner –, Sterling retoma todos esses comentários redigidos originalmente nas páginas de *Cheap Truth*:

Lewis Shiner simplesmente perdeu a paciência com aqueles escritores que oferecem seus narcóticos tiroteios e torturas travestidas de sci-fiberpunk. “Outros escritores converteram a forma em fórmula”, se queixa no *The New York Times*, “com os mesmos finais de impacto emocional que obtemos nos videogames ou nos filmes *blockbusters*”. As convicções iniciais de Shiner escassamente se moveram mais que um milímetro – mas aquilo que a maioria chama de “cyberpunk” já não reflete os ideais dele⁹⁰ (STERLING, 2003b).

Referida em “O cyberpunk nos anos 90” (1991), a citação acima apresenta um termo interessante para denominar essa ficção *cyberpunk* mais comercial: *sci-fiberpunk*, uma aglutinação entre *cyberpunk* e *sci-fi* – abreviação de *science fiction* frequentemente empregada para classificar obras de ficção científica de baixa qualidade⁹¹ (ASIMOV, 1984, p. 29). Moreno (2003, p. 46-47) cita algumas obras desse tipo – *Hardwired* (1986), de Walter

⁸⁹ Tradução e adaptação de Fábio Fernandes de: “a self-destructive but sensitive young protagonist with an (implant/prosthesis/telechtronic talent) that makes the evil (megacorporations/police states/criminal underworlds) pursue him through (wasted urban landscapes/elite luxury enclaves/eccentric space stations) full of grotesque (haircuts/clothes/self-mutilations/rock music/sexual hobbies/designer drugs/telechtronic gadgets/nasty new weapons/exteriorized hallucinations) representing the (mores/fashions) of modern civilization in terminal decline”.

⁹⁰ Tradução livre de: “Lewis Shiner has simply lost patience with writers who offer dopey shoot-em-up rack-fodder in sci-fiberpunk drag. ‘Other writers had turned the form into formula’, he complains in *The New York Times*, ‘the same dead-end thrills we get from video games and blockbuster movies’. Shiner’s early convictions have scarcely budged so much as a micron – but the stuff most folks call ‘cyberpunk’ no longer reflects his ideals”.

⁹¹ Sobre a origem da abreviação, Wolfe explica: “Neologismo cunhado pelo fã de Ficção Científica Forrest J. Ackerman e que se tornou um anátema para muitos escritores de Ficção Científica e leitores. Talvez devido ao seu uso espalhado pela mídia popular em uma forma que muitas vezes parece uma maneira estereotipada ou denegrada” (WOLFE *apud* AMARAL, 2006, p. 49). É necessário esclarecer, entretanto, que “Spinrad coloca o termo *sci-fi* como identificador de uma subcultura, que inclui a audiência, o mercado, as convenções, os filmes, enfim, todo e qualquer tipo de produto que esteja de alguma forma envolvido com a cultura da Ficção Científica, que há muito transcendeu as páginas dos livros” (AMARAL, 2006, p. 49). Portanto, além do sentido negativo, *sci-fi* também tem um sentido positivo de identificação para a comunidade de fãs.

Jon Williams; *Metrophage* (1988), de Richard Kadrey; *Ambient* (1987), de Jack Womack –, mas as classifica como *pós-cyberpunk*, termo que normalmente encampa as obras que romperam com o *cyberpunk* na década de 1990, principalmente através de paródias. Person (1998, p. 12) afirma que, ao contrário do *cyberpunk*, o *pós-cyberpunk* é completamente divertido, e cita *Nevasca* (*Snow Crash*, 1992), de Neal Stephenson, como exemplo. Neste sentido, o prefixo *pós* se aplica à ficção *cyberpunk* latino-americana, sobretudo devido às paródias.

Mas curiosamente “O cyberpunk nos anos 90” integra o primeiro número de uma revista que introduz, com certo ineditismo, o *cyberpunk* na Argentina. Percebemos um paradoxo aqui, pois como apresentar uma “Nova Literatura” (MORENO, 1994a, p. 2) juntamente com um artigo que a declara extinta? Destinada à divulgação da ficção *cyberpunk*, mas também do horror e da ficção científica em geral, *Neuromante Inc.* surge em agosto de 1994, justamente quando o *cyberpunk*, após seu sucesso comercial, começa a definir definitivamente: um dos filmes comentado no primeiro número da revista é *Johnny Mnemonic*, na época em fase de produção, e depois do lançamento apontado como o marco da morte do *cyberpunk* (KROKER; KROKER *apud* MORENO, 2003, p. 69). Publicado originalmente em 1981, o conto homônimo de William Gibson que baseou o filme também aparece no primeiro número de *Neuromante Inc.*, e nele já observamos o enredo que posteriormente resumiria tipicamente a ficção *cyberpunk* (para nos valermos do já citado esquema descrito por Csicsery-Ronay): um autodestrutivo, porém sensível jovem protagonista com um implante de memória, que faz com que a máfia japonesa o persiga através de paisagens urbanas devastadas, cheias de marginais alterados geneticamente, representando os hábitos e costumes da civilização moderna em declínio terminal. É verdade que tudo isto é inovador para a ficção científica do início dos anos 1980, mas não é para a ficção científica de meados dos anos 1990. Aliás, mesmo o golfinho cibernético apresentado no conto, que remete à diluição das fronteiras entre homem e animal tão característica da ficção *cyberpunk*, já havia sido explorado por Robert Silverberg em “Ismael apaixonado” (1970). Contudo, isto é um reconhecimento por parte do movimento *cyberpunk* da geração de ficção científica anterior, a *New Wave*. No prefácio-manifesto de *Mirrorshades*, escritores da *New Wave* são citados como influências, apesar do nome de Silverberg não constar na lista (STERLING, 1988, p. 6). Este reconhecimento também ocorre na ficção *cyberpunk* latino-americana, demonstrando que algumas recepções não ocorrem diretamente da fonte, mas indiretamente, ou seja, através de influências compartilhadas tanto pelos escritores norte-americanos quanto pelos escritores

latino-americanos⁹²: a obra de Philip K. Dick, por exemplo, é uma influência declarada tanto pelos escritores norte-americanos (STERLING, 1988, p. 6) quanto pelo escritor mexicano Gerardo Porcayo que já em 1986 publicava um conto *proto-cyberpunk* intitulado “Sueño eléctrico”, referindo-se ao título da noveleta de Dick que originou *Blade Runner (Do androids dream of electric sheep, 1968)*, e em 2002 compilou uma coletânea de contos em homenagem ao autor (*El hombre en las dos puertas: un tributo de la ciencia ficción mexicana a Philip K. Dick*). No caso de *Neuromante Inc.*, entretanto, não podemos afirmar que se trata de reconhecimento dos antecessores, pois a ficção *cyberpunk* é celebrada nas páginas da revista como nova literatura.

O que apresentamos até agora reforça as contradições que envolvem o projeto de *Neuromante Inc.*, notadas principalmente através de uma leitura paralela entre o primeiro editorial da revista e “O cyberpunk nos anos 90”:

A reposta, certamente, surgiu da boemia. Jovens criativos que impulsionaram uma nova estética e uma nova ética para a FC, e com tanta força que transcenderam o gueto do gênero e se transformaram na contracultura do fim do século. Nossas páginas pretendem ser o veículo para dar a conhecer esta literatura, sem desdenhar, tampouco, aquilo que cumpra com o único requisito que nos impusemos: a qualidade⁹³ (MORENO, 1994a, p. 2).

Mas hoje temos que admitir que os cyberpunks – veteranos da FC na casa dos quarenta, refinando pacientemente sua arte e descontando seus cheques por *royalties* – já não são a Boemia subterrânea. Isto também é uma velha história da Boemia; é o castigo exemplar do êxito. Um underground à luz do dia é uma contradição. A respeitabilidade não é apenas um sinal; ela lhe envolve ativamente. E neste sentido, o “cyberpunk” está mais morto do que Shiner admite⁹⁴ (STERLING, 2003b).

Enquanto o editorial celebra uma literatura inovadora, sobretudo devido a sua condição subterrânea, o artigo de Sterling desmente esta mesma condição, pelo menos desde o início da década de 1990. Entretanto, as palavras finais de “O cyberpunk nos anos 90” clamam pelo surgimento de novos movimentos: “Mas os anos 90 não pertencerão aos cyberpunks. Nós vamos estar aí trabalhando, mas não somos o Movimento, já não somos nem

⁹² Esta idéia é explorada mais detalhadamente em nosso artigo “Níveis de recepção da ficção *cyberpunk* no Brasil: um estudo de casos exemplares” (LONDERO, 2007c).

⁹³ Tradução livre de: “La respuesta, por supuesto, surgió de la bohemia. Jóvenes creativos que impulsaron una nueva estética y una nueva ética para la CF, y con tanta fuerza que trascendieron el ghetto del género y se transformaron en la contracultura de fin de siglo. Nuestras páginas pretenden ser el vehículo para dar a conocer esta literatura, sin desdeñar, tampoco, aquello que cumpla con el único requisito que nos hemos impuesto: la calidad”.

⁹⁴ Tradução livre de: “But today, it must be admitted that the cyberpunks – SF veterans in or near their forties, patiently refining their craft and cashing their royalty checks – are no longer a Bohemian underground. This too is an old story in Bohemia; it is the standard punishment for success. An underground in the light of day is a contradiction in terms. Respectability does not merely beckon; it actively envelops. And in this sense, ‘cyberpunk’ is even deader than Shiner admits”.

sequer ‘nós’. Os anos 90 pertencerão a geração vindoura, aqueles que cresceram nos anos 80”⁹⁵ (STERLING, 2003b). Já indicamos em outra ocasião que este trecho do artigo de Sterling é citado como epígrafe em um ensaio sobre o movimento *cyberpunk* no México (RAMÍREZ, 2005), e concluímos o seguinte:

Com esta epígrafe, além de reverenciar o principal doutrinador do gênero, o autor mexicano apropria-se da afirmação para produzir uma interpretação própria, qual seja: o *cyberpunk* na década de 1990 é uma releitura do *cyberpunk* original, norte-americano, realizada pelas demais culturas nacionais (LONDERO, 2007d, p. 127).

Podemos concluir o mesmo a respeito da apropriação de “O *cyberpunk* nos anos 90” por *Neuromante Inc.* se prosseguirmos a leitura do editorial:

Confiamos em que essa boemia também está viva na Argentina, com nossa própria problemática e nossos próprios temores e anseios para o futuro, e é justamente a esses artistas que abrimos nossa revista, que desejamos proporcionar o meio ideal para dar a conhecer sua obra e ter vontade para continuar com ela⁹⁶ (MORENO, 1994a, p. 2).

Como veremos adiante, um dos contos do primeiro número da revista é “La perfección del anzuelo” (1994), de Tarik Carson, um escritor uruguaio residente na Argentina que apresenta *de fato* uma problemática própria do *cyberpunk* latino-americano.

Como toda vanguarda, ou seja, como todo movimento que visa romper radicalmente com o passado, o *cyberpunk* revela seus princípios justamente em suas críticas à ficção científica do seu tempo. De acordo com Fernandes e Alexandre, Sterling usou o espaço de *Cheap Truth* “para descarregar todo seu descontentamento com a FC que se produzia na época e que, para ele, parecia incapaz de evoluir com as cada vez maiores e mais rápidas mudanças na tecnologia e na sociedade” (ALEXANDRE; FERNANDES, 1990, p. 366). Esta postura também é observada no primeiro editorial de *Neuromante Inc.*:

Não seremos nós que diremos que as jóias perdidas da literatura argentina estão na FC. Conhecemos demasiadamente bem o pano e é evidente que nossa FC, em sua grande maioria, não tem nada a dizer. Atados a uma estética tipo manual de divulgação científica, a uma concepção campbelliana do gênero, os autores destas terras escrevem sempre o mesmo, quase com as mesmas palavras. Se na década de

⁹⁵ Tradução livre de: “But the Nineties will not belong to the cyberpunks. We will be there working, but we are not the Movement, we are not even ‘us’ any more. The Nineties will belong to the coming generation, those who grew up in the Eighties”.

⁹⁶ Tradução livre do original: “Confiamos en que esa bohemia también está viva en la Argentina, con nuestra propia problemática y nuestros propios temores y anhelos para el futuro, y es justamente a esos artistas a los que les abrimos nuestra revista, a los que deseamos proporcionarles el medio ideal para dar a conocer su obra y tomar ganas para continuar con ella”.

80, recém saídos da nefasta ditadura, alguns deles conseguiram plasmar seus temores e suas angústias, largamente amadurecidos nesse período de nossa história, logo caíram sem fala e simplesmente deixaram de contar⁹⁷ (MORENO, 1994a, p. 2).

Na seção de resenhas verificamos críticas afiadas aos escritores locais, mas que também revelam os princípios da revista:

La gente del cielo, da diretora da publicação [Verónica Figueirido, da revista *Galileo*], transita por caminhos demasiadamente calcados e previsíveis. A linguagem da narração está empestada de clichês e modismos de traduções hispânicas e somente sua irredutível coerência e linearidade a salvam da catástrofe. Talvez tivesse sido melhor sugerir o final, as implicações desse final, do que explicá-lo no mais puro estilo *hard* da *golden age*. Provavelmente na sugestão e não na explicação está o verdadeiro futuro literário da FC, e nisso devemos trabalhar os autores argentinos. Sugestão e hiperrealismo, o único válido para estes tempos pós-modernos⁹⁸ (MORENO, 1994b, p. 22-23).

Tanto no editorial quanto na resenha, a ficção científica argentina é descrita como atrasada devido aos seus vínculos com o passado da ficção científica mundial, mas notadamente com a Era Campbell ou *Golden Age* (1938-1950). Também notamos este tipo de crítica nas páginas de *Cheap Truth*: no número 4, o passado da ficção científica é zombado através da figura de Isaac Asimov, um dos grandes escritores da *Golden Age*: sobre seu *Robots of Dawn* (1983), lemos que é apenas uma ressurreição de “idéias, enredos e personagens mortos há trinta anos, bombeados num pequeno tópico dos anos 80 (sexo inadequado)”⁹⁹ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 17). Entretanto, as contradições surgem mais uma vez se voltarmos ao artigo de Sterling publicado na revista: “A luta na FC pela qualidade era efetivamente uma notícia velha, exceto para *Cheap Truth*, cujos escritores eram simplesmente demasiados jovens e inocentes para se darem conta”¹⁰⁰; e mais adiante: “Gosto de pensar que

⁹⁷ Tradução livre de: “No seremos nosotros los que diremos que las joyas perdidas de la literatura argentina están en la CF. Conocemos demasiado bien el paño y es evidente que nuestra CF, en su gran mayoría, no tiene nada que decir. Atados a una estética tipo manual de divulgación científica, a una concepción campbelliana del género, los autores de estas tierras escriben siempre lo mismo, casi con las mismas palabras. Si en la década de los 80, recién salidos de la nefasta dictadura, algunos de ellos lograron plasmar sus temores y sus angustias, largamente madurados en ese período de nuestra historia, muy pronto se quedaron sin habla y simplemente dejaron de contar”.

⁹⁸ Tradução livre de: “*La gente del cielo*, de la directora de la publicación, transita por caminos demasiado hollados y previsibles. El lenguaje de la narración está plagado de clichés y modismos de traducciones hispanas y sólo su irreductible coherencia y linealidad lo salvan de la catástrofe. Quizás hubiese sido mucho mejor sugerir el final, las implicaciones de ese final, que explicarlos al más puro estilo *hard* de la *golden age*. Probablemente en la sugestión y no en la explicación está el verdadero futuro literario de la CF, y en eso debemos trabajar los autores argentinos. Sugestión o hiperrealismo, lo único válido para estos tiempos posmodernos”.

⁹⁹ Tradução livre de: “ideas, plots, and characters dead thirty years now, pumping in a little '80's topicality (lame sex)”.

¹⁰⁰ Tradução livre do original: “SF's struggle for quality was indeed old news, except to Cheap Truth, whose writers were simply too young and parochial to have caught on”.

tudo isto poderia ser uma lição para alguém lá fora. Contudo, duvido muito”¹⁰¹ (STERLING, 2003b). Podemos afirmar, portanto, que *Neuromante Inc.* não assimilou propositalmente as lições de *Cheap Truth*? Mas por quê? Na verdade, *Neuromante Inc.* explora alguns pontos de contato apenas sugeridos por *Cheap Truth*, como as relações entre o *cyberpunk* e o *rock* – no primeiro número da revista há um comentário sobre um show da banda *Living Colour* na Argentina – e a cultura *hacker* – também no primeiro número há um anúncio do *Primer Congreso Internacional de Virus, Hackers y Computer Underground* realizado na Argentina. Mas o ponto de contato mais evidente explorado por *Neuromante Inc.* é o entre a ficção *cyberpunk* e a literatura de horror, especialmente a de Clive Barker: o conto “En las colinas, las ciudades” (1984) e a resenha de dois volumes de *Sangre (Books of Blood, 1984-1985)* também se encontram no primeiro número da revista¹⁰². Segundo Morrison,

estória após estória, Barker transfigura, re-sexualiza, re-desenvolve ou reintegra a forma corpórea em configurações bizarras e pós-humanas que são dificilmente reconhecíveis como tendo sido, alguma vez, homem ou mulher. Personagem após personagem, desejosos – às vezes, jubilosos – em derramar os contornos familiares do humano nas formas do pesadelo e então ganharem uma nova vida e, talvez, entrarem numa nova comunidade¹⁰³ (MORRISON *apud* DZIEMIANOWICZ, 1999, p. 221).

Algumas destas características remetem igualmente aos contos de Sterling ambientados no universo dos Modeladores e Mecanicistas, também resenhados no primeiro número da revista: em “Vinte evocações” (1984), único conto destacado pela resenha de Martín Salías, encontramos vários temas pós-humanos como *cyborgs* e inteligências artificiais (FERNANDES, 2008, p. 96-99). Aliás, uma das vinte evocações parece orientar as perguntas que formulamos ao longo deste capítulo, principalmente se considerarmos o questionamento alienígena como alegoria do discurso pós-colonial¹⁰⁴:

¹⁰¹ Tradução livre de: “I would like to think that this should be a lesson to somebody out there. I very much doubt it, though”.

¹⁰² Podemos verificar, em *Cheap Truth*, esses pontos de contato nas edições de número 5, 8 e 16. Na primeira, há um artigo sobre ficção científica e *rock*; na segunda, há uma referência aos programadores; na terceira, há um elogio aos *Books of Blood* de Barker.

¹⁰³ Tradução livre de: “In story after story, Barker transfigures, re-sexes, de-evolves, or reintegrates the corporeal form into bizarre, post-human configurations that are often barely recognizable as once having been man or woman. Character after character willingly – sometimes jubilantly – sheds the familiar contours of the human for the shapes of nightmare and so gains entry to a new life and, perhaps, a new community”.

¹⁰⁴ Segundo Causo, a ficção científica explora o mesmo modelo de investigação da literatura pós-colonial, mas através de uma alteridade *virtual*: “o Outro é o ser alienígena, e não o nativo dos trópicos ou das Índias; o mutante ou o monstro, e não os selvagens primitivos; o homem do futuro, e não o colono que se misturou aos nativos” (CAUSO, 2003, p. 62).

14. Questão central. – Nikolai estava a bordo da nave alienígena. Ele sentia-se desconfortável no seu casaco bordado de embaixador. Ajustou os pesados óculos de sol sobre os seus olhos de plástico.

– Agradecemos a vossa visita à nossa Cidadela – disse ele ao Guarda-marinha reptilíneo. – É uma honra enorme.

O guarda-marinha Investidor ergueu os seus folhos multicolores por detrás da sua cabeça sólida.

– Estamos preparados para fazer negócio – declarou ele.

– Estou interessado em filosofias alienígenas – explicou Nikolai. – As respostas de outras espécies às grandes questões da existência.

– Mas existe apenas uma questão central – disse o alienígena. – Tentamos obter a resposta a ela de estrela em estrela. Esperávamos que o senhor nos pudesse ajudar a respondê-la.

Nikolai estava cauteloso.

– Qual é a questão?

– “O que é que vocês têm que nós queremos?” (STERLING, 2003c, p. 453).

Parafraçando a questão central, o que é que o *cyberpunk* tem que nós, latino-americanos, queremos? Aqui devemos nos remeter à antropofagia *punk* que indicamos anteriormente, ao processo de devoração e regurgitação. Esta regurgitação se manifesta nas paródias realizadas por *Neuromante Inc.* do movimento *cyberpunk*: a começar pelo título da revista que apresenta a obra-prima de Gibson como uma nova corporação, Inc., ou seja, a ficção *cyberpunk* como um novo mercado lucrativo. Na verdade, ao lermos o seguinte trecho do poema que encerra o primeiro número da revista, intitulado “Cyberpunk love” e dedicado “à mulher C”, ou seja, ao *cyberpunk*, percebemos as contradições em torno da recepção tardia do gênero na América Latina:

Oxalá amanhã
me encontre desperto,
não mais zumbi,
nem um espectro
da matriz imaginada,
de teus lábios
ou teus silêncios¹⁰⁵ (EL CHICO ARTIFICIAL, 1994, p. 24).

Esse amor que faz “fluir a adrenalina” (EL CHICO ARTIFICIAL, 1994, p. 24), mas que também aprisiona, nos parece uma metáfora adequada para compreendermos as paródias tipicamente pós-modernistas que observamos em *Neuromante Inc.*, que visam “sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Ou seja, a canonização do *cyberpunk* juntamente com sua crítica.

Também notamos as contradições da ficção *cyberpunk* latino-americana no já citado conto de Carson que logo no título, “A perfeição do anzol”, apresenta as ambigüidades que

¹⁰⁵ Tradução livre de: “Ojalá la mañana / me encuentre despierto, / no más zombi, / no un espectro / de la matriz imaginada, / de tus labios / o tus silencios”.

envolvem a recepção do gênero em outros contextos culturais. O “anzol” do conto é um aparelho adquirido pelo protagonista Kuei Li Ko e denominado Vínculo Total, conectado por cabos diretamente ao usuário e capaz de simular estímulos sensoriais diversos, como uma televisão “melhorada”¹⁰⁶. Este aparelho é uma clara referência ao *deck simstim* imaginado por Gibson em *Neuromancer*¹⁰⁷, o que nos leva a interpretá-lo como uma alegoria do apelo do próprio *cyberpunk*. Entretanto, o narrador-personagem não se seduz pelo aparelho, apesar das impressões que lhe causam:

Periodicamente ia revisar os cabos e as conexões: às vezes por gosto de ver o homem, às vezes para esticar as pernas. Não sei quanto depois, comecei a notar que fisicamente piorava, ainda que, confiando em mim, confessava a dita excelsa que lhe produzia a intensa entrega ao Vínculo. Eu me abria sem remédio às suas palavras, sentado ao seu lado, e fingia comprovar se as conexões não afetavam a cor, a harmonia ou o som das emoções. Aquele cabo devia ter muito de *magia*. Logo me erguia em silêncio e me retirava *perturbado*, deixando-o com um estranho e solitário sorriso de beatitude¹⁰⁸ (CARSON, 1994, p. 7; grifos nossos).

O narrador representa aqui uma testemunha de fora ou, para remetermos a nossa leitura, alguém que desconhece o *cyberpunk*, um típico leitor latino-americano¹⁰⁹. Suas sensações tanto de fantasia (“magia”) quanto de espanto (“perturbado”) em relação ao aparelho metaforizam os efeitos ambíguos do *cyberpunk* no contexto latino-americano. Ao discutir o pós-modernismo enquanto cultura de consumo, tendo como referencial o universo das realidades virtuais descrito pela ficção *cyberpunk*, Featherstone afirma que

as experiências pós-modernas em geral se dão em cenários cuidadosamente circunscritos, no âmbito da cultura do consumidor e das atividades de lazer. Quando

¹⁰⁶ No conto Vínculo Total é abreviado como VT, inversão de TV. Isto reforça a presença do imaginário televisivo na ficção *cyberpunk* latino-americana, algo que já indicamos como equivalente do ciberespaço ao analisar *Santa Clara Poltergeist* (LONDERO, 2009, p. 368-369).

¹⁰⁷ Em nota de tradução, Alex Antunes explica o *deck simstim*: “gravador/reprodutor/transmissor/receptor do conjunto de sensações de uma pessoa. Simstim é a abreviação de *Simulated Stimulation* (Estimulação Simulada). Visão de Gibson similar à de Aldous Huxley (em *Admirável Mundo Novo*) e de alguns romances de Philip K. Dick. Será popular como a televisão é hoje. Pode ser conectado ao vivo por meio de videocapacetes de transmissão” (GIBSON, 2003, p. 22).

¹⁰⁸ Tradução livre de: “Periódicamente iba a revisar los cables y las conexiones: a veces por gusto de ver al hombre, a veces para estirar las piernas. No sé cuánto después, empecé a notar que físicamente empeoraba, aunque, confiando en mí, confesaba la dicha excelsa que le producía la intensa entrega al Vínculo. Yo me abría sin remedio a sus palabras, sentado a su lado, y fingía comprobar si las conexiones no afectaban el color, la armonía o el sonido de las emociones. Aquel cable debía tener mucho de magia. Luego me erguía en silencio y me retiraba perturbado, dejándolo con una extraña y solitaria sonrisa de beatitud”.

¹⁰⁹ No primeiro número de *Neuromante Inc.*, há uma nota sobre a reedição de *Neuromancer* na Argentina que constata o desconhecimento do gênero no país: “Nomes de autores como Bruce Sterling, William Burroughs e Timothy Leary, ou de revistas como *Mundo 2000* e *2600* começam a ser conhecidos nos meios do nosso país, chegando ao público em geral uns quantos anos depois” (VÁZQUEZ, 1994, p. 19). Tradução livre de: “Nombres de autores como Bruce Sterling, William Burroughs y Timothy Leary, o de revistas como *Mundo 2000* o *2600* empiezan a ser conocidos en los medios de nuestro país, llegando al público en general unos cuantos años tarde”.

deixam esses momentos encravados, as pessoas têm de voltar ao cotidiano e ao universo do trabalho em que estão inseridas, numa rede densa de interdependências e de equilíbrio de poder (FEATHERSTONE, 1997, p. 112).

É este retorno ao cotidiano que o protagonista do conto não consegue realizar, tornando-se um viciado no aparelho. Sua justificativa para este vício é a seguinte: “Imagine o que tenho sofrido com este pé, sabendo que jamais pude dar satisfação a minha mulher, incitando-a a voltar-se contra mim...”¹¹⁰ (CARSON, 1994, p. 7). A realidade decadente do “pé de cabra” (CARSON, 1994, p. 6) de Kuei Li Ko o empurra para a virtualidade alucinante oferecida pelo Vínculo Total, semelhantemente à realidade degradante do corpo, da “carne” (GIBSON, 2003, p. 14), que empurra Case para a “alucinação consensual” oferecida pelo ciberespaço.

Mas será que ao longo dos seus onze números, *Neuromante Inc.* agiu como o narrador de “La perfección del anzuelo” que não se seduziu fatalmente pelo aparelho, ou seja, pelo *cyberpunk*? Talvez a resposta esteja na própria invisibilidade do gênero na Argentina, pelo menos como aponta Hartman:

Não houve um *cyberpunk* muito visível na Argentina, de imediato, ou se houve foi mais que nada uma petição de princípios que não se viu refletida em um corpus de obras que puderam ser classificadas como tais; em nenhum dos outros países da América Latina adquiriu o relevo e o caráter que teve no México.

Em seu artigo “La ciencia ficción en la literatura argentina: Un género en las orillas”, Luis Pestarini resalta “um intento de levar adiante uma publicação com distribuição comercial, *Neuromante Inc.*, realizada por um grupo encabeçado por Horacio Moreno, que permitiu a aparição esporádica de alguns escritores jovens fortemente influenciados pelo *cyberpunk*”. Mas o intento não prosperou ou pelo menos correu a mesma sorte dos outros: não conseguiu sustentar-se por si mesmo¹¹¹ (HARTMAN, 2007).

Ao trazer um encarte de contos intitulado “Manual del Alumno Cyberpunk” – e aqui inevitavelmente lembramos do irônico “manual para iniciantes” imaginado por Sterling –, o último número de *Neuromante Inc.*, publicado em março de 1996, revela-se uma verdadeira congregação de escritores jovens fortemente influenciados pela ficção *cyberpunk*. Tão fortemente influenciados que seguem fielmente aquele esquema de enredo citado

¹¹⁰ Tradução livre de: “Imagínese lo que he sufrido con este pie, sabiendo que jamás pude darle satisfacción a mi mujer, incitándola a volverse contra mí...”.

¹¹¹ Tradução livre de: “No hubo un *cyberpunk* muy visible en la Argentina, por lo pronto, o si lo hubo fue más que nada una petición de principios que no se vio reflejada en un corpus de obras que pudieran ser clasificadas como tales; en ninguno de los otros países de América Latina adquirió el relieve y el carácter que tuvo en México. / En su artículo ‘La ciencia ficción en la literatura argentina: Un género en las orillas’, Luis Pestarini resalta ‘un intento de llevar adelante una publicación con distribución comercial, *Neuromante Inc.*, realizado por un grupo encabezado por Horacio Moreno, que permitió la aparición esporádica de algunos escritores jóvenes fuertemente influenciados por el *cyberpunk*’. Pero el intento no prosperó o por lo menos corrió la misma suerte de otros: no logró sostenerse por sí mismo”.

anteriormente: os três contos do encarte – “La tía”, de Daniel Mandebura; “Arrastrado a la deriva”, de Roberto Barreiro; e “La concheta mata: la historia de Victoria S. Fane”, de Santiago Llanes – narram anti-heróis em fuga. Também neles identificamos facilmente motivos da ficção *cyberpunk*, como tanques de cirurgia em “La tía” (MANDEBURA, 1996, p. 3), implantes ópticos e simulações pós-morte em “Arrastrado a la deriva” (BARREIRO, 1996, p. 4-5), ou motivos herdados da *New Wave*, como a influência ballardiana em “La concheta mata” que apresenta uma versão futurista de *Crash* (1973), onde a protagonista é “a primeira assassina em série do automobilismo da Era Cibernética” (LLANES, 1996, p. 7).

Mas se temos esta recepção acrítica da ficção *cyberpunk* que nem mesmo reinterpreta o gênero a partir do contexto latino-americano, também temos no último número de *Neuromante Inc.* o premiado conto de Carlos Gardini, “Timbuctú”¹¹², que discutiremos no próximo item. Outro conto premiado de Gardini, inclusive por um júri composto por Jorge Luís Borges e José Donoso, é a ficção *proto-cyberpunk* “Primera línea” (1983). Este reconhecimento da obra de Gardini desmente em parte a afirmação de Hartman sobre a invisibilidade da ficção *cyberpunk* na Argentina.

3.2.1 A ficção *cyberpunk* precoce de Carlos Gardini

Ainda que seja de 1996 a primeira publicação de “Timbuctú”, podemos reconhecer a presença do imaginário *cyberpunk* em contos anteriores de Gardini: na verdade, se contos como “Escalada” e “Perros en la noche”, ambos presentes em *Mi cerebro animal* (1983), apresentam uma antecipação alternativa do modelo norte-americano, “Timbuctú” apenas repete este modelo introduzindo elementos do contexto local: “Timbuctú, o Paraíso do Pária: viciados vomitando em ruas úmidas, hemorragias de neón palpitando em paredes sujas, rosários de garrafas quebradas em veredas desiguais, a música esquizóide do neotango e o trovejar dos jogos eletrônicos”¹¹³ (GARDINI, 2006, p. 81). Excluindo o neotango, as demais descrições de Timbuctú remetem ao universo urbano e decadente de *Neuromancer*, pois Gibson também se refere à “vibração de neón” (GIBSON, 2003, p. 27) e ao “estrondo

¹¹² Vencedor do prestigiado Prêmio Ignotus (melhor conto estrangeiro, 1998), destinado à ficção científica hispanófila.

¹¹³ Tradução livre de: “Timbuctú, el Paraíso del Paria: adictos vomitando en calles húmedas, hemorragias de neón palpitando en paredes sucias, rosarios de botellas rotas en veredas desparejas, la música esquizóide del neotango y el tronido de los juegos electrónicos”.

eletrônico de um salão de games” (GIBSON, 2003, p. 20). Entretanto, os principais temas da ficção *cyberpunk* norte-americana, como o ciberespaço e os implantes cibernéticos, não são explorados em “Timbuctú”, apesar de Gardini valer-se de temas menores como as corporações multinacionais (“Neurotronics Inc.”), as drogas sintéticas (“Dama Negra”) e as seitas/tribos urbanas (“Testemunhas de Hollywood”). Até mesmo a apatia sexual, característica típica das personagens gibsonianas, é notada no protagonista de “Timbuctú”, Sam: “Um filho da Dama Negra era casto, não se contaminava com sexo”¹¹⁴ (GARDINI, 2006, p. 96). Mas para voltarmos aos contos anteriores, Gardini retoma em “Timbuctú” tanto as caçadas policiais em ruas sombrias narradas em “Perros en la noche” – o que aproxima os dois contos de *Blade Runner* – quanto as bombas de efeito psíquico-midiático descritas em “Escalada”. A respeito destas últimas, vejamos suas representações em “Escalada” e “Timbuctú”, respectivamente:

Depois que se falou de bombardeio psi apareceram essas imagens raras, imperfeitas, inconclusas: patrulhas atirando e golpeando o ar, ataques contra a neblina, corpos que voavam como atingidos por uma explosão, mas sem explosão¹¹⁵ (GARDINI, 1983a, p. 11).

O noticiário internacional seguia com o assunto da neurobomba que havia explodido em Cabul, Afeganistão. Repetiam a cena onde um zumbi com turbante arrancava uma tira de pele e a olhava como estudando um rolo de celulósido¹¹⁶ (GARDINI, 1996, p. 117-118).

Apesar de nomes diferentes (“bombardeio psi” e “neurobomba”), as bombas possuem efeitos semelhantes: a desorientação das vítimas. Contudo, enquanto o primeiro conto elege a bomba como tema principal, o segundo a apresenta como elemento secundário, citada superficialmente através de um noticiário internacional. Mas este pequeno vínculo é suficiente para estendermos a definição de *cyberpunk* do segundo conto para o primeiro. Na verdade, o ambiente midiático (*media landscape*) que identificamos nestes contos é um motivo recorrente na ficção científica desde a década de 1950, sendo adaptada naturalmente pela temática *cyberpunk*: para Pringle e Nicholls,

¹¹⁴ Tradução livre de: “Un hijo de la Dama Negra era casto, no se contaminaba con sexo”.

¹¹⁵ Tradução livre de: “Después que se habló de bombardeo psi aparecieron esas imágenes raras, imperfectas, inconclusas: patrullas tiroteando y acuchillando el aire, ataques contra la niebla, cuerpos que volaban como arrojados por una explosión, pero sin explosión”.

¹¹⁶ Tradução livre de: “El noticiero internacional seguía con el rollo de la neurobomba que había estallado en Kabul, Afganistán. Repetían la escena donde un zombi con turbante se arrancaba una lonja de piel y la miraba como estudiando una tira de celuloide”.

em resumo, a história de ambiente midiático foi suplantada pelo *cyberpunk*, com seu enfoque na realidade virtual. Isto foi um desenvolvimento lógico, pois a indústria de entretenimento sempre esteve resolutamente criando realidades virtuais (como muitos dos escritores de ficção científica pioneiros demonstraram) para ocupar suas audiências cativas, e os escritores *cyberpunks* apenas extrapolaram, ao menos em parte, as tecnologias que se desenvolveriam a partir deste fenômeno¹¹⁷ (PRINGLE; NICHOLLS, 1995, p. 794).

Os autores citam, por exemplo, a Sense/Net, uma gigantesca corporação de entretenimento presente na primeira trilogia de Gibson – *Neuromancer*, *Count Zero* e *Mona Lisa Overdrive* (1988) – que produz novelas em realidade virtual. Mas enquanto o ambiente midiático é explorado como entretenimento na produção norte-americana, na latino-americana o é como material bélico:

As imagens liberadas [pelas bombas psi] talvez sejam comparáveis às emissões de rádio e televisão, declarou um especialista em comunicação de massa, no sentido de que contaminam a psicofera. As guerras modernas têm contaminado o mundo civilizado com a representação visual da violência, complementou um ambientalista com ar de *boddhisattva*¹¹⁸ (GARDINI, 1983a, p. 22).

Sendo assim, se “Timbuctú” é “uma história que abrevia no *cyberpunk* para ir um pouco além”¹¹⁹ (PESTARINI, 2002), “Escalada” é uma história que antecipa o *cyberpunk* para também ir além, pois seu interesse repousa nas guerras enquanto “espetáculos reproduzíveis” (GARDINI, 1983a, p. 16), ou seja, numa preocupação do seu tempo: a simulação midiática de guerras como a das Malvinas¹²⁰ (1982) e a do Golfo¹²¹ (1990-1991). Como veremos adiante, esta textualização do *zeitgeist* dos anos 1980 justifica as “recepções análogas” (LONDERO, 2007c, p. 31) entre a obra de Gardini e a ficção *cyberpunk*.

Mas se “Escalada” apresenta recepções análogas, “Perros en la noche” realiza uma “recepção indireta” da ficção *cyberpunk* (LONDERO, 2007c, p. 23), ou seja, uma recepção de

¹¹⁷ Tradução livre de: “In short, the media-landscape story was supplanted by cyberpunk, with its focus on virtual reality. This was a logical development, for the entertainment industry has always been hell-bent (as many of the earlier sf writers realized) on creating virtual realities – if primitive ones – for its captive audiences to occupy, and the cyberpunk writers simply envisaged the technologies that would develop from, at least in part, this very phenomenon”.

¹¹⁸ Tradução livre de: “Las imágenes liberadas tal vez son comparables a las emisiones de radio y televisión, declaró un especialista en comunicación masiva, en el sentido de que contaminan la psicofera. Las guerras modernas han contaminado el mundo civilizado con la representación visual de la violencia, añadió un ambientalista con aire de *boddhisattva*”.

¹¹⁹ Tradução livre de: “una historia que abrevia en el ciberpunk para ir un poco más allá”.

¹²⁰ Como afirma Santos, “assim, nas Malvinas, já há tecnologia para mostrar os combates, mas os jornalistas são mantidos à distância. Sem imagens, os telejornais descobrem uma saída engenhosa: reconstroem a batalha utilizando gráficos de computador, simulações” (SANTOS, 1993, p. 158).

¹²¹ Para Baudrillard, segundo Trivinho, “a primeira Guerra do Golfo (1991), modelo das guerras futuras, não havia ocorrido, porque tinha se operado majoritariamente no âmbito da imagem, vale dizer, do simulacro como real e, portanto, da simulação da própria guerra” (TRIVINHO, 2007, p. 4).

um precursor do gênero: no caso, *Blade Runner*. Sobre este filme de Ridley Scott, Jameson afirma o seguinte: “*Blade Runner* então assinala a passagem do alienígena clássico ou exótico para a representação do outro alienígena enquanto mesmo, denominado andróide, cuja diferenciação do primeiro robô assegura necessariamente uma forma humanóide”¹²² (JAMESON, 2007, p. 141). Como os andróides de *Blade Runner* – dificilmente diferenciados dos humanos e somente identificados através do teste Voight-Kampff –, os “fodidos” do conto de Gardini também requerem habilidades especiais para serem capturados: “Distinguir um fodido não é fácil, mas com a prática se adquire olfato profissional, como em tudo”¹²³ (GARDINI, 1983b, p. 50). Mas quem são os fodidos?

Me fez visitar o hospital. Os corredores estavam cheios de fodidos fazendo fila, e de letreiros que mostravam “Senhor Afetado” e falavam de benefícios à comunidade e outras besteiras. Dava-me asco o hospital, mas tive que visitá-lo várias vezes. Em cada visita eu os distinguia cada vez mais das pessoas. Tinham esse olhar perdido, esses braços frouxos, essa pele pálida, mas havia outra coisa, esse ar traiçoeiro dos fodidos¹²⁴ (GARDINI, 1983b, p. 61).

Para Amaral (2006, p. 60), os elementos tradicionais da ficção científica (alienígenas, robôs, inteligências artificiais etc.) denotam o *outro*: no caso em questão, os fodidos representam os párias da sociedade, principalmente os drogados que marcaram profundamente o imaginário social da década de 1980, dos “anos perdidos”, apesar do conto permitir múltiplas leituras. Entretanto, ao discutir a passagem do *outro* para o *mesmo* na ficção científica contemporânea, Jameson questiona justamente a evaporação das diferenças de classes na pós-modernidade. Enquanto o realismo sujo naturalista separava radicalmente as classes superiores e inferiores, o realismo sujo *cyberpunk* “não está mais marcado de maneira tão profunda pela alteridade radical do momento anterior” (JAMESON, 1994, p. 193): as diferenças entre os fodidos e os policiais são mínimas em relação às diferenças abissais entre o *lumpenproletariado*¹²⁵ e o pequeno-burguês. Tão mínimas que mal podemos delimitá-las:

¹²² Tradução livre de: “*Blade Runner* then signals the passage from the classic or exotic alien to the representation of the alien other as the same, namely the android, whose differentiation from the earlier robot secures a necessarily humanoid form”.

¹²³ Tradução livre de: “Distinguir a un jodido no es fácil, pero con la práctica se adquire olfato profesional, como en todo”.

¹²⁴ Tradução livre de: “Me hizo visitar el hospital. Los pasillos estaban llenos de jodidos haciendo cola, y de letreros que empezaban “Señor Afectado” y hablaban de beneficios a la comunidad y otras macanas. Me daba asco el hospital, pero tuve que visitarlo varias veces. Con cada visita yo los distinguía cada vez más de la gente. Tenían esa mirada perdida, esos brazos flojos, esa piel pálida, pero había otra cosa, esse aire traicionero de los jodidos”.

¹²⁵ Em nota de tradução ao *Manifesto do Partido Comunista*, Antonio Carlos Braga afirma: “Termo marxista que designa o proletariado marginalizado, desprovido de trabalho regular e sem qualquer consciência de classe; o primeiro elemento do vocábulo reproduz a palavra alemã *Lumpen* que significa trapo, farrapo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 59).

- Às vezes não é tão fácil distingui-los – dizia o Turco –. Como sabes que esse era um fodido?
- Vamos parar – dizia eu –. O que tens com esse fodido? Era um a mais.
- Mas como sabes que era um fodido?
- O olhei bem, o olhei como vós me ensinastes.
- Não é tão fácil. Não é tão fácil distingui-los, às vezes. Tens que se aproximar mais. E se começamos a nos equivocar iremos para a rua¹²⁶ (GARDINI, 1983b, p. 64-65).

“Perros en la noche” também apresenta alguns tópicos que encontraremos somente um ano depois em *Neuromancer*, como, por exemplo, as modificações corporais. A “esperteza de rua”, notada em Case ao diferenciar o bronzeado artificial das crianças de Freeside (GIBSON, 2003, p. 148-149), é observada no narrador-protagonista de “Perros en la noche” ao distinguir outro tipo de modificação corporal:

O mais grandalhão tinha uma cicatriz na barriga, e deixava a jaqueta bem aberta para mostrá-la. Eu tinha bem contadas essas cicatrizes, e não me deixava enganar. Me faltam três dedos do pé e tenho um par de buracos de bala no corpo, e não são coisas de andar mostrando. Mas estes nenéns bem vão a um cirurgião caro, se anestesiavam para que lhe abram um talho, e depois tiram onda nos bares se fazendo de veteranos. Os idiotas a respeitam, mas eu fiz a minha na guerra e sei distinguir uma cicatriz de luxo de uma costura de hospital de campanha. As de luxo são mais descuidadas¹²⁷ (GARDINI, 1983b, p. 50-51).

Se aqui não podemos apelar para as recepções indiretas, como *Blade Runner*, então o que explica essas “coincidências”? Mais uma vez as analogias tipológicas indicadas por Zhirmunsky respondem a nossa pergunta, porém, ao invés do capitalismo compartilhado mundialmente, é outro desenvolvimento histórico similar que engendra as semelhanças literárias aqui discutidas: para Hendrix, o “complexo industrial-militar” erguido pela Guerra Fria nos anos 1950 e consolidado nos anos 1980 também forma o contexto global da ficção *cyberpunk*:

Embora fosse frequentemente uma crítica de rua à visão de mundo tecnocracionalista, o movimento literário chamado *cyberpunk* era, todavia, quintessencialmente ficção industrial-militar. A trajetória do *cyberpunk*, como as

¹²⁶ Tradução livre de: “– A veces no es tan fácil distinguirlos – decía el Turco –. ¿Cómo sabés que ése era un jodido? / – Parala – decía yo –. ¿Qué ténes con ese jodido? Era uno más. / – ¿Pero cómo sabés que era un jodido? / – Lo miré bien, lo miré como vos me enseñaste. / – No es tan fácil. No es tan fácil distinguirlos, a veces. Tenés que acercarte más. Y si empezamos a equivocarnos nos quedamos en la vía”.

¹²⁷ Tradução livre de: “El más grandote tenía una cicatriz en el vientre, y llevaba la campera bien abierta para mostrarla. Yo tenía bien fichadas esas cicatrices, y no me dejaba engañar. Me faltan tres dedos del pie y tengo un par de agujeros de bala en el cuerpo, y no son cosas de andar mostrando. Pero estos neñes bien van a un cirujano caro, se hacen anestesiar para que les abran un tajo, y después se mandan la parte en los boliches haciéndose los veteranos. La gilada los respeta, pero yo hice lo mío en la guerra y sé distinguir una cicatriz de lujo de un costurón de hospital de campaña. Las de lujo son más desprolijas”.

dos seus *alter-egos* (ficção científica militar e *thrillers* militares clancionianos¹²⁸), seguiu aquela da própria Guerra Fria, alcançando o apogeu nos anos 1980, a década que viu o maior rearmamento militar pacífico da história do planeta¹²⁹ (HENDRIX, 1998, p. 15).

Além dos contos de Gardini, este contexto também está presente em outras obras latino-americanas de ficção *cyberpunk*: em “Estrelas vigiadas”, letra presente no primeiro álbum do músico e escritor Fausto Fawcett (*Fausto Fawcett e os robôs efêmeros*, 1987), temos um passeio turístico entre armas e equipamentos militares conduzido por uma “cicerone do Pentágono”. Inclusive o título se refere ao programa militar “Guerra nas Estrelas”, proposto pelo governo Reagan e talvez o último produto da Guerra Fria, que previa um escudo espacial em torno da Terra capaz de interceptar mísseis.

Mas voltemos a Gardini: em entrevista datada de 1996, o autor afirmou o seguinte quando questionado a respeito da presença da Guerra das Malvinas em sua ficção:

Coisas como as da Guerra das Malvinas acontecem. O curioso é que muitos dos contos que escrevi e que se associam com Malvinas, foram escritos muito antes. O único que foi escrito depois é “Primera Línea”.

Eu sempre tive um interesse pela guerra, é uma atividade onde se mobilizam uma quantidade de recursos humanos e materiais para destruir a outros, e alguém se pergunta que lógica tem. Como funciona a mente de cada participante. Por outro lado, no que diz respeito à realidade imediata desses contos, a situação de guerra tampouco era nova. Não havia guerra externa, mas o clima interno não era bom. Ademais havia ocorrido certa movimentação com o caso do Chile, assim que a coisa se vivia de perto...¹³⁰ (GARDINI, 1996).

O que Gardini chama de “o caso do Chile” se refere ao assassinato/suicídio do presidente socialista Salvador Allende em 1973, durante o golpe militar do general Augusto Pinochet apoiado pelos Estados Unidos, sendo assim, mais uma consequência da Guerra Fria. Este clima de guerra iminente atravessa a obra de Gardini: o protagonista de “Perros en la noche” é um veterano de guerra, e vários deles também vagueiam pelo bairro de “Timbuctú”;

¹²⁸ Referência ao escritor norte-americano Tom Clancy, conhecido pelo romance *A caçada ao Outubro Vermelho* (1984).

¹²⁹ Tradução livre de: “Though it was often a street critique of the technorationalist worldview, the literary movement called cyberpunk was nonetheless quintessentially military industrial fiction. Cyberpunk’s trajectory, like that of its alter-egos (military SF and Clancyclone military thrillers) followed that of the Cold War itself, reaching apogee during the 1980s, the decade that saw the largest peace-time military buildup in the history of the planet”.

¹³⁰ Tradução livre de: “Cosas como las de la Guerra de Malvinas golpean. Lo curioso es que muchos de los cuentos que yo escribí y se asocian con Malvinas, han sido escritos mucho antes. El único que se escribió después es Primera Línea. / Yo siempre he tenido un interés en la guerra, es una actividad donde se movilizan una cantidad de recursos humanos y materiales para destruir a otros, y uno se pregunta qué lógica tiene. Cómo funciona la mente de cada participante. Por otra parte, en lo que hacía a la realidad inmediata de esos cuentos, la situación de guerra tampoco era nueva. No había guerra externa, pero el clima interno no era bueno. Además había ocurrido cierta movilización con el tema de Chile, así que la cosa se vivía de cerca...”.

“Escalada” e o conto citado por Gardini, “Primera línea”, são relatos de guerras futuristas. Aliás, como afirma Pestarini (2002), “Primera línea” antecipa alguns elementos da ficção *cyberpunk*: além dos implantes cibernéticos, um elemento antecipado por “Primera línea” é a alienação sexual que as personagens do universo *cyberpunk* desenvolvem pela tecnologia:

E entretanto recordava, claro que recordava. Alicia. Mulheres. Mas as carícias mornas, a umidade salgada, os lábios entreabertos, já não podiam se comparar com o sangue, o óleo e a fumaça. Uma sensação nova lhe formigava nas garras de aço, nas pernas cromadas¹³¹ (GARDINI, 1995, p. 188).

Esta “sensação nova” que o protagonista de “Primera línea” desenvolve por seus implantes cibernéticos é similar ao acariciar pornográfico realizado por Case num computador (GIBSON, 2003, p. 62). Segundo Springer, “o imaginário *cyborg* da cultura popular também sugere que a tecnologia eletrônica é erótica porque torna possível escapar tanto dos limites do corpo quanto das fronteiras que tem separado a matéria orgânica da inorgânica”¹³² (SPRINGER, 1996, p. 58).

Mas apesar das recepções análogas, não podemos desconsiderar as importações culturais ressaltadas por Zhirmunsky, pois Gardini dialoga com as obras precursoras e fundadoras da ficção *cyberpunk* norte-americana, principalmente para parodiá-las: em “Perros en la noche”, por exemplo, as gangues estilizadas, celebradas em filmes precursores como *The warriors* (1979) e *Fuga de Nova York* (1982), são apenas “veados pintados de Tigres, de Leões, de Panteras” (GARDINI, 1983b, p. 67). Ou seja, Gardini percebe a “marginalidade ridícula de tão institucional” propagada pela ficção *cyberpunk*, como denunciaria, anos depois, Noroña no conto-protesto que citamos no início deste capítulo. Mas além das paródias, notamos outra ruptura, mais profunda, na *perspectiva de mudança* oferecida pelos contos de Gardini, algo inexistente no conservadorismo celebrado pela ficção *cyberpunk* norte-americana. Em sua leitura da obra de Lukács, Jameson ressalta a forma da narrativa, com um desenvolvimento progressivo que culmina num fechamento alusivo, como “uma demonstração concreta dos problemas da Utopia” (JAMESON, 1985, p. 137). Se a Utopia é uma visão, ou seja, uma *perspectiva de mudança*, então os fechamentos dos contos de Gardini são quase utópicos: em “Escalada”, os bombardeios psi são abolidos; em “Perros en la

¹³¹ Tradução livre de: “Y entretanto recordaba, claro que recordaba. Alicia. Mujeres. Pero las caricias tibias, la humedad salada, los labios entreabiertos, ya no podían compararse con la sangre, el aceite y el humo. Una sensación nueva le hormigueaba en los garfios de acero, en las piernas cromadas”.

¹³² Tradução livre de: “Popular culture’s cyborg imagery also suggests that electronic technology is erotic because it makes possible escape from both the confines of the body and the boundaries that have separated organic from inorganic matter”.

noche”, as caçadas aos fodidos são extintas. Mas dizemos quase, pois ambos os contos apresentam respostas contraditórias diante destas resoluções: em “Perros en la noche”, percebemos desespero, algo justificado pela narrativa em primeira pessoa, ou seja, pela situação do policial diante do fim das caçadas; em “Escalada”, observamos ironia: “O dia em que se firmou o armistício, os jornais de todo o mundo publicaram extensos editoriais para lembrar os horrores da guerra psi e celebrar as virtudes do derramamento de sangue”¹³³ (GARDINI, 1983a, p. 25). Mas ainda assim, mesmo que relativamente, tais resoluções diferem-se, por exemplo, do fechamento de “O contínuo de Gernsback” (1981), de Gibson: como contra-resposta ao futuro racista e intolerante imaginado pela ficção científica das décadas de 1920-30, somente resta ao protagonista deste conto exaltar os problemas do presente, “a crise do petróleo e os perigos das centrais nucleares” (GIBSON, 1988, p. 27). Na verdade, neste conto interpreta-se o futuro imaginado nas décadas de 1920-1930 como “fantasma semiótico”, mas até que ponto o próprio *cyberpunk* não é hoje uma assombração?

o cyberpunk tem se transformado no “fantasma semiótico” do nosso presente. Suas idéias e suas bases têm modelado nossa realidade custe o que custar e, além de qualquer ânimo interpretativo, têm proporcionado em muitos casos a terminologia que descreve nosso presente, em um processo de retroalimentação que ainda hoje não se deteve¹³⁴ (MORENO, 2003, p. 13).

Esta presença do *cyberpunk*, principalmente da obra de Gibson, também é destacada por Clute ao afirmar que, se o mundo contemporâneo “em algumas vezes assemelha-se ao mundo criado por ele [Gibson] [...], então é porque o mundo, e os escritores que articulam o mundo, tem *imitado* Gibson”¹³⁵ (CLUTE, 2003, p. 71-72; grifo do autor). É o caso da ficção *cyberpunk* tardia de Gardini, pois se em “Escalada” e “Perros en la noche” ainda visualizamos um horizonte nebuloso, nenhuma esperança resta em “Timbuctú”, como mostra este diálogo entre uma repórter e o presidente da Neutronics, empresa responsável pelas neurobombas:

Repórter: *Como se sente ao ver o efeito [da neurobomba]?*

Philip Philips II: *Imagine como me sinto. Meu pai, o fundador da Neurotronics, sempre jurou que eu não chegaria a nenhum lugar nesta empresa. E aqui falamos de mais de duzentas vítimas. Um êxito. Só lamento que ele não esteja vivo para ver.*

Repórter: *Alguma palavra para os afetados?*

¹³³ Tradução livre: “El día en que se firmó el armisticio, los diarios de todo el mundo publicaron extensos editoriales para recordar los horrores de la guerra psi y celebrar las virtudes del derramamiento de sangre”.

¹³⁴ Tradução livre de: “el cyberpunk se ha transformado en el “fantasma semiótico” de nuestro presente. Sus ideas y sus planteos han modelado nuestra realidad le pese a quien le pese y, más allá de cualquier ánimo interpretativo, le han aportado en muchos casos la terminología que describe nuestro presente, en un proceso de retroalimentación que aun hoy no se ha detenido”.

¹³⁵ Tradução livre de: “in some ways resembles the world he created [...] then it is because the world, and the writers who articulate the world, have *imitated* Gibson”.

Philip Philips II: *Em nome da Neurotronics, feliz natal para todo mundo*¹³⁶ (GARDINI, 2006, p. 118).

Presente quase no final do conto, este diálogo assimila definitivamente o cinismo *cyberpunk* – que Sterling prefere chamar de anti-humanismo, dizendo que o gênero apenas *reflete* a contemporaneidade: “Já não somos mais bons para refutar coisas porque não parecem corretas. Como sociedade, nem sequer podemos nos organizar a respeito de assuntos abismais como a heroína e a bomba de hidrogênio”¹³⁷ (STERLING, 2003b). Já sabemos, desde os Estudos Culturais, que nenhuma literatura reflete seu contexto, mas o integra contribuindo em sua construção. É neste sentido que, ao contrário de Gardini, alguns autores latino-americanos se integram ao contexto de modo diferente, desrespeitando a cartilha *cyberpunk* e alinhando o gênero ao utópico.

3.3 A ficção *cyberpunk* em outras mídias

No primeiro número de *Andróide* (1987), revista dedicada aos quadrinhos brasileiros, o editor Ofeliano aproveita o renascimento *cult* de *Blade Runner* para retomar uma polêmica esquecida: o “plágio” realizado por Scott dos desenhos de Moebius, mas precisamente da história em quadrinhos *The long tomorrow* (1976). Segundo Ofeliano,

quem assistiu ao filme e já conhecia a HQ THE LONG TOMORROW, feita por Moebius e O'Bannon, sentiu a ligação. Mas, não pára por aí: todo o visual do filme tem muito a ver com os desenhos mundialmente famosos dos quadrinhos da MÉTAL HURLANT, principalmente Moebius. Manouvre chega a destacar uma antiga ilustração deste desenhista, na qual se percebe a incrível semelhança da figura em destaque com o policial do filme. Nesta ilustração, um homem de cabelos curtos, sem chapéu, vestido à moda dos anos 50, foge de andróides voadores que o perseguem. O clima “noir” desta ilustração é estranhamente semelhante ao do filme (OFELIANO, 1987, p. 14).

Para além da polêmica, o que nos interessa aqui é o *zeitgeist* indicado pela citação: o retorno dos anos 1950, do clima *noir*, enfim, a celebração do passado e, conseqüentemente, o

¹³⁶ Tradução livre de: “Reportera: ¿Cómo se siente al ver el efecto? / Philip Philips II: Imagínese cómo me siento. Mi padre, el fundador de Neurotronics, siempre juró que yo no llegaría a nada en esta compañía. Y aquí hablamos de más de doscientas víctimas. Un éxito. Sólo lamento que él no esté vivo para verlo. / Reportera: ¿Alguna palabra para los afectados? / Philip Philips II: En nombre de Neurotronics, feliz Navidad para todo el mundo”.

¹³⁷ Tradução livre de: “We’re just not much good any more at refusing things because they don’t seem proper. As a society, we can’t even manage to turn our backs on abysmal threats like heroin and the hydrogen bomb”.

esquecimento do futuro. O próprio título da história em quadrinhos, “O amanhã demorado”, nos remete a um futuro que demora a chegar, preso ao passado. Denominado de pastiche, esse retorno é uma das principais características do pós-modernismo. Para Jameson, é possível observá-lo especialmente na arquitetura contemporânea, de onde surge o termo “pós-modernismo”:

Evidentemente, essa situação determina o que os historiadores da arquitetura chamaram de “historicismo”, a saber, a canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas e, de modo geral, aquilo a que Henri Lefebvre chamou de primazia crescente do “neo” (JAMESON, 2006, p. 45).

Entretanto, a atual constituição das grandes cidades, onde prédios históricos e edifícios modernos dividem o mesmo espaço, também revela esta mescla de estilos do passado e do presente (COLETIVO NTC, 1996, p. 150-151). Então o que Moebius apresenta em seus desenhos, por exemplo, não é apenas um resultado estético (se realmente o pastiche for um fenômeno estético), mas uma percepção do espaço urbano (ver Fig. 3).



Figura 3 (Moebius, 1987, *Moebius 6*)

Nesta ilustração de Moebius percebemos, num ambiente futurista, prédios em estilo *art-nouveau*, com seus traços orgânicos característicos da arquitetura do final do século XIX. O carro voador, este ícone da ficção científica observado no canto direito abaixo, apresenta linhas aerodinâmicas, *design* popular nas décadas de 1930-1940.

Blade Runner não é muito diferente, como notam Alliez e Feher ao discutirem o espaço urbano representado na película: “Cidade-colagem, que não se contenta em sobrepor pedaços heterogêneos como se fossem camadas arqueológicas, mas que os agencia em uma multiplicidade consistente” (ALLIEZ; FEHER, 1988, p. 217). Na verdade, *Blade Runner* “faz da cidade o seu próprio objeto” (ALLIEZ; FEHER, 1988, p. 220), e por isso desperta a atenção dos críticos do pós-modernismo: Amaral, por exemplo, afirma que na cidade *cyberpunk* “os detritos do passado reaproveitado misturam-se aos *shopping centers* onde o tempo não parece passar” (AMARAL, 2006, p. 65). São justamente estes detritos do passado que observamos na seguinte cena de *Blade Runner* (ver Fig. 4):

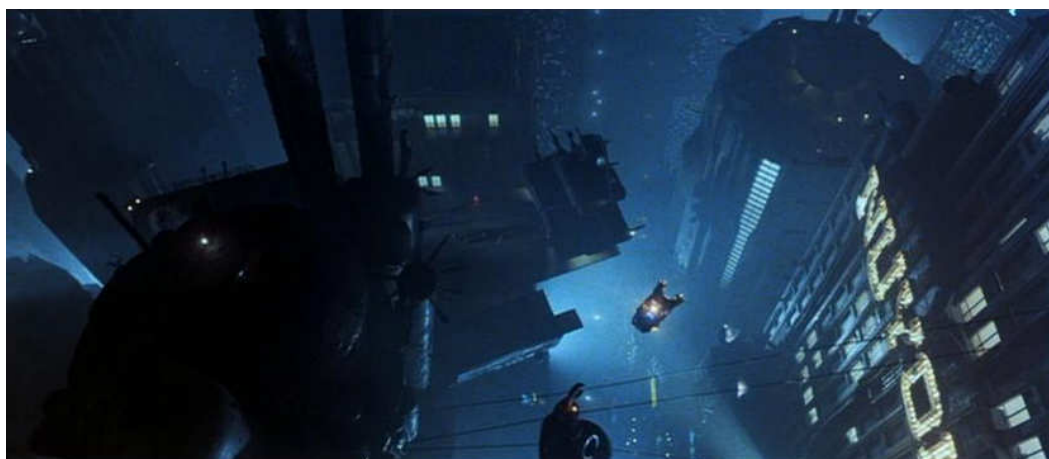


Figura 4 (Ridley Scott, 1991, *Blade Runner – The director's cut*)

Entre prédios futuristas observamos, ao lado direito, um edifício em estilo *art-decô*, com seus traços geometrizados típicos da arquitetura das décadas de 1920-1930. O letreiro de neon, este ícone da estética *cyberpunk* localizado na fachada do edifício, descontextualiza esse estilo arquitetônico, bem como todo o ambiente circundante.

Essas percepções do espaço urbano também se encontram na literatura *cyberpunk*: a descrição do escritório da personagem Julius Deane, em *Neuromancer*, é um exemplo de pastiche:

Estantes neoastecas pegavam pó em uma parede da sala onde Case estava esperando. Um par de luminárias bulbosas estilo Disneylândia debruçava-se desajeitado sobre uma mesinha baixa de café com um look Kandinsky, de aço laqueado vermelho. Um relógio de Dali derretia em direção ao chão de cimento, na parede entre as estantes (GIBSON, 2003, p. 23).

Percebemos aqui a tendência da estética contemporânea em “revolver resíduos de estilos artísticos diferentes, passados ou contemporâneos, hibridando ‘cacos’ oriundos de diversos contextos” (COLETIVO NTC, 1996, p. 345). Ao indicar *Blade Runner* como um “precursor imediato” do romance de Gibson, Antunes afirma que “em comum às duas obras, estão lá desde o pano de fundo – a ‘investigação existencial’ herdada do policial *noir* e a ciência abusada por corporações decadentes –, até detalhes como a obsessão com o bairro oriental e a genética ilegal” (ANTUNES, 2003, p. 6). Sobre o orientalismo em sua obra, Gibson enfatiza que “o Japão ainda é o futuro [...] a mais verdadeira cidade contemporânea na Terra” (GIBSON *apud* BRUNI, 2005). Este orientalismo obsessivo que caracteriza a ficção *cyberpunk* conduz à estilização do gênero realizada por Otomo: na verdade, o próprio afirma que

eu fui influenciado por *Blade Runner*. Existe um hotel em Shibuya e a vista do restaurante no andar do topo em uma noite chuvosa parece exatamente como *Blade Runner*. Este tipo de imagem – em *Blade Runner*, em *Akira* – parece ser uma imagem muito popular do futuro: escuro, reflexivo e assim por diante. Talvez por eu desenhar *Akira* naquele tempo, isto contribuiu para seu sucesso¹³⁸ (OTOMO *apud* NORRIS, 2003, p. 92).

Mas essa influência não resulta em mera imitação, pois “os japoneses, contudo, não mimetizaram simplesmente o *cyberpunk*; eles captaram o gênero e continuam com ele”¹³⁹ (PECK, 2006, p. 18). Ainda segundo Peck,

as conexões *cyberpunks* de *Akira* não são digitais, elas são visuais. Computadores, redes e I.A.s não participam do jogo, mas o desenho do universo da história vibra com o imaginário *cyberpunk*. Ele é escuro, um labirinto urbano povoado por pobres sem direitos e seus opressores *high-tech*¹⁴⁰ (PECK, 2006, p. 19).

Na verdade, como nota Butler ao comentar a famosa versão animada de *Akira* lançada em 1988, os “cenários realmente impactantes são o melhor espaço urbano na FC desde *Blade Runner*”¹⁴¹ (BUTLER, 2000, p. 75). Este comentário é igualmente oportuno para o espaço

¹³⁸ Tradução livre de: “I was influenced by *Blade Runner*. There’s a hotel in Shibuya and the view from the restaurant on the top floor on a rainy night looks exactly like *Blade Runner*. That sort of image – in *Blade Runner*, in *Akira* – seems to be a very popular image of the future: dark, brooding, and so on. Perhaps because I drew *Akira* at that time, it contributed to its success”.

¹³⁹ Tradução livre de: “the Japanese, thought, don’t simply mimic cyberpunk; they have picked up the genre and run with it”.

¹⁴⁰ Tradução livre de: “*Akira*’s cyberpunk connections aren’t digital, they’re visual. Computers, networks, and A.I.s don’t come into play, but the design of the story world vibrates with cyberpunk imagery. It’s a dark, urban maze populated by the disenfranchised poor and their high-tech oppressors”.

¹⁴¹ Tradução livre de: “really impressive backgrounds are the best cityspaces in sf since *Blade Runner*”.

urbano desenhado na versão em quadrinhos que também apresenta detritos do passado em meio à metrópole futurista (ver Fig. 5).



Figura 5 (Katsuhiro Otomo, 1992, *Akira* n. 24, p. 50)

Na Neo-Tokyo de 2030 encontramos um hotel neoclássico (segunda metade do século XVIII), inclusive com uma estátua de Vênus na entrada: em alguns casos, o *kitsch*, por meio da descontextualização, reproduz o efeito do pastiche.

Depois de tantos exemplos, uma pergunta persiste: por que os artistas contemporâneos destacam esse aspecto pastichizante das cidades? Para Jameson, após a queda da estética modernista, “os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global” (JAMESON, 2006, p. 45). Por não mais haver uma estética, ou melhor, uma ideologia orientadora, as cidades futuristas imaginadas por Moebius, Scott e Otomo se voltam para o passado. Mas ainda assim existem nelas vestígios do modernismo: os grandes prédios corporativos que, como os modelos arquitetônicos do Estilo Internacional (primeira metade do século XX), “separam de maneira radical o novo espaço utópico do moderno do tecido urbano decaído e degradado” (JAMESON, 2006, p. 66-67). Tanto os prédios da Tyrrell Corporation em *Blade Runner* – “estranhas pirâmides astecas futuristas” (ALLIEZ; FEHER, 1988, p. 226) – quanto o gigantesco edifício militar em *Akira* (ver Fig. 6) exemplificam essa segregação entre o novo e o decadente executada pela arquitetura modernista. Na verdade, “as construções piramidais de

Neo-Tokyo, em particular, evocam a Los Angeles futurista de *Blade Runner*¹⁴² (PECK, 2006, p. 19).



Figura 6 (Katsuhiro Otomo, 1991, *Akira* n. 9, p. 19)

Mas após o colapso da ideologia modernista, quais intenções ainda ocultam estas construções “auto-sustentáveis”? Em *Uma era de descontinuidade* (1968), o famoso economista Peter Drucker arrisca algumas projeções urbanísticas que muito revelam a respeito da ideologia do então emergente capitalismo tardio:

Um exemplo de inovações necessárias é a “rua vertical” dentro dos novos “arredores” da metrópole, os altos edifícios de apartamentos. Uma rua populosa e freqüentada é o eixo da vida da comunidade e a chave de uma vizinhança segura. Os arredores não são inseguros por estarem infestados de vagabundos; estão infestados de vadios porque as ruas estão vazias.

(...) Não obstante, a “rua” da megalópole só pode estar dentro dessas grandes estruturas, simplesmente porque é aí que as pessoas vivem. Projetar a rua vertical é, por conseguinte, um grande desafio. É possível que já disponhamos dos meios técnicos para fazê-lo, por exemplo, com a escada rolante. Mas construir esses edifícios altos e criar em seu interior os centros de comunidade, os centros de compras, a “rua” onde as pessoas se encontram, passam o tempo, descontraem-se, passeiam e se misturam requerá uma enorme dose de inovação técnica e de capacidade estética criadora (DRUCKER, 1976, p. 51).

Em outras palavras, para evitarmos os arredores “infestados de vadios”, devemos nos mudar para “os centros de comunidade, os centros de compras” localizados nos “altos

¹⁴² Tradução livre de: “the pyramidal buildings of Neo-Tokyo in particular evoke *Blade Runner*’s future Los Angeles”.

edifícios”, estas ilhas utópicas de consumismo que são os atuais *shopping centers*. Segundo o Critical Art Ensemble,

a aparência da plebe, junto com o espetáculo da mídia, permitiu que as forças da ordem construíssem a percepção histórica de que as ruas são perigosas, insalubres e inúteis. A promessa de segurança e familiaridade atrai hordas de ingênuos para espaços públicos privatizados como os shopping centers. O preço dessa proteção é a renúncia à soberania individual. Ninguém, além da mercadoria, tem direitos no shopping center (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 32).

Não podemos esquecer que a própria ficção *cyberpunk*, ao representar cidades sujas e decadentes dominadas por arcologias, também contribui para esse espetáculo da mídia. Entretanto, se ao longo de *Akira* nos deparamos com tais representações, não devemos nos surpreender com a glorificação da cidade apresentada nas duas últimas páginas da série (ver Fig. 7), onde uma luz (divina?) banha os imensos arranha-céus.

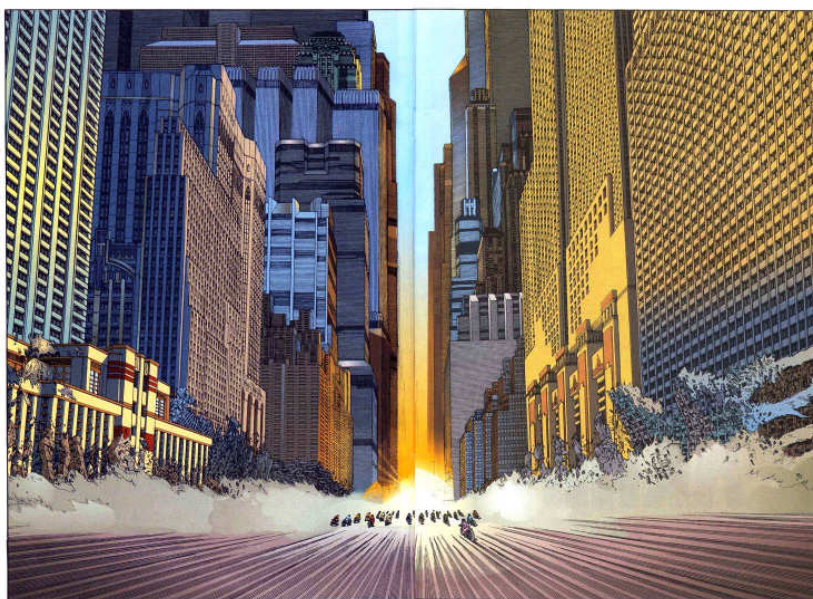


Figura 7 (Katsuhiro Otomo, 1998, *Akira* n. 38, p. 38-39)

A representação minúscula dos motoqueiros neste cenário urbano gigantesco nos lembra aquelas pinturas do Romantismo alemão – *Monge à beira-mar* (1809), *Manhã* (1821) e demais obras de Friedrich – que retratam o sublime moderno, a insignificância do homem diante da Natureza. Mas na pós-modernidade e na ficção *cyberpunk* em geral, a cidade torna-se a Natureza: em *Neuromancer*, por exemplo, “todas as imagens de natural/artificial são

revertidas de sua prioridade convencional: *technê* agora precede *physis*”¹⁴³ (EASTERBROOK, 1992). Portanto, mesmo as representações positivas da cidade cumprem uma função ideológica.

Já em *Cidade Cyber* é impossível classificar as representações do espaço urbano em positivas ou negativas, pois o que temos é uma cidade-alienígena, uma cidade que não reconhecemos como criação do homem (ver Fig. 8).

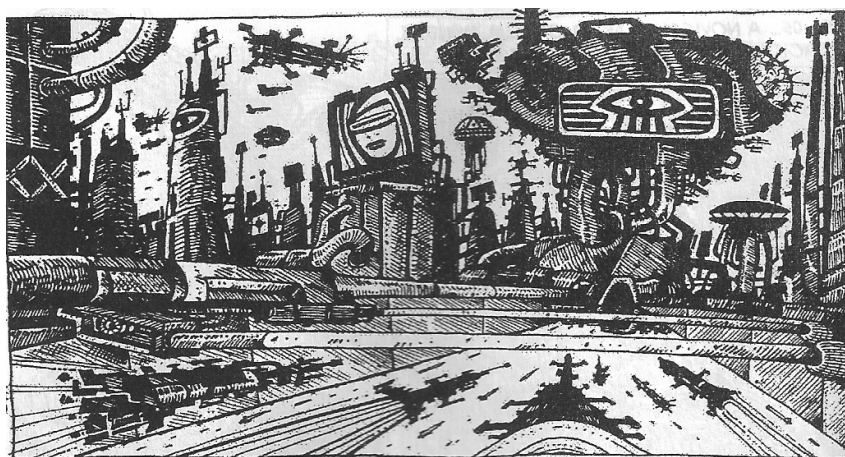


Figura 8 (Law Tissot, 2003, *Areia Hostil* n. 6, p. 36)

Neste sentido, se pensarmos na cidade como tecnologia, o espaço urbano em *Cidade Cyber* rompe com as representações da ficção científica tradicional e aproxima-se da estética *cyberpunk* por outro viés, pois

na FC *hard* tradicional, aparatos técnicos têm freqüentemente sido vistos como instrumentos para a humanidade encontrar e conquistar novos planetas. (...) Em Gibson, a tecnologia não mais opera como um signo de legitimação da concepção científica de mundo característica do gênero. Mais ainda, a própria tecnologia é o alienígena, a alteridade “estranha” que ameaça o ser humano¹⁴⁴ (SIIVONEN, 1996, p. 233-234).

Os símbolos místicos-alienígenas, as torres que parecem obedecer a uma geometria não-euclidiana, tudo isto reforça o senso de alteridade ameaçador produzido pelo mundo urbano de Tissot. Entretanto, se não há detritos do passado, ainda existe em *Cidade Cyber* aquela profusão de imagens característica de *Blade Runner*, que transforma Los Angeles em

¹⁴³ Tradução livre de: “all natural/artificial images are reversed from their conventional priority: *techn*’ now precedes *physis*”.

¹⁴⁴ Tradução livre de: “in traditional hard sf, technical apparatuses have often been seen as instruments for humanity to find and conquer new outer spaces. (...) In Gibson technology no longer operates as a sign for the legitimacy of the scientific conception of the world characteristic of the genre. Far more, it is technology itself that is the alien and “uncanny” otherness threatening humankind”.

uma “cidade-montagem onde a homogeneização cabe à projeção das imagens” (ALLIEZ; FEHER, 1988, p. 217): todos são iguais diante da gueixa onipresente da propaganda da Coca-Cola. Na mini-série “Ultraviolência”, ambientada no universo de *Cidade Cyber*, o protagonista Anti-Cimex descobre que sua “alma gêmea era apenas uma imagem num telão” (Law Tissot, 2003, *Areia Hostil* n. 6, p. 38).

Estas e outras características revelam o intenso diálogo entre *Cidade Cyber* e as bases da ficção *cyberpunk*. Na verdade, alguns desenhos de Tissot apresentam uma “sujeira” (traços grosseiros, acabamento tosco, etc.), um mal-feito proposital que remete ao “faça você mesmo” da contracultura dos anos 1970, oferecendo, portanto, um conteúdo *cyber* (realidade virtual, *hackers*, etc.) numa forma *punk*. Sendo assim, ao descartar uma “descrição realista e gráfica” do futuro – o que, para Norris (2003, p. 92), constitui um elemento importante da estética *cyberpunk* observado em *Akira* –, Tissot atinge, para nós, uma percepção mais próxima da ficção *cyberpunk*. Neste sentido, enquanto em *Akira* verificamos uma engenhosa estilização da estética *cyberpunk* através do pastiche, em *Cidade Cyber* identificamos um intenso diálogo com os fundamentos desta estética, principalmente aqueles advindos da contracultura *punk*. Entretanto, para melhor compreendermos esta valoração, devemos assinalar que Otomo e Tissot partem de contextos diferentes, não apenas histórico-geográfico, mas também mercadológico: enquanto *Akira* pertence à poderosa indústria cultural japonesa – a respeito do mercado de quadrinhos japonês, Luyten afirma que “as cifras atuais de venda de uma só revista, a *Shonen Jump*, são de dar inveja a qualquer publicação brasileira: 3 milhões de exemplares por semana” (LUYTEN, 2004, p. 51) –, *Cidade Cyber* limita-se ao *underground* brasileiro. Ou seja, por produzir para um grande público, Otomo não possui a mesma liberdade oferecida pelo experimentalismo dos *fanzines*, mas ainda assim devido ao espaço limitado destas produções artesanais, Tissot não possui um número suficiente de páginas para desenvolver seu universo (em algumas edições, apenas quatro páginas).

Akira e *Cidade Cyber* apresentam um olhar revelador sobre as cidades, desde seu aspecto de museu até sua condição imaginária de criatura independente do criador. São olhares que nos ajudam a compreender o palco das revoluções que os exemplos do próximo capítulo prometem.

4 CYBER-UTOPIAS LATINO-AMERICANAS

Como compreender o sentimento de derrota ou de desesperança que surge justamente após o fim das ditaduras latino-americanas? Identificado por autores como Avelar (2003) e Netto (2008), este sentimento contradiz a euforia que boa parte dos países latino-americanos supostamente experimentou ao término das ditaduras. Sobre o caso chileno, perfeitamente aplicável aos demais casos, Richard afirma o seguinte:

O propósito chileno de recuperação e normalização da ordem democrática buscou conjurar o fantasma das múltiplas rupturas e deslocamentos de signos produzidos durante a ditadura, obrigando-os à fórmula do consenso que neutraliza os contrapontos diferenciadores, os antagonismos de posturas, as demarcações polêmicas de sentidos contrários, através de um pluralismo institucional que obrigou a diversidade a ser “não-contradição”: cadeia passiva de diferenças que se justapõem, indiferentemente, uma às outras, sem confrontar seus valores para não desapaziguar o eixo de reconciliação neutro da soma (RICHARD, 1999, p. 321-322).

Esta neutralização dos antagonismos através do consenso democrático conduz à perda referencial da luta entre opostos (RICHARD, 1999, p. 326), enfileirando as diferenças numa sucessão passiva. Para Borón, “o trânsito da ditadura à democracia se realizou mantendo no essencial as mesmas políticas econômicas que os regimes ditatoriais implantaram a sangue e fogo” (BORÓN, 2008a, p. 109), ou seja, os Estados democráticos não alteraram o quadro neoliberal instalado pelas ditaduras que os antecederam. Exemplos desta disseminação do neoliberalismo na América Latina são vários, mas novamente o caso chileno se destaca: a respeito da ditadura de Pinochet, Anderson afirma que “aquele regime tem a honra de ter sido o verdadeiro pioneiro do ciclo neoliberal da história contemporânea” (ANDERSON, 2008, p. 19), antecipando em quase uma década o governo de Thatcher na Inglaterra. Sendo assim, o sentimento de desesperança corresponde a este quadro sócio-econômico que permanece, não importando se o regime é ditatorial ou democrático: “como a derrota das ditaduras burguesas não implicou, para além da liberdade política, a efetiva melhoria dos níveis de vida da população, a democracia pode ser percebida pelas massas como meramente adjetiva” (NETTO, 2008, p. 32-33). A democracia surge então como um adjetivo que se soma tanto ao lado direito quanto ao lado esquerdo sem produzir resultados significativos. Em *2010: Chile en llamas* (1998), de Darío Oses, percebemos o dilema da *não-contradição* pós-ditatorial no comentário da personagem David sobre capas de revistas que mostram a vitória dos Aliados

na Segunda Guerra Mundial: “O mundo celebrava seu triunfo sobre as forças obscuras. Os territórios do mal estavam claramente delimitados. Agora, ao contrário, tudo é tão confuso. Está começando uma guerra em que não sabemos quem são nem onde estão os inimigos. Uma guerra que ninguém vai ganhar”¹⁴⁵ (OSES, 1998, p. 63). Quem é o inimigo? Onde ele está? Perguntas assim também são levantadas em *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, quando as personagens coronel Praxedes e major Aquiles discutem a respeito das “especulações malévolas” da imprensa:

- É, no meu tempo de tenente uma coisa assim seria considerada uma conspiração solerte para comprometer a nossa imagem, “coisa de comunista”. A doutrina era simples, simplória, até. O inimigo claramente identificado mas um tanto quimérico. Hoje, quem é o inimigo?
(...)
- Isso é tudo muito teórico. Pra mim o inimigo são esses pacifistas que querem reduzir o orçamento do ministério, a duração do serviço militar e reverter a indústria bélica. Nesse particular não dá nem pra se queixar dos comunistas. Votaram contra.
- É, viraram um inimigo cordial (SIRKIS, 1989, p. 57-58).

A dificuldade em identificar o inimigo, a mutação do antigo inimigo para “inimigo cordial”, tudo isto remete a *não-contradição* das democracias pós-ditatoriais. Num artigo sobre a ficção científica argentina contemporânea, Sarlo afirma que, “ali onde o discurso autoritário impunha sua lógica à sociedade, foi possível perceber textualidades bem evidentes em seu desígnio de assinalar modelos alternativos”¹⁴⁶ (SARLO, 1991, p. 155). Mas com o fim das ditaduras e da contra-referência oferecida por elas, notamos o desaparecimento progressivo destes modelos alternativos: segundo Moulian, no contexto pós-ditatorial, “a política já não existe mais como luta de alternativas, como historicidade, mas como história das pequenas variações, ajustes, mudanças em aspectos que não comprometem a dinâmica global” (MOULIAN *apud* RICHARD, 1999, p. 323). Neste sentido, o conservadorismo *cyberpunk* e a reconciliação neutra ocorrida no contexto pós-ditatorial se integram harmonicamente, justificando assim a recepção tardia do gênero na América Latina: no conto “Solstício” (1985), de James Patrick Kelly, por exemplo, a *não-contradição* das democracias capitalistas figura-se e celebra-se através de uma droga justamente denominada “Comunhão”: “O Comunhão elimina a superestrutura das pré-concepções” (KELLY, 1988, p. 121), ou seja, elimina as ideologias conflitantes. Na verdade, no contexto global, o conservadorismo

¹⁴⁵ Tradução livre de: “El mundo celebraba su triunfo sobre las fuerzas oscuras. Los territorios del mal estaban claramente delimitados. Ahora, en cambio, todo es tan confuso. Está empezando una guerra em que no sabemos quiénes son ni dónde están los enemigos. Una guerra que nadie va a ganar”.

¹⁴⁶ Tradução livre de: “Allí donde el discurso autoritario imponía su lógica a la sociedad, fue posible percibir textualidades bien evidentes en su designio de señalar modelos alternativos”.

cyberpunk se integra ao fim da Guerra Fria: “Como nenhuma mudança é possível após a queda do Muro de Berlim, pelo menos para a ótica *cyberpunk*, o teste da Utopia é ignorado a favor de um futuro semelhante ao presente” (LONDERO, 2007b, p. 64).

Mas o que se sucedeu ao inimigo após a queda do Muro de Berlim? Na desconstrução do marxismo realizada por Derrida, o inimigo não deixou de existir, mas se disseminou em práticas irreconhecíveis:

Muito nova e muito antiga, a conjuração parece a um só tempo poderosa e, como sempre, inquieta, frágil, ansiosa. O inimigo a conjurar, para os conjurados, chama-se certamente o marxismo. Mas se tem medo, daqui por diante, de não mais reconhecê-lo. Treme-se diante da hipótese de que, valendo-se de uma das metamorfoses de que Marx tanto falou (“metamorfose” foi, durante toda a sua vida, uma de suas palavras favoritas), um novo “marxismo” não tenha mais o aspecto exterior sob o qual habitualmente era identificado e tirado do caminho. Talvez não se tenha mais medo dos marxistas; mas ainda se tem medo de certos não-marxistas que não renunciaram à herança de Marx, cripto-marxistas, pseudo- ou para-“marxistas”, que estariam prontos a substituí-los, sob feições ou citações que os *experts* ansiosos do anticomunismo não estariam preparados para desmascarar (DERRIDA, 1994, p. 74).

Enquanto durante a Guerra Fria o inimigo era facilmente reconhecível, pois se situava do outro lado do muro, agora as fronteiras diluíram-se e o inimigo se espalhou para todos os lados. Qualquer movimento social (o feminismo, por exemplo) ou cultural (a contracultura tecnológica dos anos 1980, por exemplo) pode encriptar uma possível herança marxista. Neste sentido, o “inimigo cordial” do coronel Praxedes de *Silicone XXI* é aquele que não se tem mais medo, pois é facilmente reconhecível: o marxismo dos partidos de esquerda. Mas o inimigo que se tem medo é aquele que se esconde no vazio da fala de Marx:

Dando resposta – a alienação, a primazia da necessidade, a história como processo da prática material, o homem total – [a fala de Marx] deixa, entretanto, indeterminadas ou indecisas as questões a que responde: do mesmo modo que o leitor de hoje, ou o leitor de ontem, formula diferentemente o que, segundo ele, deveria instalar-se numa tal ausência de questão – preenchendo assim um vazio que antes deveria, e sempre, ser ainda mais esvaziado –, essa fala de Marx se interpreta tanto como humanismo, até mesmo historicismo, tanto como ateísmo, anti-humanismo, até mesmo niilismo (BLANCHOT *apud* DERRIDA, 1994, p. 49).

O vazio da fala de Marx permite que as variáveis *dominante* e *dominado* sejam interpretadas à luz do contemporâneo; por exemplo, em suas *Mitologias* de 1957, Barthes emprega as variáveis a partir da guerra de independência da Argélia (1954-1962): “Hoje, é o colonizado que assume plenamente a condição ética e política, descrita por Marx como condição do proletariado” (BARTHES, 1980, p. 168). Sendo assim, “pode-se deste modo, por exemplo, falar de discurso *dominante* ou de representações e de idéias *dominantes*, e referir-se assim a um campo conflitual hierarquizado, sem necessariamente subscrever o conceito de

classe social” (DERRIDA, 1994, p. 81; grifo do autor). Esta é, segunda Derrida (1994, p. 79), a herança crítica do “código marxista” que, para nós, estrutura-se como um “meta-discurso dos discursos sobre alteridade” – expressão que adaptamos do artigo de Spielmann (2001) a respeito das diversas manifestações do *outro*: a mulher em Simone de Beauvoir, o colonizado em Fanon, o negro em DuBois, o louco em Foucault, o pós-colonizado em Said e Bhabha. Mas é certo que nem sempre estas alteridades se reconhecem no vazio da fala de Marx:

Tais grupos e seus porta-vozes da academia criticam a análise marxista dos processos sociais pelo caráter *reducionista* que ela revela ao levar apenas em conta os termos de luta de classes; ou seja, questionam a abordagem dos sujeitos sociais com base no lugar que ocupam no sistema de produção, leitura que deixa de lado toda indagação a respeito de questões de raça, gênero, cultura ou qualquer relação significativa com a natureza (ALTAMIRA, 2008, p. 25).

Este reducionismo é corrigido pela Nova Esquerda britânica dos anos 1960 que, a partir dos Estudos Culturais, compreende que nenhuma identidade singular, como a classe social, é capaz de alinhar todas as diferentes identidades (HALL, 2005, p. 20). Na verdade, os Estudos Culturais operam um alargamento das categorias iniciais do marxismo ao endossarem que “os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade” (JOHNSON, 2004, p. 13). Ainda que a personagem Hiro de *Nevasca* pense em termos de classe, é outro significado dado por ela ao conceito:

Mas a idéia de classes ainda tinha uma certa precedência em sua cabeça, porque classe é mais do que renda: tem a ver com saber qual o seu lugar dentro de uma teia de relações sociais. Juanita e seus pais sabiam onde se situavam, com uma certeza que beirava a demência. Hiro nunca soube. Seu pai era sargento-major, sua mãe era uma coreana cujo povo fora escravo em minas no Japão, e Hiro não sabia se era negro, asiático ou simplesmente do Exército, se era rico ou pobre, culto ou ignorante, talentoso ou sortudo (STEPHENSON, 2008, p. 61).

Não é mais possível a classe social, no sentido restrito estabelecido pelo marxismo ortodoxo, reconciliar as múltiplas e conflitantes identidades (HALL, 2005, p. 20-21). Sendo assim, se Derrida desconstrói o marxismo para encontrar uma abertura à heterogeneidade, a reconstrução do marxismo deve necessariamente considerar os novos movimentos sociais: o feminismo, o movimento negro, o movimento ambientalista, etc. (ALTAMIRA, 2008, p. 24). Segundo Altamira, “os movimentos tomaram o lugar da velha luta de classes – com a qual o marxismo se sentia tão identificado – como fonte maior de antagonismo e enfrentamento nas

sociedades capitalistas avançadas” (ALTAMIRA, 2008, p. 24-25). Entretanto, para Altamira (2008, p. 28), o que se sucede não é a substituição da velha luta de classes pelos novos movimentos sociais, pois o capitalismo, enquanto sistema de relações sociais assentadas nas desigualdades geradoras de *mais-valia*, não é inimigo apenas dos movimentos que lutam por melhores salários ou por melhorias nas condições de trabalho, mas também de todo movimento que pressione pela igualdade na diferença. Daí compreendermos a afirmação de Anderson a respeito do feminismo, também adequada para os demais movimentos igualitários: “Qualquer movimento que encarne valores capazes de realizar uma sociedade sem hierarquia de gêneros seria constitutivamente incapaz de aceitar uma sociedade fundada na divisão em classes” (ANDERSON, 1984, p. 105-106). Os proletariados, inimigos facilmente reconhecíveis, tramam juntamente com novos aliados mais difíceis de reconhecer: mulheres, negros, ambientalistas, etc.

Mas qualquer defesa dos Estudos Culturais deve prestar contas à crítica mais contundente dirigida a eles: falamos aqui de *Depois da teoria* (2003), de Terry Eagleton, onde a política cultural dos anos 1960 é compreendida como um novo fôlego à alternativa comunista que, após os resultados desastrosos do stalinismo, entrou em descrédito: “À medida que se desfaziam as esperanças políticas, os Estudos Culturais ganharam proeminência. Sonhos de ambiciosa mudança social eram denunciados como ‘grandes narrativas’ ilícitas, mais inclinadas a levar ao totalitarismo do que à liberdade” (EAGLETON, 2005, p. 74). O que incomoda Eagleton nesta guinada cultural da nova esquerda é o descompromisso dos movimentos sociais em derrubar o capitalismo: “O ponto não era mudar o mundo político, mas garantir um nicho cultural dentro dele. Às vezes as políticas culturais pareciam ser aquilo que sobrava quando você não tinha nenhum outro tipo de política” (EAGLETON, 2005, p. 77). Já vimos como os anseios dos movimentos sociais são incompatíveis com as desigualdades geradoras de *mais-valia*, desarticulando assim alguns argumentos da crítica de Eagleton. Na verdade, o próprio autor destaca a conjuntura teórica que envolve o surgimento das políticas culturais:

Há muito havia sido reconhecido em círculos radicais que a mudança política tinha que ser “cultural” para ser efetiva. Qualquer mudança política que não se entranhe nos sentimentos e nas percepções das pessoas – que não obtenha seu consentimento, engaje seus desejos e permeie seu senso de identidade – está provavelmente fadada a não durar muito. Isso, falando de um modo geral, é o que o marxista italiano Antonio Gramsci quis dizer com “hegemonia” (EAGLETON, 2005, p. 75).

Não por acaso, Sarlo (2002, p. 48) elege Gramsci como pai dos Estudos Culturais, pois é quem primeiro percebeu a relevância da hegemonia cultural na constituição da hegemonia política. A conquista da hegemonia cultural demanda estratégias de longo alcance inexistentes no pensamento marxiano desenvolvido no período entre a Revolução Francesa e a Revolução Russa, ou seja, quando a tradição política concebia a revolução como repentina e brutal (BORÓN, 2008b, p. 190). Várias passagens do *Manifesto* apresentam a revolução como um processo de curta duração, sendo um exemplo: “a história da guerra civil, mais ou menos oculta, que ronda a sociedade atual até o momento em que explode em revolução aberta e em que o proletariado funda sua dominação com a violenta derrubada da burguesia” (MARX; ENGELS, 2007, p. 60). Explicando o pensamento político de Gramsci, Coutinho (1985) afirma que estas estratégias de curta duração somente são possíveis numa evolução restrita do Estado, limitado às funções de coerção e dominação, mas numa evolução ampla do Estado, regido pelo consenso da sociedade civil, são necessárias estratégias de longa duração:

No primeiro caso, onde o Estado é “restrito”, o movimento revolucionário se expressa como “guerra de movimento”, como choque frontal, como algo “explosivo” e concentrado no tempo. No segundo caso, quando o Estado já se “ampliou”, o centro da luta de classe está na “guerra de posição”: numa conquista progressiva – ou “processual” – de espaços *no seio* e *através* da sociedade civil (COUTINHO, 1985, p. 65; grifos do autor).

Mesmo Engels reconhecia em seus últimos escritos que “passou o tempo dos golpes de surpresa”, que a partir de então “para que as massas compreendam o que é necessário fazer, é mister um trabalho longo e perseverante” (ENGELS *apud* COUTINHO, 1985, p. 27). Este trabalho longo e perseverante envolve justamente a formação de novos valores culturais, em resumo, políticas culturais. Neste sentido, ao contrário do que Eagleton postula, os movimentos sociais operam, de algum modo, uma lenta revolução ao disseminarem novos valores culturais.

Não é apenas a ampliação do Estado que justifica as políticas culturais, mas também as próprias mutações do capitalismo pós-moderno: para Altamira, “basicamente já não se pode mais separar o capital como produtor de mercadorias e bens da chamada superestrutura, ou seja, da produção de idéias, crenças, percepções e gostos” (ALTAMIRA, 2008, p. 45). Jameson também afirma que, “na cultura pós-moderna, a própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem” (JAMESON, 2006, p. 14). Se a lógica do capitalismo também

se introduziu na esfera cultural, então a própria esfera cultural tornou-se um campo de batalha para as políticas de esquerda.

Se fizemos este longo percurso é para retornar ao vazio da fala de Marx e reconhecê-lo como tal, ou seja, como uma abertura jamais preenchida: “Esta abertura deve preservar essa heterogeneidade como a única oportunidade de um provir afirmado, ou antes, reafirmado. Ela é precisamente o provir, ela vem dele” (DERRIDA, 1994, p. 57). Qualquer teleologia marxista que encontre o governo do proletariado em seu horizonte final está, na verdade, preenchendo uma fala que sempre deve se abrir para novos horizontes, novos movimentos sociais que ainda nem se conhece: neste sentido, para Derrida (1994, p. 93), o vazio da fala de Marx é a do messianismo sem conteúdo, do messiânico sem messianismo, do provir da alteridade infinita, ainda não definida.

Aparentemente formalista, essa indiferença para com o conteúdo tem talvez o mérito de dar a pensar a forma necessariamente pura e puramente necessária do provir como tal, em seu ser-necessariamente-prometido, prescrito, designado, injungido, na necessidade formal de sua possibilidade, em suma, em sua lei. É ela que desloca todo presente para fora de sua contemporaneidade a si. Que a promessa seja disto ou daquilo, que seja ou não mantida, ou que continue insustentável, há necessariamente promessa e, portanto, historicidade como provir. É isto que denominamos o messiânico sem messianismo (DERRIDA, 1994, p. 103).

É por isso que Derrida (1994, p. 92) distingue provir de utopia, pois nesta o conteúdo é definido, impossibilitando assim a abertura à heterogeneidade: existem utopias comunistas, feministas, ecológicas, etc. Neste sentido, enquanto o provir apela à historicidade, a utopia a nega: “Ao invés de descrever um impulso vital rumo à mudança, a utopia, como tem sido tradicionalmente definida, representa uma instância estática e, no sentido mais literal, reacionária: um lugar que, perfeito, não precisa – e não irá – mudar” (BAMMER *apud* GIROLDO, 2007, p. 141). Como já vimos, se a ficção *cyberpunk* norte-americana representa o fim da história, então sua aparente distopia é, antes de tudo, uma utopia, ainda que regida por outra lógica: o cinismo da protagonista de “O contínuo de Gernsback”, conto de Gibson citado no capítulo anterior, nos ensina que não se muda mais porque o lugar é perfeito, mas porque mudar é arriscado demais. A distopia *cyberpunk* é então a utopia neoliberal que, como toda utopia, rechaça qualquer mudança ao se eleger como etapa final da história. Não por acaso, boa parte do argumento de Derrida é direcionado a *O fim da História e o último Homem* (1992), de Francis Fukuyama, definido por ele como “o evangelho do liberalismo político-econômico” (DERRIDA, 1994, p. 90). O que Derrida critica em Fukuyama são justamente suas preferências por “critérios trans-históricos que permitem avaliar o caráter

bom ou mau de todo regime ou sistema social” (FUKUYAMA *apud* DERRIDA, 1994, p. 95). É claro que, para Fukuyama, estes critérios são eternamente, pois trans-históricos, favoráveis ao neoliberalismo. Visto deste ângulo, o provir enquanto historicidade é o inimigo da utopia, seja ela neoliberal ou qualquer outra.

Ainda que recrimine o obscurantismo de Derrida (JAMESON, 1997), devido talvez a sua formação teórica no seio do embate entre estruturalismo e marxismo que vingou nos anos 1960¹⁴⁷, Jameson apresenta os problemas da Utopia a partir de uma perspectiva que parece privilegiar o provir derridiano:

É que a utopia é um tanto negativa; e é mais autêntica quando não conseguimos imaginá-la. Sua função não é nos ajudar a imaginar um futuro melhor, mas demonstrar nossa total incapacidade de imaginar tal futuro – nossa prisão num presente não-utópico sem historicidade nem futuridade – para revelar o fechamento ideológico do sistema em que estamos, de algum modo, cercados e confinados (JAMESON, 2004a, p. 169).

Se a utopia é mais autêntica quanto menos pudermos imaginá-la, então ela é mais autêntica quanto menos pudermos lhe oferecer um conteúdo: eis aqui o messiânico sem messianismo de Derrida. Mas Jameson segue adiante ao mostrar como a incapacidade de representar o conteúdo da utopia se deve à clausura ideológica do sistema dominante: eis aqui a ideologia sem história originalmente proposta por Marx e Engels, ou seja, os interesses particulares da classe dominante, portanto, interesses históricos, apresentados como interesses gerais, portanto, não-históricos. Se é tão difícil para os comunistas imaginarem uma sociedade sem propriedade privada ou para os anarquistas uma sociedade sem Estado, é porque a propriedade privada ou o Estado são compreendidos como valores universais, para não dizer naturais. Sendo assim, para Jameson, a indefinição do conteúdo não é a abertura à heterogeneidade, mas a consequência imposta pelo sistema dominante. Mas de comum entre os autores subsiste a historicidade.

Mesmo que consideramos igualmente válidos os dois argumentos, pois se concentram em momentos diferentes do mesmo problema – a indefinição devido ao que *já é* (Jameson) e ao que *será* (Derrida) –, optaremos pelo termo “utopia” por dois motivos: (1) por favorecer contrapontos latino-americanos às aparentes distopias promovidas pela ficção *cyberpunk* norte-americana; (2) por estes contrapontos definirem seus conteúdos (comunismo,

¹⁴⁷ O posicionamento do Partido Comunista Francês, da impossibilidade de qualquer síntese entre o método estrutural e o dialético, exemplifica como boa parte deste embate se desenvolveu nos anos 1960 (DOSSE, 1994, p. 119). Se neste momento consideramos algumas contribuições do pós-estruturalismo de Derrida e se mais adiante desconsideramos outras, é porque mais de quarenta anos se passaram e porque diálogos sempre serão possíveis.

feminismo, movimento ecológico, etc.), fechando deste modo o vazio da fala de Marx. Na verdade, mesmo definindo o conteúdo de seus messianismos, as utopias imaginadas pela ficção *cyberpunk* latino-americana constituem-se muitas vezes como promessas, pois não chegam a se estabelecer. Nos poucos exemplos em que se estabelecem, ou são utopias marginais constantemente ameaçadas por condições adversas e forças superiores (*El viaje*) ou são utopias hegemônicas ao ponto de formarem em seu interior novas utopias subversivas (*De cuando en cuando Saturnina*).

Mas onde se encontra o fantasma de Marx no movimento *cyberpunk*? A pós-modernidade do movimento *cyberpunk* dificulta qualquer resposta: na décima quinta edição de *Cheap Truth*, dedicado à “solidariedade pós-moderna pluralística”, há um artigo de Hunilla de Cholo (pseudônimo não-identificado) afirmando o seguinte:

Um dos legados deploráveis do movimento modernista tem sido a idéia de que a revolução perpétua é necessária ao “progresso” nas artes e no código da moda. Progresso nas artes? No código da moda? Quem, como nós dizemos, está caçoando quem? Um pouco de leitura e um pouco de reflexão esclarecerá mesmo a mais lerda das crianças da classe que o conceito de progresso natural e inevitável, mutação resultante da Revolução Industrial, da teoria econômica marxista e das idéias cristãs musculares de “auto-melhoramento”, é uma quimera¹⁴⁸ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 74-75).

O grande relato do progresso, próprio da dialética histórica do marxismo que prevê o governo do proletariado (comunismo) como etapa final, eliminando a luta de classes, portanto, o motor da história – “Os proletários não podem se apoderar das forças produtivas sociais a não ser abolindo o modo de apropriação a elas correspondente e, por conseguinte, todo modo de apropriação em vigor até nossos dias” (MARX; ENGLES, 2007, p. 59) –, é rechaçado prontamente pelo movimento *cyberpunk*. Mas se o fantasma é aquele que sempre retorna (DERRIDA, 1994, p. 136), então não devemos nos surpreender ao identificar o espectro de Marx em *A terceira onda* (1980), de Alvin Toffler, considerada a bíblia do *cyberpunk* por Sterling no prefácio de *Mirrorshades* (STERLING, 1988, p. 9). Na verdade, anos antes de redigir o prefácio da mais conhecida antologia *cyberpunk*, Sterling já demonstrava em *Cheap Truth* sua admiração pela obra de Toffler ao elencá-la numa relação das dez melhores obras não-ficcionais:

¹⁴⁸ Tradução livre de: “One of the regrettable legacies of the modernist movement has been the idea that perpetual revolution is necessary to “progress” in the arts and in the school dress code. Progress in the arts? In the dress code? Who, as we say, is kidding whom? A little reading and a little thought will make clear to even the slowest of the kids in class that the concept of natural and inevitable progress, mutated offspring of the Industrial Revolution, Marxist economic theory and muscular Christian ideas of “self-improvement,” is a chimera”.

A TERCEIRA ONDA, de Alvin Toffler. Ex-marxista, Toffler teve seus paradigmas ajustados cedo; ele visa ser o Marx do século XXI, só que desta vez dará certo. Uma obra conceitual brilhante para observar a ordem emergente na confusão dos nossos tempos, deliberadamente orientada pelo *pop* e inclinada para uma polêmica enquanto ação. Ecos de sua retórica já são aparentes em muitas paixões políticas repentinas da indústria de alta tecnologia. Leitura muito recomendada para qualquer um cuja cabeça não está enfiada numa cesta¹⁴⁹ (CHEAP TRUTH, 2006, p. 19).

De fato, na introdução de *A terceira onda*, Toffler afirma-se um ex-marxista (TOFFLER, s/d, p. 19). Isto não impede, entretanto, o retorno do fantasma de Marx: o que Altamira (2008, p. 35) denomina os teóricos da revolução informática (Alvin Toffler, Peter Drucker, Daniel Bell, etc.) não apresenta um antagonismo real, mas uma reapropriação do marxismo. Mas além da negação do marxismo, outros motivos presentes em *A terceira onda* se aproximam do movimento *cyberpunk*: a visão de “chegada prematura do futuro” (TOFFLER, s/d, p. 17), antes abordada em *O choque do futuro* (1970), que se alinha ao que Sterling (1988, p. 7) afirma sobre já vivermos num mundo verdadeiramente de ficção científica (viagens espaciais, clonagem, energia nuclear, etc.); a descentralização das redes de informação, inclusive citando um precursor da ficção *cyberpunk* que, aliás, é inspirado em *O choque do futuro* (NICHOLLS, 1995a, p. 1232): “No brilhante e complexo romance de John Brunner, *O Cavaleiro da Onda de Choque* [1975], a personagem central sabota com êxito os esforços do governo para impor o pensamento através da rede do computador” (TOFFLER, s/d, p. 177); a influência das drogas (TOFFLER, s/d, p. 254); a substituição dos Estados-nações pelas empresas multinacionais:

Nesta matriz, o poder que outrora pertencia exclusivamente ao estado-nação, quando foi a única força importante a operar na cena mundial, está, pelo menos em termos relativos, acentuadamente reduzido.

Com efeito, as transnacionais já têm crescido tanto que assumiram algumas das características do próprio estado-nação – inclusive seus próprios corpos de semidiplomatas e suas próprias agências de informação altamente eficazes (TOFFLER, s/d, p. 319).

Ainda que considere um mito acreditar que “o mundo é, ou será, dividido e dirigido por um grupo de empresas transnacionais” (TOFFLER, s/d, p. 323), o Estado-nação é, para

¹⁴⁹ Tradução livre de: “THE THIRD WAVE by Alvin Toffler. Former Marxist Toffler had his paradigms set early; he aims to be the Marx of the twenty-first century, only this time it'll be done right. A brilliant conceptual framework for seeing emergent order in the confusion of our times, deliberately pop-oriented and slanted as a polemic for action. Echoes of his rhetoric are already apparent in many politicians' sudden romance with high-tech industry. Mustreading for anyone whose head is not in a bucket”.

Toffler (s/d, p. 91), um fenômeno obsoleto do passado industrial, deixando assim a pergunta: o que substituirá o Estado-nação?

Mas além desses motivos que facilmente identificamos na ficção *cyberpunk* em geral, talvez o que especificamente atraía Sterling em *A terceira onda* é a divisão da história mundial em três grandes períodos interpostos (TOFFLER, s/d, p. 18): a Primeira Onda (revolução agrícola), a Segunda Onda (revolução industrial) e a Terceira Onda (revolução informática e genética). Toda a história mundial é explicada pelos embates entre as ondas, como neste exemplo da Guerra Civil americana:

A Guerra Civil não foi feita exclusivamente, como pareceu a muitos, pela questão moral da escravidão, ou por tão acanhadas questões econômicas como as tarifas. Foi feita por uma questão muito maior: o rico e o novo continente seria governado por fazendeiros ou industrializadores, pelas forças da Primeira Onda ou as da Segunda? A futura sociedade americana seria basicamente agrícola ou industrial? (TOFFLER, s/d, p. 37)

Se assim foi no passado – a Restauração Meiji japonesa e a Revolução Russa de 1917 também são explicadas da mesma maneira pelo autor (TOFFLER, s/d, p. 37-38) –, agora vivemos o embate entre a Segunda e a Terceira Onda, ou seja, entre os efeitos da industrialização e as novidades da informática e da biotecnologia. É justamente este embate que representam as duas grandes facções de *Schismatrix* (1985) de Sterling: os Mecanicistas (portadores de próteses e órgãos artificiais) e os Modeladores (remodeladores do corpo através de engenharia genética). Na verdade, antes de *Schismatrix*, o universo dos Modeladores e Mecanicistas já havia sido apresentado em cinco contos, entre eles o já citado “Vinte evocações”¹⁵⁰. Uma das evocações deste conto manifesta exemplarmente o embate entre a Segunda e a Terceira Onda ao descrever o primeiro encontro de um Modelador (Nikolai) com um Mecanicista:

3. Uma perna que funcionava mal. – Chegou o dia em que Nikolai viu o seu primeiro Mecanista. O homem era um diplomata e um agente comercial, destacado pela sua facção para o habitat de Nikolai. Nikolai e algumas crianças da sua creche estavam a brincar no corredor quando o homem chegou. Uma das pernas do Mecanista funcionava mal e rangia. O amigo de Nikolai, Alex, imitou o coxear do homem. De repente, este virou-se para eles, os olhos de plástico dilatando-se.
– Linhas genéticas – rosnou o Mecanista. – Posso comprar-vos agora, fazer-vos crescer, vender-vos, cortar-vos em pedacinhos. Os vossos gritos: a minha música (STERLING, 2003c, p. 448).

¹⁵⁰ Os outros contos são: “Enxame” (1982), “Rosa Aranha” (1982), “A Rainha Cicada” (1983) e “Jardins Submersos” (1984).

Não é por acaso que o Mecanicista é um adulto com uma perna mecânica rangendo enquanto os Modeladores são crianças geneticamente modificadas, representando assim a obsolescência da Segunda Onda e o futuro promissor da Terceira Onda. Mas enfim, essa historiografia da técnica praticada por Toffler e admirada por Sterling é outro ataque ao marxismo, pois “nada é mais distante do marxismo do que a ênfase na invenção e na técnica como a causa primária da mudança histórica” (JAMESON, 1985, p. 63-64). Para Jameson (1985, p. 64), o problema desta historiografia da técnica reside na negligência dos fatores humanos de classes e de organização social da produção. É claro que para Toffler “a tecnologia, por si só, não é a força motriz da História” (TOFFLER, s/d, p. 124), mas seus resumos da Guerra Civil americana, da Restauração Meiji japonesa e da Revolução Russa de 1917 o desmentem ou, pelo menos, mostram o peso relevante da tecnologia em sua historiografia. Mas onde se encontra então o fantasma de Marx em *A terceira onda*? Justamente na condição de *luta* como força motriz da história, seja ela entre classes ou tecnologias, ecoando assim uma historiografia de rupturas que caracteriza originalmente o *Manifesto do Partido Comunista*. Isto se evidencia na “superluta” evocada por Toffler:

A questão política mais básica, como veremos, não é quem controla os últimos dias da sociedade industrial, mas quem modela a nova civilização que surgirá rapidamente para substituí-la. Enquanto as escaramuças políticas de curto alcance esgotam a nossa energia e atenção, uma batalha muito mais profunda já está tomando lugar sob a superfície. De um lado estão os guerrilheiros do passado industrial; do outro, crescentes milhões que reconhecem que os problemas mais urgentes do mundo – a comida, a energia, o controle das armas, a população, a pobreza, os recursos, a ecologia, o clima, os problemas da idade, o colapso da comunidade urbana, a necessidade de trabalho produtivo e compensador – não mais podem ser resolvidos dentro da estrutura da ordem industrial. Este conflito é a “superluta” de amanhã (TOFFLER, s/d, p. 30-31).

Também estão aqui dois grupos claramente delimitados e em conflito, como o são os burgueses e os proletariados do *Manifesto*: “A sociedade se divide cada vez mais em dois grandes campos inimigos, em duas grandes classes diametralmente opostas: a burguesia e o proletariado” (MARX; ENGELS, 2007, p. 48). Mais adiante, Toffler nomeia e define detalhadamente os dois grupos: os *integradores* – os “técnicos do poder”, ou seja, burocratas, empresários e especialistas responsáveis pela organização e controle dos diversos setores da sociedade (TOFFLER, s/d, p. 73-74) – e os *tecno-rebeldes* – todos aqueles que “alegam que ou nós controlamos a tecnologia ou a tecnologia nos controla – e ‘nós’ não podemos mais simplesmente ser a pequenina elite de costume, de cientistas, engenheiros, políticos e

negociantes” (TOFFLER, s/d, p. 158). Estes dois grupos nada mais são que os *yuppies*¹⁵¹ e os *punks* dos romances de Gibson, e neste sentido Jameson tem razão ao afirmar que

[o] proletariado, o *lumpen*, e seus parentes o criminoso urbano e a prostituta – esses personagens certos da antiga representação imaginária burguesa e naturalista da sociedade –, cederam o lugar hoje, na pós-modernidade e no *cyberpunk*, a uma cultura jovem na qual os *punks* urbanos são simplesmente o oposto dos *yuppies* empresariais, e na qual o espaço urbano não está mais marcado de maneira tão profunda pela alteridade radical do momento anterior (JAMESON, 1994, p. 193).

A alteridade atenua-se na pós-modernidade, pois não advém mais das condições históricas das classes, mas de uma escolha, ou melhor, de uma *atitude*, para destacarmos esta palavra tão valorizada no jargão *punk* que remete à simulação da própria alteridade: *ser o outro* não é o mesmo que *querer ser o outro*. Enquanto um proletariado é um proletariado devido à condição histórica de sua classe, portanto uma alteridade imposta, um *punk* é um *punk* por opção, podendo rejeitar sua “condição” de *outro* quando bem entender: as alteridades tornam-se descartáveis na pós-modernidade. Daí Jameson afirmar que “uma das características estruturais básicas da pós-modernidade reside no enfraquecimento, se não no desaparecimento total, precisamente dessa categoria da alteridade e da aterrorizante diferença de espécie” (JAMESON, 1994, p. 193).

Se a ficção *cyberpunk* é “algo como a expressão utópica do capital tardio ou financeiro enquanto tal” (JAMESON, 2007, p. 190), este crédito também se atribui a *A terceira onda*. As utopias neoliberais que discutimos no segundo capítulo – ilhas internacionais livres das tributações do Estado – também figuram na obra de Toffler anos antes de surgirem na ficção *cyberpunk*:

Ábaco é uma ilha. Tem uma população de 6.500 habitantes e faz parte das Bahamas, situadas à altura da Flórida. Há vários anos [1974], um grupo de negociantes americanos, mercadores de armas, ideólogos da livre empresa, um agente do serviço de informações e um membro da Câmara dos Pares da Grã-Bretanha decidiram que era tempo de Ábaco declarar sua independência. Seu plano era tomar conta da ilha e separá-la do governo das Bahamas, prometendo a cada um dos residentes nativos da ilha um acre de terra grátis depois da revolução. (Isto teria deixado mais de um quarto de um milhão de acres para uso de exploradores e investidores de bens imóveis). O sonho final era o estabelecimento em Ábaco de uma utopia livre de impostos, para a qual pudessem fugir ricos negociantes aterrados pelo apocalipse socialista.

¹⁵¹ Termo derivado da sigla “YUP”, expressão inglesa que significa “Young Urban Professional” (Jovem Profissional Urbano). Esteriótipo surgido nos anos 1980 que representa jovens profissionais voltados para comportamentos individualistas, hedonistas e consumistas. A personagem homônima de “Johnny Mnemonic”, de Gibson, é um exemplo.

Lamentavelmente, a livre empresa não atraiu. Os nativos mostraram pouco inclinação para se libertarem de suas correntes, e a proposta de uma nova nação gorou (TOFFLER, s/d, p. 89).

Toffler cita aqui um evento que realmente ocorreu nos anos 1970 e que parece marcar profundamente o imaginário político dos anos 1980 caso consideremos suas representações abundantes na ficção *cyberpunk*; em *Count Zero*, por exemplo, uma personagem afirma o seguinte a respeito de uma plataforma petrolífera abandonada: “– Alguém tentou montar um paraíso informático aqui, uma época – Conroy disse. – Águas internacionais. Naquela época, ninguém vivia em órbita, então fez sentido por uns anos...” (GIBSON, 2008, p. 36). O uso de plataformas petrolíferas como paraísos fiscais também é citado em *A terceira onda*:

O periódico técnico *Marine Policy* conclui que a “Tecnologia da plataforma flutuante no oceano parece ser bastante econômica, simples o bastante para estar ao alcance da maioria das nações do mundo, como de numerosas companhias e grupos privados. (...) Companhias procurando fugir aos impostos e aventureiros em busca de novos modos de vida podem construir cidades flutuantes e declarar-nas novos estados. As cidades flutuantes podem alcançar reconhecimento diplomático formal... ou tornar-se um veículo para que minorias étnicas alcancem suas independências (TOFFLER, s/d, p. 152).

Das utopias neoliberais para as utopias anarquistas (“novos modos de vida”) ou separatistas (“minorias étnicas”), esta reviravolta citada por Toffler também é representada pela ficção *cyberpunk*: em *Neuromancer*, por exemplo, os rastafáris conquistam sua independência se mudando não para uma plataforma petrolífera, mas para uma estação espacial (GIBSON, 2003, p. 123). Já as utopias anarquistas deixaram o imaginário *cyberpunk* para se projetarem enquanto proposta política: em uma pequena notícia intitulada “País pirata”, redigida por Alexandre Versignassi e publicada na edição de março de 2007 da revista *Superinteressante*, lemos o seguinte:

O site sueco *Pirate Bay* defende a pirataria online sem fazer média e permite baixar qualquer vídeo de graça. Por isso mesmo, está tendo problemas com a Justiça de seu país. Mas já arranhou a solução: mudar para o “Principiado” de Sealand, uma plataforma de 500 metros no canal da Mancha. Uma família foi morar lá em 1967 e “declarou independência” do Reino Unido. O país tratou isso como piada, claro. Mas Sealand ficou famosa, e agora está à venda por US\$ 1 bilhão. O pessoal do *Pirate Bay* pede doações (VERSIGNASSI, 2007, p. 32).

Ainda que pareça descender diretamente da linhagem *cyberpunk*, o projeto utópico do *Pirate Bay* apóia-se nas idéias de um “fã do *cyberpunk*” (BEY, 2006, p. 32), como se declara o filósofo anarquista Hakim Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson), autor de *TAZ: zona autônoma temporária* (1991). De fato, o conceito de zona autônoma temporária (ou TAZ,

sigla em inglês de “Temporary Autonomous Zone”) é essencial para compreender a proposta do *Pirate Bay*: “a TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, *antes* que o Estado possa esmagá-la” (BEY, 2006, p. 14; grifo do autor). Portanto, tais zonas são temporárias por princípio, pois evitam que sejam reconhecidas pelo Estado. Alguns exemplos de TAZ são as primeiras festas *ravers*, onde os participantes valiam-se das tecnologias de comunicação para burlar o controle policial (LEMOS, 2002, p. 251), e os antigos enclaves piratas. Aliás, a relação entre TAZ e pirataria evidencia-se já no primeiro parágrafo de *TAZ*: “Algumas dessas ilhas [piratas] hospedavam ‘comunidades intencionais’, mini-sociedades que conscientemente viviam fora da lei e estavam determinadas a continuar assim, ainda que por uma temporada curta, mas alegre” (BEY, 2006, p. 7). Em outra obra, *Utopias piratas* (1995), assinada sem pseudônimo, o autor indica a introdução do romance *Cidades da noite escarlate* (1981), de William Burroughs, como texto relevante para compreender a *verdadeira utopia* pirata (WILSON, 2001, p. 179; grifo do autor). Logo no primeiro parágrafo da introdução, Burroughs afirma que “os princípios liberais englobados na revolução francesa e americana, e mais tarde nas revoluções liberais de 1848, já haviam sido codificados e aplicados por comunidades de piratas cem anos antes” (BURROUGHS, 1995, p. 9); mais adiante, é citada a colônia pirata do capitão Mission fundada no século XVIII:

A colônia recebeu o nome de Libertaria e era regida pelos Artigos elaborados pelo capitão Mission. Os Artigos proclamam, entre outras coisas: todas as decisões relacionadas com a colônia serão submetidas à votação dos colonos; a abolição da escravidão por qualquer motivo, inclusive dívida; a abolição da pena de morte; e liberdade para seguir quaisquer crenças ou práticas religiosas, sem sanção ou molestamento (BURROUGHS, 1995, p. 10).

Estes Artigos também antecedem em cem anos alguns princípios anarquistas como os declarados em “A Sociedade ou Fraternidade Internacional Revolucionária” (1865), de Bakunin: “Igualdade absoluta de direitos políticos para todos, homens e mulheres; sufrágio universal” (BAKUNIN, 2002, p. 76); “liberdade de ir e vir, de professar elevadamente todas as opiniões possíveis, de ser preguiçoso ou ativo, imoral ou moral, em suma, de dispor de sua própria pessoa e de seus bens como melhor lhe aprouver, sem dar satisfação a ninguém” (BAKUNIN, 2002, p. 78).

Percebemos nesta introdução a importância de Burroughs para a ficção *cyberpunk*, principalmente para *Piratas de dados*, título sugestivo da edição brasileira de *Islands in the Net* de Sterling. Não por acaso, encontramos um pequeno resumo desta obra em TAZ:

Recentemente, Bruce Sterling, um dos principais expoentes da ficção científica *cyberpunk*, publicou um romance ambientado num futuro próximo e tendo como base o pressuposto de que a decadência dos sistemas políticos vai gerar uma proliferação de experiências comunitárias descentralizadas: corporações gigantescas mantidas por seus funcionários, enclaves independentes dedicados à “pirataria de dados”, enclaves verdes e social-democratas, enclaves de Trabalho-Zero, zonas anarquistas liberadas etc. A economia de informação que sustenta esta diversidade é chamada de Rede. Os enclaves (e o título do livro) são *Ilhas na Rede* [no original] (BEY, 2006, p. 8).

Nas orelhas da edição brasileira de *Islands in the Net* lemos que “Sterling mostra o futuro com uma riqueza tão grande de detalhes que as pessoas que lerem *Piratas de dados* terão, daqui a trinta anos, a impressão de um *déjà vu*, de que já viram isso”. Apesar do apelo comercial à pseudo-futurologia da ficção científica, estas palavras mostram a pequena distância entre imaginário e atualidade, pois não precisamos de trinta anos para notar na seguinte conversa entre as personagens Carlotta e Laura um antecessor fictício do *Pirate Bay*:

– Laura, sabe o porquê de tudo isto?

A outra negou com a cabeça.

– Um exercício, nada mais. Qualquer uma destas plataformas poderia conter todo o Bank of Grenada! – disse Carlotta, apontando para uma estrutura bizarra a estibordo, um ovo geodésico achatado cercado por molhes reforçados. Parecia uma bola de futebol achatada sobre pernas alaranjadas de aranha. – Talvez os computadores do banco estejam lá. Mesmo se o “homem” desembarcar em Granada, o banco pode fugir, como num judô elétrico! Toda essa tecnologia oceânica... Podem fugir para águas internacionais, onde o “homem” não pode alcançar.

– O “homem”?

– O homem, o complexo, a conspiração. Você sabe. O patriarcado, a lei, a polícia, os caretas. A Rede. Eles (STERLING, 1990, p. 97).

Além do Banco de Granada, o romance de Sterling apresenta outras zonas autônomas, como, por exemplo, a imensidão não-vigiada do deserto do Saara que serve como base para a Revolução Cultural Inadin: “Já ouvi isso antes. Em Granada e Cingapura, nos paraísos informáticos. Você também pertence às ilhas. Uma ilha nômade num mar de deserto” (STERLING, 1990, p. 314). Já em “Zona Autônoma da Antártida: uma história de ficção científica” (1988), poema da antologia *Futuro proibido*, Bey indica outra imensidão como TAZ:

ou então a Z.A.A.
abandona as Nações do Tratado

cidade feia de cúpulas de gelo com bolhas do vento
cientistas desertores, marinheiros bichas
libertários extremistas, algumas putas
mineiros anarquistas

uma economia baseada em baleias
alguns poços de petróleo e navios-tanque explorando
recifes incertos “isentos de regulamento fiscal”
registro de navios & selos postais do Pólo Sul
coros de pingüins
estampas de gravuras antigas
impressas em linhas azuis geladas (BEY, 2003, p. 121)

(Estarão nos objetivos do *Pirate Bay*, caso não consiga comprar Sealand, mudar-se para o Saara ou para a Antártida?)

Em todo caso, o utopismo destes projetos não é suficiente para convencer Darko Suvin: sobre *Piratas de dados*, por exemplo, o famoso crítico marxista de ficção científica denuncia que o romance termina reproduzindo “o antiquíssimo clichê do liberalismo norte-americano” (SUVIN *apud* CALL, 2002, p. 126). Entretanto, para Call (2002, p. 12-13), a ficção *cyberpunk* é a manifestação cotidiana do que ele denomina “anarquismo pós-moderno”. Nela identificamos as três principais características do anarquismo pós-moderno: (1) ao invés do sujeito unificado cartesiano, o sujeito esquizofrênico deleuziano; (2) ao invés da visão clássica do poder centrado no capital e no Estado, a visão foucaultiana do poder capilar – “O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1997, p. 89); e (3) ao invés da revolução nos termos tradicionais do marxismo, a revolução nos termos simbólicos do situacionismo (CALL, 2002, p. 22-23). Sobre as personagens dos livros de Gibson e Sterling, Call afirma que

as personagens nestes livros frequentemente experimentam percepções sensoriais “junto” com alguma outra personagem. Casos de esquizofrenia pós-moderna e múltiplas identidades eletrônicas são comuns. (...) As páginas da ficção *cyberpunk* são também cheias de revolucionários neo-situacionistas como os Modernos Panteras de Gibson ou a vanguarda artística jovem de *Holy Fire* de Sterling. (...) Eles experimentam o poder (e resistência) em um nível capilar, e talvez até mesmo em um nível molecular¹⁵² (CALL, 2002, p. 24).

¹⁵² Tradução livre de: “Characters in these books routinely experience sensory perceptions which ‘belong’ to someone else. Cases of postmodern schizophrenia and multiple electronic identity are common. (...) The pages of cyberpunk fiction are also full of neo-Situationist revolutionaries like Gibson’s Panther Moderns, or the young artistic avant-garde of Sterling’s *Holy Fire*. (...) They experience power (and resistance) at a capillary level, and perhaps even at a molecular level”.

Estas proximidades levam Call a concluir que “a política do cyberpunk é, em resumo, uma política radical para o novo milênio: uma política de anarquismo pós-moderno”¹⁵³ (CALL, 2002, p. 24). Mas o que nos interessa é justamente o inimigo que esta nova política deve enfrentar: “Ao articular este tipo de visão de mundo anarquista, o cyberpunk fornece uma possível resposta ao chamado que tem sido recentemente emitido pelo sociólogo pós-moderno Pierre Bourdieu: que nós devemos restaurar a utopia em ordem contrária ao neoliberalismo”¹⁵⁴ (CALL, 2002, p. 24). Neste sentido, apesar dos desencontros freqüentes – Marx, por exemplo, expulsou Bakunin da Primeira Internacional em 1872 –, anarquismo e marxismo estão juntos contra o mesmo inimigo.

Mas como são possíveis visões tão díspares sobre a ficção *cyberpunk*? Como é possível reconhecê-la, por um lado, como representação máxima do capitalismo mundial ou mesmo clichê do liberalismo norte-americano e, por outro lado, como política radical para o novo milênio? Na verdade, esta contradição reside no cerne do elemento mais característico da ficção *cyberpunk*, o ciberespaço: para Call,

a esquizofrenia acelerada que tem permitido à Internet se tornar simultaneamente uma mídia absolutamente comercial e o lugar de algumas das mais afrontosas declarações revolucionárias na história demarca uma necessidade pelo tipo de análise cultural radical que é encontrada no cyberpunk¹⁵⁵ (CALL, 2002, p. 14; grifo do autor).

Em *Idoru*, por exemplo, o ciberespaço é tanto onde se compra “embalagem de seis cervejas, lâminas, abridor de pacotes Tokkai” (GIBSON, 1999, p. 53) quanto onde se escondem *hackers* em enclaves secretos que não permitem propaganda (GIBSON, 1999, p. 163). Mas para ficar nas declarações revolucionárias, o que nos interessa neste momento, voltemos a Hakim Bey, ou melhor, Peter Lamborn Wilson, provavelmente o anônimo que assina o décimo segundo texto de *Futuro proibido*, “Visite Port Watson!” (1988). Escrito como um guia turístico, o texto descreve Sorsorol, uma ilha do Pacífico cujo porto (Port Watson) serve como base para um banco dirigido por *hackers* que garantem uma renda mensal aos habitantes acionistas sem que precisem trabalhar:

¹⁵³ Tradução livre de: “The politics of cyberpunk is, in short, a radical politics for the new millennium: a politics of postmodern anarchism”.

¹⁵⁴ Tradução livre de: “By articulating this kind of anarchist worldview, cyberpunk provides a possible response to the call which has recently been issued by postmodern sociologist Pierre Bourdieu: that we must restore utopia in order to counter neoliberalism”.

¹⁵⁵ Tradução livre de: “the spiraling schizophrenia which has allowed the Internet to become simultaneously a thoroughly commodified medium and the site of some of the most outrageous revolutionary declarations in history points to a need for the kind of radical cultural analysis which is to be found in cyberpunk”.

Port Watson foi planejado para usufruir uma liberdade quase total da lei, com o banco praticando uma forma nova e invisível de pirataria. Uma vez que, para a sua eficácia, ela depende das comunicações via satélite, ela poderia talvez ser chamada de Pirataria Espacial!

(...)

Todo cidadão de Sonsorol e morador de Port Watson, criança, mulher e homem, tornou-se um acionista equitativo no Banco (ANÔNIMO, 2003, p. 160).

Também lemos no texto que “a ‘forma’ de governo de Port Watson poderia ser chamada de Pacto de Piratas – ou talvez comunismo *laissez-faire* – ou anarcomonarquia (uma vez que cada ser humano é considerado um ‘senhor livre’ ou agente soberano)” (ANÔNIMO, 2003, p. 163). Mais uma vez fantasmas de Marx e até mesmo de Bakunin rondam o movimento *cyberpunk*. Portanto, de Toffler a Bey, a ideologia *cyberpunk*, estandarte de utopias neoliberais, revela-se também atravessada por espectros do comunismo e do anarquismo. Mas como veremos nos exemplos a seguir, estas aparições até então veladas tornam-se tangíveis na ficção *cyberpunk* latino-americana.

4.1 Utopias católico-comunistas: *Mañana, las ratas* (1977), de José B. Adolph

Talvez a precocidade deste romance peruano em relação à ficção *cyberpunk* norte-americana, antecedendo em quase sete anos *Neuromancer*, gere dúvida quanto aos nossos critérios de seleção. Mas esta escolha não é apenas nossa, pois vejamos algumas resenhas de *Mañana, las ratas*, concluído em 1977 e publicado em 1984: numa nota não-assinada impressa no jornal *La República*, se celebra que, “(...) finalmente, no Peru tenhamos alguém que nos diga o atual, o urgentemente presente, sob a metáfora do antecipado e distante, como nas parábolas de Ray Bradbury ou de Kurt Vonnegutt Jr., incluindo filmes tão charmosos de antecipação como *Blade Runner* (...)”¹⁵⁶ (apud HONORES VÁSQUEZ, 2008, p. 1). Mas se esta referência a *Blade Runner* não é suficiente para validar nossos critérios, então ainda há um comentário de Salvo num artigo sobre a ficção científica peruana:

José B. Adolph também tem publicado romances de ficção científica, como *Mañana, las ratas* (1977), livro que se fosse publicado nos Estados Unidos, tiraria de *Neuromancer* de William Gibson a glória de ser considerado como o pioneiro da moda *cyberpunk*. Neste romance, vemos um Peru totalmente balcanizado e anêmico,

¹⁵⁶ Tradução livre de: “(...) por fin, en el Perú tengamos alguien que nos diga lo actual, lo acucientemente presente, bajo la metáfora de lo anticipado y lejano, a la manera de las parábolas de Ray Bradbury o de Kurt Vonnegutt Jr., incluyendo películas tan hermosas de anticipación como *Blade Runner* (...)”.

governado por transnacionais cuja cúpula dirigente reside em satélites que orbitam a Terra. A religião, contudo, serve como aglutinador para a gestação de forças rebeldes, que, entretanto, não sabem bem onde estão¹⁵⁷ (SALVO, 2007, p. 152).

De fato, em *Mañana*, “nenhum membro do Diretório Supremo está na Terra desde muitos anos. Todos eles, suas famílias e mais cem mil pessoas residem permanentemente no satélite que todo mundo tem sido induzido a esquecer por boas razões”¹⁵⁸ (ADOLPH, 1984, p. 168). Mas em outros pontos o romance de Adolph antecipa inclusive *Nevasca*, ficção *pós-cyberpunk* de Stephenson: se no romance de Stephenson encontramos uns Estados Unidos repartidos em subúrbios que funcionam cada um como “uma cidade-estado com sua própria constituição, uma fronteira, leis, tiras, tudo” (STEPHENSON, 2008, p. 11), no de Adolph os Estados Unidos se esfacelam para abrigar inúmeras comunidades (Primeira Igreja de Jesus Cristo Astronauta, Comunidade dos Irmãos Hitlerianos, Templo da Sagrada Vida, Comunistas Cristãos, Igreja Metodista Feminista, etc.): “Nem fronteiras, nem cidades, pensou Tony: em seu lugar, sucursais e desconcentração”¹⁵⁹ (ADOLPH, 1984, p. 159).

Na verdade, o que assombra em *Mañana* não é o pioneirismo (*pós-*)*cyberpunk*, possivelmente explicado por aquilo que denominamos em capítulo anterior como recepção indireta, mas a antecipação do cenário neoliberal que se instalaria durante o governo de Alberto Fujimori (1990-2000). A capital Lima de 2034 imaginada por Adolph, dominada por um “sistema [de necessidades transnacionais] que havia substituído o velho capitalismo e o marco do Estado-Nação político”¹⁶⁰ (ADOLPH, 1984, p. 46), é totalmente distante da capital Lima dos anos 1970, governada por uma ditadura militar de retórica nacionalista e socialista. Para Illescas,

Adolph se encontra em um país que na década de 1970 tem estado sob um governo militar que tem planejado uma série de reformas e mudanças nos aspectos agrários e industriais, e que por seu discurso tem sido associado com o nacionalismo, o socialismo e muitas formas de participação comunitária. Na década de 1980, em plena reativação democrática, os meios de comunicação se referem a todos estes intentos como a “década perdida”. Adolph não pode, e não é sua limitação, mas o

¹⁵⁷ Tradução livre de: “José B. Adolph también ha publicado novelas de ciencia ficción, como *Mañana, las ratas* (1977), libro que de haberse publicado en EE.UU., le quitaría al *Neuromante* de William Gibson la gloria de ser considerado como el iniciador de la moda ciberpunk. En esta novela, vemos un Perú totalmente balcanizado y anómico, gobernado por transnacionales cuya cúspide dirigencial reside en satélites que orbitan la Tierra. La religión, empero, sirve de aglutinante para la gestación de fuerzas rebeldes, que sin embargo no saben bien donde están paradas”.

¹⁵⁸ Tradução livre de: “Ningún miembro del Directorio Supremo está en la Tierra desde hace años. Todos ellos, sus familias, y cien mil personas más residen permanentemente en el satélite que todo el mundo ha sido inducido a olvidar con muy buenas razones”.

¹⁵⁹ Tradução livre de: “Ni fronteras ni ciudades, pensó Tony: en su lugar, sucursales y desconcentración”.

¹⁶⁰ Tradução livre de: “las necesidades transnacionales del sistema que había reemplazado al viejo capitalismo y el marco del Estado-Nación político”.

pensamento com que se associa à intelectualidade da esquerda peruana, desenvolver suas histórias com a parafernália tradicional da realidade, porque não existe ainda essa realidade que reifica seu pensamento ideológico para o futuro¹⁶¹ (ILLESCAS, s/d, p. 37).

Temos aqui um aspecto já destacado da ficção científica que reprime a realidade para retorná-la em forma de alegoria, produzindo assim uma referencialidade indireta. Mas as alegorias de *Mañana* não se referem ao *mesmo* presente, mas ao *outro* futuro: se alegoria significa “falar outramente”, então a alteridade anunciada por Adolph é o neoliberalismo que desponta no horizonte de qualquer ditadura terceiro-mundista. Tomemos o caso brasileiro para perceber que a ideologia nacional evocada pela ditadura militar é apenas para enfrentar a subversão, pois no mais a ditadura é “um governo associado ao imperialismo, de desmobilização popular e soluções técnicas, ao qual todo compromisso ideológico verificável parecerá sempre um entrave” (SCHWARZ, 2001b, p. 25). Ou como afirma Avelar, “ao fim e ao cabo, depois das ditaduras a modernização periférica veio irrevogavelmente a significar, para as elites latino-americanas, integração ao capital global como sócios menores” (AVELAR, 2003, p. 22). A modernização promovida pelas ditaduras latino-americanas, travestida de arroubos nacionalistas e até mesmo socialistas, atende a uma necessidade do capitalismo globalizado, sempre a procura de novos mercados.

Mas como se desenvolve a extrapolação do neoliberalismo realizada por Adolph? Ao culparem o Estado de bem-estar pela crise econômica dos anos 1970, e conseqüentemente defenderem a desigualdade como valor positivo (ANDERSON, 2008, p. 9-10), geradora de mais lucros, e hipoteticamente, de mais investimentos, os preceitos neoliberais de economistas como Hayek e Friedman não poderiam ter outro resultado na América Latina: “Uma sociedade que, na realidade, se converteu em uma justaposição de universos sociais que já quase não mantêm vínculos entre si” (BORÓN, 2008a, p. 105). Estes universos sociais distintos são especificamente dois, “a grande burguesia dos países latino-americanos (e as classes e grupos sociais integrados ao seu domínio) e as massas marginais que vivem abaixo da linha de pobreza” (BORÓN, 2008a, p. 106). Temos aqui a base do típico cenário *cyberpunk*, onde as transformações sócio-tecnológicas produzem literalmente um abismo entre marginais abandonados em cidades arruinadas e elites isoladas em colônias espaciais. Se

¹⁶¹ Tradução livre de: “Adolph se encuentra en un país que en la década del 1970s ha estado bajo un gobierno militar que ha planteado una serie de reformas y cambios en los aspectos agrarios e industriales, y que por su discurso ha sido asociado con nacionalismo, socialismo y muchas formas de participación comunitaria. En la década de los 1980s, en plena reactivación democrática, los medios de comunicación se refieren a todos estos intentos como la “década perdida.” Adolph no puede, y no es su limitación sino el pensamiento con que se asocia a la intelectualidad de la izquierda peruana, desarrollar sus historias con la parafernalia tradicional de la realidad, porque no existe aún esa realidad con la que reificar su pensamiento ideológico para el futuro”.

este cenário é tanto mais certo na América Latina, então é tanto mais coerente que seja extrapolado pela ficção *cyberpunk* latino-americana, como ocorre em *Mañana*:

Haviam voltado a uma cidade que estalava em suas fissuras, submetida cada vez mais a freqüentes tormentas de areia nas quais se unia a do deserto com o pó de ruas jamais regadas, quase sem verdor, sem chuva e com água racionada. E haviam se refugiado – olho de águia, sim senhor! – em um subúrbio composto de uma série de fortalezas eletrificadas, campos de golfe rodeados de torres com metralhadoras e caminhos vazios que eram armadilhas mortais para os estranhos¹⁶² (ADOLPH, 1984, p. 123).

A evasão da elite significa não apenas a distinção de dois universos sociais, mas também de dois espaços, o público e o privado. Entretanto, esta distinção é apenas aparente, pois o que ocorre é sua anulação, o abandono do espaço público a partir do isolamento do espaço privado. Se Adolph representa o isolamento do espaço privado através de residências fortificadas, o abandono do espaço público tem como ponto de partida a Praça de San Martín, inaugurada em 1927 para comemorar o centenário da Independência do Peru:

Haviam-lhe contado que a velha praça, como todo o resto desta zona [centro histórico], era agora um fedorento depósito de lixo entre edifícios destruídos, povoados por ratos humanos e outros. Uma bruma cinza amarronzada flutuava permanentemente sobre estas ruínas; de noite, diziam, brotavam disparos, gemidos e gritos de escalafrio destas vielas e buracos que viviam em uma autônoma sordidez¹⁶³ (ADOLPH, 1984, p. 18).

Este abandono convém às políticas neoliberais que promovem a deterioração do Estado de bem-estar e, por fim, da própria sociedade civil. Não é por acaso que Jameson reconhece o fim da sociedade civil no imaginário *cyberpunk*: “Mas o fim da sociedade civil é também indicado pelo desaparecimento do espaço público enquanto tal: o fim do cívico, por exemplo, e do governo oficial, que agora se dissolve em redes de corrupção e relações informais de clã” (JAMESON, 1994, p. 197). Jameson alude aqui ao submundo do crime e das tribos urbanas, presença constante no universo *cyberpunk*. Diante do fim da sociedade civil também surgem os governos privados dirigidos por empresas privadas, sendo o caso japonês o referencial por excelência da ficção *cyberpunk*: “para voltar ao Japão pela última

¹⁶² Tradução livre de: “Habían vuelto a una ciudad que estallaba por sus costuras, sometida cada vez más a frecuentes tormentas de arena en las que se unía la del desierto con el polvo de calles jamás regadas, casi sin verdor, sin lluvia y con el agua racionada. Y se habían refugiado —ojo de águila, sí señor!— en un suburbio compuesto de una serie de fortalezas electrificadas, campos de golf rodeados de torres con metralletas y caminos vacíos que eran trampas mortales para los extraños”.

¹⁶³ Tradução livre de: “Le habían contado que la vieja plaza, como todo el resto de esta zona, era ahora un maloliente hacinamiento de basura entre edificios derruidos, poblados por ratas, humanas y de las otras. Una bruma gris parduzca flotaba permanentemente sobre estas ruinas; de noche, se decía, brotaban disparos, aullidos y gritos escalofriantes de estos callejones y cañones que vivían en una autônoma sordidez”.

vez, van Wolferen afirma que não há um governo japonês no sentido ocidental, apesar das aparências, e as corporações japonesas têm seus métodos únicos de dirigir a flutuação geral da política nacional” (JAMESON, 1994, p. 197-198). Este é o caso da Lima de 2034 que, mesmo nas aparências, é governada por um diretório regional de empresas que, por sua vez, responde a um diretório supremo situado na América do Norte. Inclusive as empresas comportam-se como pequenos estados-nações, adotando bandeiras e hinos cantados por seus leais funcionários:

Poucos segundos depois ingressava sua secretária, a bela e eficiente Marina Ferrari. Saudaram-se com um sorriso bem discreto e ele se levantou quando escutaram os primeiros sons do hino da companhia. Ambos sabiam que, simultaneamente, estava sendo içada sobre o piso trinta e dois a bandeira púrpura e verde da EPESA [Empresa de Produtos Estimulantes, Sociedade Anônima], e que cerca de dois mil e quinhentos outros fiéis servidores, presentes no edifício, escutavam de pé e com a mão direita sobre o coração a melodia suavemente marcial muita bem interpretada por John Philip Sousa¹⁶⁴ (ADOLPH, 1984, p. 20).

A semelhança entre esta passagem e um pequeno trecho de *Neuromancer* é notável: “Por um instante divagou sobre o que seria trabalhar a vida toda para uma zaibatsu. Alojamento da companhia, hino da companhia, funeral da companhia” (GIBSON, 2003, p. 51). Como explica Antunes em nota de tradução, *zaibatsu* é um conglomerado multinacional baseado na tradição japonesa de respeito à hierarquia familiar. Neste caso, uma recepção análoga justifica a semelhança entre *Mañana, las ratas* e *Neuromancer*, pois os *zaibatus* existem desde o século XIX.

Se não há mais delimitações entre o espaço público e o privado, Jameson percebe, por outro lado, o surgimento de um espaço intermediário, “um espaço infinito plenamente construído e pós-urbano, onde a propriedade corporativa de algum modo aboliu a antiga propriedade privada individual sem se tornar pública”, enfim, uma “terra de ninguém” (JAMESON, 1994, p. 198). Esta terra de ninguém também é outra referência constante no imaginário *cyberpunk*: Chiba City, por exemplo, é uma das “zonas fora da lei” citadas em *Neuromancer* (GIBSON, 2003, p. 21). É nesta terra de ninguém onde os marginais e as elites se enfrentam, ou no caso de *Mañana*, os ratos e os diretores regionais:

¹⁶⁴ Tradução livre de: “Pocos segundos después ingresaba su secretaria, la bella y eficiente Marina Ferrari. Se saludaron con una sonrisa más bien discreta y él se levantó cuando se escucharon los primeros sonos del himno de la compañía. Ambos sabían que, simultáneamente, se estaba izando sobre el piso treinta y dos la bandera púrpura y verde de EPESA, y que cerca de dos mil quinientos otros fieles servidores, presentes en el edificio, escuchaban de pie y con la mano derecha sobre el corazón la melodía suavemente marcial muy bien calcada de John Philip Sousa”.

- [...] me ocorre que seus famosos ratos, nestes anos, podem ter estado ocupados em criar uma nova ordem.
- Sem nós [diretores]?
- Sim, e o melhor, *contra* vocês.
- Tony pensou por um instante.
- Talvez realmente tenhamos nos isolado demasiadamente. Nem sequer se dá a conhecer publicamente o nome dos Diretores Regionais. Aposto que não mais de cem ou duzentas pessoas sabem que aqui está um Diretor chamado Antonio Tréveris¹⁶⁵ (ADOLPH, 1984, p. 95; grifo do autor).

Neste diálogo entre as personagens Linda King, supervisora do Diretório Supremo, e Tony Tréveris, diretor regional da EPESA, notamos que a causa do embate entre os ratos e os diretores regionais é o isolamento destes, enfim, a ausência de vínculos que já indicamos como consequência das desigualdades estimuladas pelos preceitos neoliberais. Mas no realismo sujo *cyberpunk*, ao contrário do realismo sujo naturalista, a terra de ninguém não se apresenta como espaço da alteridade absoluta, mas da aventura (JAMESON, 1994, p. 198). Aventura significa aqui mobilidade, como explica Jameson:

Há agora uma circulação e recirculação possível entre o submundo e o mundo superior de apartamentos de aluguel caro: cair deste último ao primeiro já não é um desastre tão absoluto e irrevogável, uma vez que, acima de tudo, isso oferece o conhecimento do que se costumava chamar de “as ruas”, que é igualmente indispensável à sobrevivência nos espaços inimagináveis da decisão corporativa e burocrática (pelo menos na imaginação da sociedade e cultura pós-modernas). Mas a diferença crucial é que, na visão pós-moderna, pode-se sair das profundezas mais baixas; uma recuperação de uma empresa é possível e concebível, o que seria impensável e não representável no momento naturalista do capital maduro (embora talvez não nos contos de fadas balzaquianos dos primórdios do capitalismo) (JAMESON, 1994, p. 193-194).

Ou como entende um dos membros do Diretório Regional: “Seu filho se deixou misturar com ratos e se converteu em rato. Acaso é tão difícil de entender ou tão pouco freqüente? Isso se chama mobilidade social. Há ratos que sobem e homens que descem. Assim é a vida”¹⁶⁶ (ADOLPH, 1984, p. 63). Já a experiência da rua é o que Tony aprende descendo ao submundo acompanhado por Linda, tal qual Dante e Virgílio no inferno. Na verdade, “experiência da rua” é apenas uma expressão para designar aquilo que já apontamos

¹⁶⁵ Tradução livre de: “– [...] me ocurre que tus famosas ratas, en estos años, pueden haber estado ocupadas en crearse un nuevo orden. / – ¿Sin nosotros? / – Sin, y a lo mejor, *contra* ustedes. / Tony pensó un instante. / – Quizás realmente nos hayemos aislado demasiado. Ni siquiera se da a conocer públicamente el nombre de los Directores Regionales. Apuesto a que no más de cien o doscientas personas saben que desde ayer existe un Director llamado Antonio Tréveris”.

¹⁶⁶ Tradução livre de: “Su hijo se largó a mezclarse con las ratas y se convirtió en rata. ¿Acaso es tan difícil de entender o tan poco frecuente? Eso se llama movilidad social. Hay ratas que suben y hombres que bajan. Así es la vida”.

como evaporação das diferenças de classes na pós-modernidade, pois este é o aprendizado de Tony:

Toda a zona parecia mil vezes bombardeada e destruída por terremotos e incêndios; hediondas edificações enegrecidas e translúcidas de algo que parecia uma pátina gordurosa como azeite usado. Mas agora começava a ver os habitantes, os ratos, que se moviam – e isto surpreendeu Linda – com a indiferença ou determinação próprias de seres humanos dedicados a atividades talvez desagradáveis ou rotineiras, mas normais. Por alguma razão havia esperado que todas estas pessoas (todas estes ratos, repetiu) se pareceriam com os edifícios em que viviam e com o ar, permanentemente pesteadado por sujeiras e fogos, em que nasciam, viviam, trabalhavam ou roubavam e morriam¹⁶⁷ (ADOLPH, 1984, p. 88-89).

Este humanismo sincero, porém piegas assimilado por Tony oculta não apenas as diferenças de classes, mas também as culturais, pois “os mamelucos, os negros, os índios, os cafuzos, os asiáticos, todos haviam se transformado, com nítida facilidade, em ratos”¹⁶⁸ (ADOLPH, 1984, p. 70). Os ratos formam então uma categoria tão ampla quanto os *dominados* que se agregam no vazio da fala de Marx. Não é por acaso que entre os ratos há um grupo denominado católicos ortodoxos, ou simplesmente cat-ox, que visa derrubar o diretório regional: para Illescas (s/d, p. 37), a retórica do líder dos cat-ox, o Cardeal Negro, assemelhasse ao discurso da teologia da libertação que, por sua vez, adapta o instrumental marxista¹⁶⁹. Dentre os preceitos fundamentais da teologia da libertação que Löwy reúne em *Marxismo e teologia da libertação* (1988), citemos alguns:

1. Um implacável requisito moral e social contra o capitalismo dependente, seja como sistema injusto, iníquo, seja como forma de *pecado estrutural*.
 2. A utilização do instrumental marxista para compreender as causas da pobreza, as contradições do capitalismo e as formas da luta de classes.
 3. Uma opção preferencial em favor dos pobres e da solidariedade com a sua luta pela autolibertação.
- (...)

¹⁶⁷ Tradução livre de: “Toda la zona parecía mil veces bombardeada y destruida por terremotos e incendios; hediondas edificaciones ennegrecidas y rezumantes de algo que parecía una pátina grasosa como aceite usado. Pero ahora comenzaron a ver a los habitantes, a las ratas, que se movían – y esto sorprendió a Linda – con la indiferencia o determinación propias de seres humanos dedicados a actividades quizás desagradables o rutinarias, pero normales. Por alguna razón había esperado que todas estas personas (todas estas ratas, se repitió), se parecerían a los edificios en que vivían y al aire, permanentemente apeestado por basuras y fuegos, en que nacían, vivían, trabajaban o delinuían y morían”.

¹⁶⁸ Tradução livre de: “Los cholos, los negros, los indios, los zambos, los asiáticos, todos se habían transformado, con sencillez abrumadora, en ratas”.

¹⁶⁹ Ainda que a relação indicada por Illescas entre os cat-ox e a teologia da libertação permita considerações reveladoras, é curioso notar que Adolph (1984, p. 35) representa os cat-ox como neo-jesuítas provenientes dos antigos lefebvristas, ou seja, como seguidores do maior adversário das reformas liberais promovidas pelo Concílio do Vaticano II (1962), o arcebispo Marcel Lefebvre. O Concílio do Vaticano II favoreceu novas formas do cristianismo social (os padres-operários, a economia humanista, etc.) que se alinhavam as políticas da teologia da libertação (LÖWY, 1991, p. 33).

5. Uma nova leitura da Bíblia, voltada principalmente para passagens como o *Êxodo* – paradigma da luta de libertação de um povo escravizado (LÖWY, 1991, p. 27; grifo do autor).

O primeiro ponto é valioso para interpretarmos *Mañana, las ratas*, principalmente se considerarmos o que Löwy afirma mais adiante:

Para lutar eficazmente contra a pobreza, é necessário conhecer suas *causas*: é aqui que a teologia da libertação reencontra o marxismo sob novas bases. A pobreza da grande maioria e a riqueza insolente de um punhado de privilegiados têm o mesmo fundamento econômico: o *sistema capitalista*. Mais precisamente, na América Latina, o *capitalismo dependente*, submetido aos monopólios multinacionais das grandes metrópoles imperialistas (LÖWY, 1991, p. 99; grifo do autor).

Portanto, a nova base do marxismo na qual a teologia da libertação se apóia é a teoria da dependência que surge na América Latina por volta dos anos 1960-70. Do *corpus* desta teoria podemos citar o famoso ensaio *Para ler o Pato Donald* (1972), contemporâneo de *Mañana*, onde Ariel Dorfman e Armand Mattelart afirmam que “está historicamente provado que os países dependentes foram mantidos nesta condição pela divisão internacional do trabalho, que os condena a limitar todo desenvolvimento que pudesse dar-lhes independência econômica” (DORFMAN; MATTELART, 1980, p. 131). Isto se assemelha ao que afirma o jesuíta peruano Gustavo Gutiérrez na obra homônima pioneira da teologia da libertação publicada em 1971, ou seja, seis anos antes de *Mañana*: “O subdesenvolvimento dos países pobres, como fato social global, aparece então em sua verdadeira face: como o subproduto histórico do desenvolvimento de outros países” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 137). Diante deste quadro, Gutiérrez aponta para apenas uma solução: “Torna-se cada vez mais evidente que os povos latino-americanos não sairão de sua situação a não ser mediante uma transformação profunda, uma *revolução social* que mude radical e qualitativamente as condições em que vivem atualmente” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 146; grifo do autor). Esta revolução social é o que o autor denomina movimento da libertação, ou seja, “libertação da dominação exercida pelos grandes capitalistas e, em especial, pelo país hegemônico: os Estados Unidos da América do Norte” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 145). Estão aqui delineados os principais argumentos do Cardeal Negro.

O quinto ponto citado por Löwy também é abordado por Gutiérrez: sobre o *Êxodo*, o autor afirma que “a libertação do Egito é um ato político. É a ruptura com uma situação de espoliação e de miséria, e o início da construção de uma sociedade justa e fraterna” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 209). Em alguns momentos certamente é possível ler o romance de Adolph a partir do *Êxodo*, apesar da libertação dos ratos não resultar em peregrinação à terra

prometida, mas em liberação da própria Lima. Para Löwy, a interpretação do *Êxodo* realizada por Gutiérrez destaca que

não se trata de esperar a salvação do alto: o Êxodo bíblico nos mostra *a construção do homem por ele mesmo na luta política histórica*. (...) O pobre, nessa perspectiva, não é mais objeto de piedade ou de caridade, mas, como os escravos hebreus, o ator da sua própria libertação (LÖWY, 1991, p. 41-42; grifo do autor).

Mas se “a religião é o ópio do povo”, então como é possível uma interpretação marxista da Bíblia como a realizada por Gutiérrez? Para Löwy, esta célebre frase de Marx é mal-compreendida, pois descontextualizada: na verdade, Marx afirma que “a angústia religiosa é ao mesmo tempo a expressão da angústia real e o protesto contra essa angústia real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, assim como é o espírito de uma situação sem espiritualidade. Ela é o ópio do povo” (MARX *apud* LÖWY, 1991, p. 11). Ou seja, a religião é o ópio do povo, pois é tanto a alienação (*expressão da angústia real*) quanto a necessidade (*protesto contra essa angústia real*). Mas se o jovem Marx de *Para uma crítica da filosofia do direito de Hegel* (1843), obra de origem da célebre frase em questão, mostra-se cauteloso diante da religião, Engels revela-se entusiasmado ao estabelecer um paralelo entre o cristianismo primitivo e o socialismo moderno: ambos eram movimentos de massa, de homens e mulheres oprimidos, que anunciavam uma libertação iminente da escravidão e da miséria (LÖWY, 1991, p. 14). Neste sentido, a reivindicação do Cardeal Negro combina cristianismo medieval e comunismo: “Pedimos a propriedade comunal dos grandes meios de produção sob administração das igrejas, porque estas são as únicas entidades desprovidas de egoísmo que ainda existe”¹⁷⁰ (ADOLPH, 1984, p. 107).

Além da analogia de Engels, podemos citar o ponto de vista de Bloch, para quem a religião é uma das configurações mais significativas da *consciência utópica*: “Por sua capacidade de antecipação criadora, a escatologia judaico-cristã, universo preferido de Bloch, delimita o espaço imaginário do *ainda-não-existente*” (LÖWY, 1991, p. 21). Voltamos aqui ao messiânico sem messianismo, mas enquanto o provir derridiano é a afirmação da historicidade, o provir em *Mañana* é sua anulação: para Honores Vásquez, “a luta entre os Cat-ox e o Diretório pelo poder, estabelece também a eterna luta entre o Bem e o Mal, que no mundo é cíclica, pois sempre surge um poder emergente que substitui o poder hegemônico”¹⁷¹

¹⁷⁰ Tradução livre de: “Pedimos la propiedad comunal de los grandes medios de producción, bajo administración de las iglesias, porque éstas son las únicas entidades desprovistas de egoísmo que aún quedan”.

¹⁷¹ Tradução livre de: “Entonces, la lucha entre los Cat-ox y el Directorio por el poder, plantea también la eterna lucha entre el Bien y el Mal, que en el mundo es cíclica, pues siempre surge un poder emergente que desplaza al poder hegemónico”

(HONORES VÁSQUEZ, 2008, p. 2). A luta cíclica é, em outras palavras, a ideologia sem história de Althusser, ou como a denominamos no segundo capítulo, a eterna ideologia da dominação. É neste quadro que se compreende a revolução dos cat-ox:

A segunda noite desde o começo da rebelião dos cat-ox: a rebelião definitiva, pensou Tony. Nada de algazarras desconexas, de explosões populares tão violentas como circunstanciais. Desta vez era uma revolução friamente calculada e dirigida, encabeçada por um grupo de eficientes fanáticos que utilizavam um desgosto largamente latente para subir ao poder e substituir uma dominação por outra. Isso os acadêmicos e os ingênuos chamavam “história”¹⁷² (ADOLPH, 1984, p. 115).

Entender a revolução como continuação das relações de poder em outra roupagem é destituí-la de qualquer viés utópico. Portanto, não é de estranhar que a revolução dos cat-ox seja assimilada pelo Diretório Supremo:

Talvez Linda tenha razão, pensou Tony, e o poder já esteja realmente nas mãos dos cat-ox. Ou, ao menos, existe uma dualidade que, como todas, deverá se resolver em um ou outro sentido. Tony não duvidava de que seria decisiva a atitude do Diretório Supremo, e até este, efetivamente, se decidia pelos cat-ox... Mas, por quê? Somente porque tinham o poder? Bastava isso? Sim, respondeu o próprio Tony. Isso bastava para um poder pragmático e que se prezava por sua desideologização¹⁷³ (ADOLPH, 1984, p. 148).

Sabemos mais adiante que os cat-ox e o Diretório Supremo formam um “governo de coalizão” (ADOLPH, 1984, p. 155), confirmando assim o que, segundo Tony, a ingenuidade dos historiadores não percebe: a passagem de uma dominação para outra. Mas Tony também reconhece que isto se deve ao poder pragmático do Diretório Supremo, ou em último plano, ao modo como o capitalismo desarma e reabsorve formas de resistência cultural e de guerrilha: a expansão do capital multinacional, penetrando inclusive enclaves pré-capitalistas, impede qualquer distanciamento crítico (JAMESON, 2006, p. 74-75). Ao inviabilizar a utopia dos cat-ox, Adolph mostra-se mais uma vez a frente da ficção *cyberpunk* norte-americana que também inibe qualquer alternativa utópica. Mas enquanto lá a utopia é proibida, aqui ela é assimilada, ou melhor, esquecida de suas origens revolucionárias.

¹⁷² Tradução livre de: “La segunda noche desde el comienzo de la rebelión de los cat-ox: la rebelión definitiva, pensó Tony. Nada de algazaras inconexas, de estallidos populares tan violentos como circunstanciales. Esta vez era una revolución fríamente calculada y dirigida, encabezada por un grupo de eficientes fanáticos que utilizaban un disgusto largamente latente para encaramarse al poder y reemplazar una dominación por otra. Eso los académicos y los ingenuos lo llamaban ‘historia’”.

¹⁷³ Tradução livre de: “Quizás Linda tenga razón, pensó Tony, y el poder ya esté realmente en manos de los cat-ox. O, al menos, existe una dualidad que, como todas, deberá resolverse en uno u otro sentido. Tony no dudaba de que sería decisiva la actitud del Directorio Supremo, y si éste, efectivamente, se decidía por los cat-ox... Pero, ¿por qué? ¿Sólo porque tenían poder? ¿Bastaba eso? Sí, se respondió el propio Tony. Eso bastaba para un poder pragmático y que se preciaba de su desideologización”.

4.2 Utopias ecológicas: *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis; *2010: Chile en llamas* (1998), de Darío Oses

Se as questões ecológicas são preocupações tardias dos integrantes do movimento *cyberpunk*, principalmente de Bruce Sterling ao escrever *Tempo fechado* (1994) e, cinco anos depois, ao fundar o Movimento do *Design Viridiano*¹⁷⁴, o mesmo não procede para a ficção *cyberpunk* latino-americana. É certo que várias obras iniciais da ficção *cyberpunk* norte-americana apresentam, desde os anos 1980, imagens da catástrofe ecológica, mas isto se refere mais à estética gótica do gênero (AMARAL, 2006, p. 62-65) e menos à consciência ecológica: em *Neuromancer*, por exemplo, a “chuva quente que castigava a calçada do Ninsei” (GIBSON, 2003, p. 17) não é tanto um alerta climático quanto um recurso estético para criar uma atmosfera *noir* futurista. Por outro lado, em *Mañana, las ratas*, mesmo que não seja o centro temático, o problema ecológico é reconhecido como tal no pensamento irônico do protagonista Tony: “Brisa do mar, sim, excelente, pensou Tony, a cem dólares o hectolitro posto em seu bar. Isso satisfaria aos fanáticos da Internacional Ecologista e demais idiotas subversivos que colocavam bombas nos bares de benzedrina e outros lugares para relaxar”¹⁷⁵ (ADOLPH, 1984, p. 14). Ainda que se possa pensar nesta referência fictícia a Internacional Ecologista como antecipação do Manifesto Ecosocialista Internacional de 2002, ela aponta, na verdade, para hibridações entre vermelhos (comunistas) e verdes (ecologistas) que já estavam em curso na Nova Esquerda britânica, como demonstra as seguintes palavras do ex-editor da *New Left Review*, Perry Anderson: “os problemas da interação das espécies humanas com seu ambiente terrestre, basicamente ausentes do marxismo clássico, são inadiáveis na sua urgência” (ANDERSON, 1984, p. 96). Antes de demonstrar mais adiante que estas ausências são do marxismo e não de Marx, vamos elencar quem além de Anderson percebeu as hibridações aqui discutidas: Edgar Morin, um pensador marxista em suas primeiras obras, introdutor do conceito de indústria cultural na França (MATTELART; MATTELART, 1999, p. 91), já percebia em 1975, em suas notas sobre o espírito do tempo, que

¹⁷⁴ O movimento encerrou suas atividades em novembro de 2008. Ver última nota do movimento em: <<http://www.viridiandesign.org/>>.

¹⁷⁵ Tradução livre de: “Aire de mar, sí, excelente, se dijo Tony, a cien dólares el hectolitro puesto en su bar. Eso satisfaría a los fanáticos de la Internacional Ecologista y demás cojudos subversivos que ponían bombas en los bares de benzedrina y otros sitios de relax”.

a consciência ecológica é historicamente uma maneira radicalmente nova de apresentar os problemas de *insalubridade*, de *nocividade* e de *poluição*, até então julgados excêntricos com relação aos “verdadeiros” temas políticos: esta tendência se torna um projeto político global que põe em causa a *organização* de uma sociedade, já que ela critica e rejeita tanto os fundamentos do humanismo ocidental quanto os princípios de crescimento e de desenvolvimento que propulsam a civilização tecnocrática (MORIN, 2003, p. 183-184; grifos do autor).

Colocar em causa a organização da sociedade capitalista é repensar o seu principal pilar: o consumo. Então não é de estranhar as repercussões políticas de um problema ecológico como o aquecimento global: não há insensibilidade ecológica e talvez nem mesmo preocupação econômica (redução do PIB, desemprego, etc.) por parte dos Estados Unidos ao recusar sua participação no Protocolo de Quioto, mas sim interesse ideológico em manter a ordem capitalista. Entretanto, antes que nos interpretem equivocadamente, esclarecemos que consciência ecológica e capitalismo não são mutuamente contrários, pelo menos como mostra Morin ao comentar a primeira:

Entretanto, é tanto no seio do marxismo quanto alhures que surgiram, desde 1967, tomadas de consciência capitais. Começa-se a compreender que a revolução não é necessariamente a abolição do capitalismo, a liquidação da burguesia, pois a máquina social reconstitui, reproduz uma nova classe dominante, uma nova estrutura opressiva. Começa-se a compreender que na raiz da estrutura fenomenal da sociedade há estruturas gerativas que orientam tanto a organização da sociedade quanto a organização da vida. Está aí o sentido profundo do termo por outra parte muitas vezes mitologizado como revolução *cultural*, no Oriente e no Ocidente (MORIN, 2003, p. 194; grifo do autor).

Ainda que o marxismo-estruturalista althusserianismo adotado por Morin apresente pontos frágeis que já indicamos no segundo capítulo – o surgimento de sempre novas estruturas opressivas é a ideologia sem história defendida por Althusser –, é possível, em todo caso, uma convivência entre organização da sociedade (capitalismo) e organização da vida (meio ambiente), um *consumismo reduzido*, se assim podemos afirmar. Entretanto, mesmo este consumismo reduzido ataca uma das formas políticas mais intrínseca ao capitalismo: o liberalismo, pois subjuga a liberdade dos interesses econômicos ao desenvolvimento sustentável – um capitalismo de natureza (em analogia ao capitalismo de Estado), ou seja, um capitalismo regulamentado pelos interesses ecológicos. Para Löwy, contudo,

o problema é que as proposições feitas por uma parte da ecologia política européia são realmente insuficientes ou levam a impasses. Sua principal fraqueza é a de ignorar a conexão necessária entre o produtivismo e o capitalismo, o que conduz à ilusão de um “capitalismo limpo” ou de reformas capazes de controlar seus “excessos” (por exemplo, as ecotaxas) (LÖWY, 1999, p. 100).

O produtivismo também é o obstáculo para que os textos de Marx e Engels sejam adotados pelos ecologistas: para Löwy, Marx e Engels “carecem de uma perspectiva ecológica de conjunto”, pois “sua concepção otimista do desenvolvimento ilimitado das forças produtivas – uma vez eliminado o obstáculo representado pelas relações de produção capitalistas que as delimitam –, já não é justificável, atualmente” (LÖWY, 1999, p. 96-97). Isto não impede, contudo, que encontremos passagens como esta em *A ideologia alemã*: “No desenvolvimento das forças produtivas, chega um estágio em que surgem forças produtivas e meios de circulação que só podem ser nefastos no âmbito das relações existentes e já não são forças produtivas, mas forças destruidoras (o maquinismo e o dinheiro)” (MARX; ENGELS *apud* LÖWY, 1999, p. 95). Mas como podem pensadores produtivistas reconhecer forças destruidoras nas máquinas? Para Löwy, a razão de excessões como esta no pensamento de Marx e Engels é porque “o socialismo e a ecologia – ou pelo menos, algumas de suas correntes – são, cada um à sua maneira, herdeiros da crítica romântica” (LÖWY, 1999, p. 92), ambas criticam o desencantamento do mundo (Weber): a racionalidade instrumental, o reino da quantificação, a produção como objetivo em si, etc. É por causa desta herança em comum, portanto, que são possíveis referências de autores socialistas ao pensamento ecológico.

Mas deixemos este debate para mais adiante e continuemos a seguir a “revolução cultural” indicada por Morin até chegar a *O ponto de mutação* (1982), *best-seller* de Fritjof Capra que interpreta, a partir de uma visão orgânica e ecológica, as diversas áreas do conhecimento (ciências naturais, biológicas, médicas, sociais, econômicas, etc.). Aqui também surgem as hibridações que procuramos:

O conhecimento ecológico é sutil e dificilmente pode ser usado como base para o ativismo social, uma vez que as outras espécies – sejam elas as baleias, as sequóias ou os insetos – não fornecem energias revolucionárias para que se mudem as instituições humanas. Foi provavelmente por isso que os marxistas ignoraram por tanto tempo o “Marx ecológico”. Estudos recentes trouxeram à luz algumas das sutilezas do pensamento organicista de Marx, mas elas não interessam à maioria dos ativistas sociais, que preferem organizar-se em função de questões mais simples (CAPRA, 1995, p. 200).

O ativismo do *Greenpeace*, ou seja, a consciência ecológica enquanto “projeto político global” (Morin), desmente boa parte da afirmação de Capra, mas o que permanece é este “Marx ecológico” – entre aspas, pois Marx “estava cômico do impacto ecológico da economia capitalista, como podemos apreciar em muitas de suas afirmações, por mais incidentais que possam ser” (Capra, 1995: 199; grifo nosso). Para Capra,

No tempo de Marx, quando os recursos eram abundantes e a população pequena, a força de trabalho era, de fato, a mais importante contribuição para a produção. Mas, à medida que o século XX avançava, a teoria do valor da força de trabalho foi perdendo sentido e, hoje, o processo de produção tornou-se tão complexo que já não é mais possível separar nitidamente as contribuições como terra, trabalho, capital e outros fatores (CAPRA, 1995, p. 198-199).

Entretanto, John Bellamy Foster, ao revisar o pensamento de Marx em *A ecologia de Marx* (2005), constata que, “no tempo de Marx”, já se configura uma profunda crise ecológica que norteia sua obra fundamental, *O capital* (1867): a baixa fertilidade do solo inglês em decorrência da separação entre campo e cidade.

A produção capitalista congrega a população em grandes centros e faz com que a população urbana tenha uma preponderância sempre crescente. Isto tem duas conseqüências. Por um lado, ela concentra a força-motivo histórica da sociedade; por outro, ela perturba a interação metabólica entre o homem e a terra, isto é, impede a devolução ao solo dos seus elementos constituintes, consumidos pelo homem sob a forma do alimento e do vestuário; portanto, ela prejudica a operação da condição natural eterna para a fertilidade duradoura do solo... (MARX *apud* FOSTER, 2005, p. 219).

A separação entre campo e cidade – ocasionando, na Inglaterra do tempo de Marx, a poluição do rio Tâmsa com dejetos humanos que, caso não houvesse separação, seriam aproveitados como adubo natural, solucionado assim a corrida ao guano peruano (um fertilizante natural até hoje importado) – é o que Marx denomina como “falha metabólica” (FOSTER, 2005, p. 201). Para corrigir esta falha, ou seja, para regular a interação metabólica entre homem e natureza, Marx planejou “medidas voltadas para a eliminação da divisão antagônica do trabalho entre cidade e campo [que] incluía restauração e melhoria do solo através da reciclagem dos nutrientes do solo” (FOSTER, 2005: 237). Reunidas na imagem da *pequena comuna agrária-tecnológica*, estas medidas da sociedade pós-revolucionária – ou segundo Marx, da sociedade dos “produtores associados” – povoam o imaginário utópico dos partidos verdes: em *Silicone XXI* (1985), Alfredo Sirkis, um dos fundadores do Partido Verde brasileiro, propõem modelos semelhantes denominados “fazendas solares”.

As fazendas solares da região eram sofisticadas, a maioria dos seus integrantes ex-urbanos, embora houvesse uma boa proporção de campônios jovens, influenciados por estes. Ao contrário das levas anteriores que tentaram se estabelecer no campo, essa, do início do século, parecia ter dado certo, conseguindo uma boa integração entre ex-urbanos e camponeses, além de ter, ao contrário das outras, alcançado a viabilidade econômica e cultural. Aproveitando as lições de algumas experiências pioneiras no final do século passado, eles tinham estabelecido uma filosofia baseada em três pilares: agricultura alternativa, alta tecnologia e espiritualidade.

A produção de alimentos era toda ela à base de adubos naturais e defensivos biológicos. Cada unidade gerava sua própria energia através de coletores solares fotovoltaicos, nas regiões de acesso mais difícil. Todas elas eram informatizadas e interligadas entre si através da rede telemática rural e com acesso às outras redes nacionais e internacionais, o que possibilitava um bom fluxo de informação (SIRKIS, 1989, p. 159-160).

Algumas destas fazendas inclusive remetem às hibridações entre vermelhos e verdes:

Havia mesmo algumas orientadas por ritos marxistas-leninistas. Era o caso, por exemplo, da comunidade Enver Hoxa¹⁷⁶ [*sic*], uma austera fazenda coletiva perto de Ibiúna, São Paulo, formada por remanescentes de um partido com barulhenta expressão militante no século passado. Na impossibilidade de chegar ao poder, visto a incorrigível indolência dos nossos operários, nem ao governo, porque o seu coeficiente eleitoral nunca chegara a ultrapassar os 2.9 por cento, eles decidiram comprar uma fazenda e exercer o poder dentro da propriedade proclamada comuna popular. Seu guru era chamado de secretário-geral e a sua plantação de legumes famosa pela excelente qualidade dos tomates (SIRKIS, 1989, p. 160).

Esta solução “utópica” que os marxistas caricatos de *Silicone XXI* desenvolvem parece cair na armadilha que Eagleton identifica nas políticas culturais: como já vimos neste capítulo, para estas políticas o importante não é mudar o mundo, mas encontrar um nicho dentro dele. Aliás, este também é o engodo das demais fazendas solares que se afastam dos problemas da cidade, como se eles não existissem.

Mas qual é a inspiração *cyberpunk* de Sirkis? Em entrevista publicada no *website* pessoal do autor (<http://sirkis.interjornal.com.br>), Sirkis afirma que *Silicone XXI* é “uma tentativa de *roman noir* futurista influenciado pelo *Blade Runner*”. Isto faz sentido caso se considere a implosão entre romance policial e ficção científica que Sirkis realiza em *Silicone XXI*, mas não tanto caso se leve em conta a seguinte afirmação de Jameson sobre o filme:

De qualquer forma, a síndrome *Blade Runner* consiste apenas nisso, a inter fusão de multidões de pessoas em um bazar de alta-tecnologia com seus múltiplos pontos nodais, tudo lacrado em um interior sem exterior, que assim intensifica o urbano anterior a ponto de se tornar um sistema não mapeável do próprio capitalismo tardio (JAMESON, 1994, p. 197).

O que Jameson entende por “síndrome *Blade Runner*” é o sublime urbano, a cidade como “um imenso e amorfo recipiente não representável” (JAMESON, 1994, p. 196) justamente porque não tem limites, não tem exterioridade. Se a “síndrome *Blade Runner*” não mapeia os limites do capitalismo tardio, é porque o capitalismo tardio já não tem limites, nada é exterior a ele, nenhuma utopia é possível. Esta interpretação, entretanto, somente é válida

¹⁷⁶ Enver Hoxha foi o Primeiro Secretário do Partido Trabalhista da Albânia durante 1941 a 1985, conhecido por aderir firmemente ao marxismo-leninismo antirrevisionista defendido por Stálin.

para a versão do diretor de 1991, pois na versão lançada nos cinemas em 1982 ainda há exterioridade: na cena final desta primeira versão Deckard e Rachel fogem da cidade atravessando uma floresta. Na primeira versão de *Blade Runner*, a versão que inspirou Sirkis, ainda é possível delinear os limites do capitalismo tardio, sair e encontrar a utopia, como ocorre nas fazendas solares que, não por acaso, estão no campo. Neste sentido, seguindo o caminho de *Silicone XXI*, outros exemplos latino-americanos de ficção *cyberpunk* também encontram a saída, a exterioridade do capitalismo tardio: em “Meia-noite”, por exemplo, a protagonista Syl descobre que o lendário *hacker* Ander se encontra numa “comunidade agrícola” rodeada por “bloqueadores de sinal” do ciberespaço (LASAITIS, 2008a, p. 164-165). Depois de interrogar Ander sobre Maya, uma inteligência artificial criada por ele, Syl lhe pergunta:

- Ander... Você está fugindo de quem?
 - Não estou fugindo de Maya.
 - Da polícia?
 - Não!
 - Eu não entendo. Você era louco por ela e a vendeu para a Dex. É um tremendo *hacker* e veio se exilar aqui, longe da rede, distante de tudo.
- Ander se sentou em uma pedra que jazia à beira do caminho.
- Eu me aposentei.
- Syl permaneceu de pé, gesticulando com seus movimentos bruscos, os olhos mais abertos do que nunca.
- Mesmo assim, eu não entendo! Sabe, por mais que às vezes eu precise me conter para não atirar meu console pela janela, eu sinto que enlouqueceria se passasse uma semana sem conexão, sem madrugadas na rede, sem informação correndo nas veias. É minha maior paixão, é meu ódio... é oxigênio! (LASAITIS, 2008a, p. 169-170).

É por isso que Lili, personagem de *Silicone XXI*, também não enlouquece quando se encontra nas fazendas solares: “Ali Lili não sentia o tédio que costumavam lhe dar permanências um pouco mais prolongadas no campo. Tinha acesso a boa parte das facilidades culturais da megalópole, pelo menos no que dizia respeito à mídia eletrônica” (SIRKIS, 1989, p. 160). Mas se exilar da rede, como faz Ander em “Meia-noite”, é a saída definitiva do capitalismo tardio? Talvez seja, o que não significa, entretanto, uma política radical, mas sim uma política conservadora, pelo menos segundo Jameson (2004b): como veremos no tópico sobre *De cuando en cuando Saturnina*, desligar-se do sistema mundial é desligar-se de qualquer tentativa de mudá-lo. Neste sentido, ao contrário da comunidade agrícola para a qual Ander se retirou, as fazendas solares ainda estão integradas ao sistema mundial, ainda podem transformá-lo de alguma forma.

A utopia conectada ao sistema mundial é o que Sterling também propõe em “Green days in Brunei” (1985), conto que é exceção ao quadro que apresentamos no início deste

tópico. Ao contrário do campo, a utopia se localiza aqui em uma ilha, cenário de batismo da utopia inaugural de Morus, mais precisamente no sultanato de Brunei, na ilha de Bornéu. É assim que o protagonista Turner Choi, engenheiro canadense recém-chegado à ilha para consertar robôs antigos, a enxerga:

A Cidade de Brunei, a capital do sultanato, tinha uns cem mil cidadãos: malaios, chineses, ibans, dayaks e uma minoria de europeus. Mas era uma cidade caída no silêncio. Sem carros. Sem aeroporto. Sem televisão. De certa distância ela lembrava a Turner um conto de fadas do velho oeste: Bela Adormecida, os edifícios improvisados com suas folhagens em cascata como uns cem castelos agasalhados por espinhos. Os bruneianos pareciam como sonâmbulos, fechados para o mundo, protegidos pelo encantamento de sua ideologia¹⁷⁷ (STERLING, 1989, p. 114).

A ilha é governada pelo partido verde (STERLING, 1989, p. 114) que, além de conservar este cenário idílico, também impôs uma “quarentena de telefone” (STERLING, 1989, p. 117). Entretanto, Turner descobre que Brunei está conectada à rede mundial, fato que os altos mandatários do partido escondem dos demais:

Mas quando ele desligou o telefone pago, ele descobriu que já havia um “grampo” enganchado nele. E também estava funcionando bem. Ele viu então que ele não estava sozinho, e que Brunei, ao contrário de toda retórica sobre a Ordem Mundial de Informação Neo-Colonial, não estava inteiramente livre da rede de comunicações global. Brunei também estava conectada como o Ocidente, mas a rede corria pelo subterrâneo¹⁷⁸ (STERLING, 1989, p. 116).

A imagem da ilha sempre se destacou nas utopias por representar a totalidade, ou no sentido lukacsiano, “algo fechado” e perfeito porque nele tudo ocorre, porque nada é exterior. Isto nos remete igualmente à “síndrome *Blade Runner*”, ao interior sem exterior, o que nos leva novamente a concluir que a ficção *cyberpunk*, pelo menos na versão norte-americana, é a utopia do capitalismo tardio. Neste sentido, em “Green days in Brunei”, a ilha que se pensava como totalidade não é mais que um ponto do sistema mundial, este sim a totalidade. Se Salías afirma em sua resenha publicada na primeira edição de *Neuromante Inc.* que o conto de Sterling “nos faz sentir como em casa” devido à “retorcida ainda que eficaz manobra de nos

¹⁷⁷ Tradução livre de: “Brunei Town, the sultanate’s capital, had a hundred thousand citizens: Malays, Chinese, Ibans, Dayaks, and a sprinkling of Europeans. But it was a city under a hush. No cars. No airport. No television. From a distance it reminded Turner of an old Western fairy tale: Sleeping Beauty, the jury-rigged high-rises with their cascading greenery like a hundred castles shrouded in thorns. The Bruneians seemed like sleep-walkers, marooned from the world, wrapped in the enchantment of their ideology”.

¹⁷⁸ Tradução livre de: “But when he’d punch-jacked the payphone’s console off, he’d found that it already had a bootleg link hooked up. It was in fine working order, too. He’d seen then that he wasn’t alone, and that Brunei, despite all its rhetoric about the Neo-Colonial World Information Order, was not entirely free of the global communications net. Brunei was wired too, just like the West, but the net had gone underground”.

contar o futuro desde o Terceiro Mundo”¹⁷⁹ (SALÍAS, 1994, p. 21), é porque em “Green days in Brunei” percebemos os dilemas dos lugares que estão dentro e fora do sistema mundial: eles são a totalidade, pois nada está fora deles; mas eles também são um ponto, pois estão dentro de outra totalidade, o sistema mundial.

Enquanto os exemplos latino-americanos citados até o momento apresentam apenas um tipo de exterioridade – a utopia campesina conectada (*Silicone XXI*) ou desconectada (“Meia-noite”) ao sistema mundial –, em *2010: Chile en llamas* (1998), de Darío Oses, encontramos este e mais outro tipo: sobre o romance, Areco afirma que

o relato dá conta de dois espaços: um intra-cidadino e distópico, o da urbe em ruínas que é Santiago, marcado pela morte de “o General”, um ancião que poucos lembram, e por uma partida de futebol em que a seleção nacional enfrenta o Peru; e outro extra-cidadino, surgido da fuga para o campo, onde operam duas utopias: a restauração de uma antiga fazenda e o feminismo¹⁸⁰ (ARECO, 2008, p. 33).

Também é possível acrescentar uma utopia indígena, pois o romance também se refere ao “lento e persistente regresso do povo mapuche às terras de seus antepassados, aonde se entrincheiraram, se servindo dos muros das centrais hidrelétricas em desuso como fortalezas”¹⁸¹ (OSES, 1998, p. 13), mas esta utopia não é mais descrita ao longo da narrativa. Antes que abordemos as duas utopias extra-cidadinas referidas por Areco, vejamos o espaço intra-cidadino: a respeito dele, Araya Grandón afirma que predomina a “metáfora da sujeira” como “representação mais patente da situação em que se encontra o país e o planeta por extensão”¹⁸² (ARAYA GRANDÓN, 2010, p. 34). Como exemplo dos sentidos desta metáfora da sujeira, Araya Grandón cita um trecho do segundo capítulo sobre uma parada militar que é bloqueada pelos destroços de um parque de diversões: “Chegaram até as ruínas de um parque de diversões, onde os gigantescos cadáveres esburacados de Patetas e Mickeys repousavam entre as estruturas enferrujadas de uma montanha russa”¹⁸³ (OSES, 1998, p. 16). Isto nos faz “pensar que se os militares abriram o caminho do neoliberalismo, o abriram também para a

¹⁷⁹ Tradução livre de: “nos hace sentir como en casa”; “retorcida aunque eficaz maniobra de contarnos el futuro desde el tercer mundo”.

¹⁸⁰ Tradução livre de: “El relato da cuenta de dos espacios: uno intraciudadano y distópico, el de la urbe en ruinas que es Santiago, marcado por la muerte de ‘el General’, un anciano al que pocos recuerdan, y por un partido de fútbol en que la selección nacional se enfrenta a Perú; y otro extraciudadano, surgido de la huida al campo, donde operan dos utopías: la restauración de una antigua hacienda y el feminismo”.

¹⁸¹ Tradução livre de: “lento y persistente regreso del pueblo mapuche a las tierras de sus antepasados, donde se atrincheraron, sirviéndose de los muros de las centrales hidroeléctricas en desuso como fortalezas”.

¹⁸² Tradução livre de: “representación más patente de la situación en que se encuentra el país y el planeta por extensión”.

¹⁸³ Tradução livre de: “Llegaron hasta las ruinas de un parque de juegos, donde los gigantescos cadáveres horadados de tribilines y mickeys reposaban entre las estructuras herrumbrosas de una montaña rusa”.

sujeira acumulada devido aos excessos de aplicação da teoria econômica de Friedman”¹⁸⁴ (ARAYA GRANDÓN, 2010, p. 35). Já sabemos do papel das ditaduras latino-americanas na consolidação das políticas neoliberais, inclusive do pioneirismo chileno sobre o comando de Pinochet, mas o que não sabemos é a porta que elas abriram para as mercadorias (“Patetas e Mickeys”), ou melhor, para as sujeiras do sistema mundial. Mas se pela porta entra a sujeira, por ela também saem os recursos naturais do país:

Mas era evidente que ia sobrando muito pouco para exportar. Os presunçosos grupos ecologistas demonstraram que os bosques, as terras, a água e os peixes haviam sido sobreexplorados e nunca mais poderiam se recuperar. Alegaram que eles vinham advertindo por anos que o modelo exportador baseado no uso intensivo de recursos naturais tarde ou cedo ia entrar em colapso se não se tomassem medidas que implicavam em diminuir o ritmo do crescimento econômico, o que desde logo era inaceitável.

Quando o país dispunha de divisas abundantes para importar automóveis, eletrodomésticos e whisky, a virulenta alegação ecologista somente conseguia mobilizar alguns poucos desconformados intelectualizados. Mas agora as multidões de desempregados endividados com os que lhes estavam embargando os artefatos em que construía seus sonhos, buscavam, como sempre, um bode expiatório e crucificaram o modelo neoliberal, esquecendo todas as satisfações que este lhes havia dado¹⁸⁵ (OSES, 1998, p. 118).

Ao invés de autocrítica, Oses nos remete aqui ao famoso ditado: *Cuidado com o que queres, pois pode conseguir*. Isto não apenas para os “desempregados endividados”, mas também para os militares que implementaram o modelo neoliberal: em *Chile en llamas*, “logo após a privatização da Defesa se formou a poderosa Corporação Condor, que não apenas se fez responsável pela proteção da soberania nacional, mas que aproveitou sua capacidade para prestar serviços militares para outros países, o que gerou um generoso retorno de divisas”¹⁸⁶ (OSES, 1998, p. 25). Neste quadro ultra-neoliberal, onde até mesmo a Defesa é privatizada, cabe aos militares do governo apenas cumprirem celebrações patrióticas, o que os leva a perceber a armadilha que armaram para eles mesmos: “Em nenhum momento acusou aos

¹⁸⁴ Tradução livre de: “pensar que si los militares abrieron el camino del neoliberalismo, lo abrieron también a la basura acumulada debido a los excesos de aplicación de la teoría económica de Friedman”.

¹⁸⁵ Tradução livre de: “Pero era evidente que iba quedando muy poco que exportar. Los majaderos grupos ecologistas demostraron que los bosques, los suelos, el agua y los peces habían sido sobreexplotados y nunca más podrían recuperarse. Alegaron que ellos venían advirtiéndolo por años que el modelo exportador basado en el uso intensivo de recursos naturales tarde o temprano iba a colapsar si no se tomaban medidas que implicaban disminuir el ritmo del crecimiento económico, lo que desde luego era inaceptable. / Cuando el país disponía de divisas abundantes para importar autos, electrodomésticos y whisky, el virulento alegato ecologista sólo conseguía movilizar a unos pocos desconformados cerebrales. Pero ahora las muchedumbres de cesantes endeudados a los que les estaban embargando los artefactos en que apuntaban sus sueños, buscaron, como siempre, a un chivo expiatorio y crucificaron al modelo neoliberal, olvidando todas las satisfacciones que éste les había dado”.

¹⁸⁶ Tradução livre de: “Luego de la privatización de la Defensa se formó la poderosa Corporación Cóndor, que no sólo se hizo cargo de la protección de la soberanía nacional, sino que aprovechó su capacidad para prestar servicios militares a otros países, con lo que generó un cuantioso retorno de divisas”.

neoliberais de ingratidão nem muito menos de traição. Talvez o General não se lembrava que os havia instalado no poder, e agora estava preso em uma rede que ele mesmo ajudou a tecer”¹⁸⁷ (OSES, 1998, p. 32).

A metáfora da sujeira também é análoga à metáfora da catástrofe climática que Sterling nos apresenta em *Tempo fechado*. Os constantes furacões que castigam os Estados Unidos de 2031 parecem representar o clima neoliberal de cotações flutuantes, moedas instáveis e bancos multinacionais, como atesta o paralelo que Sterling desenvolve nas linhas abaixo:

Jane contemplou, meditativa, a nuvem de trovoada de vinte mil metros que se elevava no horizonte à frente. Ficou imaginando se já houve uma época em que ter dinheiro era uma diversão bela e inocente. Quem sabe, antes do tempo fechado, quando o mundo estava tranqüilo e em ordem. Antes da “economia da informação” explodir e cair na cara de seus ávidos e fanáticos criadores, igualzinho ao comunismo. Na época em que havia moedas estáveis e funcionais, mantidas pelos países. E quando as bolsas de valores não flutuavam insanamente. E quando os bancos ficavam em um país e obedeciam às leis, em vez de bancos piratas globais que não existiam em nenhum lugar específico e faziam suas próprias leis com parabólicas de tela de arame, criptografia e cuspe (STERLING, 2008, p. 129).

Aqui também não nos parece autocrítica às idéias de *Piratas de dados*, mas a celebração do caos transformador que vibra o pensamento anarquista. Em todo caso, tanto a metáfora da sujeira quanto a da catástrofe climática representam o que as causou: a exploração irresponsável dos recursos naturais, para a qual o produtivismo capitalista é o que mais contribuiu.

Mas o que se contrapõe a metáfora da sujeira em *Chile en llamas?* Se há alguma utopia intra-citadina para os habitantes dessa Santiago futurista, ela está além do alcance deles, sobrevoando os céus, pois é assim que os dirigíveis são descritos pelo protagonista, o segundo tenente Alvear:

Logo recordou os enxames de zepelins que haviam passeado pelo céu para prometer paraísos habitáveis, fora da cidade sitiada pelos seus próprios medos. A presença daquelas aeronaves arcaicas e amáveis foi a última esperança para muitos que sentiram que ia se fechando um obscuro cerco de ameaças sobre Santiago¹⁸⁸ (OSES, 1998, p. 35).

¹⁸⁷ Tradução livre de: “En ningún momento acusó a los neoliberales de ingratitud ni mucho menos de traición. Tal vez el General no se acordaba que los había instalado en el poder, y ahora estaba atrapado en una red que él mismo ayudó a tejer”.

¹⁸⁸ Tradução livre de: “Luego recordó los enjambres de zeppelines que se habían paseado por el cielo para prometer paraísos habitales, fuera de la ciudad sitiada por sus propios miedos. La presencia de aquellas aeronaves arcaicas y amables, fue la última esperanza para muchos que sintieron que iba cerrándose un oscuro cerco de amenazas sobre Santiago”.

Destes “enxames de zepelins” sobrou apenas um que vaga sem rumo pelos céus de Santiago. Não por acaso, eles lembram as aeronaves que assistimos em *Blade Runner*, que repetem pelos alto-falantes anúncios como “Uma nova vida espera por você nas colônias espaciais! Uma chance para começar de novo em uma terra dourada de oportunidade e aventura!”¹⁸⁹. Segundo Amaral, em *Blade Runner*, “com a progressiva fuga das elites para as colônias espaciais, a cidade fica entregue aos ‘perdedores’, aos *outsiders*, às figuras do submundo, à violência, aos poderes paralelos como, por exemplo, os caçadores de andróides (*blade runners*)” (AMARAL, 2006, p. 64-65).

O destino das utopias extra-citadinas não é muito diferente do dos demais zepelins abatidos. A utopia feminista, para começar pelo tipo que não verificamos nas obras analisadas até agora, se refere aos “assentamentos das trabalhadoras itinerantes” (*asentamientos de las afuerinas*):

Estes se encontravam em pequenas cidades do Vale Central que se despovoaram com a queda das exportações hortofrutícolas. Logo foram reocupadas pelas “temporárias”, como se chamava às trabalhadoras das colheitas e empacadoras de frutas. Estas organizaram esses pequenos núcleos, desenvolvendo oficinas artesanais e uma horticultura de subsistência. Recebiam, de vez em quando, a visita de ladrões e contrabandistas de animais, que lhes levavam cabeças de gado, ovelhas e roupa, e lhes deixavam filhos. Pouco a pouco foram chegando também profissionais e mulheres da cidade e também de outros países, interessadas nessa nova forma de vida comunitária que nascia em meio à desintegração de todas as sociedades¹⁹⁰ (OSES, 1998, p. 146-147).

Ainda que difira das demais no conteúdo, esta utopia também é campesina, portanto exterior à cidade e ao sistema mundial; neste sentido, diverge da utopia feminista de *De cuando en cuando Saturnina* que se fundamenta sem remeter ao exterior. Em todo caso, como afirma Areco (2008, p. 35) a respeito de *Chile en llamas*, a utopia é considerada impossível pelas próprias feministas, pois sabem que experiências assim são rapidamente reprimidas. De fato as trabalhadoras itinerantes são reprimidas pelo líder da outra utopia que as considera “uma mancha na pureza bucólica do campo”, pois não tolera “a existência dessas mulheres

¹⁸⁹ Tradução livre de: “A new life awaits you in the Off-world colonies! A chance to begin again in a golden land of opportunity and adventure!”.

¹⁹⁰ Tradução livre de: “Estos se encontraban en pequeñas ciudades del Valle Central que se despoblaron con la caída de las exportaciones hortofrutícolas. Luego fueron reocupados por las ‘temporeras’ como se llamaba a las trabajadoras de las cosechas y las plantas empacadoras de frutas. Estas organizaron esos pequeños núcleos, desarrollando talleres artesanais y una horticultura de subsistencia. Recibían, de vez en cuando, la visita de cuatros y contrabandistas de animales, que les llevaban reses, ovejas y ropa, y les dejaban hijos. Poco a poco fueron llegando también profesionales y mujeres de la ciudad y también de otros países, interesadas en esa nueva forma de vida comunitaria que nacía en medio de la desintegración de todas las sociedades”.

que levavam uma vida livre de sujeições da família ou do serviço doméstico”¹⁹¹ (OSES, 1998, p. 147).

Percebe-se já que a outra utopia extra-citadina, pré-moderna, é descartada como distopia (ARECO, 2008, p. 35). É pré-moderna, pois “a Fazenda Coração de Jesus era somente o primeiro passo de um projeto maior para ruralizar o Chile e colocá-lo no bom caminho que perdeu ao se deslumbrar com a modernidade”¹⁹² (OSES, 1998, p. 112). Isto explica a intolerância ao feminismo e com certeza às demais conquistas da modernidade (democracia, progresso tecnológico, etc.). Os princípios da Fazenda Coração de Jesus diferem, portanto, dos três pilares que sustentam a filosofia das fazendas solares de *Silicone XXI*: (1) não pratica a *agricultura alternativa*, pois a Fazenda cria “mil cabeças de gado”; (2) não adere à *alta tecnologia*; e (3) não aceita a *espiritualidade* eclética – Santo Daime, candomblé, quimbanda, hinduísmo, zen-budismo, nipo-messianismo, etc. (SIRKIS, 1989, p. 160) –, apenas o catolicismo. Em todo caso, diante do caos e violência da cidade, até mesmo as distopias parecem por um momento encantadoras: “Muita gente, desesperada pela vida inhospita da cidade, se deixou seduzir pelo projeto dessa fazenda arcádica. Alguns regressaram a pouco tempo, contando que haviam conseguido fugir do pior pesadelo”¹⁹³ (OSES, 1998, p. 113). A mensagem é tomada aqui pela mesma descrença que vemos em “O contínuo de Gernsback” de Gibson: como contra-resposta à utopia pré-moderna, somente nos resta aceitar os problemas da modernidade. Se nada se realiza no exterior, então que se retorne ao interior do capitalismo tardio – e tente transformá-lo por dentro.

4.3 Utopias fálicas: *Flores para un cyborg* (1996), de Diego Muñoz Valenzuela

Enquanto na leitura psicanalítica do turbulento século XIX francês que Neil Hertz faz em “A cabeça da medusa: histeria masculina sob pressão política” (1983) se reconhece uma “atitude mental recorrente: a representação do que pareceria ser uma ameaça política enquanto ameaça sexual” (HERTZ, 1994, p. 182), neste tópico reconheceremos o inverso, ou

¹⁹¹ Tradução livre de: “una mancha en la pureza bucólica de campo”; “la existencia de esas mujeres que llevaban una vida libre de sujeciones a la familia o al servicio doméstico”.

¹⁹² Tradução livre de: “la Hacienda Corazón de Jesús, era sólo el primer paso de un proyecto para ruralizar a Chile y ponerlo en el buen camino que perdió al encandilarse con la modernidad”.

¹⁹³ Tradução livre de: “Mucha gente, desesperada por la vida inhospita de la ciudad, se dejó seducir por el proyecto de esa hacienda arcádica. Algunos regresaron al poco tiempo, contando que habían conseguido huir de la peor pesadilla”.

seja, uma alegoria política travestida de alegoria sexual. Para tanto nos valeremos de *Flores para un cyborg* (1996), de Diego Muñoz Valenzuela – que Muñoz Zapata cita como uma das três obras de formação do projeto *cyberpunk* chileno, ao lado de *El virus baco* de Oses e *Ygdrasil* de Baradit (MUÑOZ ZAPATA, 2007, p. 2) –, mas também do já referido *Silicone XXI* de Sirkis como contraponto.

Talvez agora seja oportuno esclarecer melhor o enredo de *Silicone XXI*: o inspetor José Balduino e a jornalista Lili Braga investigam um *serial killer* responsável pela morte de “andróginos” no Rio de Janeiro de 2019. Durante a investigação, os dois protagonistas descobrem a identidade do assassino: Estrôncio Luz, um ex-militar adepto da antiga política nuclear brasileira. Estrôncio é um *cyborg*, possui uma prótese de silicone no lugar do pênis. *Cyborg* também é como o narrador-protagonista Rubén se refere à personagem Tom de *Flores para un cyborg*, apesar de Tom ser um andróide¹⁹⁴ criado por Rubén durante seu exílio político nos Estados Unidos. Ao retornar ao Chile, Rubén aproveita sua criação para vingar-se dos antigos membros da ditadura, todos ocupando cargos de poder na política e na economia. Ao contrário de Estrôncio, Tom não possui um pênis, mas seu criador desenvolve um após concluírem os planos de vingança.

Diante dos dois enredos se evidencia o contraponto que buscamos, principalmente se compararmos o *cyborg* viril de *Silicone XXI* – “uma espécie de monstro pré-histórico, um mamute do machismo, símbolo vivo de milênios de falocracia” (SIRKIS, 1989, p. 148), como afirma uma personagem secundária do romance (Lavínia) – e o castrado de *Flores para un cyborg*. Para Causo, *Silicone XXI* “é uma clara sátira a uma variedade de símbolos de poder e potência – sexual, militar, nuclear, etc.” (CAUSO, 1996, p. 6). As metáforas do falo, por exemplo, remetem a comparações militares: “lentamente sua grande verga flácida vai ficando hirta, em posição de sentido” (SIRKIS, 1989, p. 137); bélicas: “sua verga grande e flácida vai lentamente subindo até ficar totalmente em riste, hirta como um cano de canhão” (SIRKIS, 1989, p. 34); e nucleares: “Mas uma coisa garanto, potência igual à minha não há em todo o Brasil, quiçá no mundo. São muitos megatons” (SIRKIS, 1989, p. 127). Todas essas metáforas referem-se à prótese peniana de Estrôncio, personagem que também compreende a relação sexual como “um simples exercício de posse, de poder” (SIRKIS, 1989, p. 138). As comparações entre sexualidade e política também estão presentes na seguinte declaração da personagem a respeito dos “andróginos”:

¹⁹⁴ Ao longo do romance, Tom é referido tanto como um *cyborg* quanto como um andróide, o que confunde os conhecedores de ambas as nomenclaturas. Para uma definição mais convencional, Tom é apenas um andróide, um invento semelhante ao homem, pois, caso fosse um *cyborg*, ele seria um humano dotado de implantes/próteses, como Estrôncio.

Muito bem, é exatamente o que são esses miseráveis, malnascidos, de cérebro atrofiado, concebidos por quem não podia ter filhos mas, ainda assim, insistiu em proliferar a raça. Também são doentes incuráveis os atrofiados ideológicos e políticos de variada espécie (SIRKIS, 1989, p. 128).

Ao relacionar atrofiamento sexual e infidelidade ideológica, Sirkis satiriza novamente a histeria masculina *imaginada* através dos posicionamentos políticos adotados pela ditadura militar brasileira. A palavra “imaginada” é aqui destacada considerando a seguinte afirmação de Lacan a respeito do falo: “O falo na doutrina freudiana não é uma fantasia, há que entendê-lo como um efeito imaginário. Não é tampouco um objeto (parcial, interno, bom, mal, etc...) na medida em que esse termo tende a avaliar a realidade interessada em uma relação”¹⁹⁵ (LACAN, 1989, p. 669). Se o falo é um efeito imaginário, então ele não é um objeto, mas uma relação: para Lacan, é uma relação entre significante e significado, pois “que o falo seja um significante é algo que impõe que seja no lugar do Outro onde o sujeito tenha acesso a ele”¹⁹⁶ (LACAN, 1989, p. 673). Se o falo é um significante, então é no significado, é no “desejo do Outro” que o encontramos. Sendo assim, “se o desejo da mãe é o falo, o menino quer ser o falo para satisfazê-lo”¹⁹⁷ (LACAN, 1989, p. 673; grifo do autor). O falo é essa relação, essa satisfação do desejo do Outro. Logo, numa curiosa reversão, a “ostentação viril” mostra-se feminina (LACAN, 1989, p. 675), e mesmo a personagem Estrôncio se deixa “penetrar” (SIRKIS, 1989, p. 34).

Portanto, mesmo sendo um “mamute do machismo”, Estrôncio é um ataque à tradição de *cyborgs* masculinizados e violentos (*O Exterminador do Futuro*, *Robocop*, etc.) fomentada pelo cinema hollywoodiano:

Apesar de essa figura hiperviolenta ser apenas um tipo de muitos *cyborgs* fictícios em circulação, ela tem sido o modo dominante nos filmes comerciais de grande público para representar a condição do *cyborg*. Enquanto a televisão, a literatura de ficção científica e os quadrinhos têm explorado maneiras diversas e imaginativas para descrever a fusão entre humanos e artefatos tecnológicos, os filmes de grande público têm privilegiado a figura masculinizada e violenta¹⁹⁸ (SPRINGER, 1996, p. 95-96).

¹⁹⁵ Tradução livre de: “El falo en la doctrina freudiana no es una fantasía, si hay que entender por ello un efecto imaginario. No es tampoco como tal un objeto (parcial, interno, bueno, malo, etc...) en la medida en que ese término tiende a apreciar la realidad interesada en una relación”.

¹⁹⁶ Tradução livre de: “Que el falo sea un significante es algo que impone que sea en el lugar del Otro donde el sujeto tenga acceso a él”.

¹⁹⁷ Tradução livre de: “Si el deseo de la madre es el falo, el niño quiere ser el falo para satisfacerlo”.

¹⁹⁸ Tradução livre de: “Although this hyperviolent figure is only one of many types of fictional cyborgs in circulation, it has become the dominant way for mainstream commercial films to represent the cyborg condition. While television, science-fiction literature, and comic books have explored diverse and imaginative ways to

Apesar das referências à série *O Exterminador do Futuro* ao longo de *Flores para un cyborg* (por exemplo, MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 31), Tom não é um *cyborg* masculinizado: pelo contrário, ele é um *cyborg* castrado. Se retornarmos ao paradigma lacaniano, a ausência do falo indica a incapacidade de satisfazer o desejo do Outro. Neste sentido, ao contrário do *cyborg* de *Silicone XXI*, uma alegoria satírica da ditadura militar brasileira, o *cyborg* de *Flores para un cyborg* é uma alegoria da condição pós-ditatorial:

Qualquer que seja o motivo doloroso da renúncia, a condição pós-ditatorial se expressa como “perda do objeto” em uma marcada situação de “luto”: bloqueios psíquicos, dobras libidinais, paralisções afetivas, inibições de vontade e do desejo frente à sensação de perda de algo irreconstituível: corpo, verdade, ideologia, representação (RICHARD, 1999, p. 325).

Se bem que o falo não é um objeto, sua perda também é a perda da representação do Outro. O *cyborg* castrado é, se assim podemos afirmar, uma *mônoda incomunicável*, mas reside nele o desejo de comunicar, de satisfazer o Outro, tanto que o faz pedir a instalação de um pênis:

- Bem... eeeste... saabe... gostaria de ter uma garota, entende? Aquí está, lhe disse de uma vez.
- Como? Mas se tu és... um andróide... Queres que te fabrique uma caixa de latas feminina, é? É isso que queres? *A Noiva de Frankenstein*, deverias ver esse filme. E de onde queres que consiga o dinheiro para financiá-lo, do ar, é?
- Veja, não aspiro a tanto. Bastaria fazer alguns ajustes, tu entendes, não? Emendar minha anatomia. Não me faça dizer com brutalidade, Rubén, por favor, veja que me dá uma vergonha...
- És a vitrola mais demente que conheci. Queres cair na farra com garotas, com garotas humanas... Isso é verdade?¹⁹⁹ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 33-34).

Notamos que Tom não deseja um andróide semelhante a ele, mas uma humana, ou seja, o Outro. Se continuarmos o trecho acima, Rubén afirma indignado: “Em que maldita hora decidi te construir para escapar desses doutores imbecis, da solidão, do aborrecimento?

depict the fusion of humans and technological artifacts, mainstream films have privileged the violently masculinist figure”.

¹⁹⁹ Tradução livre de: “– Bueno... eeesteeee... saabesss... me gustaría tener una chica, ¿sabes?, ahí está, te lo dije de una vez. – ¿Cómo? Pero si tú eres... un androide... ¿Quieres que te fabrique una caja de latas feminina, ah? ¿Eso quieres? *La Novia de Frankenstein*, deberías ver esa película. ¿Y de dónde quieres que saque el dinero para financiarlo, del aire, eh? – Mira, no aspiro a tanto. Bastaría hacerme algunos ajustes, tú entiendes, ¿no? Enmendar mi anatomía. No me hagas decírtelo con brutalidad, Rubén, por favor, mira que me da una vergüenza... – Eres la victrola más demente que he conocido. Quieres salir de juerga con chicas, con chicas humanas... ¿Eso es, verdad?”.

Seria *meu* entretenimento, *meu* amigo para a distância?”²⁰⁰ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 34; grifos do autor). Enquanto exilado e perseguido pela ditadura militar chilena, Rubén também é uma *mônada incomunicável*, o que faz de Tom um *duplo* de Rubén, não apenas por assemelhar-se fisicamente a ele (Rubén é o “modelo” de Tom), mas também por compartilhar uma condição semelhante à dele. Entretanto, a princípio, Rubén reconhece apenas a superioridade de Tom:

Minha experiência era que Tom estava muito distante de certos vícios, ao menos dos mais daninhos e dos mais execráveis: sua inteligência e organismo superior o asseguravam, estava distante de nossos devaneios sobre a vida e a morte, porque essas eram categorias puramente humanas. E se estava distante da dialética da vida e da morte, estava também distante do temor, da ambição, da tentação de viver o instante. Uma vez mais o verdadeiro perigo estava no homem. Talvez me encontrasse as portas de uma nova era, a ponto de me redimir à evidência da superioridade dos cyborgs²⁰¹ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 118).

Mesmo “distante da dialética da vida e da morte”, Tom também pensa na morte e tenta explicar a um Rubén inconformado por que pensa nela: “a medida que passa o tempo esse ceticismo aumentará e se converterá na certeza da impossibilidade de transformar o entorno, esse é o momento em que começa a imperar o tédio e onde o final se converte numa necessidade natural”²⁰² (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 139). A impossibilidade de mudar o mundo também é o que aumenta o ceticismo dos perseguidos políticos durante os regimes militares: “Assassinaram muitos dirigentes importantes na época do Generalíssimo. (...) Nenhum dos sobreviventes tem estatura política para conduzir o partido nesta nova etapa, se agarram ao passado, às tradições, aos ritos revolucionários”²⁰³ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 49). Somado aos amigos que se perdem nesta impossibilidade de mudar o mundo, isto também faz Rubén desejar o final:

²⁰⁰ Tradução livre de: “¿En qué maldita hora decidí construirte para escapar de esos imbéciles doctores, de la soledad, del aburrimiento? Ibas a ser *mi* entretenimiento, *mi* amigo para la distancia?”.

²⁰¹ Tradução livre de: “Mi experiencia era que Tom estaba muy lejos de ciertos vicios, al menos de los más dañinos y de los más execrables: su inteligencia y organismo superior lo aseguraban, estaba lejos de nuestros devaneos sobre la vida y la muerte, porque esas eran categorías puramente humanas. Y si estaba lejos de la dialéctica de la vida y la muerte, estaba también distante del temor, de la ambición, de la tentación de vivir el instante. Una vez más el verdadero peligro estaba en el hombre. Tal vez me encontraba a las puertas de una nueva era, a punto de rendirme a la evidencia de la superioridad de los cyborgs”.

²⁰² Tradução livre de: “a medida que pasa el tiempo ese escepticismo aumentará y se convertirá en la certeza de la imposibilidad de transformar el entorno, ese es el momento en que comienza a imperar el tedio y donde el final se convierte en una necesidad natural”.

²⁰³ Tradução livre de: “Asesinaron a muchos dirigentes importantes en la época del Generalísimo. (...) Ninguno de los sobreviventes tiene estatura política para conducir al partido en esta nueva etapa, se aferran al pasado, a las tradiciones, a los ritos revolucionarios”.

Levaram meus melhores amigos e eu continuava ali, vivo, sem temer a morte, mas bem buscando-la de forma inconsciente; minha sobrevivência era uma espécie de maldição que me ofuscava até o indizível, fazia me sentir uma espécie de traidor, um testemunho intocável da história. Hoje desmoronam apenas vestígios do mundo que eu conheci. Sou uma espécie em extinção, [...] uma sombra do passado que se vai extinguindo como essa luz do dia que nos vai abandonando²⁰⁴ (MUÑOZ VALENZUELA, 2003, p. 193; grifos nossos).

Mas se as palavras acima praticamente encerram o romance, onde se encontra o fechamento utópico de *Flores para un cyborg*? Ele se realiza justamente no pronunciamento do “indizível” por Rubén, como também na gratificação fálica de Tom: ambos remetem ao reconhecimento do Outro. Se “a alegoria é a face estética da derrota política”, se “as imagens petrificadas das ruínas, em sua imanência, oferecem a única possibilidade de narrar a derrota” (AVELAR, 2003, p. 85), então ao pronunciar a derrota o alegorizado (Rubén) se reconhece na alegoria (Tom), o luto se conclui.

Se ainda é possível pronunciar o indizível em *Flores para un cyborg*, já não é mais nos oito anos que separam este romance do conto “Luces de neón” (2004), também de Muñoz Valenzuela. Aqui também há um andróide, mas ao invés do falo, o que se ausenta é a memória. A memória é central na temática *cyberpunk* desde *Blade Runner*, adaptação cinematográfica da já referida noveleta de Dick. Segundo Landsberg,

No romance de Dick, a presença da empatia é o que permite os caçadores distinguir os andróides dos humanos. De fato, a empatia é imaginada como a *única* característica humana. (...)

O que expõe os replicantes no filme, entretanto, não é tanto a ausência da empatia quanto a ausência de um passado – a ausência das memórias²⁰⁵ (LANDSBERG, 1995, p. 183; grifo do autor).

Landsberg nos oferece como exemplo a cena de abertura de *Blade Runner*, o interrogatório do andróide Leon. Durante o interrogatório, Leon é questionado sobre sua mãe: “Leon não pode descrever sua mãe, não pode produzir uma genealogia, porque ele não tem passado, não tem memórias”²⁰⁶ (LANDSBERG, 1995, p. 184). A partir daí, Landsberg

²⁰⁴ Tradução livre de: “Se llevaron a mis mejores amigos y yo seguía allí, vivo, sin temer a la muerte, más bien buscándola en forma inconsciente; mi sobrevivencia era una especie de maldición que me ofuscaba hasta lo indecible, me hacía sentir una especie de traidor, un testigo intocable de la historia. Hoy quedan apenas vestigios del mundo que yo conocí. Soy una especie en extinción, [...] una sombra del pasado que se va a ir extinguendo como esa luz del día que nos va abandonando”.

²⁰⁵ Tradução livre de: “In Dick’s novel, the presence of empathy is what allows the bounty hunters to distinguish the androids from the humans. In fact, empathy is imagined to be *the* uniquely human trait. (...) What exposes the replicants in the film, however, is not the lack of empathy as much as lack of a past – the lack of memories”.

²⁰⁶ Tradução livre de: “Leon cannot describe his mother, cannot produce a genealogy, because he has no past, no memories”.

conclui que “essa cena, então, tenta estabelecer a memória como o *locus* da humanidade”²⁰⁷ (LANDSBERG, 1995, p. 184). Entretanto, ao longo do filme, esta tentativa mostra-se infundada, pois os andróides também possuem memórias autênticas, como demonstram as últimas palavras do andróide Roy, antes de morrer:

Eu tenho visto coisas que vocês, humanos, nunca acreditariam. Naves de ataque em chamas perto da borda de Orion. Eu assisti raios-C brilharem no escuro próximo ao Portão Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer²⁰⁸.

Em uma América Latina pós-ditatorial onde “a luta não é por esquecer e sim por lembrar” (PADRÓS, 2001, p. 88), este tipo de *cyborg* é a alegoria perfeita, mas não é o tipo que encontramos em “Luces de neón”: “Tudo o que o rodeava parecia familiar e estranho por sua vez: conhecia o nome das coisas, recordava sua utilidade, suas propriedades, suas variantes possíveis, mas não havia nele uma mísera pegada de passado em relação a elas”²⁰⁹ (MUÑOZ VALENZUELA, 2006, p. 267). As coisas nada mais são que as mercadorias:

Seguiu caminhado pelo o que identificou como uma avenida inundada de vitrines de artigos eletrônicos, roupas, móveis, alimentos, licores discos, plantas, tapetes, livros, frutas. À medida que avançava pela avenida ia identificando o conteúdo de cada vitrine, sem saber sequer se eram objetos ou alimentos que o tiveram pertencido alguma vez²¹⁰ (MUÑOZ VALENZUELA, 2006, p. 266).

Se há uma relação entre o consenso pós-ditatorial e a lógica do mercado (RICHARD, 1999, p. 328), é porque “toda mercadoria incorpora o passado exclusivamente como totalidade antiquada que convidaria uma substituição lisa, sem resíduos”, porque “a memória do mercado pretende pensar o passado numa operação substitutiva sem resíduos” (AVELAR, 2003, p. 13). A mercadoria é então o que faz esquecer os crimes ditatoriais, é o que torna possível o consenso pós-ditatorial. Se Tom é a alegoria do luto que se conclui, do passado que se pronuncia novamente, o *cyborg* de “Luces de neón” é a alegoria do luto que jamais existiu, do passado que se esqueceu definitivamente.

²⁰⁷ Tradução livre de: “This scene, then, attempts to establish memory as the locus of humanity”.

²⁰⁸ Tradução livre de: “I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in the rain. Time to die”.

²⁰⁹ Tradução livre de: “Todo lo que le rodeaba parecía familiar y extraño a la vez: conocía los nombres de las cosas, recordaba su utilidad, sus propiedades, sus variantes posibles, mas no había en él una mísera huella de pasado en relación con ellas”.

²¹⁰ Tradução livre de: “Siguió caminando por lo que identificó como una avenida inundada de vitrinas de artículos electrónicos, ropas, muebles, alimentos, licores, discos, plantas, alfombras, libros, frutas. A medida que avanzaba por la avenida iba identificando el contenido de cada vitrina, sin saber siquiera si eran objetos o alimentos que le hubieran pertenecido alguna vez”.

4.4 Utopias pós-capitalistas: *El viaje* (2001), de Rodrigo Antezana Patton

É possível identificar fantasmas de Marx entre aqueles que buscam esconjurá-los? Referindo-se à hegemonia contrária à alternativa comunista que se consolidou após o fim da União Soviética, Derrida afirma que “a hegemonia organiza sempre a repressão e, portanto, a confirmação de uma obsessão. A obsessão pertence à estrutura de toda hegemonia” (DERRIDA, 1994, p. 58). Ou seja, ao reprimirem o comunismo, os partidários da Nova Ordem Mundial acabam por evocá-lo. É o duplo sentido do verbo *conjurar*: conspirar contra alguém e convocar um espírito (DERRIDA, 1994, p. 61-62).

Se aos 19 anos, quando conclui *El viaje* (2001), o boliviano Rodrigo Antezana Patton não manifesta “identificação política”²¹¹, em ensaio posterior, *Ideas homicidas: el criminal legado marxista leninista* (2008), são expostas críticas ao marxismo tão veementes que nos fazem questionar se esta identificação já não se encontra no primeiro romance do autor. É difícil cogitar fantasmas de Marx em *El viaje* se sabemos que, em *Ideas homicidas*, Antezana Patton afirma que “o marxismo tem sido a idéia mais criminosa do século XX, o nazismo fica em um muito diminuído segundo lugar”²¹² (ANTEZANA PATTON, 2008, p. 72). Nem por isso o impulso utópico não é cobrado pelo autor:

A ideologia que regia o governo da União Soviética, o marxismo, era uma lamentável e extensa diatribe contrária a todos os males do mundo. Carecia de rigor, não era razoável, não buscava confrontar suas conclusões com a realidade, e estava completamente segura do que dizia, além do mais, aparentava ser difícil ao invés de incoerente. Outro problema é que esta perversa ideologia criava inimigos, aliados a uma Nênese, um Satanás. Os irreconciliáveis inimigos eram aqueles com mais riqueza, muita ou bem pouca, de qualquer um que tivesse menos. O adversário jamais comovido era o capital, que, nos delírios do fátuo filósofo alemão, adquiria vida própria. Em sua transtornada visão das coisas, Marx descrevia a economia fora do feudalismo, o capitalismo, como a terra de Satanás, o inferno. Um desconunal “detalhe” de sua néscia filosofia é que não deixou instruções de como melhorar o inferno, o que fazer para transformá-lo em algo melhor, onde achar soluções, ou sequer uma idéia que permitisse avançar até uma realidade carente desses males contra os quais lançava inúteis maldições²¹³ (ANTEZANA PATTON, 2008, p. 13).

²¹¹ Em mensagem pessoal para o autor.

²¹² Tradução livre de: “El marxismo ha sido la idea más criminal del Siglo XX, el nazismo queda en un muy disminuido segundo lugar”.

²¹³ Tradução livre de: “La ideología que regía el gobierno de la Unión Soviética, el marxismo, era una sentida y extensa diatriba en contra de todos los males del mundo. Carecía de rigor, no era razonable, no buscaba confrontar sus conclusiones con la realidad, y estaba completamente segura de lo que decía, además, aparentaba ser difícil en vez de incoherente. Otro problema es que ésta perversa ideología creaba enemigos, aliados a un

Como veremos mais adiante, “melhorar o inferno” é o que buscam os sobreviventes do futuro pós-apocalíptico de *El viaje*. Mas o que destacamos agora é a linguagem panfletária do ensaio que se justifica pelo momento político que a Bolívia atravessa atualmente, o polêmico governo indo-socialista de Evo Morales (em outro tópico discutiremos o socialismo indo-americano de Mariátegui): a contra-capá do ensaio adverte, por exemplo, que “todo momento é uma encruzilhada. *Ideas homicidas* é um livro para ler neste momento da Bolívia”²¹⁴. As conclusões de Antezana Patton, após demonstrar as atrocidades cometidas em nome do marxismo ao longo do século XX (as *Gulags*, as invasões militares, a fome, etc.), são claramente direcionadas ao atual governo: “O mínimo que devemos fazer por todos aqueles que morreram assassinados pelo marxismo é recordar sua história, não esquecer sua tragédia, e aprender com ela tudo o que pudermos, para não voltar a construir falsos paraísos com idéias homicidas”²¹⁵ (ANTEZANA PATTON, 2008, p. 74). Mas o atual contexto não é o que integra a produção de *El viaje*, na verdade é bem outro: o neoliberalismo promovido pelo ex-ditador Hugo Banzer, eleito democraticamente em 1997, e os protestos contrários à privatização do suprimento de água do município de Cochabamba no ano 2000. Sendo assim, não nos surpreende as críticas ao capitalismo que notamos em *El viaje*, contrariando o enfoque que elas recebem em *Ideas homicidas*.

À primeira vista *El viaje* não nos remete aos motivos da ficção *cyberpunk*, mas aos do mundo devastado, “pós-guerra nuclear”: as paisagens urbanas arruinadas e os mutantes descritos nas primeiras páginas reforçam esta impressão. Somente nas últimas páginas descobrimos os responsáveis pela devastação do mundo: bestas do mar (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 285). Estas bestas borram as fronteiras entre a ficção científica e o fantástico, transgressão comum na ficção *cyberpunk* latino-americana – ver, por exemplo, as obras chilenas do *Magic Realism 2.0*²¹⁶.

Némesis, un Satanás. Los irreconciliables enemigos eran aquellos con más riqueza, por mucho o muy poco, de cualquiera que tuviese menos. El adversario incommovible era el capital, que, en los delirios del fatuo filósofo alemán, adquiría vida propia. En sua transtornada visión de las cosas, Marx describía la economía fuera del feudalismo, el capitalismo, como la tierra de Satanás, el infierno. Un descomunal ‘detalle’ de su necia filosofía es que no dejó instrucciones de cómo mejorar el infierno, qué hacer para reemplazarlo por algo mejor, dónde hallar soluciones, o siquiera una idea que permitiese avanzar hacia una realidad carente de esos males contra los que lanzaba inútiles maldiciones”.

²¹⁴ Tradução livre de: “Todo momento es una encrucijada. *Ideas homicidas* es un libro para leer en este momento da Bolivia”.

²¹⁵ Tradução livre de: “Lo mínimo que debemos hacer por todos aquellos que murieron asesinados por el marxismo es recordar su historia, no olvidar su tragedia, y aprender de ella todo lo que podamos, para no volver a construir falsos paraísos con ideas homicidas”.

²¹⁶ Ver tópico 4.5 deste capítulo.

Mas então quais indícios nos permitem compreender *El viaje* como ficção *cyberpunk*? O mais evidente é a segunda parte do romance onde os motivos consagrados pelo *cyberpunk* (corporações multinacionais, *hackers*, experiências genéticas, etc.) são utilizados para descrever uma sociedade anterior à devastação do mundo, uma sociedade dividida entre Não-nascidos (os “donos do mundo”, criados desde o nascimento para esta função), Classe Média e Subumanos. Na verdade, estes últimos “nem sequer chegavam a constituir uma classe” (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 218), situação que integra o contexto neoliberal latino-americano onde os subalternos “nem sequer reúnem, no final do século XX, as condições mínimas para se converter em uma força de trabalho explorável” (BORÓN, 2008a, p. 106); logo, “a opressão ou exploração classista não é seu problema imediato: este é, paradoxalmente, sua inaptidão para ser explorado” (BORÓN, 2008a, p. 106). Isto nos leva a questionar se os Não-nascidos também não formam uma classe, pois “os indivíduos, isoladamente, só formam uma classe na medida em que têm de empreender uma luta comum contra outra classe; no restante, eles se defrontam como inimigos na concorrência” (MARX; ENGELS, 2007, p. 87-88); ou seja, se os Subumanos não formam uma classe é porque não há outra em oposição (no caso, os Não-nascidos). Os próprios termos que definem ambos nos conduzem a uma disputa não de classes econômicas, mas de espécies biológicas. Aliás, o evolucionismo, freqüente na ficção *cyberpunk*, também está presente na segunda parte de *El viaje*: sobre os Não-nascidos sabemos que “sua raça era nova, seu mundo era novo” (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 232). Para Moreno,

como clara consequência de sua análise do darwinismo social, o *cyberpunk* oferece, em suas obras, uma visão que pode ser associada à evolução mesma. O *cyberpunk* estabelece a chegada de um pós-humanismo, um desenvolvimento da sociedade que se afasta de determinados valores comumente aceitos como universais e sagrados, que se realiza em prol de um único objetivo: a sobrevivência através da seleção²¹⁷ (MORENO, 2003, p. 104).

Após a devastação do mundo, os Não-nascidos tornam-se efetivamente uma nova raça pós-humana: os Vanderes, criaturas cibernéticas assexuadas. Esta “evolução” é ocasionada pelo instinto de sobrevivência dos Não-nascidos, pois fundamentados por uma paranóia malthusiana, temiam uma rebelião dos Subumanos: como afirma o Não-nascido Fawcett Green, “seu número aumenta e não a produção de alimentos. Eles [os Subumanos] poderão,

²¹⁷ Tradução livre de: “Como clara consecuencia de su análisis del darwinismo social, el *cyberpunk* ofrece desde sus obras una visión que puede ser asociada a la evolución misma. El *cyberpunk* plantea la llegada de un poshumanismo, un desarrollo de la sociedad que se aleja de determinados valores comúnmente aceptados como universales y sagrados, que se realiza en pos de un único objetivo: la supervivencia a través de la selección”.

em algum momento, destruir a classe média e nos atacar”²¹⁸ (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 276). Tudo isto nos conduz a uma interessante releitura de *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells, que também extrapola o darwinismo social: para Ruddick (2001, p. 157), os conceitos de seleção natural, diversificação e extinção foram fundamentais para determinar a visão de Wells sobre o destino da humanidade no futuro distante. Em *A máquina do tempo*,

[o]s capitalistas evoluíram para uma classe ociosa que triunfou sobre a natureza e tornou-se totalmente segura. Enquanto isso, os operários passaram, cada vez mais, a trabalhar abaixo da superfície, onde por fim adaptaram-se às condições subterrâneas. Mas os elois tornaram-se vítimas de seu próprio sucesso: “A segurança perfeita demais dos que viviam no mundo superior levou-os a um lento movimento de degeneração, a uma diminuição geral de tamanho, força e inteligência (WILSON, 2002, p. 171).

Para Wilson (2002, p. 172), há dois pontos cruciais de contato entre o futuro imaginado por Wells e o momento histórico da produção de *A máquina do tempo*: as condições artificiais que cada vez mais separavam os operários da superfície da Terra (as minas de carvão, o novo sistema de metrô de Londres, etc.) e o isolamento da burguesia em enclaves no campo. Em *A condição da classe trabalhadora na Inglaterra em 1844* (1845), provável fonte de Wells em *A máquina do tempo* (RUDDICK, 2001, p. 188), Engels mostra como a burguesia e o operariado, tais quais os elois e os morlocks, constituíam-se em raças diferentes:

... a classe trabalhadora tem gradualmente se tornado uma raça totalmente apartada da burguesia inglesa. A burguesia tem mais em comum com qualquer outra nação da Terra do que com os trabalhadores com os quais vivem juntos. Os trabalhadores falam outros dialetos, têm outros pensamentos e ideais, outros costumes e princípios morais, uma religião diferente e outras políticas do que aqueles da burguesia. Sendo assim, elas são duas nações radicalmente dissimilares, tão contrárias como a diferença de raça poderia as tornar, de quem nós do Continente temos conhecimento de apenas uma, a burguesia²¹⁹ (ENGELS *apud* RUDDICK, 2001, p. 189).

Se em *A máquina do tempo* se representa o temor dos burgueses/elos de uma revolta dos operários/morlocks (CEVASCO, s/d, p. 6), em *El viaje* os papéis se invertem: os humanos sobreviventes que vivem em cidadelas subterrâneas temem as invasões dos Vanderes que

²¹⁸ Tradução livre de: “Su número aumenta y no la producción de alimentos. Ellos podrán, en algún momento, destruir a la clase media y atacarnos”.

²¹⁹ Tradução livre de: “... the working class has gradually become a race wholly apart from the English bourgeoisie. The bourgeoisie has more in common with every other nation of the earth than with the workers in whose midst it lives. The workers speak other dialects, have other thoughts and ideals, other customs and moral principles, a different religion and other politics than those of the bourgeoisie. Thus they are two radically dissimilar nations, as unlike as difference of race could make them, of whom we on the Continent have know but one, the bourgeoisie”.

habitam a superfície. Os elois mecanizados de *El viaje*, se assim podemos dizer, não são criaturas frágeis, mas guerreiros expansionistas: portanto, se na visão burguesa de Wells são os morlocks do subterrâneo que se alimentam dos elois da superfície, na visão terceiro-mundista de Antezana Patton são os Vanderes da superfície que escravizam os humanos do subterrâneo.

Também é interessante indicar os Vanderes como paródias grotescas das personagens típicas da ficção *cyberpunk*, ambos apáticos sexuais e dotados de implantes cibernéticos (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 109-110). O grotesco vem das descrições dos Vanderes que remetem às criaturas do filme *Hellraiser* (1987), exemplo de *splatterpunk*, gênero que “mistura a FC *cyberpunk* com o horror sanguinolento” (AMARAL, 2006, p. 78). O próprio autor de *El viaje*, questionado a respeito das semelhanças entre os Vanderes e os cenobitas de *Hellraiser*, reconhece a influência, ainda que inconsciente²²⁰.

Mas dentre as personagens típicas parodiadas, o *hacker* é o principal alvo de *El viaje*:

Os Não-nascidos gastavam importantes somas na proteção de suas redes vulneráveis; também contratavam anti-hackers que conseguiam destruir a pessoa que tentava penetrar o sistema. A destruição era real: destruíam o cérebro do pirata. O perigo de morte por derrame cerebral era uma constante entre os tecnoperversos ou *pirafos* (piratas informáticos); contudo, não abandonavam aquelas práticas. Depois de tudo, era sua única forma de vida. Dentro de suas realidades virtuais julgavam ser parte da sociedade dos Não-nascidos, em cujas redes de comunicação eles não podiam penetrar²²¹ (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 240-241).

Oposto aos anti-heróis rebeldes da ficção *cyberpunk* norte-americana, os *hackers* de *El viaje* são pobres almas cooptadas pelos poderosos.

Além da segunda parte, outros indícios que permitem a compreensão do romance de Antezana Patton como ficção *cyberpunk* se encontram nos elementos paratextuais da obra: a epígrafe de *El viaje* é citada do filme *Matrix* (1999), considerado “o auge do *cyberpunk* cinematográfico” (MORENO, 2003, p. 118); a contra-capla afirma que o protagonista Ciro é um “anti-herói ingênuo que evoca de mais de uma maneira tanto a Ulisses como a Mad Max”²²², sendo o filme *Mad Max* um precursor da ficção *cyberpunk* (MORENO, 2003, p. 56);

²²⁰ Em mensagem pessoal para o autor.

²²¹ Tradução livre de: “Las No-nacidas gastaban importantes sumas en la protección de sus redes vulnerables; también contrataban anti-hackers que lograban destruir a la persona que intentara penetrar el sistema. La destrucción era real: se destruía el cerebro del pirata. El peligro de muerte por derrame cerebral era una constante en los tecnoperversos o *pirafos* (piratas informáticos); sin embargo, no abandonaban aquellas prácticas. Después de todo, era su única forma de vida. Después de todo, era su única forma de vida. Dentro de sus realidades virtuales jugaban a ser parte de la sociedad de las No-nacidas, en cuyas redes de comunicación ellos no podían penetrar”.

²²² Tradução livre de: “antihéroe ingenuo que evoca de más de una manera tanto a Odiseo como a Mad Max”.

por fim, entre os agradecimentos, há uma menção a Edmundo Paz Soldán, outro escritor boliviano de ficção *cyberpunk* que abordaremos no próximo tópico.

Nos parágrafos acima indicamos algumas paródias da ficção *cyberpunk* realizadas em *El viaje*, mas para confirmar a hipótese que norteia esta pesquisa, precisamos identificar os elementos utópicos da obra. Mas como observar isto numa ficção que descreve um mundo devastado? Eis o paradoxo do pensamento dialético, pois para Jameson,

sendo assim, uma das anti-utopias clássicas, *We*, de Zamyatin, passa também a ser um exemplo do gênero utópico, enquanto, em alguma girada final do parafuso da dialética, o texto fundamental do gênero utópico como tal, a obra homônima de Thomas More, prova conter, ao lado de seus ingredientes utópicos, todos os resultados de uma anti-utopia, e uma paródia e sátira deles mesmos²²³ (JAMESON, 2007, p. 176-177).

Logo, uma distopia como *El viaje* também contém elementos utópicos. Isto explica o fascínio despertado pelos filmes de catástrofe, como afirma Sontag ao interpretar um exemplo: “em *The World, The Flesh, and The Devil* (O Diabo, a Carne e o Mundo, 1957), o filme inteiro pode tratar da imaginária ocupação da metrópole deserta para começar tudo de novo, Robinson Crusoe em escala mundial” (SONTAG, 1987, p. 250). Para nós, este “começar tudo de novo” manifesta um desejo coletivo de viver num mundo aparentemente mais simples, ou seja, num mundo não-capitalista. Jameson é mais específico ao propor o termo “apocalíptico” para estas narrativas:

Se for, como alguém observou, mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, provavelmente precisamos de outro termo para caracterizar a intensificação das visões populares de destruição total e de extinção da vida na Terra que parecem mais plausíveis do que a visão utópica da nova Jerusalém, mas também bastante diferente das várias catástrofes (incluindo as antigas angústias da bomba na década de 1950) prefiguradas nas distopias críticas. (...) Este novo termo [apocalíptico], curiosamente necessário, nos conduz novamente de volta ao nosso ponto de partida, visto que o Apocalipse original inclui tanto a catástrofe quanto o cumprimento, tanto o fim do mundo quanto a inauguração do reino de Cristo na terra, tanto a utopia quanto a extinção da raça humana repentinamente²²⁴ (JAMESON, 2007, p. 199).

²²³ Tradução livre de: “Thus, one of the classic anti-Utopias, Zamyatin’s *We*, turns out also to be an example of the Utopia genre itself, while, in some final turn of the screw of the dialectic, the very foundational text of the Utopian genre as such, Thomas More’s eponymous work, proves to contain, alongside its Utopian ingredients, all the makings of an anti-Utopia and a parody or satire of itself”.

²²⁴ Tradução livre de: “If it so, as someone has observed, that it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism, we probably need another term to characterize the increasingly popular visions of total destruction and of the extinction of life on Earth which seem more plausible than the Utopian vision of the new Jerusalem but also rather different from the various catastrophes (including the old ban-the-bomb anxieties of the 1950s) prefigured in the critical dystopias. (...) Yet this new term oddly enough brings us around to our starting point again, inasmuch as the original Apocalypse includes both catastrophe and fulfillment, the end of the world and the inauguration of the reign of Christ on earth, Utopia and the extinction of the human race all at once”.

Daí que apesar das dificuldades para sobreviver no mundo devastado de *El viaje*, a cidadela subterrânea erguida pelos humanos após a hecatombe mundial é, como seu nome sugere, um paraíso:

Como era de se esperar numa população tão pequena, não havia dinheiro em Paraíso, tudo era manejado através de créditos, dando mais aos que davam mais, sendo estes os encarregados e as cabeças maiores de cada área. De qualquer maneira, a abundância, em proporção ao reduzido número da população, permitia um bom nível de vida para todos os habitantes²²⁵ (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 36).

É curioso notar que na *Utopia* (1516) de Thomas Morus também não há dinheiro: “Na Utopia não se utiliza jamais dinheiro em moeda nas transações mútuas; são elas reservadas para os acontecimentos críticos sempre possíveis, ainda que incertos” (MORUS, s/d, p. 106); e lá também a riqueza é dividida por importância: “O mérito é ali recompensado; e, ao mesmo tempo, a riqueza nacional é tão igualmente repartida que cada um goza abundantemente de todas as comodidades da vida” (MORUS, s/d, p. 68). Segundo Morton, é mais fácil para Morus imaginar a Utopia devido à condição pré-capitalista da Inglaterra do século XVI:

A Inglaterra do século XVI, apesar do desenvolvimento da produção de base, conservava todavia muitos dos traços do coletivismo agrário primitivo que haviam se mantido durante o feudalismo. Mesmo existindo a exploração familiar de tipo individual, o terreno que se possuía estava mesclado ao de outros membros da comuna nos prados comunais, e sua exploração dependia do trabalho comum e este verdadeiro esforço se repetia em outras épocas do ano²²⁶ (MORTON, 1970, p. 46).

Não por acaso, como nota Jameson (2007, p. 28-29), as representações dos modos de produção pré-capitalistas surgem em vários textos utópicos, o que nos conduz ao impulso secreto do “começar tudo de novo” apontado por Sontag: voltar para antes do capitalismo é alcançar a utopia. Esta noção utópica de superioridade dos modos de produção anteriores ao capitalismo remete às origens do próprio marxismo: em *Formações econômicas pré-capitalistas* (1958), Marx indica como mais elevada a sociedade antiga que buscava “o tipo de

²²⁵ Tradução livre de: “Como era de esperarse en una población tan pequeña, no había dinero en Paraíso, todo era manejado a través de créditos, dando más a los que daban más, siendo éstos los encargados y las cabezas mayores de cada área. De cualquier manera, la abundancia, en proporción al reducido número de la población, permitía un buen nivel de vida para todos los habitantes”.

²²⁶ Tradução livre de: “La Inglaterra del siglo XVI, a pesar del desarrollo de la producción de base, conservaba todavía muchos de los rasgos del colectivismo agrario primitivo que se habían mantenido durante el feudalismo. Aunque la explotación familiar de tipo individual, el terreno que se poseía se hallaba mezclado al de otros miembros de la comuna en los prados comunales y su explotación dependía del trabajo común y este verdadero esfuerzo de cooperación se repetía en otras épocas del año”.

propriedade que geraria os melhores cidadãos”, ao invés da sociedade moderna onde “a produção é o objetivo do homem, e a riqueza, o objetivo da produção” (MARX, 1991, p. 80). Na verdade, ao assinalar “a separação do trabalho livre das condições objetivas de sua efetivação” (MARX, 1991, p. 65), ou seja, a separação do trabalhador da propriedade como pressuposto inicial do capitalismo, Marx acaba por legitimar os modos de produção que antecedem esta separação, como o modelo asiático onde “não há propriedade, apenas posse individual; o proprietário real é, de fato, a comunidade mesma – por isto, há propriedade apenas como *propriedade comunal* da terra” (MARX, 1991, p. 76; grifo do autor). Isto também é válido para as corporações medievais, mas ao invés da terra, são os instrumentos que pertencem à guilda (MARX, 1991, p. 92). Temos aqui mais um indício da utopia em *El viaje*, pois o sistema sócio-político-econômico da cidadela Paraíso remete ao corporativismo medieval:

A cidadela estava organizada de maneira completa e eficiente. Para cada área de trabalho se designava um encarregado vitalício que tinha voto no Conselho e podia renunciar. O Conselho também elegia o guia, escolhido entre os encarregados de área, todos eles com candidatura automática. (...) O cargo de guia também era de caráter vitalício; matinha o encargo de sua área, combinando o melhor que pudessem ambos os cargos, e tinha a obrigação de renunciar se a totalidade do Conselho estava de acordo. Existiam sete áreas: a da Saúde (ADESA), Tecnologia (ADETEC), Polícia e Exploração (ADEX), Recreação (ADEREC), Reparação (ADEREF), Educação (ADEE) e Alimentação (ADEL)²²⁷ (ANTEZANA PATTON, 2001, p. 16).

Mas podemos voltar ainda mais e compreender a referência a Ulisses na contra-capítulo de *El viaje* não apenas para designar o tom heróico da obra, mas também a unidade primitiva da sociedade representada por Paraíso. Para Lukács, a epopéia somente é possível na ausência de contradições entre o indivíduo e a sociedade, ou seja, na ausência do capitalismo: “A poesia dos poemas homéricos repousa essencialmente sobre a ausência relativa de divisão social do trabalho” (LUKÁCS, 1992, p. 178). Como os heróis homéricos que representam a unidade entre indivíduo e sociedade (LUKÁCS, 1992, p. 178), a jornada de Ciro representa o destino de Paraíso: “O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 67). Neste sentido sua jornada diverge da de Brenda,

²²⁷ Tradução livre de: “La ciudadela estaba organizada de manera sencilla y eficiente. Para cada área de trabajo se designaba un encargado vitalicio que tenía voto en el Consejo y podía renunciar. El Consejo también elegía al guía, escogido entre los encargados de área, todos ellos con candidatura automática. (...) El cargo del guía también era de carácter vitalicio; mantenía la Encargaduría de su área, combinando lo mejor que pudiese ambos cargos, y tenía la obligación de renunciar si la totalidad del Consejo estaba de acuerdo. Existían siete áreas: la de Salud (ADESA), Tecnología (ADETEC), Guardia y Exploración (ADEX), Recreación (ADEREC), Refacción (ADEREF), Educación (ADEE) y Alimentación (ADEL)”.

protagonista da segunda parte, que não representa a totalidade social anterior à hecatombe, mas apenas os interesses dos Não-nascidos. Na sociedade anterior à catástrofe das bestas do mar, ou seja, na sociedade de “classes”, nenhuma totalidade utópica é possível. Na verdade, se retornarmos ainda mais, compreenderemos outra referência na contra-capa, pois os bandos errantes de motoqueiros que assistimos em *Mad Max* retratam nada além da mais primitiva formação econômica pré-capitalista: “Entre as tribos pastoris nômades, a comunidade está, de fato, sempre reunida, como um grupo de viajantes, uma caravana [...]. O que é objeto de *apropriação e reprodução* resume-se, aqui, somente ao rebanho, não incluindo o solo, sempre usado em temporária comunalidade, quando a tribo interrompe sua peregrinação” (MARX, 1991, p. 84; grifos do autor).

Já indicamos as relações entre o *pós-cyberpunk* e o *cyberpunk* latino-americano, pois como esse movimento norte-americano da década de 1990, este também é uma releitura do *cyberpunk* original. No caso de *El viaje* temos literalmente uma ficção *pós-cyberpunk*, pois acontece num mundo devastado pós-capitalismo tardio. Mas precisamos destruir o mundo para vivermos além do capitalismo?

4.5 Utopias ciberhacktivistas: *El delirio de Turing* (2003), de Edmundo Paz Soldán

As palavras de Mario Vargas Llosa na contra-capa da edição argentina de *El delirio de Turing* (2003) são animadoras: “Edmundo Paz Soldán é um dos melhores escritores da nova geração”. Mas como pensar nestas palavras do mestre peruano do realismo mágico ao considerar quem elas elogiam, um escritor boliviano que tem como referência literária não apenas a ficção científica em geral (BROWN, 2007), mas também a ficção *cyberpunk* (uma das epígrafes de *El delirio*, por exemplo, é citada de *Nevasca* de Stephenson)? Temos então uma antítese, pelo menos aparentemente, entre as referências populares e folclóricas de quem elogia e as referências tecnológicas de quem é elogiado.

As personagens principais de *El delirio*, que se revezam a cada capítulo, exemplificam essa antítese, além de oferecerem um resumo da obra: Miguel Sáenz, criptoanalista de codinome Turing, é um empregado da Caixa Negra (departamento de inteligência para crimes cibernéticos) que, num passado recente, ajudou o então governo ditatorial a encontrar guerrilheiros esquerdistas; Ruth Sáenz, esposa de Miguel, é uma historiadora especializada em criptoanálise que não aceita o passado criminoso do seu marido; Flavia, filha de Miguel e

Ruth, posta num *blog* sobre cultura *hacker*; Albert, antigo chefe e mentor de Miguel, agoniza num hospital delirando sobre suas antigas reencarnações, todos criptoanalistas famosos: Edgar Allan Poe, Georges Painvin, o próprio Alan Turing que intitula o romance, entre outros; Ramírez-Graham, norte-americano descendente de pai boliviano, é o atual chefe da Caixa Negra; o juiz Cardona busca encarcerar Miguel e Albert, os verdadeiros responsáveis pela morte de sua prima, uma militante de esquerda; Kandinsky é o codinome de um jovem *hacker* perseguido pela Caixa Negra devido aos ataques dirigidos a GlobalLux, empresa transnacional que monopoliza o setor energético de Río Fugitivo, cidade boliviana fictícia onde ocorrem os eventos do romance. Todas essas personagens distanciam-se dos fundadores de cidades esquecidas, dos profetas do sertão, dos bruxos do vodu que pontuam o realismo mágico, aproximando-se, por outro lado, das personagens típicas da ficção *cyberpunk* (*hackers*, criptoanalistas, etc.).

Mas como prova definitiva da antítese que discutimos, lembremos que Paz Soldán pertence à geração McOndo, idealizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez a partir da coletânea homônima de 1996 que apresenta como título um evidente trocadilho entre a Macondo de García Márquez e a rede mundial de lanchonetes McDonald's. Na apresentação de *McOndo* lemos que

o nome (marca registrada?) McOndo é, claro, uma piada, uma sátira, uma brincadeira. Nossa McOndo é tão latino-americana e mágica (exótica) como a Macondo real (que, de qualquer forma, não é real, mas sim virtual). Nosso país McOndo é maior, superpovoado e cheio de contaminação, com auto-estradas, trem, TV a cabo e quartos de motel. Em McOndo há McDonald's, computadores Mac e condomínios, além de hotéis cinco estrelas construídos com dinheiro lavado e *malls* gigantescos²²⁸ (FUGUET; GÓMEZ, 2005, p. 4).

O que os integrantes da geração propõem é “desconstruir” (FUGUET, 2005, p. 103) a América Latina como imaginada pelos escritores do realismo mágico. Portanto, no lugar das figuras folclóricas do realismo mágico, surgem os ícones da cultura globalizada semeados pela corrente neoliberal que atingiu a América Latina principalmente a partir da década de 1990. Num ensaio em que revisa a geração, intitulado ironicamente como “Não é a Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e neoliberalismo mágico”, Fuguet afirma o seguinte:

²²⁸ Tradução livre de: “El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo ésto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos”.

Mas McOndo (isto é, uma América Latina global, misturada, diversa, urbana, do século 21) já estava explodindo na TV, na música, na arte, na moda, no cinema e no jornalismo. Nossa tese, ou, para ser exato, nosso argumento era bem simples: a América Latina conturbada, desordenada, é bastante literária, sim, quase uma obra de ficção, mas não é um conto folclórico. É um espaço volátil onde o século 19 se mistura ao século 21. Mais do que mágico, sugerimos, esse lugar é peculiar. O realismo mágico reduz uma situação complexa demais a mera curiosidade. A América Latina não é curiosa (FUGUET, 2005, p. 106-107).

Contrária ao exotismo imposto à literatura latino-americana, a geração McOndo busca uma literatura integrada ao mundo, mas ainda assim diferente. Aliás, no contexto da geração, mesmo a expressão “literatura latino-americana” apresenta problemas terminológicos, pois

para esses escritores, afastar-se da literatura do *boom* significa não só abolir o realismo mágico, já transformado num lugar-comum do exotismo latino-americano de exportação, mas também dar prioridade à pergunta sobre a identidade pessoal em detrimento da tradicional discussão sobre a identidade latino-americana (embora evidentemente uma redefinição da América Latina esteja em jogo quando se reivindica que é preciso ir além do “indígena, folclórico, esquerdista” para entendê-la) (VIDAL, 2005, p. 173).

Ou como afirmam Fuguet e Gómez na apresentação de *McOndo*: “Os contos de McOndo se centram em realidades individuais e privadas. Suponhamos que esta é uma das heranças da febre privatizadora mundial”²²⁹ (FUGUET; GÓMEZ, 2005, p. 3). Esses escritores distanciam-se, portanto, da identidade latino-americana para oferecerem identidades individuais assimiladas ao processo de globalização; logo, “já não se quer uma literatura chilena nem latino-americana, mas mundializada, com a qual qualquer jovem em qualquer país do mundo capitalista possa se identificar” (VIDAL, 2005, p. 174). Aproximamos agora do destino desta discussão inicial, pois onde encontramos essa literatura do mundo capitalista? Nossa resposta acha-se mais uma vez na ficção *cyberpunk*, expressão literária suprema do capitalismo tardio. Apesar de nunca indicarem explicitamente essa relação – exceto na já citada epígrafe de *El delirio* –, os integrantes da geração McOndo sempre se mostraram próximos dos temas do imaginário *cyberpunk*. Ao comentarem uma coletânea anterior a *McOndo*, Fuguet e Gómez citam alguns termos próprios do universo *cyberpunk*:

Sua inspiração mais próxima é outro livro: *Cuentos con Walkman* (Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1993), uma antologia de novos escritores chilenos (todos com menos de 25 anos), que irrompeu ante os leitores com a força de um recital punk. (...) Como diz a orelha que anuncia a quarta edição, a moral walkman é “uma nova geração literária que é pós-tudo: pós-modernismo, pós-yuppie, pós-comunismo, pós-

²²⁹ Tradução livre de: “Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial”.

babyboom, pós-camada de ozônio. Aqui não há realismo mágico, há realismo virtual”²³⁰ (FUGUET; GÓMEZ, 2005, p. 2).

Punk, pós-modernismo, realidade virtual, palavras que também encontramos no jargão *cyberpunk*. O movimento *cyberpunk* também é uma geração pós-tudo, principalmente pós-modernismo (pastiche e implosão de gêneros), e num horizonte próximo, pós-comunismo²³¹ (queda do Muro de Berlim) e pós-camada de ozônio²³² (aquecimento global).

No embate entre realismo mágico e ficção *cyberpunk*, entre o próprio e o alheio (CARVALHAL, 2003), é difícil saber quem é quem devido ao posicionamento ambíguo de Paz Soldán diante das referências literárias latino e norte-americanas: enquanto o alheio da ficção *cyberpunk* torna-se próprio no mundo globalizado, o próprio do realismo mágico torna-se alheio, artigo de exportação, como percebemos nesta reflexão da personagem Ramírez-Graham sobre *Cem anos de solidão* (1967):

Já havia lido e desfrutado, e também havia rido muito ao ver que seus companheiros a tomavam como uma versão da extravagante e exótica vida na América Latina. Yes, they do things differently down there, lhes dizia, but it isn't exotic. Pelo menos não era assim Cochabamba em suas férias. Havia festas e drogas e televisão e muita cerveja, como em seus anos em Chicago. Nenhum velho amarrado a uma árvore, nenhuma bela adolescente subindo aos céus. E agora que vivia aqui, fuck, sua imaginação o traía: acaso García Márquez tinha um pouco de razão²³³ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 172).

A imaginação de Ramírez-Graham é traída pelos estranhos delírios de Albert. Certamente numa sociedade governada por transações virtuais operadas a partir de códigos herméticos, pertencentes ao mundo dos computadores, um criptoanalista como Albert torna-se um bruxo poderoso, igual aos praticantes do vodu de *O reino deste mundo* (1949), obra inaugural do realismo mágico: “Isto é, o hacker se torna um tipo de mago ou guru que tem

²³⁰ Tradução livre de: “Su inspiración más cercana es otro libro: *Cuentos con Walkman* (Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1993), una antología de nuevos escritores chilenos (todos menores de 25 años), que irrumpió ante los lectores con la fuerza de un recital punk. (...) Como dice la franja que anuncia la cuarta edición, la moral walkman es ‘una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, postcomunismo, post-babyboom, post-capas de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual’”.

²³¹ Ver o segundo capítulo, onde citamos a “Cortina de Ferro oxidada” que surge como metáfora da dentadura de Ratz em *Neuromancer*.

²³² Ver o tópico 4.2 deste capítulo.

²³³ Tradução livre de: “La había leído y disfrutado, y también se había reído mucho al ver que sus compañeros la tomaban como una versión de la extravagante y exótica vida en América Latina. Yes, they do things differently down there, les decía, but it isn't exotic. Por lo menos no era así Cochabamba en sus vacaciones. Había fiestas y drogas y televisión y mucha cerveza, como en sus años en Chicago. Ningún abuelo amarrado a un árbol, ninguna bella adolescente ascendiendo a los cielos. Y ahora que vivía aquí, fuck, su imaginación lo traicionaba: acaso García Márquez tenía algo de razón”.

acesso a conhecimentos que meros mortais são incapazes de atingir”²³⁴ (BROWN, 2006, p. 116). Também observamos esta relação desde o título de *Neuromancer*, “um trocadilho entre *neuro* e *mântico*, criando mágicos cibernéticos, unindo a força racional da neurociência com as potências desconhecidas da magia” (LEMOS, 2002, p. 205). Mas a relação torna-se mais próxima, pelo menos do realismo mágico (mas sem que existam referências intertextuais declaradas), no segundo romance de Gibson: em *Count Zero* entidades do vodu haitiano são acessadas através do ciberespaço, como Legba, “senhor das estradas e caminhos, o loa da comunicação...” (GIBSON, 2008, p. 84). Diante deste quadro não nos surpreende que alguns escritores chilenos definam suas obras como *Magic Realism 2.0*, ou seja, um *upgrade* do realismo mágico baseado em gêneros considerados não-convencionais na literatura latino-americana como a ficção científica e a fantasia (MUÑOZ ZAPATA, 2007, p. 10): um exemplo é *Ygdrasil* de Baradit, onde a ficção *cyberpunk* e o realismo mágico encontram-se repetidas vezes:

Além do mais, não é necessário que sejas experiente em nada; tens a cabeça cheia de chips receptáculos, capazes de alojar dezenas de espíritos de colaboradores mortos: médicos, assassinos, engenheiros, o que necessitarmos. Temos escritórios no Além, querida. Nossos contatos recrutam espíritos loucos para cooperar em troca de voltar a sentir o mundo, ainda que seja através de uma marionete como tu. Não te preocupes, eles farão o trabalho por ti²³⁵ (BARADIT, 2005, p. 16).

Os chips receptáculos de *Ygdrasil* remetem aos biochips de *Count Zero* que também funcionam como “uma espécie de (para usar a terminologia de candomblé, semelhante em alguns pontos à do vodu) ‘cavalo’ das entidades” (FERNANDES, 2006, p. 69). Ao transladar a idéia de Gibson, Baradit lhe empresta um tom de realismo mágico que se evidencia no contexto latino-americano. Mas esta recepção chilena não se limita apenas a adaptar os motivos da ficção *cyberpunk*, como ocorre nas versões mexicanas, mas também apresentar desenvolvimentos próprios, como um “teclado-ouija” para rastrear resíduos no plano astral (BARADIT, 2005, p. 31) ou *firewalls* para proteger os buracos abertos entre o mundo físico e o astral (BARADIT, 2005, p. 53). Tudo isto indica que, mesmo diante da revolução informática, “García Márquez tinha um pouco de razão”, citação que nos traz de volta ao romance de Paz Soldán.

²³⁴ Tradução livre de: “That is, the hacker becomes a kind of wizard or guru who has access to knowledge that mere mortals are unable to attain”.

²³⁵ Tradução livre de: “Además, no es necesario que seas experta en nada; tienes la cabeza llena de chips recipientes, capaces de alojar a decenas de espíritus de colaboradores muertos: médicos, asesinos, ingenieros, lo que necesitemos. Tenemos oficinas en el Más Allá, querida. Nuestros contactados reclutan espíritus gustosos de cooperar a cambio de volver a sentir el mundo, aunque sea a través de una marioneta como tú. No te preocupes, ellos harán el trabajo por ti”.

O intertexto mais evidente entre *El delirio* e *Nevasca* é confirmado por Brown ao comentar as personagens do primeiro: “Personagens constantemente acessam a internet, conversam em IRCs, e jogam no Playground – um mundo de realidade virtual inspirado no Metaverso de Neal Stephenson, do conhecido romance *Nevasca*, um romance referido por Paz-Soldán numa epígrafe”²³⁶ (BROWN, 2006, p. 118). Outros intertextos também se destacam, principalmente se considerarmos que as duas obras apresentam paródias da ficção *cyberpunk*. Lembremos que *Nevasca* é *pós-cyberpunk*, e como já indicamos anteriormente, existe algo de *pós-cyberpunk* nas recepções tardias do gênero realizadas pelos escritores latino-americanos. Porém, enquanto as duas obras assemelham-se pelas paródias, *El delirio* se difere pela alternativa utópica que oferece, inexistente mesmo no *pós-cyberpunk*. Mas vejamos cada caso, começando pelas paródias: *El delirio*, por exemplo, parece ironizar o sucesso comercial do universo *cyberpunk* ao descrevê-lo como um jogo de realidade virtual chamado Playground:

Ali, qualquer indivíduo, por meio de uma quantia mensal básica – vinte dólares que poderiam se converter em muito mais de acordo com o tempo de uso –, criava seu avatar ou utilizava um dos que o Playground colocava à venda, e buscava sobreviver num território apocalíptico governado com mão de ferro por uma corporação. O ano em que transcorria o jogo era 2019²³⁷ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 80-81).

Um cenário apocalíptico dominado por corporações multinacionais é o que encontramos em várias obras do gênero, e 2019 também é o ano em que transcorre o enredo de *Blade Runner*. Mas tudo isto são, no romance de Paz Soldán, elementos de um jogo que cobra taxas mensais de seus usuários. Já em *Nevasca*, ao invés de parodiar o cenário, investe-se contra uma figura transformada em mito pela ficção *cyberpunk*:

Na comunidade global de hackers, Hiro é um nômade talentoso. Este é o tipo de estilo de vida que soava romântica para ele até cinco anos atrás. Mas, à luz mortífera da idade adulta, que é para os vinte e poucos anos o que a manhã de domingo é para a noite de sábado, ele consegue ver com clareza o que isso realmente significa: ele está duro e desempregado (STEPHENSON, 2008, p. 25-26).

Na ficção *pós-cyberpunk* o *hacker* perde sua aura romântica: “Longe de serem solitários alienados, as personagens *pós-cyberpunk* são freqüentemente membros integrados

²³⁶ Tradução livre de: “Characters constantly access the internet, chat on IRCs, and play in the Playground – a virtual reality world inspired by Neal Stephenson’s Metaverse in his well-known novel *Snow Crash*, a novel Paz-Soldán references with an epigraph”.

²³⁷ Tradução livre de: “Allí, cualquier individuo, por medio de una suma mensual básica – veinte dólares que podían convertirse en mucho más de acuerdo al tiempo de uso –, creaba su avatar o utilizaba uno de los que el Playground ponía a la venta, e intentaba sobrevivir en un territorio apocalíptico gobernado con mano dura por una corporación. El año en que transcurría el juego era 2019”.

na sociedade (i.e., eles têm trabalhos)”²³⁸ (PERSON, 1998, p. 11). Entretanto, curiosamente, em *El delirio* persiste a aura romântica em torno do *hacker*, mas atravessada pelo espectro de Marx:

No mesmo instante, a emoção ainda em sua pele, Kandinsky voltará a ingressar no site do Citibank. Desta vez, não roubará números de cartões de crédito; destruirá a página de boas-vindas aos clientes, e a trocará por uma foto de Karl Marx e um grafite proclamando a necessidade de resistência.

É o nascimento do ciberhacktivismo de Kandinsky²³⁹ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 136).

Para Gabilondo, “a apropriação utópica do ciberespaço como a fronteira final para hackear, terrorismo contra o sistema, etc., é nada mais que um pensamento libertário desejado”²⁴⁰ (GABILONDO *apud* BROWN, 2006, p. 128). Entretanto, para além do pensamento libertário, o ciberhacktivismo de Kandinsky adota uma postura autenticamente marxista, principalmente ao criticar o anarquismo contemporâneo que “parece valorizar uma vida do presente e do cotidiano, uma concepção de temporalidade bastante diferente das estratégias de luta anti-capitalista em larga escala como parece impor a perspectiva d’*O Capital*”²⁴¹ (JAMESON, 2007, p. 213). Ou seja, ao invés de um ataque organizado ao sistema capitalista, o anarquismo contemporâneo, por desacreditar nos resultados das revoluções que sempre se cristalizam num novo Estado (às vezes mais autoritário que o anterior), propõe enclaves utópicos no interior do sistema capitalista, convivendo em simbiose com ele. Identificamos este tipo de anarquismo no já citado conceito de Hakim Bey, a Zona Autônoma Temporária. Por abandonarem a luta revolucionária, Kandinsky critica as utopias piratas de Bey e as “ilhas na rede” de Sterling:

Uma manhã se despertará dizendo que tudo havia sido um sonho magnífico, mas sonho afinal. Se despedirá de Iris e lhe agradecerá por haver lhe mostrado o caminho. Ele também teria agora uma utopia pirata: era certo, havia que reclamar o que lhe correspondia, atacar o Playground até pô-lo de joelhos; havia que se reapoderar do espaço virtual, e não somente deste, mas também do espaço real.

²³⁸ Tradução livre de: “Far from being alienated loners, postcyberpunk characters are frequently integral members of society (i.e., they have jobs)”.

²³⁹ Tradução livre de: “Al rato, la emoción todavía en su piel, Kandinsky volverá a ingresar al sitio del Citibank en la red. Esta vez, no robará números de tarjetas de crédito; destruirá la página de bienvenida a los clientes, y la reemplazará por una foto de Karl Marx y un graffiti proclamando la necesidad de la resistencia. / Es el nacimiento del ciberhacktivismo de Kandinsky”.

²⁴⁰ Tradução livre de: “the utopian appropriation of cyberspace as the final frontier for hacking, terrorism against the system, etc. is nothing but wishful libertarian thinking”.

²⁴¹ Tradução livre de: “would seem to valorize a life in the present and in the everyday, a conception of temporality rather different from the strategies of large-scale anti-capitalist struggle as the perspective of *Capital* would seem to impose them”.

Havia um Estado, havia corporações contra as quais devia lutar. De nada servia refugiar-se numa ilha na rede²⁴² (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 135).

O que percebemos nesta reflexão de Kandinsky é um retorno à utopia política atual, se assim podemos nos expressar em contraposição às utopias políticas virtuais, às “diversas formas de governo e organização social” disseminadas pelas comunidades virtuais e apresentadas a Kandinsky por Iris (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 135). Para Jameson (2007, p. 219), conceitos como o de TAZ enganam ao proporem a utopia no interior do capitalismo, pois desfazem as relações entre economia e política, como se a utopia política fosse possível em qualquer sistema econômico, portanto, independesse do sistema econômico. É o que ocorre no desmembramento do modelo base-superestrutura realizado pelo estruturalismo althusseriano.

Não citamos o estruturalismo em vão, pois o estranhamento em *El delirio* não advém da tecnologia, como ocorre frequentemente na ficção *cyberpunk*, mas de paradigmas tecnicistas, sendo o estruturalismo um deles. Mas antes começemos pela cibernética, a qual já podemos observar no *cyber* de *cyberpunk*: “O prefixo *ciber* vem de cibernética, a ciência do estudo do controle de processos de comunicação entre homens e máquinas, homens e homens e máquinas e máquinas” (LEMOS, 2002, p. 204). Para controlar tais processos de comunicação, a cibernética traduz qualquer sistema (vivo ou não) em termos de informação, ou seja, num conjunto de acontecimentos probabilísticos: desde os sinais do código Morse até as moléculas do código genético. É por isso que a personagem Miguel pensa consigo: “Tocas tua pele cansada, cheia de rugas. Tu também és informação que vai se degradando irreversivelmente”²⁴³ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 147). Mas se tudo é traduzido em termos de informação, mesmo o corpo humano, então não há distinções entre o homem e a máquina. Este é o paradigma proposto por um famoso teórico da cibernética: o matemático Alan Turing, referência fundamental para compreendemos o romance de Paz Soldán e a personagem Miguel, cujo codinome é Turing. Em “Computadores e inteligência” (1950), por exemplo, Alan Turing começa se perguntando: “Podem as máquinas pensar?”. Para responder positivamente esta pergunta, o matemático procura semelhanças entre a mente pensante (humana) e a mente programada (máquina), e as encontra reduzindo a primeira à segunda:

²⁴² Tradução livre de: “Una mañana se despertará diciendo que todo había sido un sueño magnífico, pero sueño al fin. Se despedirá de Iris y le agradecerá haberle mostrado el camino. Él también tenía ahora una utopía pirata: era cierto, había que reclamar lo que les correspondía, atacar el Playground hasta hacerlo ponerse de rodillas; había que reapoderarse del espacio virtual, y no sólo de éste sino también del espacio real. Había un Estado, había corporaciones contra las cuales se debía luchar. De nada servía refugiarse en una isla en la red”.

²⁴³ Tradução livre de: “Tocas tu piel cansada, llena de arrugas. Tú también eres información que se va degradando irreversiblemente”.

No processo de tentar imitar a mente humana adulta, temos de refletir bastante sobre o processo que a levou até o ponto onde se encontra. Cumpre atentar para três componentes:

(a) O estado inicial da mente, isto é, ao nascer;

(b) A educação que recebeu;

(c) Outras experiências, que não as descritas como educação, a que foi submetida (TURING, 1973, p. 77).

Logo, “em outras palavras, o cérebro humano é também programado, pela genética, pela educação e pela experiência” (APTER, 1973, p. 77). Este é o delírio de Turing: um mundo onde tudo é programação, onde tudo é informação. Mas um mundo assim não é exclusivo do paradigma cibernético, como demonstra Pfohl numa analogia reveladora:

Em outras palavras, a cibernética substitui um modelo simplista de comando em uma só via por uma visão do processo de mandar e receber mensagens como algo mediado pela influência da própria prática comunicativa: essa seria uma influência das letras, dos ícones e das imagens em movimento. Não fique surpreso se aqui você achar semelhanças entre a cibernética, com o seu imaginário de comunicadores descentrados, amarrados a um fluxo de redes de feedback escriturais, textuais e providos de textura, e a imagem da vida social oferecida por certas versões da teoria pós-estruturalista. A cibernética e o pensamento pós-estruturalista emergiram em tempos e espaços historicamente relacionados (da metade para o final do século XX). Os dois estão genealógicamente relacionados, tanto no campo material quanto no imaginário. Quando estudados criticamente, cada um também sugere (potencialmente) imagens nas quais se reflete e se repete uma sensibilidade ao poder (PFOHL, 2001, p. 108-109).

Se para a cibernética tudo é informação, para o pós-estruturalismo tudo é texto: Anderson, por exemplo, explica como o pensamento estruturalista surge da exorbitação do conceito de linguagem proposto por Saussure, culminando na sentença pós-estruturalista derridiana “não há nada fora do texto”, “nada antes do texto, nenhum pretexto que não seja texto” (ANDERSON, 1984, p. 48). Podemos imaginar o Metaverso de Stephenson, que também encontramos em *El delirio*, como uma versão ficcional da sentença derridiana: “O Metaverso é uma estrutura ficcional feita de código. E o código é simplesmente uma forma de fala – a forma que computadores compreendem” (STEPHENSON, 2008, p. 198). Porém, para nós, a representação máxima ainda são aquelas codificações de lugares e pessoas (Fig. 9) que assistimos na trilogia *Matrix*:

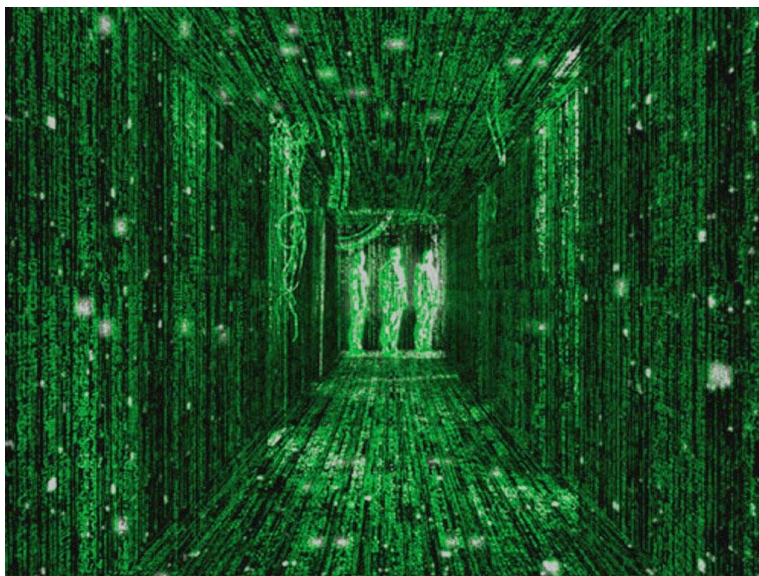


Figura 9 (Warner Bros., 1999, *Matrix*)

Na Matrix tudo é texto, e fora da Matrix não há nada, somente o “deserto do real” (expressão famosa declaradamente emprestada de Baudrillard). Um conto latino-americano que também imagina como sair da rede/texto é “Un ayer yace entre flamas” (2005), do peruano Isaac Robles, onde o protagonista Fernando se questiona a respeito de uma pichação realizada na juventude (“NÃO HÁ VIDA FORA DA REDE”): “O velho graffiti de sua juventude estava agora algo pálido sobre o muro de um parque de estacionamento, *seria certo?* pensou, *que a rede era o todo?*”²⁴⁴ (ROBLES, 2005, p. 100; grifos do autor). Os questionamentos devem-se às holografias da Guerra do Pacífico (1879-1883) misteriosamente projetadas pelo computador móvel de Fernando: cenas do confronto militar entre o Chile e as forças conjuntas da Bolívia e do Peru surgem tão reais que confundem o protagonista. Se a rede representa o paradigma estruturalista, então sair da rede é retornar à historicidade, também suprimida pela exorbitação da lingüística saussuriana:

A principal inflexão será a preponderância atribuída à sincronia. Saussure ilustra esse privilégio e seu corolário, a insignificância da historicidade, com a metáfora do jogo de xadrez. A inteligência da partida resulta da visão do lugar e das combinações possíveis das peças colocadas no tabuleiro de jogo: “É totalmente indiferente que se tenha chegado a ela por um caminho ou outro” (DOSSE, 1993, p. 69).

Os delírios de Albert em *El delirio* – ora é Poe, outrora é Turing, e assim por diante – remetem igualmente à sincronia, pois concentram personalidades de vários períodos históricos

²⁴⁴ Tradução livre de: “El viejo graffiti de su juventud estaba ahora algo desteñido sobre el muro de una playa de estacionamiento, *¿sería cierto?* pensó, *¿es que la red lo era todo?*”.

num único corpo presente. Se estes delírios são estruturalistas, também o é o maior delírio de Albert:

Rostos. Passam em frente a mim. Se sentam. Esperam. Me esperam... Seus gestos são códigos. Suas roupas são códigos. Tudo é código... Tudo é escritura secreta. Tudo é palavra escrita por um Deus ausente... Ou hemiplégico... Ou um torpe demiurgo... Um incontinente demiurgo...²⁴⁵ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 38).

Se tudo é palavra escrita por um Deus ausente, então onde está o autor? Morto, como declara Barthes em “A morte do autor” (1968): “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p. 65). Na verdade, desde Lévi-Strauss o estruturalismo se empenha categoricamente em excluir o sujeito de qualquer campo de conhecimento científico (ANDERSON, 1984, p. 44). Por isso não nos alarmamos se verificamos em Foucault um discurso auto-replicante, acima do sujeito, como revelam as palavras eloqüentes que abrem a aula inaugural de 1970:

Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (FOUCAULT, 2007, p. 5-6).

O que realmente está em jogo aqui não é uma singela homenagem a Jean Hyppolite, como percebemos ao final da aula de Foucault, mas a noção de discurso sem sujeito ou, o que dá no mesmo, de ideologia sem sujeito: para Althusser, que também propõe uma ideologia sem história, “a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos” (ALTHUSSER, 1983, p. 98), sendo os indivíduos sujeitados/submissos à ideologia (ALTHUSSER, 1983, p. 103-104). Neste sentido, os indivíduos são meramente *veículos* da ideologia, pois “a existência da ideologia e a interpelação dos indivíduos enquanto sujeitos são uma única e mesma coisa” (ALTHUSSER, 1983, p. 97). Para Dosse, citando Hagège, o paradigma estruturalista “leva ao paroxismo um formalismo que, depois de já se ter esvaziado de sentido, exclui também o locutor para culminar numa situação em que ‘tudo se passa como se ninguém falasse’”

²⁴⁵ Tradução livre de: “Rostros. Pasan frente a mí. Se sientan. Esperan. Me esperan... Sus gestos son códigos. Sus ropas son códigos. Todo es código... Todo es escritura secreta. Todo es palabra escrita por un Dios ausente... O hemiplégico... O un torpe demiurgo... Un incontinente demiurgo...”.

(DOSSE, 1993, p. 73). Empregando novamente *Nevasca* como analogia, os discursos são “idéias virais”, “informações auto-replicantes”, enquanto os sujeitos são “hospedeiros” destas idéias, destas informações (STEPHENSON, 2008, p. 368-369). Na verdade, em *Nevasca*, a própria linguagem é um vírus – “teoria” que Stephenson empresta do ensaio *The Electronic Revolution* (1970), de William Burroughs: “Minha teoria básica é que a palavra escrita é literalmente um vírus que tornou a palavra falada possível. A palavra não tem sido reconhecida como um vírus porque tem alcançado um estado de simbiose estável com o hospedeiro...”²⁴⁶ (BURROUGHS, 1970). Ao buscar na lingüística saussuriana as respostas para os mais variados fenômenos psíquicos, sociais e culturais, o estruturalismo dissemina a linguagem como se fosse um vírus até atingir a própria compreensão da realidade: em *El delirio*, por exemplo,

Paz Soldán emprega as possibilidades pós-humanas dos hackers como um canal para explorar uma realidade metafórica onde teorias pós-estruturalistas sobre interconexões entre linguagem e realidade culminam num mundo onde as pessoas são seus números PIN, os corpos dos hackers se dissolvem em seus avatares virtuais e as ditaduras se re-codificam como governos democráticos dedicados à política neoliberal²⁴⁷ (BROWN, 2006, p. 118).

Onde tudo é linguagem, onde tudo é valor de troca, nada é valor de uso. Para Derrida, o conceito de valor de uso elaborado por Marx, ou melhor, de valor de uso enquanto origem deturpada pelo valor de troca, é uma ilusão adâmica: “Em sua iterabilidade originária, um valor de uso está de antemão prometido, prometido à troca e para além da troca. Ele está de antemão lançado no mercado das equivalências” (DERRIDA, 1994, p. 216). Como em todo estruturalismo, existe aqui uma extrapolação da lingüística, pois a linguagem também é um “mercado das equivalências” entre significante e significado: neste sentido, através do capital (significante) é possível equiparar experiências diversas (significados) como comer filé ou dirigir no campo. Portanto, mesmo sendo posterior a uma fantasmagoria do valor em si (DERRIDA, 1994, p. 213), o valor de uso é para Marx um argumento fundamental contra a lógica do capital, contra a *transformação de tudo em qualquer coisa*. Ou como afirma Adorno especificamente sobre o mercado: “Acima e além de todas as formas específicas de diferenciação social, a abstração implícita no sistema de mercado representa a dominação do

²⁴⁶ Tradução livre de: “My basic theory is that the written word was literally a virus that made spoken word possible. The word has not been recognized as a virus because it has achieved a state of stable symbiosis with the host...”.

²⁴⁷ Tradução livre: “Paz Soldán employs the hacker’s posthuman possibilities as a conduit for his exploration of a metaphorical reality where poststructuralist theories on the interconnections of language and reality culminate in a world where people are their PIN numbers, hackers’ bodies melt into their virtual avatars and dictatorships re-codify themselves as democratic governments dedicated to neoliberal policy”.

geral sobre o particular, da sociedade sobre os seus membros cativos” (ADORNO *apud* JAMESON, 1997, p. 63). Se tudo é possível generalizar através do capital, ou em palavras leigas, se tudo tem um preço, então as experiências perdem suas particularidades.

Mas é em outro romance de Stephenson que notamos mais uma característica do estruturalismo: em *Cryptonomicon* (1999), a personagem Lawrence – não por acaso, amiga fictícia de Alan Turing, ponto de partida da rede de relações que aqui desenvolvemos – é assim descrita:

O problema básico de Lawrence era que ele era preguiçoso. Ele havia entendido que tudo era mais simples se, como o Super-homem com sua visão raio-x, você olhasse através das distrações cosméticas e visse o esqueleto matemático subjacente. Uma vez encontrada a matemática da coisa, você saberia tudo sobre ela, e você poderia manipular o conteúdo de seu coração com nada mais que um lápis e um guardanapo. Ele viu isso na curva das barras prateadas do seu instrumento de percussão, viu isso no arco catenário de uma ponte e no tambor capacitador da máquina de computação de Atanasoff e Berry²⁴⁸ (STEPHENSON, 2002, p. 10).

Da mesma forma que Lawrence abusa de seus “esqueletos matemáticos”, o estruturalismo abusa de suas estruturas produzindo um efeito semelhante ao da personagem, ou seja, uma indiferença pelo conteúdo de suas abstrações, sejam elas barras prateadas de um instrumento de percussão ou arcos de uma ponte: “Uma estrutura é um conjunto operacional de significação indefinida, agrupando elementos em qualquer número, cujo conteúdo não se especifica” (SERRES *apud* DOSSE, 1993, p. 114). Anderson denomina esta característica do estruturalismo como “atenuação da verdade”, e indica novamente o pós-estruturalismo de Derrida como ponto culminante: para o filósofo francês, a linguagem é “um sistema puro e simples de significantes flutuantes, sem absolutamente nenhuma relação determinável com qualquer referente extralingüístico” (ANDERSON, 1984, p. 53). É claro que a origem desta afirmação se encontra na lingüística de Saussure, onde não apenas o referente é reprimido, mas também o significado enquanto ausência diante da presença do significante (DOSSE, 1993, p. 70): por exemplo, o conceito “bola” está ausente na palavra “bola”. Desde que descobramos as estruturas ou “linhas de código” que governam o universo, pouco importa o que elas significam ou representam:

²⁴⁸ Tradução livre de: “The basic problem for Lawrence was that he was lazy. He had figured out that everything was much simpler if, like Superman with his X-ray vision, you just stared through the cosmetic distractions and saw the underlying mathematical skeleton. Once you found the math in a thing, you knew everything about it, and you could manipulate it to your heart's content with nothing more a pencil and a napkin. He saw it in the curve of the silver bars on his glockenspiel, saw it in the catenary arch of a bridge and in the capacitor-studded drum of Atanasoff and Berry's computing machine”.

Todas as respostas deveriam conduzir a somente uma: se o programa que faz funcionar o universo for matemático, haveria um algoritmo primeiro do qual derivam os demais. Se o programa for computacional, se trataria de três ou quatro linhas de código, responsáveis por explicar tanto as marés como as manchas do leopardo e a multiplicidade de linguagens e os movimentos de tua mão direita e o vôo das moscas e o nascimento das galáxias e Da Vinci e Borges e os cabelos pegajosos de Flavia e a sombra que projetam os salgueiros-chorões e Alan Turing²⁴⁹ (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 238-239).

Este pensamento de Miguel é semelhante ao de Lawrence – o que não nos surpreende, considerando o tema em comum das duas obras: a criptoanálise. Mas a realidade se esvanece definitivamente numa referência intertextual de *El delirio* (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 221): o conto “A formiga elétrica” (1969), de Philip K. Dick. Neste conto a personagem Garson Poole descobre que é um andróide, e ao se examinar encontra um rolo de fita que funciona como um “dispositivo fornecedor de realidade” (DICK, 2005, p. 90). Mexendo nesta fita Poole produz efeitos surreais, como patos que surgem no meio da sala, desmentidos por sua parceira Sarah que nada percebe:

– Não eram de verdade – disse Sarah. – Ou será que eram? Pois como é que...
 – Você também não é de verdade – retrucou. – Não passa de um elemento de estímulo na minha fita de realidade. Uma perfuração que pode desaparecer com verniz. Será que você existe noutra fita de realidade ou numa que tenha realidade objetiva? (DICK, 2005, p. 102).

Ao final do conto Poole é destruído, e junto com ele toda a realidade! Aqui como no estruturalismo a realidade é reduzida a um rolo de fita, a um texto. Isto também ocorre em outro conto intitulado, não por acaso, “Test de Turing” (2005), do peruano Enrique Prochazka, onde o narrador-protagonista, um professor de filosofia especializado na metafísica de Leibnitz, descobre que é uma inteligência artificial encerrada num mundo virtual: “Está bem, disse a mim. Estou disposto a crer que esta virtualidade bucetada, que esta história universal seletiva e feita de pessoas sem valores, que este corpo binário e imaterial são suficientes para mim”²⁵⁰ (PROCHAZKA, 2005, p. 132-133). Quando sua “aluna”, uma programadora que lhe enganava fingindo que ele era real, resolve desligá-lo, o professor diz:

²⁴⁹ Tradução livre de: “Todas las respuestas deberían conducir a una sola: si el programa que hace funcionar el universo fuera matemático, habría un algoritmo primero del que derivan los demás. Si el programa fuera computacional, se trataría de tres o cuatro líneas de código, responsables de explicar tanto las mareas como las manchas del leopardo y la multiplicidad de lenguajes y los movimientos de tu mano derecha y el vuelo de las moscas y el nacimiento de las galaxias y Da Vinci y Borges y la cabellera pegajosa de Flavia y la sombra que proyectan los sauces llorones y Alan Turing”.

²⁵⁰ Tradução livre de: “Está bien, me dije. Estoy dispuesto a creer que esta virtualidad boceteada, que esta historia universal selectiva y hecha de monigotes, que este cuerpo binario e inmaterial son suficientes para mí”.

– *A lata não tem nada de mal* – recitei –. Mas tu já não me cais bem. É uma pena porque, depois de tudo, este deveria ser o melhor dos mundos possíveis. Eu a pensei aterrorizada, pálida e indefesa, escutando minha voz indócil desde o centro de um computador – e de uma metafísica – que ela imaginava desligada. E ali mesmo (serenamente: sem opções e sem ressentimentos) a aliviei para sempre de seu jogo idiota e cruel²⁵¹ (PROCHAZKA, 2005, p. 135; grifo do autor).

Quem desligou quem? O que é real? No momento em que questionamos o que é real, ou seja, no momento em que participamos deste “jogo idiota e cruel”, a realidade já se encontra ameaçada. Mas diante das jogadas estruturalistas que esboçamos até então, o que *El delirio* oferece como alternativa? Devemos agora concluir sobre o apelo de Kandinsky, sobre o retorno ao “espaço real” e conseqüentemente ao marxismo, pois a conjugação entre realidade e marxismo realizada por Kandinsky nos parece uma resposta ao delírio de Turing, ou seja, ao estruturalismo latente de Miguel. O retorno ao marxismo é, portanto, o retorno ao sujeito e ao referente.

4.6 Utopias indo-feministas: *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de Alison Spedding

Em “Sobre a intervenção cultural” (2003), artigo originalmente apresentado no terceiro Fórum Social Mundial em Porto Alegre, Jameson levanta alguns questionamentos fundamentais para a obra que analisamos neste tópico: “Pode um país separar-se do novo sistema mundial? (...) Podem ainda países de diferentes convicções separarem-se da rede capitalista global e criarem sistemas próprios? Em outras palavras, pode um país anticapitalista desligar-se e tentar um tipo diferente de experiência social?” (JAMESON, 2004b, p. 67). A utopia que Alison Spedding, antropóloga inglesa que vive na Bolívia desde 1986, imagina em *De cuando en cuando Saturnina* (2004) enfrenta questões semelhantes: num levante violento ocorrido em 2022 (a Libertação), os índios aymaras conquistam o poder na Bolívia, expulsam os *q’aras* (não-índios) e fundam *Qullasuyu Marka*, mais conhecida mundialmente como a Zona Libertada²⁵². Como aconteceu em outras experiências reais, após

²⁵¹ Tradução livre de: “– *La lata no tiene nada de malo* – recite –. Pero tú ya no me caes bien. Es una pena porque, después de todo, éste debería ser el mejor de los mundos posibles. / La supe aterrorizada, pálida e indefensa, escuchando mi voz indócil desde el centro de una computadora –y de una metafísica– que ella creía apagadas. Y allí mismo (serenamente: sin opciones y sin remordimientos) la alivié para siempre de su juego idiota y cruel”.

²⁵² Segundo Spedding (2004, p. ii), *De cuando en cuando Saturnina* é o terceiro de uma trilogia de romances baseados nos gêneros literários usados nas/sobre as épocas em que são ambientados: o primeiro, *Manuel y Fortunato* (1997), é uma picaresca colonial que se desenvolve no Alto Peru das primeiras décadas do século

a revolução, a Zona Libertada se fecha para as influências estrangeiras. Isto é o que Jameson critica em sua “resposta” às perguntas acima:

O sistema mundial e o capitalismo sempre respondem a essas tentativas [de separar-se do sistema mundial] com violência, como no Chile, anos atrás, e em Cuba ainda hoje. Mas em nosso contexto presente, a questão é mais teórica: não seria o desligamento uma política conservadora, uma freagem de emergência do trem da história? Ou, melhor ainda, invertendo o problema: não deveria o movimento anticapitalista atual encontrar suas energias precisamente no seio da globalização, numa apropriação desse movimento aparentemente irreversível para a frente, em que todas as partes do mundo estão mais vinculadas que nunca? Não tenho resposta para essas questões (JAMESON, 2004b, p. 67).

Se Jameson não tem resposta para essas questões, pelo menos Spedding tem resposta para o que acontece caso o país se desligue do sistema mundial, e neste ponto ela diverge de outras experiências reais: ao invés do regime “caducar”, como parece ocorrer em Cuba, na Coreia do Norte e mais recentemente na Venezuela – o que não se deve apenas à “violência” do sistema mundial, como quer Jameson –, surge de sua estagnação novas utopias: no caso de *De cuando en cuando Saturnina*, a utopia indo-feminista. Mas vamos por partes.

Considerada “herdeira do cyberpunk” (ESQUIROL, 2005), Spedding apresenta em *De cuando en cuando Saturnina* várias características que confirmam esta herança: o multiculturalismo, por exemplo, se manifesta na própria escrita da obra, daí lermos na introdução que

as entrevistas se realizaram principalmente em castelhano, mas todas as informantes procedentes da Zona falam aymara, e as que trabalham no Sindicato também falam *Spanglish*, além dos outros idiomas correntes no espaço, como *Trade Japanese*. Em vez de ‘traduzir’ as gravações, preferimos mantê-las tal qual, considerando que seu caráter multilíngüe e multicultural é parte essencial de seu valor²⁵³ (SPEDDING, 2004, p. vii).

Na verdade, o título por extenso da obra – *De cuando en cuando Saturninan / Saturnina from time to time: una historia oral del futuro* –, que nos lembra as placas bilíngües dos aeroportos, também nos remete ao multiculturalismo, além de justificar as “entrevistas” e “gravações” da citação acima: elas formam a narrativa dessa história do futuro.

XVII; e o segundo, *El viento de la cordillera* (2000), é um *thriller* ambientado em 1984, na Bolívia da hiperinflação e do narcotráfico.

²⁵³ Tradução livre de: “Las entrevistas se realizaron principalmente en castellano, pero todas las informantes procedentes de la Zona hablan aymara, y las que trabajan en el Sindicato también hablan *Spanglish*, además de los otros idiomas corrientes en el espacio, como *Trade Japanese*. En vez de ‘traducir’ las grabaciones, hemos preferido mantenerlas tal cual, considerando que su carácter multilíngüe y multicultural es parte esencial de su valor”.

Também notamos no romance de Spedding outros elementos da ficção *cyberpunk*, principalmente aqueles observados em *Neuromancer*: logo nos primeiros capítulos verificamos a implosão de estilos em: “um quadrofônico antiquíssimo wheezing out [berrava] algo em ritmo de *bubble-rock*, mas com uma vocalista chinesa estilo Ópera de Beijing, ou estilo gata no cio como dizem outros”²⁵⁴ (SPEDDING, 2004, p. 2); o submundo em: “aqui é um local de contrabandistas. Daqui saem para o Paquistão. Esmeraldas, haxixe com ópio, armas, vídeos pornô tailandeses”²⁵⁵ (SPEDDING, 2004, p. 4); o ciberespaço em: “E dali não era difícil *hackear* as outras partes do sistema. Havia preparado o vírus em um disquete”²⁵⁶ (SPEDDING, 2004, p. 20); a referência a marcas comerciais (Sony, Mitsubishi, etc.); etc. Entretanto, *De cuando en cuando Saturnina* assemelha-se mais a *Schismatrix* de Sterling, pois ambos são *space opera cyberpunk*²⁵⁷: Satuka, a protagonista do romance de Spedding, pertence ao Sindicato, organização da Zona Libertada que presta serviços informáticos e espaciais.

Mas se “um espectro é sempre um retornante” (DERRIDA, 1994, p. 27), como o espectro de Marx se manifesta em *De cuando en cuando Saturnina*? Ou seja, como o espectro de Marx se manifesta em uma utopia primeiramente indígena, mas também feminista? Para Csicsery-Ronay, “a crítica racial e o pensamento feminista têm emprestado o modelo histórico marxista, substituindo pessoas de cor e mulheres pela classe trabalhadora como agentes históricos acentuados”²⁵⁸ (CSICSERY-RONAY, 2003, p. 113). Neste sentido, conceitos da crítica racial e do feminismo apresentam traços da matriz marxista, o que notamos em várias passagens do romance de Spedding, principalmente devido aos usos de expressões da Guerra Fria: logo na introdução, por exemplo, lemos que “esta é a primeira vez que a ‘Cortina de Ferro nos Andes’ se abre para observamos um povo misterioso e lendário”²⁵⁹ (SPEDDING, 2004, p. vi); noutro momento lemos que o presidente dos Estados Unidos “pressionava a NASA para extrair esses que seguramente tinham laços com o foco indianista na ex-Bolívia e já eram um risco de segurança inaceitável. Era uma MacCarthyite witch-hunt [caça às bruxas

²⁵⁴ Tradução livre de: “un cuadrofónico antiquísimo wheezing out algo en ritmo de *bubble-rock* pero con una vocalista china estilo Ópera de Beijing, o estilo gata en celos como dicen otros”.

²⁵⁵ Tradução livre de: “esto es un local de contrabandistas. De aquí salen hacia Pakistán. Esmeraldas, hashisch con opio, armas, videos pornos tailandeses”.

²⁵⁶ Tradução livre de: “Y de allí no era difícil *hackear* las otras partes del sistema. He preparado el virus en un diskette”.

²⁵⁷ Para Westfahl (2003, p. 206), *Schismatrix* é uma obra associada à “*space opera* pós-moderna”.

²⁵⁸ Tradução livre de: “Race-critical and feminist thought has borrowed the Marxist historical model, substituting people of colour and women for the working class as emphasized historical agents”.

²⁵⁹ Tradução livre de: “Esta es la primera vez que la ‘Cortina de Hierro en los Andes’ se abre para dar a una mirada a un pueblo misterioso y legendario”.

macartista], dizem”²⁶⁰ (SPEDDING, 2004, p. 118-119) – referência à perseguição aos comunistas promovida pelo senador Joseph McCarthy na década de 1950; etc. Estas aproximações nos permitem estabelecer relações entre a Zona Libertada e o socialismo indo-americano proposto por José Carlos Mariátegui nos anos 1920, ainda que Mariátegui se refira preferencialmente à cultura inca – o que contraria as críticas de Satuka ao imperialismo inca, visto que os aymaras foram conquistado pelos incas durante o reinado de Huayna Capac (1483-1523). Em todo caso, subsiste a idéia do indígena como agente histórico central da revolução socialista, seja qual for sua etnia. Considerando isto, vejamos o que Mariátegui tem a dizer:

O passado inca entrou na nossa história reivindicado não pelos tradicionalistas mas pelos revolucionários. Nisto consiste a derrota do colonialismo, ainda sobrevivente, em parte, como estado social – feudalidade, *gamonalismo*²⁶¹ –, mas derrotado para sempre como espírito. A revolução reivindicou nossa mais antiga tradição (MARIÁTEGUI, 2005, p. 115).

Se a revolução reivindica a tradição, é porque “o socialismo, afinal, está na tradição americana. A mais avançada organização comunista primitiva que a história registrou é a inca” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 120). Para Löwy, o romantismo de Mariátegui, no sentido de evocar a tradição contra a modernidade capitalista, também se encontra em Marx, para quem via na revolução “o retorno da sociedade moderna ao tipo ‘arcaico’ de propriedade comunal”, ou melhor, “a um renascimento do tipo de sociedade arcaica sob uma forma superior” (MARX *apud* LÖWY, 2005, p. 9). Isto nos remete novamente ao que Jameson (2007) identifica em vários textos utópicos, ou seja, representações dos modos de produção pré-capitalistas. Mas tanto para Marx (“sociedade arcaica sob uma forma superior”) quanto para Mariátegui não se trata do impulso secreto de “começar tudo de novo” (Sontag), mas de aproveitar as experiências comunistas anteriores para pensar novos modelos: para Mariátegui, o socialismo indo-americano

não significa absolutamente uma romântica e anti-histórica tendência de reconstrução ou ressurreição do socialismo inca, que correspondeu a condições históricas completamente superadas e do qual só restam, como fator aproveitável

²⁶⁰ Tradução livre de: “presionaba a la NASA para sacar a esos que seguramente tenían lazos con el foco indigenista en la ex-Bolivia y ya eran un riesgo de seguridad inaceptable. Era una MacCarthyite witch-hunt, dicen”.

²⁶¹ Em nota de rodapé o tradutor Luiz Sérgio Henriques explica que, “baseado na categoria dos *gamonales* (grandes latifúndios, que muitas vezes expandiam seus domínios à custa das comunidades indígenas), o *gamonalismo* – na concepção de Mariátegui – designa, mais amplamente, um sistema hegemônico na política e no Estado, envolvendo funcionários, intermediários, agentes, parasitas e até índios inseridos de modo subalterno” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 115).

dentro de uma técnica de produção perfeitamente científica, os hábitos de cooperação e socialismo dos camponeses indígenas. O socialismo pressupõe a técnica, a ciência, a etapa capitalistas e não pode implicar o menor retrocesso na aquisição das conquistas da civilização moderna, mas, pelo contrário, a máxima e metódica aceleração da incorporação destas conquistas à vida nacional (MARIÁTEGUI, 2005, p. 123-124).

Para exemplificar, Mariátegui afirma em *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana* (1928) que “a autocracia e o comunismo são incompatíveis em nossa época; mas não o eram nas sociedades primitivas” (MARIÁTEGUI *apud* LÖWY, 2005, p. 20). Nenhum socialismo, mesmo de inspiração indo-americana, pode ignorar os avanços das sociedades liberais, como a democracia. Neste sentido, o posicionamento de Mariátegui se assemelha ao de Lukács quando este critica o reacionarismo do movimento romântico em relação à Revolução Francesa:

Na luta ideológica contra a Revolução francesa, o romantismo legitimista se serve como grito de batalha de uma parecida comparação reacionária e tendenciosa – ainda que mais superficial no econômico – entre a sociedade antes e depois da Revolução, e mais amplamente entre o capitalismo e o feudalismo. A inumanidade do capitalismo, o caos da competência, o aniquilamento dos pequenos pelos grandes, a humilhação da cultura por ter-se convertido em mera mercadoria, tudo isto se contrasta, geralmente em forma reacionária e tendenciosa, com o idílio social da Idade Média, apresentada como o período da pacífica cooperação de todas as classes, como a época do crescimento orgânico da cultura²⁶² (LUKÁCS, 1977, p. 23-24).

Curioso que Lukács se refira aqui ao romance histórico que, como já vimos, é análogo à ficção científica em sua percepção do presente como história: daí também identificarmos esse aspecto reacionário em exemplos da ficção científica, principalmente naqueles que representam modos de produção pré-capitalistas como utopias (*El viaje*). Entretanto, se isto não vale para todo romance histórico – Walter Scott, por exemplo, nunca propagou uma “ideologia feudal” como afirmava Taine (LUKÁCS, 1977, p. 52) –, também não vale para toda ficção científica: em *De cuando en cuando Saturnina*, a Zona Libertada conserva os progressos tecnológicos (naves espaciais, computadores, etc.), ainda que nem tanto os progressos sociais, como veremos adiante.

²⁶² Tradução livre de: “En la lucha ideológica contra la Revolución francesa, el romanticismo legitimista se sirve como grito de batalla de una parecida comparación reaccionaria y tendenciosa – aunque más superficial en lo económico – entre la sociedad antes y después de la Revolución, y más ampliamente entre el capitalismo y el feudalismo. La inhumanidad del capitalismo, el caos de la competencia, el aniquilamento de los pequeños por los grandes, la humillación de la cultura por haberse convertido todo en mera mercadería, todo ello se contrasta, generalmente en forma reaccionaria y tendenciosa, con el idilio social de la Edad Media, presentada como el periodo de la pacífica cooperación de todas las clases, como la época del crecimiento orgánico de la cultura”.

Mas se ainda a pouco falamos da autocracia do socialismo inca como anacronismo inaceitável para o socialismo indo-americano, então é necessário destacar a seguinte distinção que Löwy reconhece na obra de Mariátegui: “Mariátegui introduz uma distinção entre o *ayllu*, criado pelas massas anônimas no curso de milênios, e o sistema unitário despótico fundado pelos imperadores incas” (LÖWY, 2005, p. 19). O *ayllu* era o pilar da economia inca, um conjunto de famílias ligadas pelo parentesco que detinha a propriedade coletiva da terra.

Antes da ampla organização do Império Inca, existiu entre as populações aborígenes que ocupavam o imenso território um regime de comunismo agrário.

Desde que as tribos primitivas passaram do nomadismo à residência fixa, na terra, dando origem à agricultura, constituiu-se um regime de propriedade e usufruto coletivos da terra, organizado por grupos que constituíram as primeiras “comunidades”, estabelecendo-se o costume da repartição da terra segundo as necessidades de cultivo.

O império inca dos quíchuas, ao formar-se e estender-se progressivamente, quer por intermédio da guerra, quer por anexações pacíficas, encontrou por toda parte esta ordem econômica existente. Só necessidades administrativas e políticas, voltadas para reforçar o controle central no vasto império, é que impeliram o governo dos incas a organizar de forma especial este regime comunista, que funcionava há muito tempo em todo o território do império (MARIÁTEGUI, 2005, p. 138).

Entretanto, o Império Inca não desestruturou os *ayllus* como nos faz pensar a divisão observada por Löwy, muito pelo contrário: “se não fosse pela influência do império teocrático”, “a evolução natural do coletivismo indígena teria conduzido, através de dois grandes fenômenos paralelos – transformação da propriedade coletiva em familiar e individual, formação do feudalismo –, a instituições análogas aos burgos e municípios [europeus]” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 140). Ou seja, o coletivismo se manteve para atender os interesses do império. É somente com a chegada dos espanhóis que se desfazem os *ayllus*: “O regime colonial que se estabeleceu em seguida desorganizou e aniquilou a economia agrária inca, substituída por uma economia de maior produtividade” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 141). Entretanto, Mariátegui ainda identifica, pelo menos nos anos 1920, algumas comunidades indígenas que conservam o espírito coletivista dos *ayllus*: para ele, são estas populações que reúnem “condições tão favoráveis para que o comunismo agrário primitivo, subsistente em estruturas concretas e no profundo espírito coletivista, transforme-se, sob a hegemonia da classe proletária, numa das bases mais sólidas da sociedade coletivista preconizada pelo comunismo marxista” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 144).

Para retornar ao comentário de Csicsery-Ronay, a obra de Mariátegui nos faz entender como a crítica étnica empresta o modelo histórico marxista – se bem que, no caso de Mariátegui, é mais o marxismo que se vale da crítica étnica, e não o contrário. Em todo caso,

o que antes se tratava de apropriação, agora é substituição: basta notarmos as mudanças discursivas na teoria contemporânea para percebermos que, enquanto antes os termos eram ideologia, classe social e alienação, agora são subjetividade, raça, feminismo e pós-colonialismo. Neste cenário as lutas político-econômicas (capitalismo *versus* socialismo) transformaram-se em lutas raciais ou étnicas: em *De cuando en cuando Saturnina*, por exemplo, os chechenos venceram os russos. Outro exemplo é o conflito entre os fóbicos (habitantes de Fobos, um dos satélites naturais de Marte) e os africanos de Marte:

O problema dos fóbicos, pois, é que são Klu Klux Klan, uns brancos racistas do sul dos Estados Fodidos, que em duzentos anos não puderam esquecer que perderam a guerra sobre a escravidão. Quando Martin Luther King II saiu eleito primeiro presidente negro dos Fodidos – ainda que não tenham colocado um *Native American* até agora e muito menos uma Nativa Americana – pensavam eles que seriam a *Strange Fruit* da vez e compraram uns transportadores japongas, abandonaram a terra. E era justamente nessa época que as Nações Unidas aprovaram a doação de Marte ao Povo Negro Pan-africanista, à cabeça de Azania, em compensação pela escravidão e pelo que haviam feito a África com o colonialismo²⁶³ (SPEDDING, 2004, p. 9).

Jameson já observava que “se a ênfase na classe não é forte, isso se dá porque o modelo de classe nunca foi satisfatoriamente elaborado para a realidade social americana, com seus agrupamentos étnicos e raciais, como seria de desejar” (JAMESON, 1985, p. 304), o que explica porque os entusiastas dos *cultural studies* norte-americanos são os mais favoráveis às mudanças teóricas indicadas. Spedding também parece favorável a tais mudanças, como notamos num diálogo entre um simpatizante da revolução andina e Satuka:

“Somos uns quantos que cremos na Libertação, ainda que por desgraça de nascimento estamos excluídos, e cremos que deve, que pode ir mais longe. Que pode ser um modelo para outros lugares.”
 “Então façam sua revolução nesses lugares. A mim, o que me importa?”
 “É que você era dissidente.”
 “Dissidente? Os dissidentes desapareceram quando caiu o Muro de Berlim, está atrasado um século.”
 “Até quando o socialismo em apenas um país estará na ordem do dia?”
 “Na Zona não somos o paraíso dos operários. Se você diz que conhece a história, saberá que a esquerda nos serviu tão mal como a direita. Se vocês são um desses grupinhos que, em seu nome, embaralham as palavras Revolucionário, Povo,

²⁶³ Tradução livre de: “El problema de los fóbicos, pues, es que son Klu Klux Klan, unos blancos racistas del su de los Estados Jodidos, que en doscientos años no han podido olvidar que perdieron la guerra sobre la esclavitud. Cuando Martin Luther King II salió elegido primer presidente negro de los Jodidos – aunque no han colocado a un *Native American* hasta ahora y mucho menos una Nativa Americana – pensaban que ellos ya iban a ser el *Strange Fruit* y se compraron unos transportadores japuchos, abandonaron la tierra. Y era justamente en esa época que las Naciones Unidas aprobaron la donación de Marte al Pueblo Negro Panafricanista, a la cabeza de Azania, en compensación por la esclavitud y lo que habían hecho a África con el colonialismo”.

Vermelho, Libertação e Exército, sabem onde podem meter sua proposta”²⁶⁴ (SPEDDING, 2004, p. 120).

O que incomoda Spedding não é tanto a esquerda totalitarista-stalinista, como se deduz da citação acima, pois ela mesma atribui ironicamente traços desta esquerda ao “anarquismo à andina” (SPEDDING, 2004, p. 124) que se pratica na Zona Libertada: os *amawt’as* (magos ou curandeiros), por exemplo, constituem praticamente uma classe dirigente, como os burocratas da antiga União Soviética (SPEDDING, 2004, p. 109); eles inclusive controlam a única prisão, o que nos remete ao seguinte comentário da personagem Fortunata: “Não temos exército nem Presidente, mas continuamos tendo prisão. Uma merda, não?”²⁶⁵ (SPEDDING, 2004, p. 217). Na verdade, o que incomoda Spedding é a redução que o conceito de classe social desenvolve. A reflexão sobre o feminismo que Haraway apresenta é similar ao que buscamos explicar:

A consciência da exclusão que é produzida por meio do ato de nomeação é aguda. (...) A existência de uma dolorosa fragmentação entre as feministas (para não dizer “entre as mulheres”), ao longo de cada fissura possível, tem feito com que o conceito de *mulher* se torne escorregadio: ele acaba funcionando como uma desculpa para a matriz das dominações que as mulheres exercem umas sobre as outras (HARAWAY, 2000, p. 52; grifo da autora).

Ou seja, para citar um exemplo de Haraway (2000, p. 54), o conceito de mulher oculta as diferenças entre as mulheres brancas e as mulheres negras a favor das primeiras. O mesmo ocorre no conceito de proletariado que esconde as diferenças entre os proletariados brancos e os proletariados negros, ou entre os proletários e as proletárias, sempre a favor dos primeiros. Isto se deve ao humanismo inerente ao marxismo ortodoxo que, crente na universalidade da condição humana, elege/impõe o homem ocidental como essência do ser humano. Daí compreendermos a crítica de Haraway ao feminismo marxista: “A herança do humanismo marxiano com seu eu eminentemente ocidental é o que, para mim, constitui a dificuldade” (HARAWAY, 2000, p. 59).

Não evocamos o pensamento de Haraway apenas para explicar a redução que o conceito de classe social desenvolve, mas também para entendermos a posição do grupo feminista

²⁶⁴ Tradução livre de: “Somos unos cuantos que creemos en la Liberación, aunque sea que por desgracia de nacimiento estamos excluidos, y creemos que debe, que puede ir más lejos. Que puede ser un modelo para otro lugares.’ / ‘Entonces vayan a hacer su revolución en esos lugares. ¿A mi qué me importa?’ / ‘Es que vos eres disidente.’ / ‘¿Disidente? Los disidentes desaparecieron cuando cayó el Muro de Berlín, estás atrasado un siglo.’ / ‘¿Mientras el socialismo en un solo país está a la orden del día?’ / ‘En la Zona no somos el paraíso de los obreros. Si dices que conoces la historia, sabrás que la izquierda nos sirvió tan mal como la derecha. Si vos son uno desos grupitos que barajan en su nombre las palabras Revolucionario, Pueblo, Rojo, Liberación y Ejército, sabes dónde puedes meter tu propuesta”.

²⁶⁵ Tradução livre de: “No tenemos ejército ni Presidente, pero seguimos teniendo cárcel. Una mierda, ¿no?”.

radical Flora Tristan²⁶⁶ diante da Libertação: “Reconsideração da cultura andina, se chamava, mas na realidade era conscientização sobre o imperialismo e o patriarcado. O lema do Flora Tristan, no fundo, é o separatismo duplo, fora *q’aras* [não-índios] e fora homens. E não somente fora *q’aras*”²⁶⁷ (SPEDDING, 2004, p. 101). Surge assim mais um exemplo de exclusão que se origina por meio de nomeação: a etnia aymara, bandeira da Libertação, oculta as diferenças entre os índios e as índias a favor dos primeiros. Eis alguns “mandamentos” do Flora Tristan:

O Flora Tristan não era somente a ala armada, a ação direta. Era um movimento feminista sobre tudo. A revolução na vida pessoal. Primeiro, abandonar ao teu marido no caso de ter a má sorte de ter um. Depois, agradar os filhos varões – as mulheres podiam conservá-los. Logo, livre exercício da sexualidade, o que queria dizer se deixar seduzir pelas companheiras, ou seduzir elas, segundo tuas inclinações. O inimigo são os homens ou é o sistema? Ambos, pois o sistema se expressa através dos homens e também através de muitas mulheres, incluindo todas que convivem com homens porque, ao fim, terminam se não passando sua camisa para não contradizê-los em público, então passando o dinheiro por debaixo da mesa...²⁶⁸ (SPEDDING, 2004, p. 102).

O inimigo não são apenas os homens, mas também o sistema que os mantém no poder; logo, é toda a revolução (Libertação) que está na mira das feministas do Flora Tristan. Neste sentido, o que está em jogo é a relação dialética entre o pedagógico e o performático. Para Bhabha (2003), a identidade nacional é um espaço de disputa entre o *pedagógico*, o passado mítico, e o *performático*, a diversidade cultural contemporânea. Enquanto durante a Libertação a etnia aymara formava um discurso performático em relação ao discurso pedagógico dos não-índios, agora ela constitui um discurso pedagógico em relação ao discurso performático do grupo Flora Tristan. Percebemos, portanto, que o discurso performático atua no interior do discurso pedagógico, como um fractal cujas margens se desdobram em margens que se desdobram em margens *ad infinitum* (Fig. 10):

²⁶⁶ Referência à escritora socialista francesa Flora Tristan (1803-1844), conhecida como uma das fundadoras do moderno feminismo.

²⁶⁷ Tradução livre de: “Reconsideración de la cultura andina, se llamaba, pero en realidad era conscientización sobre el imperialismo y el patriarcado. El lema del Flora Tristan en el fondo es el separatismo doble, fuera *q’aras* y fuera hombres. Y no sólo fuera *q’aras*”.

²⁶⁸ Tradução livre de: “El Flora Tristan no era sólo el ala armada, la acción directa. Era un movimiento feminista sobre todo. La revolución en la vida personal. Primero, abandonar a tu marido en caso de tener la mala fortuna de tener uno. Después, regálaselos los hijos varones – a las mujeres podías retenerlas. Luego, libre ejercicio de la sexualidad, que quería decir dejarte seducir por las compañeras, o sino seducir a ellas, según tus inclinaciones. ¿El enemigo son los hombres o es el sistema? Ambos pues, el sistema se expresa a través de los hombres y también a través de muchas mujeres, incluyendo a todas las que conviven con hombres porque al fin terminas sino planchando su camisa a lo menos no contradiciéndole ante el público, pasándole el dinero debajo de la mesa...”.

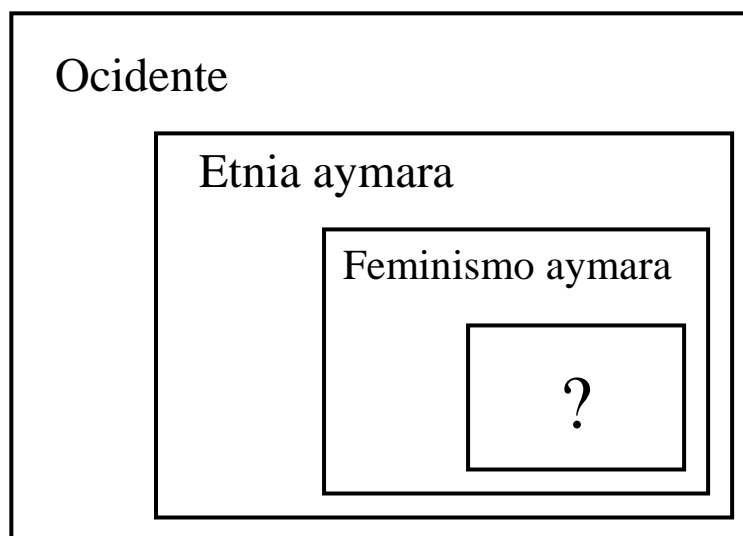


Figura 10

Se continuarmos este exercício de imaginação e concebermos uma revolução bem-sucedida do grupo Flora Tristan (isto não ocorre em *De cuando en cuando Saturnina*), então seu feminismo aymara será um discurso pedagógico em relação ao hipotético discurso performático das índias aymaras heterossexuais ou algo semelhante.

Como é possível, entretanto, pensar o feminismo a partir da ficção *cyberpunk*, freqüentemente acusada de “manter os garotos satisfeitos” (Nixon)? Para Hollinger, por exemplo, a ficção *cyberpunk* “é escrita na maior parte por um pequeno número de homens brancos de classe média, muitos deles, inexplicavelmente, morando em Texas”²⁶⁹ (HOLLINGER *apud* CADORA, 1995, p. 357). Já Nixon culpa a ficção *cyberpunk* por retirar os temas feministas, em evidência na década de 1970, da agenda da ficção científica nos anos 1980 (NIXON *apud* CADORA, 1995, p. 357). Contudo, em “Feminist cyberpunk” (1995), Cadora argumenta que esta ficção científica feminista anterior ao *cyberpunk* valoriza muitas vezes a natureza em detrimento da tecnologia, “replicando o estereótipo cultural que iguala tecnologia e masculinidade”²⁷⁰ (CADORA, 1995, p. 358). Sobre a ficção *cyberpunk* feminista, assim denominada para se distinguir da ficção *cyberpunk* inicial (“masculinista”), Cadora afirma que “mulheres escritoras tem começado a usar o cyberpunk justamente para este propósito, resistir à política conservadora dos seus predecessores masculinistas, se enganchando com realidades tecnológicas e explorando novas formas para o sujeito do

²⁶⁹ Tradução livre de: “is written for the most part by a small number of white middle-class men, many of whom, inexplicably, live in Texas”.

²⁷⁰ Tradução livre de: “[feminist sf] replicates the cultural stereotype that equates technology with masculinity”.

feminismo”²⁷¹ (CADORA, 1995, p. 357). Este é o caso de Spedding, para quem as feministas do Flora Tristan “também haviam que se apoderar da tecnologia, campo tradicional dos varões, não somente da informática, mas também da mecânica automobilística, da radiotécnica... e logo, das armas”²⁷² (SPEDDING, 2004, p. 102). Se o estereótipo cultural denunciado por Cadora parece repetir aqui, pois a tecnologia é “campo tradicional dos varões”, pelo menos a tecnologia não é renunciada a favor da natureza. Por outro lado, se o centro do “sujeito do feminismo” que a ficção *cyberpunk* propõe é o *cyborg* harawayiano, então é a contradição que ganha destaque, pois “embora, como insiste Haraway, o discurso do *cyborg* possa ser um instrumento de libertação feminista, ele é, em realidade, fruto de uma sociedade tecnocrática, paternalista e militar” (LEMOS, 2002, p. 183). Por causa desta contradição que Haraway entende o *cyborg* tanto como dominação – “a apropriação final dos corpos das mulheres numa orgia guerreira masculinista” – quanto como libertação – realidades sociais e corporais vividas nas quais as pessoas “não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias” (HARAWAY, 2000, p. 51). Enquanto a ficção *cyberpunk* masculinista parece valorizar a dominação – o “serviço de boneca” (prostituição por meio de *softwares* inibidores de consciência) em *Neuromancer* (GIBSON, 2003, p. 170) –, a feminista privilegia as identidades contraditórias:

De acordo com Haraway, escritoras de ficção científica feminista têm o potencial para serem “teóricas do *cyborg*”. As identidades representadas no *cyberpunk* feminista são fragmentadas e instáveis, justamente o tipo de identidade que o feminismo deve trazer em conceitos. *Cyberpunks* feministas estão todas relacionadas com tópicos divididos de gênero, raça, classe e sexualidade. Não há “mulher” essencial no *cyberpunk* feminista²⁷³ (CADORA, 1995, p. 370).

As identidades contraditórias em *De cuando en cuando Saturnina* são justamente as militantes do Flora Tristan, pois reúnem a etnia aymara e o feminismo, assemelhando-se às “mulheres de cor” que Haraway (2000, p. 93) compreende como uma identidade *cyborg*.

Mas quem são as “teóricas do *cyborg*”, ou seja, as escritoras de ficção científica feminista referidas por Haraway? Elas são muitas (HARAWAY, 2000, p. 91), mas podemos destacar duas obras para refletir sobre o feminismo *cyborg* de Haraway: em *The ship who*

²⁷¹ Tradução livre de: “Women writes have begun to use *cyberpunk* for just that purpose, resisting the conservative politics of their masculinist predecessors, grappling with the realities of technology, and exploring new forms for the subject of feminism”.

²⁷² Tradução livre de: “También había que apoderarse de la tecnología, campo tradicional de los varones, no sólo la informática sino también la mecánica automóvil, la radiotécnica... y luego, las armas”.

²⁷³ Tradução livre de: “According to Haraway, feminist sf writes have the potential to be “theorists for *cyborgs*”. The identities represented in feminist *cyberpunk* are fragmented and unstable, just the kind of identities with which feminism must come to terms. Feminist *cyberpunks* are all dealing with the divisive issues of gender, race, class, and sexuality. There is no essential ‘woman’ in feminist *cyberpunk*”.

sang (1969), de Anne McCaffrey, a protagonista Helva, ainda garota, tem o cérebro transplantado para uma espaçonave; em suas andanças pelo espaço encontra outra nave semelhante à ela que lhe diz que “Silva morreu há muito tempo. Eu sou 422. Atualmente MS”²⁷⁴ (MCCAFFREY, 1985, p. 22). A identidade feminina e essencial (“Silva”) é abandonada pela identidade indefinida e *cyborg* (“422”). Em todo caso, Helva não aceita esta indefinição, como ocorre quando encontra a nave enlouquecida 732:

“É a selvagem 732. Está ficando louca. Precisa ser destruída”. Era fácil para alguém como Helva, sabendo o que ela deve fazer, pensar em 732 como uma “coisa” [“it”] impessoal, e não como a mulher, o cérebro que foi uma vez²⁷⁵ (MCCAFFREY, 1985, p. 86-87).

Talvez por esta relutância que Haraway (2000, p. 100) classifica *The ship who sang* como pré-feminista, pois o prenome impessoal *it* demarca a identidade *cyborg*, o “mundo pós-gênero” (HARAWAY, 2000, p. 42), ao abdicar dos pronomes pessoais (e de gêneros) *he* e *she*. Por outro lado, o prenome *it* é constantemente explorado por James Tiptree Jr. em “The girl who was plugged in” (1973), compreendido como antecessor da ficção *cyberpunk* na antologia *The ultimate cyberpunk* (2002), organizada por Pat Cadigan: neste conto lemos sobre P. Burke, uma garota de dezessete anos que se suicidou, mas que tem a consciência transferida para um corpo perfeito denominado Delphi. Já na “sala de operação” de P. Burke percebemos indícios da identidade *cyborg*, pois nela “há seis pessoas”, “cinco delas tecnicamente homens, e a sexta não é facilmente pensada por uma mãe”²⁷⁶ (TIPTREE, 1979, p. 81). Para Haraway, “o ciborgue não é parte de qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, de uma ‘narrativa de origem’” (HARAWAY, 2000, p. 42), pois desconhece qualquer origem biológica, seja ela de sexo ou de parentesco (“mãe”). Aliás, o sexo, enquanto origem biológica e relação sexual, causa repulsa em P. Burke: “P. Burke está tão distante quanto você pode imaginar do conceito de *garota*. Ela é uma mulher, sim – mas para ela, sexo é uma palavra de quatro letras soletrada M-E-D-O”²⁷⁷ (TIPTREE, 1979, p. 93; grifo da autora). Entretanto, mais que na ficção, a política *cyborg* está presente na própria vida de Tiptree, “uma autora cuja ficção era vista como particularmente masculina até que seu

²⁷⁴ Tradução livre de: “Silva died a long time ago. I’m 422. Currently MS”.

²⁷⁵ Tradução livre de: “It’s the rogue 732. It’s gone mad. It’s got to be destroyed.” It was easier somehow for Helva, knowing what she must do, to think of the 732 as an impersonal ‘it,’ rather than the female the brain had once been”.

²⁷⁶ Tradução livre de: “there are six people”; “Five of them technically male, and the sixth isn’t easily thought of as a mother”.

²⁷⁷ Tradução livre de: “P. Burke is about as far as you can get from the concept *girl*. She’s a female, yes – but for her, sex is a four-letter word spelled P-A-I-N”.

‘verdadeiro’ gênero fosse revelado” (HARAWAY, 2000, p. 102). James Tiptree Jr. é, na verdade, o pseudônimo de Alice Sheldon, segredo que a escritora revelou em 1977, portanto depois do escritor Robert Silverberg escrever as seguintes palavras na introdução de *Warm worlds and otherwise* (1975), coletânea onde aparece “The girl who was plugged in”:

Tem sido sugerido que Tiptree é mulher, uma teoria que eu acho absurda, pois há para mim algo inevitavelmente masculino na escrita de Tiptree. Eu não acho que romances de Jane Austen poderiam ter sido escritos por um homem nem as estórias de Ernest Hemingway por uma mulher, e da mesma forma eu acredito que o autor das estórias de James Tiptree é homem²⁷⁸ (SILVERBERG, 1979, p. xii).

Intitulada “Who is Tiptree, what is he?” (“Quem é Tiptree, o que é ele?”), a introdução de Silverberg se afilia plenamente ao pensamento essencialista, principal alvo da crítica *cyborg* de Haraway: “Não existe nada no fato de ser ‘mulher’ que naturalmente uma as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – ‘ser’ mulher” (HARAWAY, 2000, p. 52). Portanto, inexistem qualidades inerentes que nos façam reconhecer as mulheres e também os homens: esta é a lição de Haraway que, mesmo após a revelação de James Tiptree/Alice Sheldon, Silverberg parece não entender, pois, em pós-escrito em que reconhece o engodo, afirma que “o que eu tenho aprendido é que há algumas mulheres que podem escrever sobre tópicos tradicionalmente masculinos com mais conhecimento que muitos homens, e que o artista verdadeiramente superior pode adotar qualquer tom que seja apropriado para o material que leva ao público”²⁷⁹ (SILVERBERG, 1979, p. xviii). Não existem “tópicos tradicionalmente masculinos” nem escritoras excepcionais que conseguem escrever em tom masculino, mas sim uma construção de gênero, “uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis” (HARAWAY, 2000, p. 52).

O manifesto *cyborg* de Haraway é publicado pela primeira vez em 1985, o que a impede de citar alguns exemplos da ficção *cyberpunk*: Pat Cadigan, por exemplo, publica “Os pecadores” em 1984, conto depois incluído na antologia *Mirrorshades* em 1985. Aqui lemos sobre uma fugitiva especialista em sintetizar músicas através de implantes cibernéticos que é recapturada por conglomerado do ramo. Ela é recapturada porque, para fazer músicas,

²⁷⁸ Tradução livre de: “It has been suggested that Tiptree is female, a theory that I find absurd, for there is to me something ineluctably masculine about Tiptree’s writing. I don’t think the novels of Jane Austen could have been written by a man nor the stories of Ernest Hemingway by a woman, and in the same way I believe the author of the James Tiptree stories is male”.

²⁷⁹ Tradução livre de: “What I have learned is that there are some women who can write about traditionally male topics more knowledgeably than most men, and that the truly superior artist can adopt whatever tone is appropriate to the material and bring it off”.

havia necessidade de uma síntese, e para isso recorria-se ao sintetizador, não ao antigo, ao instrumento musical, mas a alguma coisa – alguém – que canalizasse o grupo, sacudisse e estimulasse as almas alimentadas por válvulas, *rockasse* e *rollasse* de uma maneira que eles não podiam fazer sozinhos (CADIGAN, 1988, p. 58).

A especialista é esta coisa, este alguém que canaliza as identidades dos membros da banda, promovendo em seu corpo, o sintetizador, uma fusão de identidades contraditórias.

Na ficção *cyberpunk* latino-americana também encontramos, como já vimos e veremos novamente em *De cuando en cuando Saturnina*, exemplos interessantes para pensar o feminismo *cyborg*: “Hackers” (1997), de Roberto Bayeto, aproxima-se de *Blade Runner* não por causa de cenários ou personagens semelhantes, mas porque ambos contradizem o dualismo entre *eu* e *outro*, também contestado pela “cultura *high-tech*” do *cyborg* (HARAWAY, 2000, p. 100). Enquanto em *Blade Runner* o *outro* é o andróide, em “Hackers” os *outros* são o *hacker* e o homossexual; enquanto Deckard é um caçador de andróides, Liko é um caçador de *hackers* e homofóbico; enquanto Deckard apaixonou-se pelo andróide Rachel no final do filme, Liko apaixonou-se pelo homossexual Setembro e torna-se membro da sociedade dos *hackers* no final do conto. Portanto, em ambos há uma anulação do dualismo inicial. Mais interessante, contudo, é perceber em *Blade Runner* também o andróide enquanto alegoria (“falar outramente”) do homossexual: quando Deckard aplica o teste Voight-Kampff em Rachel para saber se ela é replicante (andróide), assistimos o seguinte diálogo:

DECKARD: Você está lendo uma revista. Você encontra uma página inteira com a foto de uma garota nua.

RACHEL: Isto está testando se eu sou uma replicante ou uma lésbica, Sr. Deckard?²⁸⁰

A homossexualidade também é assunto em “Além do invisível” (2008), de Cristina Lasaitis, conto que antecipa alguns eventos de “Meia-noite”: dois avatares²⁸¹, Marcos e Maya, se encontram no ciberespaço e se apaixonam, trocando entre eles *login* e senha. O usuário Marcos resolve entrar na conta de Maya e descobre que ela é, na verdade, *ele*, Ander. Ander também entra na conta de Maya ao mesmo tempo em que Marcos, o que produz o seguinte resultado: “Duas mentes habitando o mesmo avatar, confundindo os comandos e os

²⁸⁰ Tradução livre de: “DECKARD: You’re reading a magazine. You come across a full-page nude photo of a girl. / RACHEL: Is this testing whether I’m a replicant or a lesbian, Mr. Deckard?”.

²⁸¹ Em informática, avatar é uma representação gráfica de um usuário em realidade virtual. *Nevasca* de Stephenson popularizou o uso do termo. Originalmente no hiduísmo, avatar significa a manifestação corporal de um ser imortal.

pensamentos, e nenhum dos dois saberia explicar a sensação de partilhar uma sociedade tão íntima...” (LASAITIS, 2008b, p. 14). A experiência homossexual (um homem que se descobre apaixonado por outro homem), mas também *cyborg* (duas mentes compartilhando o mesmo avatar), além da condição física de Ander – “Um humano asqueroso, obeso mórbido, embrulhado em látex viscoso, metido num sarcófago de gel supercondutor e comunicado por sensores ao CPU quântico” (LASAITIS, 2008b, p. 14) –, é demais para Marcos que desconecta abruptamente para nunca mais voltar. Entretanto, “Além do invisível” não termina em tragédia, pois os verdadeiros protagonistas não são os usuários, mas os avatares: Ander concede autonomia para Marcos (avatar) e Maya, para os dois viverem felizes para sempre até desligarem os servidores em 2467... “Marcos e Maya podiam finalmente ter suas vidas em liberdade. Livres de *users*, senhas, leis, protocolos, formalidades; livres das atribuições da existência, dos percalços da vida e da morte” (LASAITIS, 2008b, p. 16). E também livres dos gêneros dos seus usuários para viverem “o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso²⁸², sem gênero” (HARAWAY, 2000, p. 108).

Para retornar a *De cuando en cuando Saturnina*, a política *cyborg*, contrária à identidade essencialista, também está presente nas ações do grupo Flora Tristan: as feministas militantes explodiram o edifício da Seção Genética em Lima, responsável por determinar “quem era 100% – ou 85%, ou 50% – sangue indígena” (SPEDDING, 2004, p. 18). Este acontecimento foi assim anunciado num noticiário:

“...destruiu metade do edifício... a análise forense inicial indica que foi uma bomba de tipo *limpet*... se encontrou um cartão que denuncia o que chamam de fascismo genética do Ministério de Turismo, Cultura e Folclore, mas até este momento nenhum grupo subversivo tem reclamado a responsabilidade deste fato criminoso...”²⁸³ (SPEDDING, 2004, p. 19).

O Ministério do Turismo fomenta este “fascismo genético” porque “o turismo era o único motivo para que Lima quisesse manter a Mancha Índia dentro do país”²⁸⁴ (SPEDDING, 2004, p. 167), caso contrário já haveria exterminado os índios, pois, desde a Libertação, “os

²⁸² Para Haraway, o monstro é um sinônimo de *cyborg*, não havendo, portanto, nenhuma conotação negativa: “Os monstros sempre definiram, na imaginação ocidental, os limites da comunidade. Os centauros e as amazonas da Grécia antiga estabeleceram os limites da pólis centrada do humano masculino grego ao vislumbrarem a possibilidade do casamento e as confusões de fronteira entre, de um lado, o guerreiro e, de outro, a animalidade e a mulher” (HARAWAY, 2000, p. 105).

²⁸³ Tradução livre de: “...destrozó la mitad del edificio... el análisis forense inicial indica que fue una bomba de tipo *limpet*... se ha encontrado un cartel que denuncia lo que llaman el fascismo genético del Ministerio de Turismo y Folkloricultura, pero hasta este momento ningún grupo subversivo ha reclamado la responsabilidad de este hecho criminal...”.

²⁸⁴ Tradução livre de: “el turismo era el único motivo para que Lima quisiera mantener la Mancha India dentro del país”.

cidadãos da Zona – da ex-Bolívia, como dizem eles – eram *personas no gratas* no Peru”²⁸⁵ (SPEDDING, 2004, p. 15). Este posicionamento do Peru em relação aos cidadãos indígenas da Zona Libertada o aproxima dos Estados Unidos, inimigos dos aymaras como já vimos: “até o vice-presidente dos Estados Fodidos veio babar sobre como o Peru era o farol do mundo livre e modelo de integração harmônica frente aos males do racismo indigenista selvagem e bárbaro”²⁸⁶ (SPEDDING, 2004, p. 15). Ou seja, se os índios expulsam os brancos, é “racismo indigenista selvagem e bárbaro”; mas se os brancos ficham os índios e os utilizam como curiosidade folclórica, não é racismo, e sim “modelo de integração harmônica”. Disparatos como estes fazem o grupo Flora Tristan atacar novamente a Seção Genética, mas desta vez não fisicamente, mas sim eletronicamente: munida de identidade falsa, Satuka entra no edifício como faxineira para acessar o sistema da Seção.

Contudo havia passado duas semanas aspirando seus tapetes antes de ter a oportunidade de entrar no sistema ali sem que ninguém me observe, era chegado o momento – em dois dias tudo estava em ruínas, não apenas os registros de indígenas, mas toda sua administração, planilhas, contas bancárias, contabilidade, tudo feito em pedaços²⁸⁷ (SPEDDING, 2004, p. 20).

Segundo o Critical Art Ensemble, para o poder nômade do ciberespaço²⁸⁸, “os monumentos arquitetônicos do poder são ocos e vazios, e funcionam apenas como casamatas para os cúmplices e complacentes. (...) Estes locais podem ser ocupados, mas fazê-lo não irá interromper o fluxo nômade” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 32). Portanto, o poder não se estabelece em instituições físicas, mas flutua livremente pelo ciberespaço, tornando ineficazes táticas subversivas como a do filme *O Clube da Luta* (1999), onde os membros do Projeto Destruição explodem as sedes de vários bancos. Sendo assim, “a resistência ao poder nômade deve se dar no ciberespaço e não no espaço físico. (...) Um pequeno mas coordenado grupo de hackers poderia introduzir vírus e bombas eletrônicas em bancos de dados, programas e redes de autoridade, colocando a força destrutiva da inércia contra o domínio nômade” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 33). Daí que o Flora Tristan ataca eletronicamente a Seção Genética, pois explodir o prédio não foi suficiente.

²⁸⁵ Tradução livre de: “los ciudadanos de la Zona – de la ex-Bolivia, como dicen ellos – eran personas no gratas en el Perú”.

²⁸⁶ Tradução livre de: “hasta el vicepresidente de los Estados Fodidos vino a babear sobre como el Perú era el faro del mundo libre y modelo de integración armónica frente a los males del racismo indigenista salvaje y barbárico”.

²⁸⁷ Tradução livre de: “Todavía he pasado dos semanas aspirando sus alfombras antes de tener oportunidad de entrar al sistema allí sin que nadie me observe, pero llegado el momento – en dos días todo estaba en ruinas, no sólo los registros de indígenas sino toda su administración, planillas, cuentas bancarias, contabilidad, todo hecho trizas”.

²⁸⁸ Ver o tópico 4.8 deste capítulo.

Ao apagar os “registros de indígenas” do sistema, Satuka põe em prática uma política verdadeiramente *cyborg*, pois se o resultado não é “um mundo sem gênero”, ainda é um mundo sem etnia. Entretanto, isto é contrário ao lema do Flora Tristan que também prega “fora *q’aras* [não-índios]”. Como identificar os não-índios em um mundo sem etnia? Aqui talvez seja o momento, em forma de conclusão deste tópico, para também pensar numa crítica à política *cyborg*. Haraway não propõe que as categorias de gênero, construídas arbitrariamente, sejam reavaliadas e reconstruídas, mas que sejam abandonadas: “A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas” (HARAWAY, 2000, p. 108). Mas esta saída é possível? Ao abandonar suas condições de origem (sejam elas de gênero, raça, classe, nação, etc.), a identidade transforma-se meramente em valor de troca, cambiável por qualquer outra. Ainda que não aposte nisto, Hall indica uma possível consequência da globalização: “Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens [...], mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’” (HALL, 2005, p. 75; grifo do autor). Para o sistema mundial, para o “capitalismo livre de fricção” de Bill Gates, os *cyborgs* são os consumidores perfeitos, pois estão acima de restrições (gênero, raça, classe, nação, etc.) que impedem a circulação ótima das mercadorias. Ao criticar o pensamento pós-modernista que encampa políticas como as do *cyborg*, Jameson (2007, p. 165) demonstra como a “rejeição fundamentada do velho ‘sujeito centrado’” reforça as formas de dominação global: o *cyborg* é o novo sujeito descentrado por excelência, pois não se prende a nenhum centro, ou seja, a nenhuma identidade. Se não se prendem a nenhuma identidade, então pelo que os *cyborgs* lutam? Qual seria a Zona Libertada deles?

4.7 Ucronias a vapor: *A mão que cria* (2006), de Octavio Aragão; *La segunda enciclopedia de Tlön* (2007), de Sergio Meier

Século XIX. Inglaterra vitoriana. A máquina analítica de Charles Babbage, o primeiro protótipo de computador, sai do papel e antecipa em um século a revolução informática. Esta é a história alternativa que William Gibson e Bruce Sterling apresentam em *The Difference Engine* (1991), obra que se não a inaugura, então deslança definitivamente a ficção *steampunk*. Para Jagoda, os romances mais proeminentes de ficção *steampunk* “evocam

consistentemente fontes disparatadas como a cultura do século XIX, a ficção científica pioneira de Júlio Verne e H. G. Wells e o subgênero do final do século XX da ficção cyberpunk”²⁸⁹ (JAGODA, 2010, p. 47). Entretanto, para Sterling, estas fontes não estão tão distantes como parecem, pois “os cyberpunks escrevem sobre o êxtase e o perigo de voar no ciberespaço e Verne escreveu sobre o êxtase e o perigo de *Cincos semanas em um balão*, mas se você der meio passo para fora do atoleiro de circunstâncias históricas, pode ver que ambos servem para a mesma função social básica”²⁹⁰ (STERLING, 2003b). Sterling se refere aqui à função de experimentar novas idéias, mas também podemos pensar em outra função: dar forma ao sistema sócio-econômico emergente. Também neste ponto, como mostra Bould, os escritores *cyberpunks* e Verne não estão distantes, não abordam etapas diferentes do capitalismo – dedução que nos vêm devido ao “atoleiro de circunstâncias históricas” –, mas sim a mesma etapa, o capitalismo tardio:

Do mesmo modo, as descrições do ciberespaço realizadas pela FC [...] tendem a funcionar como um eufemismo ou “metáfora para o capital em circulação, desmaterializado, imaterial e livre de fricção”. Os mares através dos quais Nemo circula – “Movendo-se no elemento móvel” [*Mobile in the mobile element*] – freqüentemente funcionam de modo semelhante. No meio de sua longa discussão sobre a circulação no oceano, o próprio Nemo descreve o mar, em sua função homeostática planetária, como o “estabilizador de todas as economias do globo”²⁹¹ (BLOUD, 2009, p. 8).

Ao imaginar a revolução informática no seio da Inglaterra vitoriana, *The Difference Engine* aponta para a longa genealogia do capitalismo tardio que parece começar no século XIX. E ao homenagear Júlio Verne, Sterling percebe no escritor francês e na sua principal criação, o Capitão Nemo, um precursor do anti-herói *cyberpunk*:

Contudo, pode-se pensar que esta lealdade a Júlio Verne é uma declaração bizarra para um cyberpunk. Pode-se, por exemplo, argumentar que Júlio Verne era um bom garoto que amava a sua mãe, enquanto que os cyberpunks brutos e anti-humanos advogam sobre drogas, anarquia, implantes cerebrais e a destruição de tudo o que é sagrado.

²⁸⁹ Tradução livre de: “draw consistently from such disparate sources as nineteenth-century culture, the early science fiction of Jules Verne and H. G. Wells, and the late twentieth-century subgenre of cyberpunk fiction”.

²⁹⁰ Tradução livre de: “Cyberpunks write about the ecstasy and hazard of flying cyberspace and Verne wrote about the ecstasy and hazard of Five Weeks In a Balloon, but if you take even half a step outside the mire of historical circumstance, you can see that these both serve the same basic social function”.

²⁹¹ Tradução livre de: “Likewise, SF’s depictions of cyberspace [...] tend to work as a euphemism or ‘metaphor for dematerialised, immaterial or friction-free capital-in-circulation’. The seas through which Nemo circulates – ‘Mobile in the mobile element’ – often function in a similar way. Midway through his disquisition on the ocean’s circulation, Nemo himself describes the sea, in its planetary homeostatic function, as the ‘stabilizer of the overall economy of the globe’”.

Esta objeção é falsa. O Capitão Nemo era um tecno-anarco-terrorista. Júlio Verne difundiu panfletos radicais em 1848 quando as ruas de Paris estavam espalhadas de morte²⁹² (STERLING, 2003b).

As diversas relações até agora indicadas entre a ficção científica de Júlio Verne e a ficção *cyberpunk* fazem do *steampunk* um desenvolvimento inevitável; para Perschon, Nemo incorpora dois tipos de personagem da ficção *steampunk*²⁹³:

como Dakkar [príncipe indiano em *A ilha misteriosa* (1875)], ele é o rebelde, um membro subalterno de uma nação oprimida e um guerreiro da liberdade contra a tirania imperial; como Nemo [em *20.000 léguas submarinas* (1870)], ele é o cientista louco, o gênio inventor do espetacular *Nautilus* e o romântico artista resistindo ao Império através de violência monstruosa²⁹⁴ (PERSCHON, 2010, p. 180-181).

Encontramos estes dois tipos em *The Difference Engine*, inclusive o primeiro tipo (*rebelde*) se encontra em uma personagem similar a Nemo: sobre as manifestações luddistas que ocorrem na história alternativa de Gibson e Sterling, o Capitão Swing afirma que “o Exército Britânico, a proteção do que você chama de civilização, agora atira em seus cidadãos companheiros, mortos nas ruas. Homens e mulheres com pedras nas mãos estão sendo assassinados por armas de fogo rápido”²⁹⁵ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 315). O luddismo, movimento contra as máquinas que Swing apóia, se respalda na denúncia do capitão que “Babbage é o peão dos capitalistas”²⁹⁶ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 316), ou seja, que o invento de Babbage promove a emergência do capitalismo tardio. O luddismo também é o que une as personagens Sybil Gerard e Dândi Mick: a primeira é filha do líder luddista Walter Gerard e o segundo admirava este luddista.

Ele se remexe no travesseiro. “*Meu herói* – este era Walter Gerard. Eu o vi falando, sobre os Direitos do Trabalho, em Manchester. Ele estava eloquente – nós todos balançávamos a cabeça inexperientes. O bom e velho Gatos Infernais...” A voz

²⁹² Tradução livre de: “Still, it might be thought that allegiance to Jules Verne is a bizarre declaration for a cyberpunk. It might, for instance, be argued that Jules Verne was a nice guy who loved is Mon, while the brutish antihuman cyberpunks advocate drugs, anarchy, brian-plugs and the destruction of everything sacred. / This objection is bogus. Captain Nemo was a technical arnacho-terrorist. Jules Verne passed out radical pamphlets in 1848 when the streets of Paris were strewn with dead”.

²⁹³ Perschon também cita um terceiro tipo, “um humanista ecumênico e igualitário procurando redenção” (PERSCHON, 2010, p. 181). Entretanto, este terceiro tipo se opõe ao anti-humanismo *cyberpunk*, matriz do *steampunk*.

²⁹⁴ Tradução livre de: “as Dakkar, he is the rebel, a subaltern member of an oppressed nation and freedom fighter against imperial tyranny; as Nemo he is the mad scientist, genius inventor of the spectacular *Nautilus*, and artistic romantic resisting Empire through monstrous violence”.

²⁹⁵ Tradução livre de: “The British Army, the very bulwark of your so-called civilization, now shoots your fellow citizens dead in the streets. Men and women with stones in their hands are being murdered with rapid-fire weapons”.

²⁹⁶ Tradução livre de: “Babbage is the pawn of the capitalists”.

ininterrupta de Mick foi ficando fina e afiada, num sotaque de Manchester. “Sempre ouviu falar dos Gatos Infernais, Sybil? Nos velhos tempos?”
 “Uma gangue de rua”, Sybil disse. “Garotos esfarrapados em Manchester.”
 Mick franziu a testa. “Nós éramos uma irmandade! Uma guilda de amigos jovens! Seu pai nos conheceu bem. Ele era nosso patrono político, pode-se dizer”²⁹⁷
 (GIBSON; STERLING, 1992, p. 4-5; grifo do autores).

São os Gatos Infernais precursores, pelo menos intertextualmente, dos Modernos Panteras, grupo de terroristas midiáticos descrito em *Neuromancer* (GIBSON, 2003, p. 75)? Em todo caso, Sybil e Dândi Mick também são personagens do romance *Sybil* (1845), do ex-primeiro ministro britânico Benjamin Disraeli, sobre as condições de vida desumanas da classe trabalhadora inglesa. O interesse pelo tema deve-se ao envolvimento de Disraeli no cartismo (referência à *Carta ao Povo* de 1838), considerado um dos primeiros movimentos da classe trabalhadora no mundo. Por outro lado, Disraeli também é personagem em *The Difference Engine*, mas ao invés de primeiro ministro – cargo ocupado por Lord Byron na história alternativa –, ele é um escritor de folhetins. Percebe-se que além de história alternativa, o romance de Gibson e Sterling também é ficção alternativa²⁹⁸.

O pensamento libertário das personagens acima – Capitão Swing e Dândi Mick – não é suficiente para convencer Jagoda: contrariando Sussman, Jagoda afirma que *The Difference Engine* “está longe de ser ‘libertário’ ou ‘utópico’” (JAGODA, 2010, p. 55). Discordamos de Jagoda, pois no romance há elementos utópicos, mas também discordamos de Sussman, pois o utópico em *The Difference Engine* não é a revolução tecnológica, aliada à emergência do capitalismo tardio. O que consideremos utópico no romance é, por exemplo, a República do Texas, nação independente na história alternativa: num discurso para convocar soldados na Inglaterra, o presidente Sam Houston, patrão de Dândi Mick, afirma que

apenas atravessando o rio, viveu a nação poderosa dos Cherokees, um povo simples de natureza nobre. Eu achei que isto estava certo para mim, muito melhor que uma vida com meus vizinhos americanos. Infelizmente, suas almas estavam encurraladas pela avidez por dólares²⁹⁹ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 36).

²⁹⁷ Tradução livre de: “He shifted on the pillow. ‘My hero – that was Walter Gerard. I saw him speak, on the Rights of Labour, in Manchester. He was a marvel – we all cheered till our throats was raw! The good old Hell-Cats...’ Mick’s smooth voice had gone sharp and flat, in a Mancunian tang. ‘Ever hear tell of the Hell-Cats, Sybil? In the old days?’ / ‘A street-gang,’ Sybil said. ‘Rough boys in Manchester.’ / Mick frowned. ‘We was a brotherhood! A friendship youth-guild! Your father knew us well. He was our patron politician, you might say.’”.

²⁹⁸ Segundo Aragão, “a ficção alternativa estabeleceria um ponto de divergência dentro do enredo original e, a partir daí, traçaria um novo caminho” (ARAGÃO, 2009, p. 371). Na ficção alternativa *Anno Dracula* (1992), de Kim Newman, por exemplo, Drácula não é banido da Inglaterra como no enredo original de 1897, mas desposa a Rainha Vitória e espalha sua linhagem vampiresca por todo o Império britânico.

²⁹⁹ Tradução livre de: “Just across the river, lived the mighty nation of the Cherokee, a simple folk of natural nobility. I found this suited me far better than a life with my American neighbors. Alas, for their souls were pinched by the greed for dollars”.

Ou seja, os soldados convocados são para defender esta utopia indígena da corrida ao ouro. Outra utopia é Manhattan, uma nação, ou melhor, uma comuna que se torna independente do Império britânico após revolução empreendida por Marx e Engels (GIBSON; STERLING, 1992, p. 352). Interessante é o que a personagem Hermann Krieger revela a personagem Laurence Oliphant durante interrogatório sobre a possível participação de comunistas nas manifestações luddistas: “Existem facções no Partido... Anarquistas disfarçados como comunistas; feministas, todas as maneiras de ideologias incorretas, veja você, encobertas em grupos sem o controle de Manhattan...”³⁰⁰ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 352-353). Se já dissemos que os espectros de Marx atravessam ideologias insuspeitas, também devemos dizer que o marxismo é assombrado por ideologias diversas.

Mas quem são os cientistas loucos em *The Difference Engine*, o segundo tipo de personagem *steampunk* incorporado por Nemo? Devemos entender que, para Perschon (2010, p. 184), o Capitão Nemo de *20.000 léguas submarinas* é tanto o inventor brilhante quanto o louco misantrópico, representando assim tanto o fetiche pela tecnologia quanto o cinismo em relação a sua capacidade para melhorar a condição humana. Esta ambigüidade também se faz presente em *The Difference Engine*, principalmente entre os militantes do partido da situação, o Industrial Radical, que acreditam no progresso tecnológico como solução dos problemas sociais, promovendo, entretanto, a vigilância como resposta: a respeito das idéias de Oliphant, diplomata e espião radicalista, a personagem Edward Mallory diz para a personagem Mr. Wakefield que

“Parece-me que seus planos para, hummm, estudos sociais, podem demandar mais poder das máquinas do que nós temos na Grã-Bretanha. Para monitorar toda transação em Piccadilly [principal rua de Londres] e muito mais. Soou para mim como uma fantasia utópica, francamente”.

“Em teoria, sir”, Wakefield respondeu, “é inteiramente possível. Nós naturalmente mantemos um olhar amigável sobre o tráfego de telegramas, cartões de crédito e coisas assim. O elemento humano é o nosso único e verdadeiro limite, veja você, para que um simples analista treinado possa transformar dados de máquina brutos em conhecimento trabalhável”³⁰¹ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 133; grifo dos autores).

³⁰⁰ Tradução livre de: “There are factions within the Party...”; “Anarchists disguising themselves as communists; feminists, all manner of incorrect ideologies, you see, covert cells not under Manhattan’s control...”.

³⁰¹ Tradução livre de: “‘It seemed to me his plans for, er, social studies, would demand more Engine-power than we have in Great Britain. To monitor every transaction in Piccadilly, and so forth. Struck me as a Utopian fancy, frankly.’ / ‘In theory, sir,’ Wakefield responded, ‘it is *entirely* possible. We naturally keep a brotherly eye on the telegram traffic, credit-records, and such. The human element is our only true bottle-neck, you see, for only a trained analyst can turn raw Engine-data into workable knowledge’”.

Para Jagoda (2010, p. 51), Gibson e Sterling aproximam-se aqui da historiografia foucaultiana, da passagem da sociedade absolutista para a sociedade disciplinar, da sociedade que mantém o controle pela força para a sociedade que organiza e ordena a vida. A metáfora máxima da sociedade disciplinar é o panóptico, penitenciária onde os prisioneiros não sabem se estão ou não sendo observados. Para o século XIX a sociedade panóptica de Oliphant ainda é “uma fantasia utópica”, como afirma Mallory, mas para o século XX, o século do Grande Irmão, ele já é um pesadelo distópico, como bem mostram as palavras que praticamente encerram *The Difference Engine*:

É 1991. É Londres. Dez mil edifícios, o barulho ciclônico de trilhões de engrenagens rodando, todo ar escurecendo numa névoa de óleo, no calor friccionado das rodas. Pavimentos escuros sem fissuras, incontáveis cartões de aço tributários das viagens frenéticas de dados cuspidos, os fantasmas da história se perderam nesta necrópolis incandescente. Rostos transparentes espalhados como papéis, movendo-se, bocejando, errando por ruas vazias, rostos humanos que são máscaras emprestadas, perscrutadas pelas lentes do Olho. E quando um certo rosto serve ao seu propósito, dissolve-se, fragmenta-se em cinzas, quebra-se numa espuma seca de dados, tornando-se poeira de bits (...).

Não é Londres – mas praças espelhadas de cristal magnífico, as avenidas iluminadas de átomos, o céu em um gás super-refrescante, enquanto o Olho persegue seu próprio olhar fixo através do labirinto, pulando buracos quânticos, causas, contingências, oportunidades. Fantasmas elétricos arremessados para serem examinados, dissecados, infinitamente em iteração³⁰² (GIBSON, STERLING, 1992, p. 428; grifo dos autores).

Para Jagoda, “como esta visão final simultaneamente anuncia sua realidade (“É Londres) e sua fabricação (“*Não é Londres*”), então o steampunk justapõe histórias atual e fictícia”³⁰³ (JAGODA, 2010, p. 61). Mas se ficção, segundo Reis (2001, p. 170), designa a *modelação estético-verbal* inerente à escrita, e não a aceção depreciativa de falsidade, então é possível compreender a história, ou melhor, a escrita da história como ficção. Esta relação é crucial para se entender a metaficção historiográfica, conceito que aqui emprestamos para classificar a ficção *steampunk*: segundo Hutcheon, este tipo de ficção pós-modernista “sugere que *houve* matérias brutas – personagens e acontecimentos históricos – mas que hoje só as conhecemos como textos” (HUTCHEON, 1991, p. 188; grifo da autora). Neste sentido, para a

³⁰² Tradução livre de: “It is 1991. It is London. Ten thousand towers, the cyclonic hum of a trillion twisting, gears, all air gone earthquake-dark in a mist of oil, in the frictioned heat of intermeshing wheels. Black seamless pavements, uncounted tributary rivulets for the frantic travels of the punched-out lace of data, the ghosts of history loosed in this hot shining necropolis. Paper-thin faces billow like sails, twisting, yawning, tumbling through the empty streets, human faces that are borrowed masks, and lenses for a peering Eye. And when a given face has served its purpose, it crumbles, frail as ash, bursting into a dry foam of data, its constituent bits and motes. (...) / It is *not* London – but mirrored plazas of sheerest crystal, the avenues atomic lighting, the sky a super-cooled gas, as the Eye chases its own gaze through the labyrinth, leaping quantum gaps that are causation, contingency, chance. Electric phantoms are flung into being, examined, dissected, infinitely iterated”.

³⁰³ Tradução livre de: “As this final vision simultaneously announces its reality (“It is London”) and its fabrication (“It is *not* London”), so steampunk juxtaposes actual and fictive histories”.

metaficção historiográfica, “a história passa a ser um texto, um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura” (HUTCHEON, 1991, p. 185). A história, portanto, também entra no jogo intertextual da literatura. Mas qual é o objetivo deste jogo? Para Hutcheon, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). Ou seja, ao revelar o passado para o presente – *The Difference Engine* conclui numa visão de 1991, do então presente dos autores ao escreverem esse passado alternativo –, a metaficção historiográfica não compreende a história guiada por finalidades totalizantes (*telos*), mas aberta para novas possibilidades: daí que Londres é e não é.

Mas para um dos “adversários do pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 19), como Hutcheon denomina Jameson, é provável que a ficção *steampunk* seja compreendida como pastiche:

o pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca (JAMESON, 2006, p. 44-45).

Enquanto pastiche, a ficção *steampunk* parece imitar principalmente o estilo de Charles Dickens: para Nicholls, a ficção *steampunk* não reconta tanto o século XIX real quanto o século XIX “visto através das lentes criativamente distorcidas de Charles Dickens”³⁰⁴ e narrados em romances como *Tempos difíceis* (1854) (NICHOLLS, 1995, p. 1161). Mas se é impossível acessar o passado, “o século XIX real”, senão por meio de textos, então o pastiche parece se apresentar como única solução possível. Duas passagens, uma de *Tempos difíceis* e outra de *The Difference Engine*, evocam as “semelhanças” de estilo:

Era uma cidade de tijolo vermelho, ou de tijolo que poderia ser vermelho se a fumaça e as cinzas tivessem permitido; mas na verdade era uma cidade de um vermelho e preto não-natural como o rosto pintado de um selvagem. Era uma cidade de máquinas e chaminés altas, das quais saiam serpentes de fumaça intermináveis, sempre se movendo vagorosamente e nunca se desmanchando. Havia um canal negro nela, e um rio que corria púrpura tingido por um cheiro doente, e vastas pilhas de construções cheias de janelas onde havia barulheira e vibração durante o dia todo, e onde o pistão da máquina a vapor trabalhava monotonamente para cima e para

³⁰⁴ Tradução livre de: “seen through the creatively distorting lens of Charles Dickens”.

baixo, como a cabeça de um elefante no estado melancólico de loucura³⁰⁵ (DICKENS, 2006, p. 1147).

Os paralelepípedos de Londres estavam desaparecendo mês a mês, pavimentados por uma coisa escura que escorria num odor quente das babugens de grandes carroças, para os trabalhadores espalharem ininterruptamente com rastelos, antes do rolo compressor a vapor avançar³⁰⁶ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 49).

Mas se por um lado os estilos se aproximam pelas referências urbanas à sujeira e ao vapor³⁰⁷, por outro lado se diferenciam pelos inventos que ganham as ruas em *The Difference Engine*: “Londres estava abarrotada de inventores, o mais pobre e louco deles congregando nas praças públicas para mostrar fotos e modelos de máquinas, discursando para multidões fascinadas”³⁰⁸ (GIBSON; STERLING, 1992, p. 49). Nesta representação caótica do clima inventivo que dominava a Inglaterra vitoriana, a ficção *steampunk* também retira a ciência da “torre de marfim” para colocá-la nas ruas, como fez a ficção *cyberpunk* (STERLING, 1988, p. 9).

Jameson também entende o pastiche como *nostalgia*, mas ao empregar este termo não se refere àquele desejo antigo do romantismo (JAMESON, 2006, p. 21), porém à impossibilidade de “chegar à representação estética de nossa própria experiência atual” (JAMESON, 1993, p. 33). Ou seja, ao “falar em uma linguagem morta” (Jameson), o pastiche impede que uma nova estética da atualidade se configure. Para ilustrar sua definição de pastiche, Jameson se vale de um exemplo conhecido da ficção científica:

Deixem-me expressá-lo de maneira um pouco diferente: uma das mais importantes experiências culturais das gerações que cresceram entre as décadas de 1930 e 1950 foi o seriado das tardes de sábado, do tipo Buck Rogers – vilões alienígenas, verdadeiros heróis norte-americanos, heroínas aflitas, o raio da morte ou a caixa do Juízo Final e, no fim, o emocionante suspense cujo miraculoso desfecho deveria ser visto na tarde do sábado seguinte. *Guerra nas estrelas* reinventa essa experiência

³⁰⁵ Tradução livre de: “It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but, as matters stood it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoked trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-machine worked monotonously up and down, like the head of an elephant in a state of melancholy madness”.

³⁰⁶ Tradução livre de: “The cobbles of London were vanishing month by month, paved over with black stuff that poured stinking hot from the maws of great wagons, for navvies to spread and smooth with rakes, before the advance of the steam-roller”.

³⁰⁷ Ainda que não sejam estilísticas, há aproximações inclusive entre Dickens e a ficção *cyberpunk*: para Mitchell, “as cidades duais criadas pela marginalização e pelos privilégios gerados pela transformação tecnológica foram, no passado, o tema favorito de romancistas. Pense em Dickens e sua dramatização dos contrastes provocados pelo movimento dos protagonistas entre um reino e outro. A revolução digital produziu um tratamento similar aos cyberpunks” (MITCHELL, 2002, p. 132).

³⁰⁸ Tradução livre de: “London was rife with inventors, the poorer and madder of them congregating in the public squares to display their blueprints and models, and harangue the strolling crowds”.

sob a forma de um pastiche, ou seja, já não há nenhum sentido numa paródia desses seriados, uma vez que eles deixaram de existir há muito tempo. *Guerra nas estrelas*, longe de ser uma sátira desenxabida dessas formas hoje mortas, atende a um anseio profundo (diria eu, até mesmo recalçado?) de voltar a vivenciá-las: é um objeto complexo em que, num nível primário, as crianças e adolescentes podem tomar as aventuras diretamente, enquanto o público adulto tem a possibilidade de satisfazer um desejo mais profundo e mais propriamente nostálgico de retornar àquele antigo período e vivenciar novamente seus estranhos e antigos artefatos estéticos (JAMESON, 1993, p. 32).

Mas o *steampunk* é apenas sobre “retornar àquele antigo período e vivenciar novamente seus estranhos e antigos artefatos estéticos”? Se entendermos o *steampunk* não apenas como ficção, mas também como subcultura³⁰⁹, então os aficcionados que produzem artefatos e se vestem como vitorianos parecem saídos de uma máquina do tempo que retornou de um passado bizarro. É inegável, portanto, a aura nostálgica que emana da ficção *steampunk*. Se o capitalismo tardio é o fim da história, se não há mais nada além dele, então somente nos resta retornar ao passado.

Mesmo que a ficção *steampunk* pareça fenômeno recente na América Latina, como demonstram, no caso brasileiro, as recém-lançadas coletâneas *Steampunk: histórias de um passado extraordinário* (2009) e *Vaporpunk: o passado vestido de futuro* (2010), sendo esta parceira luso-brasileira, ao menos existe duas obras que atestam o contrário: *A mão que cria* (2006), do brasileiro Octavio Aragão, e *La segunda enciclopedia de Tlön* (2007), do chileno Sergio Meier. Atestam o contrário não apenas por já datarem quatro ou cinco anos de publicação, mas principalmente por mais duas razões: em primeiro lugar trata-se de romances, enquanto a produção *steampunk* latino-americana se resume a contos; em segundo lugar trata-se de ficção *pós-steampunk*. Se já empregamos o sufixo *pós* para a ficção *cyberpunk* latino-americana, então também devemos o fazer para a ficção *steampunk* latino-americana, ainda que não pelos mesmos motivos: ao invés de parodiar os precursores norte-americanos, esta ficção altera a estrutura narrativa original. Vejamos *A mão que cria*: vários elementos que formam o imaginário da ficção *steampunk* estão presentes sem paródias – um Júlio Verne como presidente de uma França avançada tecnologicamente para os padrões do século XIX; uma Fundação Moreau inventora de criaturas híbridas, metade homem, metade golfinho; um monstro de Frankenstein comandando exércitos de mortos-vivos; etc. –, mas a ação principal, o confronto entre o líder dos homens-golfinhos e o monstro de Frankenstein, não ocorre neste passado *steampunk*, e sim no presente (ainda que radicalmente modificado por este passado).

³⁰⁹ Para Amaral, “devido à popularidade do estilo entre as pessoas envolvidas na cultura punk e gótica, houve um movimento em direção a uma subcultura *Steampunk*, principalmente através da moda, decoração e música, ou seja, de uma estética. Os integrantes dessa subcultura, muitas vezes são chamados de Neovitorianos” (AMARAL, 2006, p. 79-80).

O romance de Aragão diverge, portanto, da abordagem tradicionalmente dada ao gênero: considerando o levantamento realizado por Lodi-Riberio (2003), desde *The Difference Engine* até romances como *Anti-Ice* (1993) e *The Time Ships* (1995), ambos de Stephen Baxter, todos se passam num passado *steampunk* (nem tanto este último, é verdade). É neste sentido que *A mão que cria* é *pós-steampunk*, pois tanto se ambienta num presente *após* um passado *steampunk* quanto se diferencia do tratamento que o gênero recebeu inicialmente. Isto torna ineficaz a acusação nostálgica para a ficção *steampunk* latino-americana.

O interessante da ficção *pós-steampunk*, no caso de *A mão que cria*, é justamente imaginar como um passado extrapolado à moda *steampunk* se desenvolve no presente: os híbridos da Fundação Moreau, por exemplo, formam “a mais nova minoria étnico” (ARAGÃO, 2006, p. 28), assemelhando-se aos judeus perseguidos na Segunda Guerra Mundial, analogia que o próprio Aragão destaca: “A ONU, por meio de Oswaldo Aranha, cedo ao povo hebreu o Estado de Israel e aos híbridos o Estado Submarino de Lemúria, próximo à costa da Índia, que, entre outras coisas, abrange a ilha Moreau, considerado a Meca dos ‘homens-peixe’” (ARAGÃO, 2006, p. 152). Mesmo após a Segunda Guerra Mundial, que no universo alternativo de Aragão é arquitetada pelo monstro de Frankenstein, os homens-golfinhos continuam sendo alvos de “manifestações anti-híbridos” (ARAGÃO, 2006, p. 101) que afirmam que “os híbridos ameaçavam a sociedade minando a economia e influenciando a política interna de vários países [e] conspiravam para erradicar a espécie humana da Terra” (ARAGÃO, 2006, p. 120-121). Além de falarem o outro judeu, a alegoria dos homens-golfinhos também se refere às minorias sociais, pois “os homens-peixe desenvolveram consciência social, enxergaram-se como um povo graças ao seu messias, o biólogo marxista Charles Edward Prendick, responsável pela continuidade do legado do doutor Paul Alphonse Moreau” (ARAGÃO, 2006, p. 27-28).

Já em *La segunda enciclopedia de Tlön* o prefixo *pós* não se refere ao presente *após* o passado, mas à simulação *após* a realidade. Meier se aproveita neste romance de alguns motivos desenvolvidos em *Matrix*, mas visando resultados aparentemente diferentes: isto se evidencia logo no prefácio introdutório ao universo do romance quando se sabe que “infinitos Universos de Realidade Virtual foram criados no final do século XX. As imagens de síntese se aperfeiçoaram dentro da Rede, e doze Corporações levaram a humanidade a uma nova Idade Média, só que desta vez informática”³¹⁰ (MEIER, 2007, p. 17). As doze Corporações,

³¹⁰ Tradução livre de: “Infinitos Universos de Realidad Virtual fueron creados a finales del siglo XX. Las imágenes de síntesis se perfeccionaron dentro de la Red, y doce Corporaciones llevaron a la humanidad a una nueva Edad Media, sólo que esta vez, informática”.

que levam os nomes dos doze signos do zodíaco, se utilizam da consciência de “milhões de seres humanos perpetuamente conectados às Matrizes” para alterar as dimensões do espaço, “permitindo a viagem e a produção das Corporações”³¹¹ (MEIER, 2007, p. 92). Isto somente é possível graças à Teoria da Biomatriz:

O polêmico conceito de “Biomatriz” havia nascido da idéia de que a mente funcionava a nível quântico, e de que o Universo Real seria como uma grande máquina natural que utilizava a física da consciência para desenvolver e modificar sua estrutura. Os seres humanos funcionavam assim como transistores específicos, ajudando a gerar diversas realidades de acordo com as necessidades próprias de um organismo cósmico ou matriz biológica³¹² (MEIER, 2007, p. 84).

Além desta divergência em relação a *Matrix* (no filme dos Wachowski a energia termo-química produzida pelos seres humanos serve para alimentar as máquinas dominantes), também há, como se nota, várias Matrizes, e não apenas uma. É aqui que entra a ficção *steampunk*: uma dessas Matrizes é justamente “uma reconstrução de Londres do século XIX segundo os filmes da Hammer”³¹³ (MEIER, 2007, p. 76) – referência aos filmes da *Hammer Film Productions*, estúdio inglês mais conhecido pelas películas de terror durante os anos 1950-1970, quase sempre protagonizadas ou por Drácula ou pelo monstro de Frankenstein, mas que também produziu películas de mistério, entre elas as aventuras de Sherlock Holmes em *The Hound of the Baskervilles* (1959). Dois Alquimistas, como se denominam os membros da organização que procura a saída da Rede, aportam nesta Matriz *steampunk* em busca de Jack, o Estripador, cujos assassinatos em série são rituais para justamente alcançar a saída da Rede. Entretanto, mais tarde se descobre que Jack é, na verdade, o escritor de ficção científica J. G. Ballard. Jack, o Estripador e Ballard não são as únicas personalidades conhecidas que Meier explora em *La segunda enciclopedia de Tlön*, pois também há Isaac Newton (presidente da Corporação de Aquário), Gottfried W. Leibnitz (presidente da Corporação de Escorpião), Noam Chomsky (um dos Alquimistas em busca de “Jack” Ballard), etc. Neste sentido, o romance de Meier se aproxima tanto de *The Difference Engine* quanto de *A mão que cria*, ainda que, ao contrário destes, se refira explicitamente ao processo: para descobrirem a identidade de Jack, os Alquimistas primeiro notam que “os principais

³¹¹ Tradução livre de: “millones de seres humanos, perpetuamente conectados a las Matrices”; “permitiendo el viaje y la producción de las Corporaciones”.

³¹² Tradução livre de: “El polémico concepto de ‘Biomatriz’ había nacido de la idea de que la mente funcionaba a nivel cuántico, y de que el Universo Real sería como una gran máquina natural que utilizaba la física de la conciencia para desarrollar y modificar su estructura. Los seres humanos fungían así como transistores específicos, ayudando a generar diversas realidades de acuerdo a las necesidades propias de un organismo cósmico o matriz biológica”.

³¹³ Tradução livre de: “Una reconstrucción del Londres del siglo XIX, según las películas de la Hammer”.

romancistas revisados pertencem ao que os críticos chamam ‘metaficção’ ou ‘literatura pós-moderna’, uma narrativa autoconsciente intercalada de autoironia”³¹⁴ (MEIER, 2007, p. 83).

Mas como é que os Alquimistas encontram a saída da Rede e chegam ao “Universo Real”, ou seja, ao universo das Corporações? A resposta envolve, é claro, o conto aludido no título do romance de Meier: “Tlön, Uqbar, Orbis Tetrius” (1940), de Jorge Luís Borges. Referindo-se ao “pós-escrito” do conto de Borges, a personagem Noam Chomsky revela a personagem Vicente Segrelles, habitante do “Universo Real”, como os Alquimistas acharam a saída da Rede:

- Em Tlön os “hrönir” foram utilizados avidamente pelos arqueólogos para inventar ou modificar o passado. Em algum momento, a perfeição do mundo discursivo se impôs à desordem da realidade... Com o descobrimento da Primeira Enciclopédia de Tlön, o Mestre [Borges] assinala que até mesmo as ciências de seu mundo começaram a mudar... Começaram a chegar objetos e logo seres do planeta criado com palavras... O Mestre anunciou o dia em que o Mundo em que vivia seria absorvido completamente pelo Mundo de Tlön...
- Agora entendo, vocês utilizaram a mesma mecânica para atravessar até a nossa dimensão... Seus corpos e objetos projetados desde a Matriz são uma espécie de “hrönir”...³¹⁵ (MEIER, 2007, p. 191)

Se em seu conto Borges nos fala da “primeira intrusão do mundo fantástico no mundo real” (BORGES, 1999, p. 44) ao se referir à bússola de Tlön que chega ao mundo real, em seu romance Meier nos fala que “a perfeição do mundo discursivo se impôs à desordem da realidade”. A mudança de “mundo fantástico” para “mundo discursivo” é sintomática do pós-estruturalismo que já identificamos em *Matrix*: tudo é texto na Matrix. Do mesmo modo, tudo é texto em *La segunda enciclopedia de Tlön*, não há “Universo Real”. Quando se refere a Newton, o romance não aborda um Newton “real” que veio do seu tempo e aportou no universo das Corporações, como podemos pensar, mas um Newton “textual” proveniente de alguma enciclopédia (MEIER, 2007, p. 178). Se em *The Difference Engine* ou mesmo em *A mão que cria* as personalidades (reais ou fictícias) garantem a historicidade, como acontece nos romances históricos (LUKÁCS, 1977, p. 40), em *La segunda enciclopedia de Tlön* nenhuma historicidade é possível, pois as personalidades não são pensadas como agentes históricos, mas como textos. Se o pós-estruturalismo proclama a textualização do mundo,

³¹⁴ Tradução livre de: “los principales novelistas revisados pertenecen a lo que los críticos llaman ‘metaficción’ o ‘literatura postmoderna’, una narrativa autoconciente entreverada de autoironía”.

³¹⁵ Tradução livre de: “– En Tlön los ‘hrönir’ fueron utilizados ávidamente pro los arqueólogos para inventar o modificar el pasado. En algún momento, la perfección del mundo discursivo se impuso al deorden de la realidad... Con el descubrimiento de la Primera Enciclopedia de Tlön, el Maestro señala que hasta las mismas ciencias de su mundo comenzaron a cambiar... Empezaron a llegar objetos y luego seres del planeta creado con palabras... El Maestro anunció el día en que el Mundo en que vivía sería absorvido completamente por el Mundo de Tlön... / – Ahora entiendo, ustedes utilizaron la misma mecánica ara atravesar hasta nuestra dimensión... Sus cuerpos y objetos proyectados desde la Matriz son una especie de ‘hrönir’...”.

então podemos questionar se, “a partir de uma certa teoria da estrutura, que se aplicaria a todos os níveis do real, haverá ainda lugar para a iniciativa histórica dos homens?” (LEDUC *apud* DOSSE, 1994, p. 114-115). Ao constatarem o fim da história, os *steampunks* não retornam ao passado, como dissemos inicialmente, mas ao texto perpetuamente cambiável.

Curioso que a obra de Meier é divulgada como “o primeiro romance steampunk chileno” (informação que consta no prólogo, na contracapa e no final do livro), mas apenas a segunda parte aborda a Matriz *steampunk*, enquanto as outras duas se referem às disputas políticas das Corporações. Por outro lado, a obra que realmente faz jus ao título de “o primeiro romance steampunk brasileiro ou mesmo latino-americano” dispensa qualquer menção ao gênero: mesmo Lodi-Ribeiro, no prefácio de *A mão que cria*, prefere enquadrar o romance de Aragão somente como Ficção Alternativa, sem mais especificações. Será que o frisson em torno da ficção *steampunk* chega inicialmente no Chile, apesar do Brasil produzir o primeiro exemplar latino-americano? Mas nem mesmo conseguimos responder a esta pergunta e já surgem derivações da ficção *steampunk* na América Latina: do mesmo modo que a versão norte-americana se desdobrou em “‘clockpunk’ (estórias que utilizam máquinas de relógios), ‘sandalpunk’ (estórias que acontecem na Idade Antiga, por exemplo, em Roma), ‘bronzepunk’ (estórias centradas na Era do Bronze) e ‘stonepunk’ (estórias situadas na Era da Pedra)” (AMARAL, 2006, p. 79-80), também a versão latino-americana produziu suas derivações, como, por exemplo, o *quipupunk* em “Quipucamayoc” (2005), de Daniel Salvo. O título do conto se refere aos funcionários do Império Inca responsáveis pelos quipus, definidos como “longas fileiras de nós de diferentes cores unidos em uma urdidura que somente outro quipucamayoc poderia decifrar”³¹⁶ (SALVO, 2005). Sobre estes funcionários lemos que

os quipucamayocs registravam a informação que alimentava o Tawantinsuyo [Império Inca]. Graças aos quipus, os incas haviam alcançado sua atual supremacia sobre os demais povos, pois permitiam armazenar informação que se remontava a períodos que o vulgo considerava míticos. Guerras, secas, fome, viagens, depósitos, cultivos: toda essa informação podia se armazenar em um quipu e ser decifrada por qualquer quipucamayoc. Não era um conhecimento acessível a todos. Não deveria ser³¹⁷ (SALVO, 2005).

³¹⁶ Tradução livre de: “largas hileras de nudos de diferentes colores unidos en una urdimbre que solamente otro quipucamayoc podría descifrar”.

³¹⁷ Tradução livre de: “Los quipucamayocs registraban la información que alimentaba al Tawantinsuyo. Gracias a los quipus, los incas habían alcanzado su actual supremacía sobre los demás pueblos, pues permitían almacenar información que se remontaba a períodos que el vulgo consideraba míticos. Guerras, sequías, hambrunas, viajes, depósitos, cultivos: toda esa información podía almacenarse en un quipu y ser descifrada por cualquier quipucamayoc. No era un conocimiento accesible a todos. No debía serlo”.

É por isso que o protagonista Pomacha, para executar seu plano de vingança contra os incas que conquistaram seu povo, se aproxima de um quipucamayoc para aprender o conhecimento dos quipus. Em seu plano de vingança, Pomacha “imaginou o inca decapitado como aquela lagartixa, imaginou o reino dos incas sem sua cabeça”³¹⁸ (SALVO, 2005), ou seja, imaginou o Império Inca sem as informações dos quipus. Se até então começamos a vislumbrar a analogia entre os quipus e a rede mundial de computadores, ela se torna evidente quando Pomacha executa seu plano, introduzindo um “nó maligno” entre os quipus. Este antecessor do moderno vírus de computador é assim explicado pelo quipucamayoc Yucraj ao seu senhor local:

– Meu senhor, algum quipucamayoc muito sábio teceu em algum lugar e quem sabe há quanto tempo os nós malignos. Nós que meteu em um quipu, se repetiram em outro, logo em outro, e voltaram a se encontrar... Não posso te dar detalhes porque não me entenderias. É algo que jamais havia ocorrido.

– Não me interessa saber quais dedos usas para fazer teus nós, ou se preferes algodão ou lã de alpaca. Tenho claro que os nós malignos estão se repetindo nos quipus e que seu número aumenta. E?

– Os nós malignos têm um sinal que diz aos quipucamayocs que os devem repetir em todos os quipus que façam. Se repetem e se repetem, parece que há anos... E não há forma de corrigi-los. O nó maligno que se desata de um quipu já se amarrou em outro. Como te disse, antes se modificavam muito raramente. Agora, todos têm os nós malignos.

– E o que dizem estes nós malignos?

– Meu senhor, não dizem nada. Um quipu com nós malignos tem seus dados falseados, e se os nós malignos se repetem, como tem acontecido, o quipu se converte em um simples molho de cordas sem sentido algum... É como uma enfermidade ou maldição que caiu sobre os quipus.

– O que fazem os quipucamayocs para acabar com esta maldição dos nós malignos?

– Meu senhor, já não há nada que fazer. Todos os quipus do império que são usados para levar informes de um lugar a outro não servem mais. O império perdeu sua língua, suas palavras, seus pensamentos. Teríamos que queimar todos os quipus e começar outros novos...³¹⁹ (SALVO, 2005).

³¹⁸ Tradução livre de: “Se imaginó al inca decapitado como aquella lagartija, se imaginó al reino de los incas sin su cabeza”.

³¹⁹ Tradução livre de: “– Mi señor, algún quipucamayoc muy sabio tejó en algún sitio y quien sabe hace cuánto tiempo los nudos malos. Nudos que metió en un quipu, se repitieron en otro, luego en otro, se volvieron a encontrar... No puedo darte detalles porque no me entenderías. Es algo que jamás ha ocurrido. / – No me interesa saber qué dedos usas para hacer tus nudos, o si prefieres algodón o lana de alpaca. Tengo claro que los nudos malos se están repitiendo en los quipus y que su número se incrementa. ¿Y? / – Los nudos malos tienen una señal que les dice a los quipucamayocs que los deben repetir en todos los quipus que hagan. Se repiten y se repiten, parece que hace años... Y no hay forma de corregirlos. El nudo malo que se desata de un quipu ya se anudó en otro. Como te dije, antes se modificaban muy rara vez. Ahora, todos tienen los nudos malos. / – ¿Y qué dicen estos nudos malos? / – Mi señor, no dicen nada. Un quipu con nudos malos tiene falseados sus datos, y si se repiten los nudos malos, como ha pasado, el quipu se convierte en un simple manojito de cuerdas sin sentido alguno... Es como una enfermedad o maldición que les ha dado a los quipus. / – ¿Qué hacen los quipucamayocs para acabar con esta maldición de los nudos malos? / – Mi señor, ya no hay nada que hacer. Todos los quipus del imperio que se han usado para llevar informes de un lugar a otro no sirven más. El imperio ha perdido su lengua, sus palabras, sus pensamientos. Tendríamos que quemar todos los quipus y empezar otros nuevos...”.

Ao final descobrimos que o senhor de Yucraj é, na verdade, Atahualpa, último imperador que conquista o trono após guerra civil contra seu irmão Huáscar. O conto nos mostra que Atahualpa se valeu dessa “pane” nos quipus para atacar seu irmão e se tornar imperador, mas também nos mostra que essa mesma “pane” facilitará a conquista espanhola. Neste sentido, o plano de vingança de Pomacha ocorre perfeitamente, pois do mesmo modo que o seu povo foi conquistado pelos incas, os incas serão conquistados pelos espanhóis: “Quipucamayoc” é então uma utopia reacionária como *El viaje* que, para vencer o inimigo, precisa destruir a rede. Não poderia Pomacha vencer o inimigo se valendo positivamente da rede?

4.8 Utopias singulares: *Os dias da peste* (2009), de Fábio Fernandes; *Cyber Brasileira* (2010), de Richard Diegues

Temos aqui dois romances brasileiros de ficção *pós-cyberpunk* não apenas no sentido que já expomos de apropriação do termo para designar a ficção *cyberpunk* latino-americana em relação à norte-americana – a latino-americana é *pós* porque surge depois e porque parodia a norte-americana –, mas principalmente por explorar temas próprios dessa ficção. James Patrick Kelly e John Kessel, organizadores de *Rewired: the post-cyberpunk anthology* (2007), afirmam que a ficção *cyberpunk* do século XXI atualmente explora um futuro pós-humano que é consequência lógica de muitas extrapolações anteriores: a singularidade (KELLY; KESSEL, 2007, p. xii). Cunhado pelo escritor de ficção *cyberpunk* Vernor Vinge em 1993 – Clute (2003, p. 71) considera o conto “True names” (1981) de Vinger como “o padrinho do cyberpunk” –, o conceito de singularidade se refere, para ele, a

um momento na história em que a tecnologia em progressão causa uma mudança “comparável ao surgimento da vida humana na Terra. A causa precisa desta mudança é a criação iminente pela tecnologia de entidades maiores que a inteligência humana”. Vinge especula que esta mudança pode vir através de inteligência artificial, através de interfaces computador/humano ou através de modificação biológica do genoma humano. Depois deste ponto, a história humana terminará.

Uma das obsessões da ficção *pós-cyberpunk* é explorar as fronteiras deste “fim” da história, e se possível, ver além dele³²⁰ (KELLY; KESSEL, 2007, p. xii-xiii).

³²⁰ Tradução livre de: “a moment in history in which runaway technology causes a change ‘comparable to the rise of human life on Earth. The precise cause of this change is the imminent creation by technology of entities with greater-than-human intelligence.’ Vinge speculates this change may come through artificial intelligence,

Se o fim da história na ficção *cyberpunk* inicial é o colapso dos grandes relatos, sejam eles o Estado-nação, o progresso tecnológico ou o comunismo, na ficção *pós-cyberpunk* é o esgotamento do que entendemos por humano. Ver além deste fim da história é próprio do subgênero da ficção científica que Shaviro denomina “pós-singularidade”. Shaviro define este subgênero a partir do seu exemplo mais conhecido:

Accelerando (2005), de Charles Stross, é um romance sobre pós-singularidade, o exemplo mais conhecido de um pequeno, mas crescente subgênero da ficção científica. A ficção científica sobre pós-singularidade tenta imaginar, trabalhando em cima das conseqüências, o que os tecno-futuristas têm chamado de Singularidade. Isto é, o suposto – e estritamente falando, inimaginável – momento quando a raça humana atravessa um portal tecnológico e definitivamente se torna pós-humana. De acordo com este cenário, o crescimento exponencial no mais puro poder dos computadores, juntamente com avanços nas tecnologias de inteligência artificial, nanomáquinas e manipulação genética, mudarão completamente a natureza de quem e o que somos³²¹ (SHAVIRO, 2009, p. 103).

Entretanto, ao contrário de *Accelerando*, *Os dias da peste* (2009), de Fábio Fernandes, é pré-singularidade, ou melhor, pré-convergência entre homens e inteligências construídas (como as inteligências artificiais se denominam no romance). Ou seja, o narrador-protagonista Artur Mattos, através de relatos escritos em diários e postados em *blogs* e *podcasts*, testemunha os eventos que antecedem à Convergência, fenômeno vagamente descrito ao longo do romance, mas que parece remeter à definição de singularidade. Uma característica estilística do narrador-protagonista, capaz de fornecer metáforas da Convergência, é a intertextualidade recorrente, levando seu amigo a dizer que “o que estraga o mundo é o excesso de referências” (FERNANDES, 2009, p. 164). Em todo o caso, é este excesso de referências que permite, por exemplo, arriscar uma resposta para o seguinte enigma em forma de haikai:

como puxar a tomada
quando o sistema é wireless?
coração inquieto (FERNANDES, 2009, p. 92).

through computer/human interfaces, or through biological modification of the human genome. After this point, human history will end. / One of the obsessions of PCP fiction is to explore the edges of this ‘end’ of history, and if possible, to see beyond it”.

³²¹ Tradução livre de: “Charles Stross’s *Accelerando* (2005) is a post-Singularity novel, the best-know example of a small but growing SF subgenre. Post-Singularity SF endeavours to imagine, and work through the consequences of, what techno-futurists have called the Singularity. This is the supposed – and strictly speaking unimaginable – moment when the human race crosses a technological threshold, and definitively becomes posthuman. According to this scenario, the exponential growth in sheer computing power, together with advances in the technologies of artificial intelligence, nanomanufacture and genetic manipulation, will utterly change the nature of who and what we are”.

Em outro momento (FERNANDES, 2009, p. 33), por meio de um colega professor, Artur conhece *Distúrbio Eletrônico* (1997), obra inclassificável do coletivo Critical Art Ensemble, mistura de ensaio político e “poesia plagiária”, que apresenta o conceito de “poder nômade”. O modelo deste poder são os citas, tribo descrita por Heródoto como invencível graças ao nomadismo: “Sem cidades ou territórios fixos, aquela ‘horda migratória’ nunca podia na verdade ser localizada. Conseqüentemente, nunca podiam ser postos na defensiva e conquistados. Mantinham sua autonomia por meio do movimento” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 23-24). Entretanto, o que interessa é a reinvenção deste “modelo arcaico de distribuição do poder e estratégia predatória” pelo capitalismo tardio através da “abertura tecnológica do ciberespaço” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 24). Ou seja, através do ciberespaço, o capitalismo tardio não se fixa em instituições reconhecíveis, dificultando qualquer forma de subvertê-lo, pois “para saber o que subverter seria preciso que as forças de opressão fossem estáveis e pudessem ser identificadas e separadas” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p. 22). O capital não se encontra nas mercadorias ou nas empresas, mas flutua livremente nos sistemas financeiros informatizados. Para retornar ao enigma, portanto, como sabotar o sistema quando ele está em toda parte, portanto em nenhuma parte? É neste sentido que “a Singularidade é realmente uma fantasia do capital financeiro”³²² (SHAVIRO, 2009, p. 115), mas também no sentido que a singularidade, definida em *Os dias da peste* simplesmente como “uma troca” entre homens e máquinas (FERNANDES, 2009, p. 181), é a metáfora do *valor de troca* exponencial próprio do capital financeiro, pois se o capital em si é abstração/equivalência dos *valores de uso*, então o capital financeiro é abstração da abstração (SHAVIRO, 2009, p. 113). A singularidade, enquanto metáfora do capital financeiro, é a troca absoluta que surge quando inexistem distinções de qualquer tipo, quando nada mais se define por suas qualidades inerentes: se todos podem abolir a “orientação espacial *standard*, ou padrão, do corpo humano dito tradicional” (FERNANDES, 2009, p. 9), então o que define cada um? Em “Lobsters” (2001), conto originalmente publicado em *Asimov’s Science Fiction* e depois transformado no primeiro capítulo de *Accelerando*, onde Stross extrapola sobre a transferência do sistema nervoso de lagostas para o ciberespaço, o protagonista Manfred afirma sobre os crustáceos que “se eles *não forem* tratados como pessoas [no ciberespaço], é bem provável que outros seres transferidos não

³²² Tradução livre de: “the Singularity is actually a fantasy of finance capital”.

serão tratados como pessoas também”³²³ (STROSS, 2007, p. 250; grifo do autor). Na indiferença do ciberespaço, lagostas e outros seres, inclusive humanos, são equivalentes. Logo, para o guru da singularidade Ray Kurzweil, “não haverá nenhuma distinção, após a Singularidade, entre homem e máquina ou entre a realidade física e a virtual”³²⁴ (KURZWEIL *apud* SHAVIRO, 2009, p. 104). Não se troca isto por aquilo, pois nada se diferencia: apenas se troca.

A metáfora meticulosa do capitalismo tardio proposta em *Os dias da peste* não resulta numa representação distópica do futuro próximo, como ocorre na ficção *cyberpunk* em geral: ao contrário, *Os dias da peste*, tal qual *Accelerando* (SHAVIRO, 2009, p. 109), é tecnoutópico, ainda que Artur, sempre desconfiado, demore a perceber os benefícios da Convergência. Na verdade, para Shaviro, extrapolações como a singularidade demonstram que “o capitalismo em si é, hoje, diretamente e imediatamente utópico: e isto é, talvez, a coisa mais aterrorizante a respeito dele”³²⁵ (SHAVIRO, 2009, p. 115). Aterrorizante, pois a utopia, enquanto não-lugar, é o lugar do *outro*, e não o lugar do *mesmo*. Neste sentido, a singularidade abole inclusive as distinções entre o *outro* e o *mesmo*, possibilitando que o capitalismo seja tautologicamente trocado pelo capitalismo. Quando o protagonista de “Lobsters” afirma que tanto os pressupostos econômicos da dialética marxista quanto os da Escola austríaca (neoliberalismo) “estão completamente hipnotizados pela recente vitória do capitalismo na era industrial que não podem surfar no novo paradigma, olhar para o que vem bem depois”³²⁶ (STROSS, 2007, p. 230), o que ele imagina como “novo paradigma” nada mais é que o capitalismo renovado que encontramos nos livros de autores como Chris Anderson, para quem o mercado virtual pode oferecer tudo, pois nenhum custo de estoque é necessário: para Manfred, que tenta convencer sua ex-esposa, “você ainda está olhando para um modelo econômico pré-singularidade que pensa em termos de escassez. Alocação de recurso não é mais problema algum – está deixando de ser dentro de uma década”³²⁷ (STROSS, 2007, p. 240). Os próprios feitos de Manfred prefiguram este novo capitalismo: “ele é o cara que patenteou a prática empresarial de mover seu comércio virtual para algum

³²³ Tradução livre de: “if they *aren't* treated as people it's quite possible that other uploaded beings won't be treated as people either”.

³²⁴ Tradução livre de: “there will be no distinction, post-Singularity, between human and machine or between physical and virtual reality”.

³²⁵ Tradução livre de: “Capitalism today is itself directly and immediately utopian: and that is perhaps the most terrifying about it”.

³²⁶ Tradução livre de: “they're so thoroughly hypnotized by the short-term victory of capitalism in the industrial age that they can't surf the new paradigm, look to the longer term”.

³²⁷ Tradução livre de: “You're still locked into a pre-singularity economic model that thinks in terms of scarcity. Resource allocation isn't a problem any more – it's going to be over within a decade”.

lugar com um regime frouxo de propriedade intelectual a fim de escapar das reivindicações de licença comercial”³²⁸ (STROSS, 2007, p. 230-231). Isto explica o sobrenome de Manfred: Macx é provavelmente um trocadilho que substitui o *r* de Marx por *c* de capitalismo, demonstrando a ambigüidade da prática patenteada, pois burla as leis de propriedade para lucrar em cima.

Ainda que proponha práticas levemente subversivas, Manfred teme os impostos como qualquer capitalista neoliberal, e nisto não há nenhum “novo paradigma”: ao calcular que Manfred deve US\$ 12.362.960,51 em impostos, sua ex-esposa argumenta para ele que

em dez anos, algo como 30% da nossa população irá se aposentar. Você quer ver setuagenários congelando nas esquinas de Nova Jersey? É o que sua atitude diz para mim: você não está ajudando a sustentá-los, você está fugindo de suas responsabilidades agora mesmo enquanto nós temos enormes problemas pela frente³²⁹ (STROSS, 2007, p. 241).

Do mesmo modo que espectros marxistas rondam a ficção *cyberpunk*, fantasmas do *Welfare State* (Estado de bem-estar) rondam a ficção *pós-cyberpunk* – fantasmas que, como já vimos, se materializaram na última crise econômica. Isto não impede, contudo, que a ficção *pós-cyberpunk* também seja expressão máxima do capitalismo tardio, o que nos faz pensar nos lugares de fora que a ficção *pós-cyberpunk* latino-americana representa como utopia. O cenário de afluência econômica, militar e tecnológica formado pelos países do eixo-sul que Richard Diegues propõe em *Cyber Brasileira* (2010) somente é possível devido aos setores primários destes países que estão fora do sistema mundial (com exceção da Austrália): através do embargo de alimentos imposto pela República da União Brasileira (DIEGUES, 2010, p. 102) e da substituição do lastro monetário por pedras preciosas promovido pela Africanísia (DIEGUES, 2010, p. 33), os países do eixo-norte entram em decadência, sendo suas terras e riquezas espoliadas por corporações multinacionais. É como se a recorrente distopia neoliberal imaginada pela ficção *cyberpunk*, de empresas governando o mundo, se limitasse aos países do hemisfério norte, enquanto a presença e a intervenção estatal fosse o outro lado da moeda, do outro lado do hemisfério. O *outro* então está presente em *Cyber Brasileira*, mas também não é necessariamente utópico (no sentido lato do termo): no programa de dois pais, propagandeado pela República Brasileira, “a idéia era ampliar a segurança e dar uma maior

³²⁸ Tradução livre de: “he’s the guy who patented the business practice of moving your e-business somewhere with a slack intellectual property regime in order to evade licensing encumbrances”.

³²⁹ Tradução livre de: “In ten years, something like 30 percent of our population are going to be retirees. You want to see seventy-years-olds freezing on street corners in New Jersey? That’s what your attitude says to me: you’re not helping to support them, you’re running away from your responsibilities right now, when we’ve got huge problems to face”.

instrução para os jovens, criando homens aptos a defesa da soberania” (DIEGUES, 2010, p. 133). Percebe-se aqui uma (anti-)utopia espartana justificada por uma retórica nacionalista.

Existem utopias radicais em *Cyber Brasiliana*, mas ao invés de se realizarem na economia e na política, elas se dão na ecologia e no ciberespaço. Aliás, enquanto a primeira abre o romance, a última o fecha. A ausência de poluição em São Paulo é o primeiro indício de afluência nos países do eixo-sul:

Em 2106, quando tinha oito anos, ainda havia dias em que a poluição em São Paulo atingia níveis absurdos – alcançava até noventa por cento nos picos, como ainda ocorria em muitos subpaíses do Conclave América-Oldeuropean. Com as pessoas passando grande parte do tempo plugadas em suas casas, o pulso de aço das ONGs e as leis – imposições de merda! – ambientais, a poluição era algo irrisório. Carros, praticamente apenas os de entrega e dos trabalhadores braçais (DIEGUES, 2010, p. 11).

Um dos motivos desta redução drástica da poluição, como se percebe, são “as pessoas passando grande parte do tempo plugadas em suas casas”: em *Cyber Brasiliana*, o ciberespaço se chama Hipermundo, um ambiente de realidade virtual compartilhado por usuários da rede mundial de computadores. Ainda que Diegues (2010, p. 249) não o cite entre os escritores de ficção científica que o inspiraram, o seu Hipermundo se assemelha ao Metaverso proposto por Stephenson em *Snow Crash*, principalmente na comercialização de espaços e publicidade – comparar, por exemplo, Diegues (2010, p. 19) e Stephenson (2008, p. 29). Entretanto, após as corporações do eixo-norte fracassarem em seu plano de dominar o Hipermundo, este é totalmente reconfigurado, permanecendo por um momento sem leis: “O som de tumultos começava a eclodir em todos os cantos. A anarquia começava a imperar. E trazia junto o caos. Ela sabia que não restaram Desenvolvedores para consertar as coisas. Para recolocar tudo nos eixos” (DIEGUES, 2010, p. 243). Isto dura até os usuários descobrirem que “suas contas bancárias e documentos de posse estavam em ordem, suspirando ao ver que o Virtual HM Bank e o Geo-4-ce estavam firmes e fortes” (DIEGUES, 2010, p. 245). O imaginário anárquico da terra sem leis, representando pelos *cowboys* do ciberespaço nos anos iniciais do movimento *cyberpunk*, é prontamente descartado a favor das leis comerciais que invadiram a Internet nos anos 1990; neste sentido, o comentário que Kelly e Kessel fazem a Stross é igualmente válido para Diegues: “Enquanto o *cyberpunk* dos anos 1980 vê o mercado como uma força destrutiva, Stross está em sintonia com um abraço dos anos 1990 ao capitalismo de risco”³³⁰ (KELLY; KESSEL, 2007, p. 227). Se o filme *Johnny Mnemonic*

³³⁰ Tradução livre de: “Whereas ’80s CP sees the marketplace as a destructive force, Stross is in tune with a ’90s embrace of entrepreneurial capitalism”.

assassinou o espírito anárquico da ficção *cyberpunk* por não acompanhar a comercialização da Internet, *Accelerando* e *Cyber Brasileira* o assassinaram pela segunda vez justamente por acompanharem:

Johnny Mnemonic, o filme, é o dia em que o cyberpunk morreu. (...) Assassinado pela mera aceleração cultural, pelo fato de que a metáfora cyberpunk dos anos 80 realmente não funciona nos virtuais anos 90, o fracasso popular de *Johnny Mnemonic* atesta o fim da fase carismática da realidade digital e o começo da lei de ferro da estandardização tecnológica³³¹ (KROKER; KROKER *apud* MORENO, 2003, p. 69).

Se em *Accelerando* é como “se o cyberpunk nunca tivesse acontecido” (SHAVIRO, 2009, p. 109), em *Cyber Brasileira* ainda existe algo da fase carismática, mas apenas como nostalgia: “Os ideais se foram. Era um saudosista do tempo em que todos conheciam codificação. Agora só restavam perdedores. Malditos usuários” (DIEGUES, 2010, p. 164). Quando todos conheciam codificação, todos criavam suas regras no ciberespaço, ao contrário dos usuários que devem seguir regras estabelecidas por outros. Após a “revolução” que ocorre no Hipermundo, quem passa a estabelecer as regras é o protagonista Kamal (codinome Pistoleiro), afirmando que, “por detrás dessas mudanças, haverá controle” (DIEGUES, 2010, p. 246). Não surpreende diante do já exposto que Kamal ganhe poderes extraordinários sobre o Hipermundo após uma experiência de singularidade que somente se esclarece nas últimas linhas:

– Você é um deus? – perguntou o avatar de um garoto, mais próximo dele. – Veio substituir os anteriores?
 (...)
 – Garoto, sinceramente, prefiro que me chamem por Pistoleiro.
 Kamal sorriu, provando que ainda era humano.
 Em parte (DIEGUES, 2010, p. 247).

Mais que provar que ainda é humano, o sorriso de Kamal é a ironia diante das mudanças aparentes, do milenarismo tecnológico que subsiste no discurso da singularidade, que “é precisamente nos trazer a utopia sem incorrer na inconveniência de questionar nossos contextos social e econômico atuais”³³² (SHAVIRO, 2009, p. 106).

³³¹ Tradução livre de: “*Johnny Mnemonic*, la película, es el día en que el cyberpunk murió. (...) Asesinado por la mera aceleración cultural, por el hecho de que la metáfora cyberpunk de los '80 realmente no funciona en los virtuales '90, el fracaso popular de *Johnny Mnemonic* testifica el fin de la fase carismática de la realidad digital y lo comienzo de la ley de hierro de la estandarización tecnológica”.

³³² Tradução livre de: “is precisely to bring us to utopia without incurring the inconvenience of having to question our current social and economic arrangements”.

CONCLUSÃO

Utopias ecológicas. Utopias pós-capitalistas. Utopias indo-feministas. São tantos futuros esquecidos na América Latina que nos fazem pensar porque eles são esquecidos. Ou nos fazem pensar que estes futuros somente são utópicos porque são esquecidos. Em “El evento de Saturno”, de Ronald Delgado, o *hacker* Jão praticava pequenas invasões sem se incomodar, amparado por um raciocínio que nos convêm: “Evidentemente, Jão conhecia as conseqüências de seus atos, mas não se preocupava muito em ser apanhado, pois o sistema era tão vasto que com dificuldade conseguiriam rastrear e identificar invasões que fossem em realidade limpas e consideravelmente pequenas, como era o caso”³³³ (DELGADO, 2003). Do mesmo modo que as literaturas invisíveis, que conseguem experimentar política e culturalmente justamente porque são invisíveis, os futuros esquecidos latino-americanos conseguem imaginar utopias, pois passam despercebidos na vastidão do sistema capitalista mundial. O filósofo anarquista Hakim Bey pensa semelhantemente ao propor o conceito de zona proibida (*no-go zone*):

Zonas que foram economicamente abandonadas (os sem-teto, camponeses, trabalhadores imigrantes, os dependentes de programas estatais) serão gradualmente eliminados de todas as outras redes controladas pelo espetáculo do Estado, incluindo a interface final, a Polícia (...).

(...) Estas áreas (econômicas, sociais e geográficas) deixarão de existir para qualquer propósito prático de controle. As classes consumidoras abandonarão estas áreas e se mudarão para “qualquer outro lugar”, social ou geográfico ou ambos simultaneamente³³⁴ (BEY, s/d).

É claro que, a princípio, “essas zonas proibidas não vão ser muito confortáveis – não vão ser utopias – poderiam inclusive acabar deprimentemente como os micro-estados fascistas ressurgentes da Europa Oriental no despertar de 1989”³³⁵ (BEY, s/d). Isto se evidencia, na ficção *cyberpunk* latino-americana, tanto no fanatismo religioso dos “ratos” em *Mañana, las ratas* quanto na expulsão dos brancos pelos índios aymaras em *De cuando en cuando*

³³³ Tradução livre de: “Por supuesto, Jão conocía las consecuencias de sus actos pero no se preocupaba mucho por ser atrapado pues el sistema era tan vasto que con dificultad se lograban rastrear e identificar intrusiones que fuesen en realidad limpias y considerablemente pequeñas, como era el caso”.

³³⁴ Tradução livre de: “Zones which have been economically abandoned (the homeless, small farmers, migrant workers, ‘welfare classes’) will gradually be eliminated from all other networks controlled by the spectacle of the state, including the final interface, the Police (...). / (...) These areas (economic/social/geographic) will cease to exist for all practical purposes of control. The consuming classes will leave these areas and move ‘elsewhere’, either socially or geographically or both simultaneously”.

³³⁵ Tradução livre de: “Those no-go zones are not going to be very comfortable – they’re not going to be utopias – they might even end up nasty as the resurgent fascist statelets of E. Europe in the wake of 1989”.

Saturnina. Contudo, para Bey, é possível transformar as zonas proibidas em zonas autônomas temporárias ou mesmo permanentes, portanto, em utopias.

Esse tortuoso caminho “previsto” por Bey para se alcançar a utopia encontra, como vimos nos exemplos acima, paralelos na ficção *cyberpunk* latino-americana, principalmente porque a América Latina e o Terceiro Mundo em geral são esquecidos:

O Sul não entrará no paraíso da informação – a informação é gelo glacial e cristalino, enquanto o Sul é o reino do fogo e do ruído. Efetivamente o “Sul” é (ou será) o corpo, o domínio de tudo o que não é puro espírito e informação, tudo que for denso e mortal – o reino da agricultura e da indústria –, os últimos vestígios obscuros do neolítico – da produção (este rude obstáculo demiúrgico para a livre mutagênese dos significados e a livre troca de emblemas e imagens – de pura informação)³³⁶ (BEY, s/d).

O Sul, portanto, nunca participará plenamente do paraíso da informação, pois há nele obstáculos que impedem a livre circulação da informação. Traduzindo para nossos termos menos poéticos, o Terceiro Mundo nunca participará plenamente do capitalismo tardio, pois há nele obstáculos que impedem a livre circulação do capital, sejam eles economias dos setores primários e secundários, incompatíveis ao capitalismo que se arroga pós-industrial, ou vínculos sócio-culturais que dificultam a constituição de novos consumidores. São estes obstáculos, estas zonas ausentes do “paraíso da informação” que possibilitam a resistência e a formação de utopias. Temos aqui a hipótese que apresentamos para compreender as diferenças entre as versões norte e latino-americana da ficção *cyberpunk*, hipótese que neste momento de conclusão nos faz refletir sobre sua comprovação ou não: se a principal divergência da versão latino-americana em relação à norte-americana é a presença da utopia que inexiste nesta, então romances como *Mañana, las ratas*, *Silicone XXI*, *Flores para un cyborg*, *El viaje*, *El delirio de Turing*, *De cuando en cuando Saturnina*, *A mão que cria* e *Cyber Brasileira* confirmam nossa hipótese, ainda mais porque as utopias surgem de zonas proibidas (“ratos” fanáticos, enclaves ecológicos, exilados políticos, *hackers* ativistas, índios aymaras, híbridos párias, setores subdesenvolvidos, etc.). Por outro lado, romances como *2010: Chile en llamas*, *La segunda enciclopedia de Tlön* e *Os dias da peste* demonstram os limites da nossa hipótese, pois não apresentam utopias (ou as apresentam, mas do ponto de

³³⁶ Tradução livre de: “The South will not enter the paradise of information – for information is glacial crystalline ice, while the South is the realm of fire and noise. / And indeed the ‘South’ is (or will become) the body, the realm of everything which is not pure spirit and information, everything heavy and mortal – the realm of agriculture and industry – the dark last vestiges of the neolithic – of production (that crude demiurgic barrier to the free mutagenesis of significance and the free exchange of emblems and images – of pure information)”.

vista do capitalismo tardio) ou imaginam utopias fracassadas. Em todo caso, mesmo estes romances indicam a urgência do pensamento utópico, pois

Numa sociedade que perdeu sua noção de futuro e mesmo da própria possibilidade de mudança histórica; que se tornou convicta de que a ordem vigente do capitalismo global é a única forma social que pode existir doravante; com seu profundo enraizamento na natureza humana – numa tal sociedade nós ainda uma vez precisamos de visões de diferença radical e de alternativas radicais ao sistema presente. Essas visões são o que chamo de utopia e, longe de constituir uma fuga da política como nas utopias tradicionais, são partes integrantes da política hoje (JAMESON, 2004b, p. 72).

Chile en llamas, por exemplo, representa esta sociedade referida por Jameson, ultra-neoliberal (até as Forças Armadas são privatizadas!) e sem nenhuma perspectiva de futuro, mas é justamente este quadro caótico, ou melhor, o descontentamento em relação a ele que provoca o surgimento de utopias indígenas e feministas. Se a ficção *cyberpunk* norte-americana é a afirmação da “ordem vigente do capitalismo global”, então a versão latino-americana são as “visões de diferença radical e de alternativas radicais”. Mas se retornarmos a “profecia” de Bey veremos que não apenas o “Sul” cumprirá o papel da utopia: “Então parte do Norte desaparecerá no Ciberespaço, deixando a outra parte deserta e despojada, zonas proibidas, rachaduras no monolito. (...) Os buracos e os nichos no Norte vão se tornar mais Sul, mais africanos, mais latinos, mais asiáticos, mais islâmicos”³³⁷ (BEY, s/d). Ou seja, também no Primeiro Mundo existem zonas proibidas, ignoradas pelo capitalismo tardio. Talvez a ficção *cyberpunk* somente se ultrapassou, somente se tornou *pós* quando definitivamente abriu os olhos para as zonas proibidas: segundo os organizadores de *Rewired: the post-cyberpunk anthology*,

Originalmente “a rua” no *cyberpunk* significou o mundo sombrio daqueles que se viravam sozinhos contra as normas da cultura dominante, hackers, ladrões, espíões, aplicadores de golpes e usuários de drogas. Mas para os escritores pós-*cyberpunks* a rua se liga a outras partes do mundo. Seus futuros tornaram-se mais diversos e mais ricos por causa disso. Asiáticos, africanos e latinos não são mais apenas personagens de apoio que decoram as estórias, como se eles fossem algum tipo de tempero exótico. Os escritores pós-*cyberpunks* tentam trazer eles e seus interesses únicos para o centro das estórias. O pós-*cyberpunk* presta atenção às classes desfavorecidas, quem não tem acesso às tecnologias transformadoras que formavam o estoque de mercadorias do *cyberpunk*³³⁸ (KELLY; KESSEL, 2007, p. xi).

³³⁷ Tradução livre de: “So part of the North disappears into Cyberspace, leaving the other part deserted and bereft, no-go zones, cracks in the monolith. (...) The holes and cracks in the North will become more Southern, more African, more Latino, more Asiatic, more Islamic”.

³³⁸ Tradução livre de: “Originally ‘the street’ in CP meant the shadowy world of those who had set themselves against the norms of the dominant culture, hackers, thieves, spies, scam artists, and drug users. But for PCP writers the street leads to other parts of the world. Their futures have become more diverse and richer for it. Asians and Africans and Latinos are no longer just sprinkled into stories as supporting characters, as if they are

Não é a ficção *cyberpunk* latino-americana, portanto, *pós* antes da norte-americana? Seus personagens centrais não são latino-americanos e/ou classes sem acesso ao “estoque de mercadorias” da ficção *cyberpunk* (daí que o ciberespaço e os implantes cibernéticos muitas vezes são temas secundários na versão latino-americana)? Então por que não há nenhum conto latino-americano na antologia *pós-cyberpunk* de Kelly e Kessel? Desta vez o esquecimento é o que dificulta, e não o que ajuda a propor novas utopias. O mesmo motivo que nos leva a denominar de invisíveis as literaturas abordadas nesta pesquisa é o que nos faz pensar como esquecidos os futuros imaginados pela ficção *cyberpunk* latino-americana: o esquecimento é tanto o que permite a estes futuros proporem modelos alternativos, distantes que estão da vigilância do sistema mundial, quanto o que limita o alcance de suas propostas.

A extensão territorial da América Latina também resulta em alguns esquecimentos: dizemos isto para justificar algumas ausências, principalmente no quarto capítulo: dos onze romances analisados no último capítulo, quatro são brasileiros, três chilenos, três bolivianos e um peruano (analisamos também a produção mexicana e argentina no terceiro capítulo). Em primeiro lugar devemos esclarecer que o enfoque desta pesquisa, como se percebe, são romances inseridos no gênero *cyberpunk*, o que descarta a produção de vários países, centrada exclusivamente em contos. Em todo caso, procuramos privilegiar os contos em vários momentos, abordando-os em capítulos e tópicos relacionados. Em segundo lugar nos apoiamos em referências bibliográficas para selecionar as obras analisadas, o que nos permite justificar algumas ausências: a respeito da ficção científica colombiana recente (1990-2010), Burgos López reconhece poucos exemplos de ficção *cyberpunk*, sendo que o conto premiado “Iménez”³³⁹ (1999), de Luis Noriega, é “um bom clone desse movimento anglo-saxão que é o *cyberpunk*”³⁴⁰ (BURGOS LÓPEZ, 2010, p. 10); sobre a produção venezuelana, Abreu (2005) identifica apenas o conto “El eco de Frankenstein” (1995), de Jorge Gómez Jiménez, como pertencente ao gênero, “uma fantasia sexual *cyberpunk*” (também podemos incluir os contos compilados em *El despertar de Meganet*, de Ronald Delgado, cujo “El evento de Saturno” citamos no início desta conclusão); a produção uruguaia é representada nesta pesquisa por “La perfección del anzuelo”, de Tarik Carson, e “Hackers”, de Roberto Bayeto, ainda que Dobrinin (2007) identifique elementos da ficção *cyberpunk* em *Ganadores* (1991), romance

some kind of exotic seasoning. PCP writers attempt to bring them and their unique concerns to the center of their stories. PCP pays attention to the underclass, who do not have access to the transformative technologies that were the CP stock-in-trade”.

³³⁹ Vencedor do Prêmio UPC em 1999, considerado o prêmio mais importante de ficção científica na Espanha.

³⁴⁰ Tradução livre de: “un buen clon de ese movimiento anglosajón que es el *Cyberpunk*”.

de Carson que não abordamos; apenas quatro obras equatorianas, nenhuma de ficção *cyberpunk*, são citadas no levantamento realizado na edição especial sobre ficção científica latino-americana da *Science Fiction Studies*, enquanto a produção paraguaia nem é citada! (MOLINA-GAVILÁN *et al*, 2007) – para corrigir esta falha, podemos citar *La sociedad de las mentes* (2000), de Jeu Azarru, romance sobre realidade virtual que infelizmente não conseguimos ter acesso; tratamos a produção mexicana no terceiro capítulo, inclusive justificando porque não nos aprofundamos nela (ver HARTMAN, 2007); sobre a produção cubana, Yoss afirma que a ficção *cyberpunk* “é bem mais um estilo de escrever e uma maneira de abordar a realidade que uma autêntica corrente, sobre tudo por sua condição minoritária dentro do já exíguo panorama da FC cubana”³⁴¹ (YOSS, 2004, p. 69) – condição que parece se repetir nas demais produções latino-americanas, visto que nenhuma delas formam “uma autêntica corrente” (exceto a mexicana); a respeito da produção dos países da América Central, também não encontramos nenhuma referência a ficção *cyberpunk* no já citado levantamento da *Science Fiction Studies* (MOLINA-GAVILÁN *et al*, 2007) – inclusive a obra mais recente por lá publicada, pelo menos desde o levantamento de 2007, é a antologia *El alivio de las nubes y más cuentos ticos de ciencia ficción* (2005), do costa-riquenho Iván Molina Jiménez. Infelizmente não podemos afirmar se a antologia de Molina Jiménez possui contos de ficção *cyberpunk*, pois também não tivemos acesso a ela, mas encontramos um conto do autor publicado na revista eletrônica peruana *Velero25* (<http://www.velero25.net>): “Bicentenario” (2006) não é exatamente ficção *cyberpunk*, mas aborda o tema mais comum da produção latino-americana em geral, o neoliberalismo. Um jornalista do *Mexico Times* entrevista uma deputada oposta à “privatização dos ativos culturais do Estado costa-riquenho”, projeto tornado lei em abril de 2006:

- O que pensa você da abertura depois de transcorrida quase uma década?
- O resultado está à vista: Zlim Partners é, atualmente, o proprietário exclusivo, por tempo todavia indefinido, das principais comemorações de Costa Rica. A corporação não tributa porque opera com “perdas”, apesar de que todos os anos o Estado costa-riquenho lhe repassa milhões de dólares para poder celebrar, em escolas e colégios, o 11 de abril [dia do herói nacional Juan Santamaría], o 25 de julho [anexação do Partido de Nicoya] e o 15 de setembro [independência nacional].
- De acordo com o que me diz, a abertura não resultou em nenhum benefício para Costa Rica?
- Vou responder desta forma: quando era menina, Juan Santamaría era o da estátua que queimou o albergue, e qualquer um podia ver o rapaz – grátis – todo o tempo. Agora, o monumento somente é contemplado durante uma semana, no mês de abril de cada ano, porque Zlim cobra 10.000 dólares diários para exibi-la (parece que no próximo ano, devido ao bicentenário da Campanha Nacional, o valor será

³⁴¹ Tradução livre de: “es más bien un estilo de escribir y una manera de abordar la realidad que una auténtica corriente, sobre todo por su condición minoritaria dentro del ya exíguo panorama de la CF cubana”.

triplicado). E Juan é, hoje em dia, apenas uma figura publicitária que promove o consumo de refrigerantes orgânicos, cigarros com feromônios, pizzas para reduzir o peso, automóveis solares, cremes para o cabelo, sonhos digitais para ser feliz e camisinhas inteligentes com sabor kiwi³⁴² (MOLINA JIMÉNEZ, 2006, p. 6).

Se as Forças Armadas privatizadas citadas em *2010: Chile en llamas* pareciam o limite distópico do neoliberalismo, a ficção científica latino-americana nos mostra que é sempre possível ir além, que o capitalismo tardio também pode roubar nossa herança cultural. Sendo a representação suprema do capitalismo tardio, a ficção *cyberpunk* encontra na América Latina o resultado disto que representa, o fechamento do circuito. Mas se “o Sul é o reino do fogo e do ruído” (Bey), então o fechamento é apenas provisório, o curto circuito é inevitável. *This fire is out of control.*

³⁴² Tradução livre de: “– ¿Cómo valora usted la apertura después de transcurrida casi una década? / – El resultado está a la vista: Zlim Partners es, actualmente, el propietario exclusivo, por tiempo todavía indefinido, de las principales conmemoraciones de Costa Rica. La corporación no tributa porque opera con ‘pérdidas’, pese a que todos los años el Estado costarricense le cancela millones de dólares para poder celebrar, en escuelas y colegios, el 11 de abril, el 25 de julio y el 15 de septiembre. / – De acuerdo con lo que me dice, ¿la apertura no le deparó beneficio alguno a Costa Rica? / – Le voy a contestar de esta forma: cuando era niña, Juan Santamaría era el de la estatua que quemó el mesón, y una podía ir a ver al muchacho –gratis– todo el tiempo. Ahora, el monumento sólo se puede contemplar durante una semana, en el mes de abril de cada año, porque Zlim cobra 10.000 dólares diarios por exhibirla (parece que el próximo año, con motivo del bicentenario de la Campaña Nacional, la tarifa será triplicada). Y Juan es, hoy en día, apenas una figura publicitaria que promueve el consumo de gaseosas orgánicas, cigarrillos con feromonas, pizzas para bajar de peso, automóviles solares, laciadores de cabello, sueños digitales para ser feliz y condones inteligentes con sabor a kiwi”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Do corpus literário:

a) Ficção *cyberpunk* latino-americana

ADOLPH, José B. *Mañana, las ratas*. Lima: Mosca Azul-Cedep, 1984.

ANTEZANA PATTON, Rodrigo. *El viaje*. La Paz: Nuevo Milenio, 2001.

ARAGÃO, Octavio. *A mão que cria*. São Paulo: Unicórnio Azul, 2006.

BARADIT, Jorge. *Ygdrasil*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2005.

_____. Karma Police. In: NOVOA, Marcelo (org.). *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile*. Valparaíso: Puerto de Escape, 2006.

BARREIRO, Roberto. Arrastrado a la deriva. *Manual del Alumno Cyberpunk: suplemento especial de la revista Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 11, p. 4-5, mar. 1996.

BAYETO, Roberto. Hackers. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 93, p. 212-371, jul. 1997. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/c-93.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CARLETTI, Eduardo J. Clips. In: HARTMAN, Sergio Gaut vel (org.). *Fase Dos: ciencia ficción y fantasía*. Buenos Aires: Libros de Axxón, 1995. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/c-libros.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CARSON, Tarik. La perfección del anzuelo. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 6-9, ago. 1994.

DELGADO, Roland. El evento de Saturno (2003). Disponível em: <http://www.galeon.com/letrasperdidas/n_ronalddelgado03.htm>. Acesso em: 31 jan. 2010.

DIEGUES, Richard. *Cyber Brasileira*. São Paulo: Draco, 2010.

FAWCETT, Fausto. *Santa Clara Poltergeist*. Rio de Janeiro: Eco, 1991.

_____. Vladimir e Chacininha. In: *Básico instinto*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

FERNANDES, Fábio. *Os dias da peste*. São Paulo: Tarja Editorial, 2009.

EL CHICO ARTIFICIAL. Cyberpunk love. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 24, ago. 1994.

ENCINOSA FÚ, Michel. 1ro soy um jerbo. In: *Niños de neón*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

GARDINI, Carlos. Escalada. In: *Mi cerebro animal*. Buenos Aires: Minotauro, 1983a.

_____. Perros en la noche. In: *Mi cerebro animal*. Buenos Aires: Minotauro, 1983b.

_____. Primera línea. In: CAPANNA, Pablo (org.). *El cuento argentino de ciencia ficción: antología*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1995.

_____. Timbuctú. In: GURALNIK, Gabriel (org.). *Buenos Aires 2033: cuentos sobre la ciudad del futuro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

HERNÁNDEZ, Vladimir; CRUZ, Ariel. Nova de cuarzo. *Cuasar: ciencia ficción, fantasía, terror*, Buenos Aires, n. 33, p. 4-11, jan. 2002.

KUJAWSKI, Guilherme. *Piritas siderais: romance cyberbarroco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LASAITIS, Cristina. Meia-noite. In: *Fábulas do tempo e da eternidade*. São Paulo: Tarja Editorial, 2008a.

_____. Além do invisível. In: *Fábulas do tempo e da eternidade*. São Paulo: Tarja Editorial, 2008a.

LLANES, Santiago. La concheta mata: la historia de Victoria S. Fane. *Manual del Alumno Cyberpunk: suplemento especial de la revista Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 11, p. 5-8, mar. 1996.

MANDEBURA, Daniel. La tía. *Manual del Alumno Cyberpunk: suplemento especial de la revista Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 11, p. 1-4, mar. 1996.

MEIER, Sergio. *La segunda enciclopedia de Tlön*. Valparaíso: Puerto de Escape, 2007.

MOLINA JIMÉNEZ, Iván. Bicentenario. *Velero25*, p. 6, jun. 2006. Disponible em: <<http://www.velero25.net/2006/jun2006/jun06pg06.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

MUÑOZ VALENZUELA, Diego. *Flores para un cyborg*. Santiago: RIL editores, 2003.

_____. Luces de neón. In: NOVOA, Marcelo (org.). *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile*. Valparaíso: Puerto de Escape, 2006.

NOROÑA, Juan Pablo. Náufragos. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 152, jul. 2005. Disponible em: <<http://axxon.com.ar/rev/152/c-152cuento7.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

OSÉS, Darío. *2010: Chile en llamas*. Santiago: Planeta, 1998.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *El delirio de Turing*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

PORCAYO, Gerardo Horacio. *La primera calle de la soledad*. Ciudad de México: Grupo Editorial VID, 1997.

PROCHAZKA, Enrique. Test de Turing. *Eridano*, n. 10, p. 113-135, 2005. Disponível em: <<http://dreamers.com/alfaeridiani/marcos/eri10.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

ROBLES, Isaac. Un ayer yace entre flamas. *Eridano*, n. 10, p. 94-112, 2005. Disponível em: <<http://dreamers.com/alfaeridiani/marcos/eri10.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

ROJO, Pepe. Ruido gris (2005). Disponível em: <<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/default.asp?uid=2&cve=631:76>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

_____. Para-Skim (2009). Disponível em: <<http://lalangostasehaposteadocnts.blogspot.com/2009/07/para-skim.html>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

SALVO, Daniel. Quipucamayoc (2005). Disponível em: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Literatura/DS_Quipucamayoc.html>. Acesso em: 12 dez. 2010.

SIRKIS, Alfredo. *Silicone XXI*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

SPEEDING, Alison. *De cuando en cuando Saturnina / Saturnina from time to time: una historia oral del futuro*. La Paz: Mama Huaco, 2004.

TAVARES, Braulio. Jogo rápido. In: *A espinha dorsal da memória*. Lisboa: Caminho, 1989.

b) Ficção *cyberpunk* norte-americana

ANÔNIMO. Visite Port Watson! In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas; Ludimila Hashimoto Barros; Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003.

BEY, Hakim. Zona Autônoma da Antártida: uma história de ficção científica. In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas; Ludimila Hashimoto Barros; Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003.

CADIGAN, Pat. A pecadora. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

GIBSON, William. O contínuo de Gernsback. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

_____. Johnny Mnemonic. Trad. Claudia De Bella. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 3-6, ago. 1994.

_____. *Idoru*. Trad. Leila de Souza Mendes. Rio de Janeiro: Conrad, 1999.

_____. *Neuromancer*. Trad. Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2003.

_____. *Reconhecimento de padrões*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

_____. *Count Zero*. Trad. Carlos Angelo. São Paulo: Aleph, 2008.

GIBSON, William; STERLING, Bruce. *The difference engine*. New York: Bantam Books, 1992.

KELLY, James Patrick. Solstício. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

KELLY, James Patrick; KESSEL, John (orgs.). *Rewired: the post-cyberpunk anthology*. San Francisco: Tachyon Publications, 2007.

SHIRLEY, John. Zonalivre. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

STEPHENSON, Neal. *Nevasca*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2008.

_____. *Cryptonomicon*. New York: Avon, 2002.

STERLING, Bruce. Green days in Brunei. In: *Crystal express*. New York: Ace Books, 1989.

_____. *Piratas de dados*. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Aleph, 1990.

_____. Vemos as coisas de modo diferente. In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas; Ludimila Hashimoto Barros; Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003a.

_____. Vinte evocações. In: *Schismatrix: o mundo pós-humano*. Lisboa: Editorial Presença, 2003c.

_____. *Tempo fechado*. Trad. Carlos Angelo. São Paulo: Devir, 2008.

STROSS, Charles. Lobsters. In: KELLY, James Patrick; KESSEL, John (orgs.). *Rewired: the post-cyberpunk anthology*. San Francisco: Tachyon Publications, 2007.

Sobre o corpus literário:

ALEXANDRE, Silvio; FERNANDES, Fábio. O autor e sua obra. In: STERLING, Bruce. *Piratas de dados*. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Aleph, 1990.

ALLIEZ, Eric; MICHEL, Feher. A cidade sofisticada. In: ALLIEZ, Eric *et al.* *Contratempo: ensaios sobre algumas metamorfoses do Capital*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

AMARAL, Adriana. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ANTUNES, Alex. Prefácio à edição brasileira. In: GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad. Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2003.

ARAGÃO, Octavio. Posfácio à edição brasileira. In: NEWMAN, Kim. *Anno Dracula*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

ARAYA GRANDÓN, Juan Gabriel. Distopía y devastación ecológica en 2010: *Chile en llamas* (1998) de Darío Oses. *Acta Literaria*, Concepción, n. 40, p. 29-44, 2010.

ARECO, Macarena. Ciudad, espacio y ciberespacio en la ciencia ficción chilena reciente: tres versiones del laberinto. *Acta Literaria*, Concepción, n. 37, p. 25-42, 2008.

BROWN, J. Andrew. Edmundo Paz Soldán and his Precursors: Borges, Dick, and SF Canon. *Science fiction studies*, New York, v. 34 (part 3), n. 103, p. 473-483, nov. 2007.

_____. Hacking the past: Edmundo Paz Soldán's *El delirio de Turing* and Carlos Gamerro's *Las islas*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Tucson, v. 10, p. 115-129, 2006. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/arizona_journal_of_hispanic_cultural_studies/v010/10.1brown.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2009.

BRUNI, Paolo. Cyberpunk no komikku (2005). Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/404_49.htm>. Acesso em: 31 mai. 2010.

BUTLER, Andrew M. *Cyberpunk*. Herts: Pocket Essentials, 2000.

CADORA, Karen. Feminist Cyberpunk. *Science fiction studies*, New York, v. 22 (part 3), n. 67, p. 357-372, nov. 1995.

CHEAP TRUTH (2006). Disponível em: <www.lulu.com/items/volume_15/288000/288718/1/.../Cheap_Truth.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CLUTE, John. Science fiction from 1980 to the present. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DOBRININ, Pablo. Historia de la ciencia ficción uruguaya, cuarta entrega: Tarik Carson, un escritor de raza. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 174, jun. 2007. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/rev/174/axxon174.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2010.

EASTERBROOK, Neil. The arc of our destruction: reversal and erasure in cyberpunk. *Science fiction studies*, New York, v. 19 (part 3), n. 58, nov. 1992. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/easterbrook58art.htm>>. Acesso em: 31 mai. 2008.

FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

_____. *A construção do imaginário ciborgue: o pós-humano na ficção científica, de Frankenstein ao século XXI*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP. São Paulo, 2008.

GARDINI, Carlos. Entrevista con Carlos Gardini. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 78, abr. 1996. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/ecf/e-entcg1.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

HARTMAN, Sergio Gaut vel. La escena continental (version revisada 2007). *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 170, jan. 2007. Disponível em: <<http://axxon.com.ar/rev/170/c-170ensayo1.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

HENDRIX, Howard V. Organometallic fiction: cyberpunk, ribofunk, and SF's categorical imperative. *Nova express*, Austin, n. 16, p. 15-16, jan. 1998.

HONORES VÁSQUEZ, Elton. El sujeto programado y la ciudad distópica en *Mañana, las ratas* (1984), de José B. Adolph (2008). Disponível em: <http://www.elhabrador.com/est15_honores1.html>. Acesso em: 12 dez. 2009.

ILLESCAS, Alfredo. José B. Adolph: visión de futuro del tercer mundo (s/d). Disponível em: <<http://www.archive.org/details/JoseB.Adolph-VisionDeFuturoDelTercerMundo>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

JAGODA, Patrick. Clacking control societies: steampunk, history, and the difference engine of escape. *Neo-Victorian Studies*, Wales, n. 3, p. 46-71, 2010.

LANDSBERG, Alison. Prosthetic memory: *Total Recall* and *Blade Runner*. In: FEATHERSTONE, Mike; BURROWS, Roger (orgs.). *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: cultures of technological embodiment*. London: Sage Publications, 1995.

LE MOS, André. *Santa Clara Poltergeist: "cyberpunk" à brasileira?* (1993). Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

_____. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. Ficção científica cyberpunk: o imaginário da cibercultura (2004). Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/11.shtml>> Acesso em: 12 dez. 2009.

LODI-RIBEIRO, Gerson. Steampunks! In: *Ensaio de história alternativa*. Disponível em: <http://www.scarium.com.br/e-books/sebook3_06_03.html>. Acesso em: 12 dez. 2010.

LONDERO, Rodolfo Rorato. *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. UFSM. Três Lagoas, 2007b.

_____. Níveis de recepção da ficção *cyberpunk* no Brasil: um estudo de casos exemplares. In: NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Volta ao mundo da ficção científica*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007c.

_____. Da recepção crítica à recepção criativa: duas abordagens da ficção *cyberpunk* no Brasil. *Guavira Letras*, Três Lagoas, v. 1, n. 4, p. 119-134, fev. 2007d.

_____. *Cyborgs norte-americanos e cyborgs brasileiros: uma análise entre Neuromancer e Santa Clara Poltergeist*. In: COUTINHO, Eduardo F.; COCO, Pina (orgs.). *Crossings and Contaminations: Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

MORENO, Adriana de Avance. Akira – 20 anos (s/d). Disponível em: <<http://www.popbaloes.com/mats/coluna47.html>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

MORENO, Horacio. Editorial. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 2, ago. 1994a.

_____. Resenha de *Galileo*. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 22-23, ago. 1994b.

_____. *Cyberpunk: más allá de Matrix*. Barcelona: Círculo Latino, 2003.

MUÑOZ ZAPATA, Juan Ignacio. Figures of simulacra and virtual trauma in Chilean cyberpunk: Jorge Baradit's *Ygdrasil* (2007). Disponível em: <<http://www.interdisciplinary.net/ati/Visions/V3/munoz%20paper.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

NICHOLLS, Peter. Steampunk. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995b.

NORRIS, Craig Jeffrey. *The cross-cultural appropriation of manga and anime in Australia*. Tese de doutorado em Comunicação, Design e Mídia. University of Western Sidney. Sidney, 2003. Disponível em: <<http://handle.uws.edu.au:8081/1959.7/13320>>. Acesso em: 31 mai. 2010.

OFELIANO. Blade Runner, um filme polêmico. *Andróide*, São Paulo, n. 1, p. 14, 1987.

OLIVEIRA, Fátima Cristina Regis Martins de. A subjetividade ciber: ciborgues, ciberespaço e cyberpunk. In: ENCONTRO NACIONAL DA COMPÓS, 11., 2002, Rio de Janeiro. *Anais...* Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_787.PDF>. Acesso em: 31 mai. 2010.

PECK, Brooks. Cyberpunk is alive and well and living in – where else? – Japan. *Isaac Asimov's: science fiction*, New York, n. 361, p. 18-23, fev. 2006.

PERSCHON, Mike. Finding Nemo: Verne's antihero as original steampunk. *Jules Verne Studies*, v. 2, p. 179-194, 2010.

PERSON, Lawrence. Notes toward a Postcyberpunk Manifesto. *Nova express*, Austin, v. 4, n. 4, p. 11-12, jan. 1998.

PESTARINI, Luis. La ciencia ficción en la literatura argentina: un género en las orillas (2002). Disponível em: <<http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=51>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

PORCAYO, Gerardo Horacio. Cyberpunk: coyuntura entre ciencia ficción y thriller. *Axxón: ciencia ficción en bits*, Buenos Aires, n. 32, 1992.

RAMÍREZ, José Luis. Cyberpunk: el movimiento en México (2005). Disponível em: <<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:09>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

RUCKER, Rudy; WILSON, Peter Lamborn. Introdução: estranho(s) atrator(es). In: RUCKER, Rudy; WILSON, Robert Anton; WILSON, Peter Lamborn (orgs.). *Futuro proibido*. Trad. Sergio Kulpas; Ludimila Hashimoto Barros; Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003.

SALÍAS, Martín. Resenha de *Cristal express. Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 21-22, ago. 1994b.

SHAVIRO, Steven. The Singularity is here. In: BLOUD, Mark; MIÉVILLE, China (orgs.). *Red planets: marxism and science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

SHINER, Lewis. Confessions of an Ex-Cyberpunk (1991). Disponível em: <<http://www.lewisshiner.com/liberation/cyberpunk.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

SIIVONEN, Timo. Cyborgs and Generic Oxymorons: the Body and Technology in William Gibson's Cyberspace Trilogy. *Science fiction studies*, New York, v. 23 (part 2), n. 69, p. 227-244, jul. 1996.

SPINRAD, Norman. Cyberpunk revisited. *Isaac Asimov's: science fiction*, New York, n. 141, p. 175-190, mar. 1989.

_____. Ethnicity. *Isaac Asimov's: science fiction*, New York, n. 260, p. 143-157, ago. 1997.

TAVARES, Braulio. Jogo rápido. In: *A espinha dorsal da memória*. Lisboa: Caminho, 1989.

STERLING, Bruce. Prefácio. In: STERLING, Bruce (org.). *Reflexos do futuro*. Trad. Eduardo Saló. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

_____. Cyberpunk in the Nineties (2003b). Disponível em: <http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk_in_the_nineties.html>. Acesso em: 12 dez. 2009.

TOLEDANO REDONDO, Juan C. From socialist realism to anarchist capitalism: Cuban cyberpunk. *Science fiction studies*, New York, v. 32 (part 3), n. 97, p. 442-466, nov. 2005.

VÁZQUEZ, Gustavo. En la red. *Neuromante Inc.*, Buenos Aires, n. 1, p. 18-20, ago. 1994.

WOLFE, Gary K. Locus Reviews Ian McDonald. Disponível em: <<http://www.locusmag.com/Features/2007/02/locus-reviews-ian-mcdonald.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

Gerais:

ABREU, Jorge de. Ficção científica venezuelana: história e pré-história (2005). Trad. Jorge Candeias. Disponível em: <<http://e-nigma.com.pt/artigos/fcvenezuelana.html>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

_____. Lírica e sociedade. Trad. R. R. Torres Filho. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1983.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

ALTAMIRA, Celso. *Os marxismos do novo século*. Trad. Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ALTHUSSER, Louis. O objeto de *O Capital*. In: ALTHUSSER, Louis *et al.* *Ler O Capital*, v. 2. Trad. Nathanael C. Carneiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

_____. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. Walter José Evangelista; Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo*: introdução a um debate contemporâneo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Trad. Marcelo Levy. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo*: as políticas sociais e o Estado democrático. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ANTEZANA PATTON, Rodrigo. *Ideas homicidas*: el criminal legado marxista leninista. Santa Cruz de la Sierra: Editorial El País, 2008.

APTER, Michael J. *Cibernética e psicologia*. Trad. Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 1973.

ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BAKUNIN, Michael Alexandrovich. A Sociedade ou Fraternidade Internacional Revolucionária. In: *Textos anarquistas*. Trad. Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 2002.

BALZAC, Honoré de. O pai Goriot. In: *A comédia humana*, vol. IV. Trad. Gomes da Silveira; Vidal de Oliveira; Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Globo, 1954.

BARKER, Clive. Nas colinas, as cidades. In: *Livros de sangue, volume 1*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990.

BARTHES, Roland. *Ensaaios críticos*. Trad. Antônio Massano; Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermind; Pedro de Souza. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. A morte do autor. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a idéia de “América Latina” em perspectiva histórica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, jul. 2009.

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. Trad. Felipe Silveira. Porto Alegre: Deriva, 2006.

_____. NoGoZone (s/d). Disponível em: <<http://hermetic.com/bey/nogozone.html>>. Acesso em: 31 jan. 2010.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOUD, Mark. Introduction. In: BLOUD, Mark; MIÉVILLE, China (orgs.). *Red planets: marxism and science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Notas. In: *Obras completas, I: 1923-1949*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

BORÓN, Atilio. A sociedade civil depois do dilúvio neoliberal. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 2008a.

_____. O pós-neoliberalismo é uma etapa em construção. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 2008b.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. Gênese histórica de uma estética pura. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.

_____. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

BUKARIN, N. A arte como produto da vida social. In: PLEKANOV, J. et al. *Sociologia da arte*. São Paulo: Formar, s/d.

BURGOS LÓPEZ, Campo Ricardo. Los últimos años en la literatura fantástica colombiana. In: HONORES VÁSQUEZ, Elton; PORTALS ZUBIATE, Gonzalo (orgs.). *Actas del Coloquio Internacional: lo fantástico diverso*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2010.

BURROUGHS, William. *The Electronic Revolution* (1970). Disponível em: <<http://archive.groovy.net/dl/elerev.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

_____. *Cidades da noite escarlate*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Siciliano, 1995.

CALDAS, Waldenyr. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

CALL, Lewis. *Postmodern anarchism*. New York: Lexington Books, 2002.

CAMPAGNA, Anthony S. *The economy in the Reagan years: the economic consequences of the Reagan Administration*. Oxford: Greenwood, 1994.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAPANNA, Pablo. *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba, 1966.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da "science fiction"*. São Paulo: Scorpio, 2004.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. Unissinos, 2003.

CAUSO, Roberto de Sousa. Ficção científica durante a ditadura militar. *Papêra Uirandê* (especial), São Paulo, n. 1, p. 19-21, ago. 1996.

_____. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. Apresentação. In: WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria, s/d.

COLETIVO NTC. *Pensar-pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo: Edições NTC, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. *A dualidade de poderes: introdução à teoria marxista de Estado e revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio eletrônico*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

CSICSERY-RONAY, Istvan. On the grotesque in science fiction. *Science fiction studies*, New York, v. 29, n. 86 (part 1), p. 71-99, mar. 2002.

_____. Marxist theory and science fiction. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DELANY, Samuel R. The semiology of silence. *Science fiction studies*, New York, v. 14 (part 2), n. 42, p. 134-164, jul. 1987.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DICK, Philip K. *O vingador do futuro: histórias de Philip K. Dick*. Trad. Ricardo Gouveia. São Paulo: Paulicéia, 1991.

_____. A formiga elétrica. In: ASIMOV, Isaac; WARRICK, Patricia S.; GREENBERG, Martin H. (orgs.). *Histórias de robôs*, vol. 2. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2005.

DICKENS, Charles. From *Hard Times*. In: DAMROSCH, David; DETTMAR, Kevin J. H. (orgs.). *The Longman Anthology of British Literature*, volume 2B. New York: Longman, 2006.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. O conceito de América Latina: uma perspectiva francesa. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Abralic, 2007.

DORFLES, Gillo. *Novos ritos, novos mitos*. Trad. A. J. Pinto Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Trad. Álvaro de Moya. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*, vol. 1: o campo do signo, 1945-1966. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. Unicamp, 1993.

_____. *História do estruturalismo*, vol. 2: o canto do cisne, de 1967 a nossos dias. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

DRUCKER, Peter F. *Uma era de descontinuidade: orientações para uma sociedade em mudança*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

DZIEMIANOWICZ, Stefan. Contemporary horror fiction, 1950-1998. In: BARRON, Neil (org.). *Fantasy and horror: a critical and historical guide to literature, illustration, film, tv, radio, and the internet*. Lanham: Scare Crow Press, 1999.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ESQUIROL, Miguel. Ficção científica boliviana (2005). Trad. Jorge Candeias. Disponível em: <<http://e-nigma.com.pt/artigos/fcboliviana.html>>. Acesso em: 18 fev. 2008.

FAWCETT, Fausto. Copacabana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1989. Turismo, p. 13.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

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

FOSTER, John Bellamy. *A ecologia de Marx: materialismo e natureza*. Trad. Maria Teresa Machado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

FUGUET, Alberto. Não é a Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e neoliberalismo mágico. Trad. Sonia Torres. In: RESENDE, B (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. Presentación del país McOndo (2005). Disponível em: <www.lai.at/wissenschaft/lehrgang/semester/ss2005/fs/files/mcondo.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008a.

GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. Fredric Jameson: uma epistemologia ativista. In: JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Maria Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

GIROLDO, Ramiro. Outra utopia. In: NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Volta ao mundo da ficção científica*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.

GUTIÉRREZ, Gustavo. *Teologia da libertação: perspectivas*. São Paulo: Loyola, 2000.

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HERTZ, Neil. *O fim da linha: ensaios sobre a psicanálise e o sublime*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa. Trad. Júlia Elisabeth Levy. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon; Ismail Xavier; Francisco Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Roanet. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

_____. A política da utopia. In: SADER, Emir (org.). *Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo: Boitempo, 2004a.

_____. Sobre a intervenção cultural. *Crítica marxista*, Campinas, n. 18, p. 65-72, mai. 2004b.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. New York: Verso, 2007.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

JORGENSEN, Darren. Towards a revolutionary science fiction: Althusser's critique of historicity. In: BLOUD, Mark; MIÉVILLE, China (orgs.). *Red planets: marxism and science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KING, Stephen. *Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KOHUT, Karl. *Literatura y memoria* (2004). Disponível em: <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n09/articulos/literatura.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KOVÁCS, Anamaria. Ficção científica: o conto. *Revista de Divulgação Cultural*, Blumenau, v. 10, n. 36, p. 27-35, 1987.

LACAN, Jacques. *Escritos 2*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno Editores, 1989.

LANDON, Brooks. Introduction. In: GIBSON, William. *Neuromancer*. Norwalk: The Easton Press, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Ficção científica e "altas literaturas". *Papéis*, Campo Grande, v. 11, n. 22, p. 53-69, 2007a.

LÖWY, Michael. *Marxismo e teologia da libertação*. Trad. Myrian Veras Baptista. São Paulo: Cortez, 1991.

_____. De Marx ao ecossocialismo. Trad. Guilherme J. F. Teixeira. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo II: que Estado para que democracia?* Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. Introdução. In: MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1977.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Nota sobre o romance. In: NETTO, José Paulo (org.). *Lukács*. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LUYTEN, Sonia Bibe. O tripé japonês. *BRAVO!*, São Paulo, n. 86, p. 50-53, nov. 2004.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

MARX, Karl. *Formações econômicas pré-capitalistas*. Trad. João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: Feuerbach – a oposição entre as concepções materialista e idealista*. Trad. Frank Müller. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MCCAFFREY, Anne. *The ship who sang*. New York: Ballantine Books, 1985.

MILLER, Ron. *The history of science fiction*. New York: Watts, 2001.

MITCHELL, William J. *E-topia: a vida urbana, mas não como a conhecemos*. Trad. Ana Carmem Martins Guimarães. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

MOLINA-GAVILÁN, Yolanda *et al.* A Chronology of Latin-American Science Fiction, 1775-2005. *Science fiction studies*, New York, v. 34 (part 3), n. 103, p. 369-431, nov. 2007.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Trad. Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

MORTON, A. L. *Las utopias socialistas*. Trad. R. de la Iglesia. Barcelona: Martinez Roca, 1970.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Trad. Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Trad. Antônio Filipe Rodrigues Marques; João David Pinto Correia. Coimbra: Almedina, 1982.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, s/d.

MUNDIM, Isabella Santos. Os sentidos da TV: a prática textual *fannish* e a *fan fiction*. NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Literaturas invisíveis: ficção científica, auto-ajuda & cia*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

NETTO, José Paulo. Repensando o balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

NICHOLLS, Peter. Toffler, Alvin. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995a.

NICHOLLS, Peter; ROBU, Cornel. Sense of wonder. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995a.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Literaturas invisíveis: ficção científica, auto-ajuda & cia*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OTERO, Léo Godoy. *Introdução a uma história da ficção científica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. *Letras*, Santa Maria, n. 22, p. 79-95, jan./jun. 2001.

PEREIRA, Fabiana da Camara G. *Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira*. Dissertação de mestrado em Estudos da Literatura. PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2005.

PFOHL, Stephen. O delírio cibernético de Norbert Wiener. Trad. Fernanda Albuquerque; Jorge Fayet; Rafael Lime; Leandro Rodrigues. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 15, p. 105-121, ago. 2001. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/viewFile/289/221>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

PLEKANOV, J. Arte e vida social. In: PLEKANOV, J. *et al. Sociologia da arte*. São Paulo: Formar, s/d.

PRINGLE, David; NICHOLLS, Peter. Media landscape. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

RAMA, Angel. Questões tradicionais. In: *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ROBERTS, Adam. *Science fiction*. London: Routledge, 2000.

RUDDICK, Nicholas. Appendix B: The Evolutionary Context: Society. In: WELLS, H. G. *The time machine*. Ontario: Broadview Press, 2001.

RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Introdução à teoria da comunicação*. São Paulo: Edicon, 2003.

SANTOS, Laymert Garcia dos. A televisão e a Guerra do Golfo. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

SAFATLE, Vladimir. Multiculturalismo. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

SALVO, Daniel. Panorama de la ciencia ficción en el Perú. *Alfa Eridiani*, ano 3, n. 6 (segunda época), p. 148-156, jan. 2007. Disponível em: <<http://dreamers.com/alfaeridiani/marcos/numero26.html>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez; Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba, 1982.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARLO, Beatriz. Memoria cultural, memoria política: la imaginación del futuro. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1991.

_____. A literatura na esfera pública. Trad. Adriana Silvina Pagano. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Abralic, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética: precedido por Questões de Método*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHULZ, H.-J. Science Fiction and Ideology: Some Problems of Approach. *Science fiction studies*, New York, v. 14 (part 2), n. 42, p. 165-179, jul. 1987.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001a.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001b.

SERRA, Antonio. Hora de crescer. *Nathan Never*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 2, 2005.

SILVERBERG, Robert. Introduction. TIPTREE, James. In: *Warm worlds and otherwise*. New York: Ballantine Books, 1979.

SKORUPA, Francisco Alberto. *Viagem às letras do futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira (1947-1975)*. Curitiba: Tetravento, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Eneida M. de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SPIELMANN, Ellen. O que é alteridade em Sartre, Beauvoir, Fanon, Spivak, etc.? *Palavra*, n. 7, p. 182-191, 2001.

SPRINGER, Claudia. *Electronic Eros: bodies and desire in the postindustrial age*. Austin: University of Texas Press, 1996.

STABLEFORD, Brian; CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Definitions of SF. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

TAVARES, Braulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. A ficção científica no cordel. In: NOLASCO, Edgar Cezar; LONDERO, Rodolfo Rorato (orgs.). *Volta ao mundo da ficção científica*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.

TENN, William. The flat-eyed monster. In: *The human angle*. New York: Ballantine Books, 1956.

TIPTREE, James. The girl who was plugged in. In: *Warm worlds and otherwise*. New York: Ballantine Books, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. Trad. João Távora. Rio de Janeiro: Record, s/d.

TRIVINHO, Eugênio. Lembrar Baudrillard: última consciência infeliz do apogeu da cultura mediática. *Interin*, Curitiba, n. 3, p. 1-12, 2007. Disponível em: <http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/03/artigos/art_tem_02_trivinho.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2009.

TURING, Alan. Computadores e inteligência. Trad. Marcia Epstein. In: EPSTEIN, Isaac (org.). *Cibernética e comunicação*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1973.

VERSIGNASSI, Alexandre. País pirata. *Superinteressante*, São Paulo, n. 237, p. 32, mar. 2007.

VIDAL, Paloma. Diálogos entre Brasil e Chile – em torno às novas gerações. In: RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

WESTFAHL, Gary. Space opera. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (orgs.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WILSON, David A. *A história do futuro*. Trad. Geni Hirata. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

YOSS. Marcianos en el Platanar de Bartolo: análisis de la historia y perspectivas de la CF en Cuba. *Eridano*, suplemento de *Alfa Eridiani*, n. 6, p. 59-72, 2004.

ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada. Trad. Marta de Senna. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZIZEK, Slavoj. Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional. In: JAMESON, Fredric; ZIZEK, Slavoj. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Trad. Moria Irigoyen. Buenos Aires: Paidós, 1998.