



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

A DIALÉTICA DA INVENÇÃO: O ENTRE-LUGAR COMO  
COSMOS EM *A MÁQUINA VOADORA*, DE BRÁULIO TAVARES

DAVI FERREIRA ALVES DA NÓBREGA

Campina Grande – PB

Dezembro – 2018

Davi Ferreira Alves da Nóbrega

A DIALÉTICA DA INVENÇÃO: O ENTRE-LUGAR COMO COSMOS EM A  
*MÁQUINA VOADORA*, DE BRÁULIO TAVARES

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade Federal de Campina Grande,  
como pré requisito do componente curricular  
Monografia em Literatura, do curso de Letras –  
Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela de Melo  
Rodrigues

CAMPINA GRANDE

Dezembro – 2018

N754d

Nóbrega, Davi Ferreira Alves da.

A dialética da invenção: o entre-lugar como cosmos em *A Máquina Voadora*, de Bráulio Tavares / Davi Ferreira Alves da Nóbrega. – Campina Grande, 2018.

73 f. : il. color.

Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2018.

"Orientação: Profa. Dra. Rosângela de Melo Rodrigues".

Referências.

1. Crítica Literária. 2. Ficção Científica. 3. Literatura Brasileira Contemporânea. I. Rodrigues, Rosângela de Melo. II. Título.

CDU 82.09(043)

Davi Ferreira Alves da Nóbrega

A DIALÉTICA DA INVENÇÃO: O ENTRE-LUGAR COMO COSMOS EM A  
*MÁQUINA VOADORA*, DE BRÁULIO TAVARES

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade Federal de Campina Grande,  
como pré requisito do componente curricular  
Monografia em Literatura, do curso de Letras –  
Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela de Melo  
Rodrigues

Aprovada em \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_.

---

Orientadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela de Melo Rodrigues (UFCG)

---

Banca Examinadora

Prof. Ms. José Mário da Silva Branco (UFCG)

---

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Edilson de Amorim (UFCG)

Dedico este trabalho a Nelson e Nelson Jr.,  
máquinas voadoras repletas de boas histórias.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é, para mim, uma pequena astronave lançando-se no oceano cósmico dos estudos literários. Contudo, ninguém constrói uma nave sozinho. Sou grato a minha mãe, Nádia, que abriu para mim os caminhos da ficção científica e me mostrou que era preciso sonhar, e ao meu pai, que me mostrou que é preciso sair do conforto e trabalhar duro para então romper o limiar entre os sonhos e a realidade.

Gratidão a professora Rosângela, pois suas palavras e aulas funcionam como motor em minha jornada. Obrigado por acreditar em mim e por me ensinar a, todos os dias, buscar ser um professor e pesquisador melhor. Cada engrenagem desta máquina textual se recompõe cotidianamente da mesma maneira como você, máquina voadora nos céus da literatura contemporânea, nos ensina a voar.

Gratidão também a Bráulio Tavares, suas máquinas de voar impulsionam cada palavra escrita aqui.

Agradeço aos professores José Mário e Edilson, não só por aceitarem o convite para compor a banca examinadora deste trabalho, como também por ter me ensinado, ao longo de toda minha trajetória, a ler as estruturas da invenção literária enquanto uma atividade cotidiana e transformadora. Com a engenharia de seus ensinamentos, construo novos olhares para perceber os múltiplos significados do texto literário.

Minha gratidão a Letícia, que torna o universo de mim um lugar menos solitário, e ao grupo PET-Letras, junto de minha eterna tutora Josilene. As jornadas de nossas vidas são difíceis e vocês me mostram que é justamente por isso que nós vamos atravessá-las juntos.

Sou grato a todos os amigos e professores com quem dividi as salas de aula e cafés da UFCG. Espero que todos aqueles que penetrarem estas páginas possam perceber a si mesmos em meu trabalho, assim como eu os percebo.

Desejo a todos vocês uma vida longa e próspera.

*“O pavão, de asa aberta,  
Partiu com velocidade,  
Cortando pelo espaço  
Muito acima da cidade.”*

José Camelo de Melo Rezende, em *O Romance do Pavão Misterioso*

*“Soa estranho, esta manhã,  
tudo o que sempre foi meu, como pode?  
como pode que esse som lá fora,  
os sons da vida, a voz de todo dia,  
pareça ficção científica?”*

Paulo Leminski, em *Ais ou menos*

## RESUMO

As narrativas de ficção científica historicamente põem em questão as tênues fronteiras entre as noções de realidade e ficção. É desta maneira que, pelos caminhos da ficção científica, o ato de narrar se configura como um instrumento discursivo de poder que permite o sujeito questionar as percepções acerca do real em seus arredores, por meio da imaginação e da ciência. Ao verificar-se uma condição de marginalidade das manifestações literárias do gênero no Brasil, em relação à produção e publicação de obras de estética realista, nosso percurso de investigação da ficção científica brasileira traça, portanto, uma trajetória de retirada dos textos de ficção científica do gueto literário formado pela estigmatização destas narrativas. A presente monografia busca ler o romance *A máquina voadora*, do escritor paraibano Bráulio Tavares, entendendo, junto à obra, que a ação de retirar a ficção científica brasileira do gueto conseqüentemente passa pela análise, interpretação e compreensão de suas narrativas. Traçado um panorama histórico do gênero no Brasil, com base em Tavares (1986), Causo (2002), Ginway (2005), entre outras pesquisas, percebe-se a produção destes textos literários dentro de uma encruzilhada entre as culturas populares e eruditas, aspecto de interculturalidade que perpassa a obra de Bráulio Tavares. Para ler *A máquina voadora*, ancoramo-nos nos estudos acerca da hibridiz cultural feitos por García Canclini (2008); nas discussões de Santiago (2000) sobre o entre-lugar; nas perspectivas acerca da memória de Sarlo (2007) e Halbwachs (1990) e em análises da literatura contemporânea e da escrita de ficção científica feitas por Resende (2008), Ludmer (2010), Tavares (2005), Matangrano e García (2014), Roberts (2018), entre outros autores dedicados a pensar as relações entre a contemporaneidade e a literatura. Os sentidos construídos com os elementos da narrativa romanesca apontam para o simbolismo que envolve a máquina voadora, como uma invenção narrativa forjada pelo entre-lugar do popular e o erudito, a ficção e a realidade, a crítica e a criação, a ciência e a arte. Com a conclusão desta pesquisa e nossos objetivos contemplados, abrimos espaço para novos olhares acerca do passado, presente e futuro da ficção científica brasileira, compreendendo-a enquanto um cosmos narrativo em constante transformação pela dinâmica dos atos de narrar e inventar.

**Palavras-chave:** Ficção Científica. Crítica Literária. Literatura Contemporânea. Bráulio Tavares.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2. CAPÍTULO I: O ENTRE-LUGAR DA FICÇÃO CIENTÍFICA NA LITERATURA BRASILEIRA.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 A ficção científica brasileira: entre o popular e o erudito .....</b>	<b>14</b>
<b>2.2 Crítica e criação: notas para uma crítica literária da ficção científica contemporânea.....</b>	<b>21</b>
<b>2.3 O espaço de Bráulio Tavares na ficção científica brasileira.....</b>	<b>25</b>
<b>3. CAPÍTULO II: A VIAGEM POR ENTRE PEDRAS E MÁQUINAS: O COSMOS DA INVENÇÃO .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 O hiperespaço da memória.....</b>	<b>31</b>
<b>3.2 As narrativas do espaço: a ficção científica no (des)encantamento do mundo.....</b>	<b>44</b>
<b>3.2.1 O (não) lugar da narrativa no espaço romanesco.....</b>	<b>46</b>
<b>3.2.2 Encantar-se e desencantar-se.....</b>	<b>53</b>
<b>3.3 As máquinas voadoras e sua dialética.....</b>	<b>59</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>65</b>
<b>5. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>69</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O voo das máquinas humanas traça, historicamente, uma trajetória de invenção em meio ao vasto céu da interculturalidade. Voar, isto é, lançar-se a horizontes aparentemente intransponíveis, se trata de uma recusa à resignação ante as leis gravitacionais, que impedem a anatomia humana de pairar sobre os ares. Para isto, foi preciso inventar máquinas voadoras, dada a necessidade de atravessar as fronteiras do mundo das ideias, das utopias e aventurar-se em uma viagem, na busca por trazer para os terrenos da realidade os fragmentos de sonhos que permeiam a memória das sociedades.

O inventar, muitas vezes, se mostra um reflexo do lembrar. Neste sentido, o ato de contar histórias é uma das mais poderosas invenções da humanidade. Na relação entre literatura e sociedade, as narrativas expõem e questionam as relações de poder estabelecidas entre classes sociais, gêneros, etnias e culturas; estruturando-se na apreensão e (des)construção do real. Assim, narrar histórias na contemporaneidade envolve a reelaboração permanente das ficções que perpassam o imaginário popular desde o início das civilizações, revisitando-as à luz do dinamismo científico que molda o devir da sociedade contemporânea.

As narrativas de ficção científica (FC), cada vez mais presentes e observáveis na contemporaneidade, configuram um espaço de invenção e resistência. Pelos portais da criação literária de FC, novas tecnologias e maneiras de pensar a história humana entram em contato com as sociedades e sua diversidade cultural. Constitui-se, portanto, uma tradição narrativa na qual compreender o passado e sonhar o futuro são ações de formação do presente. A escrita da FC permite o deslocamento do sujeito até o horizonte de seu tempo, liberta-o das convenções temporais do presente cotidiano e descortina o que para ele é desconhecido, usando o conhecimento como ferramenta de materialização artística e científica da imaginação.

Como são várias as maneiras de entender e definir a FC, é possível partir dos conceitos sintetizados por Nelson de Oliveira (2018, p.11) e compreender que estamos diante de um texto literário de FC quando a narrativa apresenta pelo menos uma das seguintes características:

1. Elementos da ciência e da tecnologia fundamentando o enredo.
2. Ícones, tipos e estereótipos ligados à ciência e à tecnologia: a astronave, o alienígena, o androide, o ciborgue, a Inteligência Artificial, a máquina do tempo, a realidade alternativa, etc.
3. Uma grande reformulação da sociedade, de natureza utópica ou distópica.

Na ficção científica contemporânea, sob a inventividade da especulação, empreende-se o narrar em uma lógica de subversão dos discursos hegemônicos, determinantes dos padrões de identidade, comportamento, pensamento e consumo; questiona-se quais as identidades das sociedades, dos homens e mulheres que estão se formando em meio aos espaços tecnológicos pós-modernos. Trata-se de uma luta ficcional pelo domínio do real, que se fortalece com o acesso popular às mais sofisticadas tecnologias e conhecimentos científicos. Corpos e mentes alienígenas às normatividades culturais resistem ao tecer suas próprias invenções.

Busca-se com esta monografia realizar uma leitura do romance *A máquina voadora*, do escritor paraibano Bráulio Tavares, obra literária de ficção científica publicada pela primeira vez em 1994, pela editora Rocco. No enredo do texto romanesco narra-se um ciclo de histórias centradas nos arredores da cidade fictícia de Campinoigandres.

Estas histórias são contadas tendo por motivações o cotidiano de artesãos e tropeiros, que tomam conhecimento de escritos com conhecimentos filosóficos e científicos que provocam vislumbres do futuro. Neste espaço, o sapateiro Ramiro Gamboa busca decifrar o enigma que representa a vida e a morte de seu pai, cuja resposta só pode ser encontrada entre os Pensadores, um grupo de homens residentes de Campinoigandres, que guardam a invenção mais complexa de seu pai, Jofre Gamboa: a máquina voadora.

A construção da leitura que apresentamos neste trabalho nasce da experiência em ler cotidianamente o texto literário de Tavares enquanto manifestação literária inserida dentro de um contexto pós-moderno de produção e recepção, no qual verificamos rupturas entre as noções de cultura popular e erudita. O mote que desperta esta leitura, portanto, é a relação de hibridez na qual se encontram as maneiras de narrar da literatura oral e da literatura escrita. Debruçando-nos sobre o texto romanesco selecionado, objetivamos, em linhas gerais, investigar os significados da construção narrativa de ficção científica produzida por Bráulio Tavares a partir deste entre-lugar intercultural.

Nossos objetivos específicos conduzem-nos a uma análise do percurso sócio-histórico da ficção científica brasileira e suas relações com a crítica literária dos séculos XX e XXI, objetivando situar o espaço do autor paraibano na história da escrita de FC no Brasil e tecer considerações sobre o exercício da crítica literária dedicada a ler as obras da ficção científica contemporânea. Ademais, buscaremos interpretar as representações do texto literário em relação à memória e ao tempo, e também, identificar como se dá a relação entre os discursos populares e eruditos nos elementos narrativos a que Tavares lança mão na composição romanesca.

Para que cheguemos a resultados que satisfaçam estes objetivos, percorreremos um caminho metodológico de leitura do texto literário que envolve três atitudes diante da obra, que se realizam de maneira simultânea: analisar, interpretar e compreender. Ao percorrer tais etapas, descritas por Amorim (2011), dedicamo-nos a ler a experiência simbólica do texto literário a partir de análises da unidade expressiva que constitui a obra, sendo esta uma matéria verbal articulada; da interpretação, na qual traçam-se relações entre os dados analisados, visando a construção dos sentidos que perfazem o conjunto textual, e da compreensão, na qual os significados da obra literária são apreendidos pelo leitor e sua percepção da realidade em seu ato de ler.

Esta pesquisa encontra-se dividida em dois capítulos. No primeiro, o lugar da ficção científica na história da literatura brasileira é abordado em três subtópicos, nos quais traçamos um panorama das manifestações narrativas da FC no Brasil e identificamos a participação do autor estudado ao longo desta história. No segundo capítulo, também dividido em três subtópicos, apresentamos nossa leitura de *A máquina voadora*, de acordo com a construção discursiva do romance, seus elementos narrativos e o simbolismo que envolve a máquina de voar do sapateiro Gamboa. Desta maneira, lançamo-nos no cosmos invencionista da ficção científica de Bráulio Tavares.

## **2. CAPÍTULO I - O ENTRE-LUGAR DA FICÇÃO CIENTÍFICA NA LITERATURA BRASILEIRA**

devorar migrar traduzir. a antropofagia opera no interstício em que as línguas lambem sua traduzibilidade infinitiva na boca famélica, violenta, carinhosa e solidária, do migrante, aquele é/está na relação da alteridade.

(Luciano Barbosa Justino)

É por nos movemos pelas fronteiras entre a realidade e a ficção, como cosmonautas em uma longa viagem por um espaço-tempo infinito, que existe a ficção científica. Apesar de sua nomenclatura poder induzir conceitualizações baseadas em estereótipos do gênero cristalizados no imaginário popular – tais como as batalhas interplanetárias e as aventuras com robôs e alienígenas - as narrativas de FC subvertem seus arquétipos na mesma intensidade com que se confortam na trajetória deles.

São várias as definições dadas por pesquisadores do gênero, ao longo da constituição histórica destas narrativas inseridas no terreno da literatura fantástica e que, mais ou menos, partem de conhecimentos ou especulações científicas para tratar literariamente das mais complexas questões ontológicas e epistemológicas que definem o devir da humanidade. Tais questionamentos nos levam a conjecturar acerca do que significaria o ser humano, homem ou mulher, estando inserido em uma sociedade interligada às máquinas e ao ciberespaço. O que a humanidade representaria diante da imensidão inexplorada do cosmos e da possibilidade da existência de seres diversos, para além dos limites de qualquer contato? O que seria amar, morrer ou viver em um futuro breve de transferências de memória e de consciência? Para cada boa resposta dada a uma destas questões, a FC provoca o surgimento de mais outras, em um jogo contínuo com a expressão “E se...”.

Entretanto, como a história é matéria movente, todas estas narrativas, forjadas no encontro das especulações do imaginário da ficção científica com a concretude da realidade, se entrelaçam dialeticamente com o mundo percebido por seus leitores. Nesta relação entre a criação ficcional e a realidade, as histórias de FC são também criaturas vivas, naturalmente capazes de dialogar com o mover dos tempos e impor desordem aos conceitos que obstinadamente tentam descrever os fenômenos do gênero. Esta é a premissa que sustenta o romance *Frankenstein ou O prometeu moderno*, de Mary Shelley. A obra parte da especulação de que é possível dar existência a uma criatura inanimada através do emprego da técnica e de energias criativas. A criatura repleta de dilemas existenciais imaginada por Shelly é, deste modo, um dos signos mais ilustrativos acerca do que a ficção científica representa ao longo dos tempos.

A FC preserva suas tradições ao mesmo tempo em que as reconstrói, em nome de uma jornada que lança mão de novos olhares sobre mundos conhecidos e que escreve sobre onde nenhum homem jamais esteve. Por isso, não podemos falar de uma crítica literária ligada à FC que não tenha uma percepção contemporânea do gênero, tampouco, de uma criação literária de ficção científica que não seja consciente do percurso histórico das narrativas responsáveis pelas fundações que permitem os saltos da FC contemporânea, sob pena de nos depararmos com estudiosos do gênero encarcerados em suas próprias nostalgias ou escritores que tentam reinventar a roda ou as viagens interplanetárias.

Para que cheguemos a compreender as formas que os textos literários de FC assumem, precisamos antes investigar as leituras que as narrativas deste gênero tecem acerca do cosmos, buscando entender o que resta dos mortos e o que move os vivos.

Antes que se adentre os conceitos teóricos que fundamentam o estudo contemporâneo da literatura de FC, é possível lê-la através da ótica do próprio texto literário. É vasta a lista de autores de FC que já pensaram o estado da arte do gênero através da metalinguagem contida em suas obras. Entretanto, há a possibilidade de, em um primeiro momento, ler o gênero através de um texto que não pertence diretamente a sua família. Publicado postumamente, o romance *O espírito da ficção científica* (2017), do escritor chileno Roberto Bolaño, tem muito a dizer sobre os discursos que perpassam o estilo das narrativas de FC.

A trama escrita por Bolaño narra a busca dos jovens escritores Remo e Jan, que moram na Cidade do México e tentam se manter vivos através dos ganhos financeiros da escrita de literatura. É possível acompanhar, paralelamente, o envolvimento de Remo com oficinas e revistas literárias e a escrita literária de Jan em cartas endereçadas a escritores famosos da FC norte-americana. Nelas, o personagem, um leitor árduo de FC, cria narrativas perpassadas por reflexões acerca da literatura e da sociedade, nas quais a compreensão sobre o sujeito latino-americano em realidade é sempre conflituosa ou alienada por forças alienígenas detentoras do conhecimento da ciência e das tecnologias.

As histórias narradas por Jan em seus diálogos epistolares com Ursula K. Le Guin, Robert Silverberg, Fritz Leiber e outros autores de FC não chegam a ser enviadas, mas se alimentam de imagens comuns aos textos destes escritores para escrever sobre o cotidiano e suas relações de poder na sociedade latino americana. Neste sentido, configuram-se como diários de subversão das representações preconceituosamente tomadas como elementos de fazeres ficcionais escapistas, que leem criticamente os espaços do real sob o signo do fantástico.

Embora os romances escritos por Bolaño compartilhem da estética realista, nesta obra o chileno constrói, em meio a símbolos da ficção científica, tais como alienígenas e suas espaçonaves, personagens imersos no encantamento pela arte literária e, por isso, manifestam uma poética de amor pelo ato de narrar e pela rebeldia contra determinada normatividade limitadora da escrita realista, capaz de impedir que jovens autores escrevam narrativas que rompam com os tecidos do real.

Pela perspectiva de Jan, vista em um diálogo com um interlocutor acadêmico, Bolaño faz insurgir um discurso central nas manifestações da FC, como se pode ver no seguinte trecho: “Se o senhor é da opinião de que não podemos escrever sobre viagens interplanetárias, para dar um exemplo, de certa maneira nos deixa dependentes *per saecula saeculorum* dos sonhos – e dos prazeres – de outros.” (BOLAÑO, 2017, p.27)

Assim, o texto literário nos conduz por uma compreensão da ficção científica a partir daquilo que lhe é constante: seu espírito, isto é, sua inventividade. Cabe, sobretudo a nós leitores

das literaturas latino-americanas, enxergar o direito de escrever sobre mundos alternativos, ou futuros e passados aparentemente distantes, como um instrumento inventivo de poder, capaz de pôr as linhas dos sonhos sobre o papel da realidade.

De maneira semelhante à perspectiva sobre a qual versa o personagem de Bolaño, o conto “Breves histórias do tempo”, de Bráulio Tavares, constrói um personagem interligado à criação de narrativas de ficção científica. O narrador da composição de Tavares se autodenomina um processador de texto, é um escritor de narrativas virtuais híbridas, em texto e vídeo, que ao longo da trama conta sua história acerca do cotidiano de escrita destas dezenas de narrativas que se misturam e se repetem em função do prazer de sua audiência. As suas *Mazing Stories*<sup>1</sup> – falam sobre diferentes lugares e diferentes épocas, registrando os conflitos existenciais de seus leitores, capturando-os através da arte de narrar.

A narrativa de Tavares convida seu leitor a refletir acerca da relação entre ficção e realidade, ao passo que sua leitura remete-o a pensar na formação das tradições ficcionais como parte da (re)estruturação cultural humana, de suas ideias e, portanto, de seu futuro: “Assim, quanto mais histórias a gente conte, mais os destinos individuais irão se superpondo uns aos outros e deixando cada qual sua marca.” (TAVARES, 1996, p.96). Pode-se observar esta relação dialética entre história e ficção como elemento indissociável às narrativas de FC. Com tal perspectiva em mente, podemos iniciar a análise das tradições que fundamentam a ficção científica escrita no Brasil.

## 2.1 A ficção científica brasileira: entre o popular e o erudito

É possível dizer que a ficção científica brasileira existe desde a segunda metade do século XIX, com publicações como o romance científico *O Doutor Benignus*, de Augusto Emílio Zaluar, que possui forte influência das obras de Julio Verne e H.G Wells. Pesquisas historiográficas como a de Roberto de Sousa Causo (2002), acerca da existência da FC entre os séculos XIX e XX, verificam que grandes nomes da literatura brasileira escreveram textos pertencentes ao gênero, tais como os canônicos Machado de Assis, Lima Barreto e Guimarães Rosa.

Mesmo que cultivadas de maneira dispersa, sabe-se que existem, dentro de nossa tradição literária, composições cujos discursos utilizam recursos imaginativos próprios da

---

<sup>1</sup> O nome é uma referência à antiga revista pulp norte-americana *Amazing Stories*, a primeira especializada na publicação de narrativas de ficção científica, fundada no início do século XX por Hugo Gernsback

ficção científica. Contudo, ainda é preciso refletir sobre uma possível formação de uma tradição criativa de narrativas de FC na literatura brasileira e sobre a qualidade das obras escritas sob o espectro deste gênero.

Encontramos em autores como Todorov (2007) um ponto de partida para situar o conceito de ficção científica dentro do que, convencionalmente, chamamos de literatura fantástica. Sob a ótica da análise de Todorov, podemos, recorrentemente, encontrar narrativas de FC inseridas em uma estética maravilhosa científica, no entanto, esta categorização do autor abarca apenas uma maneira de escrever FC que, em sua época, estava em vigor dominante. Ao debruçar-se sobre a literatura de FC contemporânea, o leitor perceberá que os conceitos do gênero escapam de suas mãos, dada a sua heterogeneidade e se manifestam em características comuns a todos os subgêneros da investigação estruturalista do filósofo búlgaro.

Filiamo-nos, portanto, a uma definição mais abrangente e comum aos estudos nacionais destes modos narrativos, o que leva-nos ao *insólito*. O termo tem sido usado e defendido pelo grupo de pesquisa *Nós do Insólito*, coordenado pelo professor Flávio García, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), e pelo grupo de trabalho da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística) *Vertentes do Insólito Ficcional*, que realizam diversas atividades em torno do estudo desta literatura.

O conceito tem por base os estudos do pesquisador boliviano Renato Prada Oropeza e é definido como:

A manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagens, tempo e espaço – ou na ação narrada – sua natureza – de alguma incoerência, incongruência, fratura de representação – no sentido mais primário da mimesis – referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano, como por exemplo, mimetiza a verossimilhança real-naturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que existem, no mínimo, dois sistemas narrativos-literários: um real naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – ‘não real-naturalista’ – que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual.” (GARCIA e MATANGRANO, 2014, p.181)

Duas das mais importantes obras escritas no Brasil a respeito da FC, e que podem fornecer um panorama introdutório do gênero, foram publicadas em 1986. No livro *Ficção Científica*, Gilberto Schoeder propõe uma investigação das diversas manifestações da FC na literatura mundial e cataloga dezenas de obras literárias e cinematográficas pertencentes ao gênero. Para tal, o autor analisa estas narrativas como histórias inseridas no domínio do insólito literário, em que se pode ou não encontrar explicações científicas para os acontecimentos em suas tramas.



Schoereder (1986) aponta que narrativas de FC se subdividem, em duas classificações: a *Ficção Científica Hard*, na qual as histórias se situam dentro de universos baseados nos conhecimentos científicos já conhecidos e onde as leis da física, matemática, química, biologia, astronomia, entre outros ramos da ciência, são aplicadas às tecnologias que o texto descreve; e a *Ficção Científica Soft*, na qual a ciência está mais próxima da magia, isto é, a criação de mundos alternativos se deve menos à explicação científica do que à especulação. Na *FC Soft*, as narrativas se baseiam em discussões presentes nas ciências humanas, enquanto que na *FC Hard*, os textos se enveredam pela lógica das ciências exatas.

O autor mostra que, embora seja difícil conceituar a FC como um todo – o que pode produzir rótulos sem fidelidade às manifestações do gênero na contemporaneidade – há elementos que costumeiramente encontram-se em textos de FC, tais como alienígenas, robôs, viagens no tempo e universos paralelos. Cada leitor, neste sentido, acaba formulando a sua própria definição de ficção científica a partir de sua experiência literária.

A outra obra em língua portuguesa fundamental aos estudos da FC em língua portuguesa que consultamos é *O que é Ficção Científica* (1986), escrita por Bráulio Tavares para a coleção Primeiros Passos. Para o pesquisador, a dinâmica polivalente das histórias de FC conduz a inúmeras possibilidades de tratar das questões humanas, tecnológicas e científicas através de narrativas que tanto podem fantasiar a respeito da vida contemporânea quanto antecipar os tempos futuros: “A fc é uma literatura transversal, um canal de comunicação que põe a cibernética em contato com o surrealismo, o humor em contato com a física nuclear, e assim por diante, até o infinito.” (TAVARES, 1986, p.73)

Ao analisarmos as pesquisas dos dois autores, podemos perceber que as obras literárias tratadas em suas análises são, em grande maioria, norte-americanas. Na época de seus estudos, ainda pouco se conhecia sobre autores brasileiros escrevendo ficção científica. Tais textos, por sua pouca visibilidade, possuíam circulação restringida aos grupos de leitores dedicados à literatura fantástica, como é o caso do Clube de Leitores de Ficção Científica – CLFC<sup>2</sup> - grande responsável pela divulgação e incentivo da escrita do gênero no país.

Durante o século passado, novos nomes de escritores e pesquisadores nacionais alcançaram publicação frequente em revistas especializadas, produzidas e financiadas por fãs (as chamadas *fanzines*) que buscavam democratizar a leitura da FC no Brasil. Faz-se necessário

---

<sup>2</sup>O CLFC – Clube de Leitores de Ficção Científica – é uma entidade sem fins lucrativos, criado por entusiastas da ficção científica em todo o Brasil com o objetivo de divulgar o gênero tanto na literatura quanto no cinema, e também em outros meios de comunicação. Foi fundado em 1985 e desde então tem atuado em diversas cidades e estados do Brasil e no exterior.

que, ao abordar a riqueza histórica dos textos nacionais de FC, falemos sobre o entre-lugar da ficção científica no gueto da literatura.

No primeiro número nacional da popular revista *Isaac Asimov Magazine*, publicada entre os anos de 1990 e 1992, há um editorial escrito pelo autor de *Eu, robô* com o título de “Os bons tempos de outrora”. Neste texto, Asimov critica a percepção saudosista que afirma que a arte produzida no passado é sempre mais bem-elaborada do que a feita na contemporaneidade. Para o escritor, por exemplo, por mais que as mansões feitas no início do século XX sejam mais detalhistas, suas construções escondem o horror da mão de obra barata que levava pessoas à fome e à miséria.

A crítica de Asimov se aplica às maneiras com que a crítica literária lê a ficção científica. Haveria uma lenda de que o gênero se empobreceu desde a criação de revistas dedicadas à FC, pois estas estariam repletas de escritores medíocres, cujo talento em nada se compara aos dos antigos escritores do gênero, tais como H.G Wells e Júlio Verne. O argumento do Bom Doutor é que esta visão é uma velha psicose e que transforma a ficção científica contemporânea em um gueto literário, isto é, uma periferia às margens da literatura convencional. O que se perde de vista é que a produção das revistas de FC tornaram-nas parte do cotidiano das massas norte-americanas, algo que o consumo reduzido nos “bons tempos” de Poe e Mary Shelley não poderia alcançar. O texto aparece na revista como parte da filosofia otimista dos editores brasileiros em trazer mais acesso a textos literários de ficção científica para o país.

O que a análise da crítica americana Elizabeth Ginway (2005) mostra é que a marginalização da ficção científica brasileira se dá pelo fato do gênero ter ocupado historicamente um nicho relativamente pequeno dentro do mercado editorial e pela pouca atenção acadêmica dada à FC, mesmo que escritores bem estabelecidos como Dinah Silveira de Queiroz e André Carneiro tenham se dedicado intensamente a sua escrita.

Esta invisibilização da FC, segundo a pesquisadora, se dá em decorrência do elitismo cultural presente na crítica literária brasileira, que resiste com persistência às manifestações artísticas consideradas como populares ou cultura de massa. Ginway (2005) afirma que “a ficção científica brasileira [...] tem sofrido duplamente, primeiro por suas associações com ‘arte baixa’ e ficção popular, e segundo, por ser um gênero imaginativo em um país que dá um alto valor ao realismo literário.” (GINWAY, 2005, p.29)

Esta perspectiva dialoga com a análise do cânone literário brasileiro feita por Flora Sussekind (1984). A autora evidencia a predominância da estética realista nos textos literários pertencentes ao cânone, mostrando a recorrência deste estilo nos romances publicados nos séculos XIX e XX. Dessa maneira, o que se compreende ao investigar a historiografia literária

nacional é que seus principais escritores buscam em seus textos retratar sentidos de uma identidade literária nacional que somente se interliga à literatura fantástica quando se trata da estética alegórica de que muitas narrativas se servem a fim de traçar relações políticas entre ficção e realidade.

A FC, conseqüentemente, se estabelece na encruzilhada intercultural entre as chamadas culturas eruditas e populares. É comum, aos nos debruçamos sobre um texto que esteja inserido nas molduras imaginativas vinculadas ao gênero, observarmos a presença inerente da ciência e suas tecnologias, junto à complexidade de suas reflexões, com a linguagem a serviço do caráter lúdico da literatura. Pelos caminhos das narrativas de FC, teorias sofisticadas de física e astronomia se misturam à fantasia, a referências à cultura pop e a temáticas caras às histórias populares, tais como amor, aventura, mistério e horror.

Segundo o crítico literário Adam Roberts (2018), retirar a ficção científica do gueto quer dizer romper com a oposição estabelecida entre ciência e arte, uma vez que o pensamento dicotômico que em meados do século XIX afirmava ser preciso separar o intuitivo do analítico; o casual do sistemático e o indicativo do dedutivo não se sustenta na análise dos textos literários na contemporaneidade, sobretudo, das narrativas de FC. O autor pontua que “pode se afirmar que a ficção científica em si, como ampla manifestação de estratégia estética, sempre procura resistir à noção de duas culturas. A FC é o lugar onde arte e ciência se conectam. É a prova empírica de que artes e ciência não constituem uma economia binária.” (ROBERTS, 2018, p.44)

Esta percepção da FC como lugar de encontro entre o popular e o erudito leva-nos aos estudos sobre a modernização e sua multiplicidade cultural nos países da América Latina, realizados por Néstor Garcia Canclini (1999). Para o autor, a fenda aberta entre os conceitos de arte culta e popular revela o distanciamento entre o urbano e o rural, o tradicional e o moderno, o que faz com que poucos artesãos sejam reconhecidos como artistas. Ora, o argumento que separa o artista, o sujeito que estaria produzindo arte de maneira solitária e singular, do artesão, figura coletiva e autônoma que faz sua arte a partir de estruturas que se repetem, é a fundação da ideia que concebe a ficção científica (e a literatura popular em geral) enquanto gueto.

A hibridiz da cultura que fomenta as narrativas de FC segue o mesmo direcionamento da falsa oposição entre arte e artesanato. É possível encontrar obras que se limitam à repetição estética de séculos ou décadas anteriores, tanto em meio à considerada literatura erudita quanto na marginalizada literatura popular. Da mesma maneira, podem-se descobrir mecanismos estéticos que provocam a complexidade dos personagens construídos por Dostoiévski e Machado de Assis nos robôs das narrativas de Isaac Asimov ou nos alienígenas dos escritos de

Jorge Luiz Calife e Roberto de Sousa Causo. Compreendemos que a história da ficção científica brasileira é indissociável deste estado de hibridação entre o popular e o erudito.

Para Ginway (2005):

Ela (a ficção científica brasileira) nos permite traçar a crise de identidade que acompanhou a modernização, juntamente com o senso de perda que a acompanha, e que é parte da entrada do Brasil na condição pós-moderna. A ficção científica brasileira em parte exemplifica a erosão da narrativa latino-americana de identidade nacional, porque ela se torna mais e mais influenciada pela troca cultural inerente à globalização, iniciada nos anos noventa. (GINWAY, 2005, p.30)

É comum aos leitores mais antigos da ficção científica brasileira pensar a história da FC no Brasil a partir de uma periodização da escrita do gênero em três grandes ondas. O pesquisador Carlos Orsi (2018) descreve-as como períodos de efervescência das publicações nacionais do gênero, que trouxeram certo otimismo de que a escrita de FC no Brasil pode ser uma escolha estética literária e comercialmente viável.

Se procurarmos compreender a formação da literatura de ficção científica no Brasil a partir do pensamento de Antônio Candido (2000), que entende a literatura enquanto um sistema composto por produtores e receptores existindo dialogicamente a partir de um mecanismo de transmissão, isto é, um estilo ou linguagem, a partir destas ondas, podemos verificar a consolidação de um (sub) sistema literário fomentado pela produção e leitura especializada de textos pertencentes ao gênero.

A primeira onda tem origem com as publicações pioneiras de Jerônimo Monteiro, primeiro escritor brasileiro a se dedicar seriamente à FC e diretor de redação do *Magazine de Ficção Científica*, que publicou criações de dezenas de escritores brasileiros durante o início da década de 70. Este primeiro período se articulou através das publicações editoradas pelo baiano Gumercindo Rocha Dórea, que impulsionou obras de autores como Dinah Silveira Queiroz, Fausto Cunha, Rubens Teixeira Scavone, André Carneiro, entre outros.

Entre os anos 80 e 90, articula-se a segunda onda através dos *fanzines*, que publicaram textos de autores como Roberto de Sousa Causo e Bráulio Tavares, na já citada revista *Isaac Asimov Magazine*. A terceira onda, por sua vez, se constitui nos dias atuais, com as publicações de livros digitais impulsionadas pela Amazon e pelos trabalhos de instituições como a Editora Draco e a Revista Trasgo, que, constantemente, revelam novos escritores dentro dos gêneros de ficção científica, fantasia e horror<sup>3</sup>. Os nomes que encontramos ao longo destas três ondas são

---

<sup>3</sup> Conforme Causo (2002), as narrativas pertencentes a estes gêneros possuem raízes no mesmo fenômeno: as narrativas orais. Lady Sybylla (2012), escritora e pesquisadora de literatura contemporânea de FC, defende que a ficção científica e a fantasia são gêneros que dialogam entre si, mas que possuem diferenças claras: enquanto a FC

de leitores árdus da ficção científica internacional e, em sua maioria, também críticos literários com pesquisas e análises em torno da literatura brasileira de FC.

Conclui-se que o escritor brasileiro de FC se encontra no que Silviano Santiago (2000) chama de entre-lugar. Santiago observa que o discurso na literatura da América Latina passa por uma refração dos signos estrangeiros na imaginação criadora dos escritores latino-americanos. Esta vivência entre o texto literário do outro e o próprio é que constrói, dentro do contexto pós-colonial em que se escreve, a imagem do escritor enquanto um devorador de livros. Uma metáfora que o crítico toma de Jorge Luís Borges para demonstrar que:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000)

As trocas de cartas e resenhas publicadas nas breves, porém memoráveis revistas nacionais de ficção científica; os debates entre leitores e escritores através de grupos especializados; as conferências de fãs que se reúnem para discutir os rumos do gênero fantástico no Brasil e as premiações estabelecidas por leitores iniciados da FC - tais como o anual prêmio Argos, organizado pelo CLFC - constituem vivências literárias ligadas ao gênero, dentro de um cotidiano de pesquisas feitas por antigos e novos autores de FC, junto com a constante análise crítica e a periódica escrita literária. A práxis da crítica literária é, dentro deste movimento, parte do devir da literatura brasileira de FC. Escritores premiados como Bráulio Tavares, Roberto de Sousa Causo e Jeronymo Monteiro, são nomes que exemplificam o fundamento de que o estudo da FC no Brasil é indissociável de suas manifestações.

Trata-se de um movimento destacado pelo crítico George Steiner (2018, p.22) como uma verdade inerente à relação de co-autoria que o leitor estabelece com a obra lida: “existe latente em todo ato de leitura consequente a compulsão de se escrever um livro em resposta.”

Entendendo que crítica e criação percorrem o mesmo caminho, buscamos compreender a ficção brasileira ao inserirmo-nos na investigação deste entre-lugar, para que possamos refletir sobre a leitura analítica como motor da escrita literária, tendo como foco a literatura contemporânea.

---

lida com ciências reais ou imaginadas, a fantasia lida com situações imaginadas e implausíveis. É a partir destes dois gêneros que se manifesta a literatura de horror (ou gótica), na qual as forças que provocam o medo podem ser fundamentadas ou não na ciência ou no sobrenatural. Esta ancestral relação entre narrador/escritor e ouvite/leitor pautada na provocação do medo é o que escritor Stephen King (2013) chama de dança macabra.

## 2.2 Crítica e criação: notas para uma crítica literária da ficção científica contemporânea

Compreendemos que o trabalho da crítica literária, dedicado ao estudo da literatura contemporânea, passa por um terreno instável, pois se trata de uma empreitada que, como discutem Brandileone e Oliveira (2013), corre um risco permanente de realizar análises parciais das variantes que compõem a diversidade da ficção brasileira na contemporaneidade devido à proximidade temporal entre autor e leitor. Nesta direção, alguns críticos literários que se dedicam a analisar produções destes tempos, como é o caso de Beatriz Resende (2008), apontam a impossibilidade de apreender em totalidade a vastidão de estilos e vozes da ficção atual.

Percebido o obstáculo da heterogeneidade, tanto da ficção científica quanto dos demais gêneros da literatura brasileira contemporânea, a nossa tarefa de interpretação do texto literário de ficção científica se materializa como uma jornada de compreensão das raízes do gênero no Brasil, em função da reflexão acerca do estado da arte do gênero no país e de projeções destas manifestações no presente.

Em um recente ensaio dedicado à história brasileira da crítica de ficção científica, Causo (2015) expõe que a estigmatização do gênero no país decorre de um conflito dentro da crítica literária do século XX. Por sua vez, certo grupo de críticos escreveu ensaios sondando as narrativas de FC e as compreendendo como manifestações legítimas e consoantes com as grandes questões do século XX - entre eles Mario da Silva Brito, Antonio Olinto e Laís Correa de Araújo – enquanto que outros nomes expressivos do cenário intelectual brasileiro, como Otto Maria Carpeaux, Wilson Martins e Alcântara Silveira, manifestaram críticas que rejeitavam o gênero da FC, colocando-o como comercial, subliterário e de pouca qualidade.

Em defesa da ficção científica e contra os discursos preconceituosos que se limitam a ver os textos pertencentes ao gênero como constituintes de uma literatura ingênua e derivada, o escritor e crítico André Carneiro trata, em sua pioneira *Introdução ao Estudo da Science Fiction*, dos discursos que permeiam as composições dos textos de FC como narrativas de qualidade e importância na compreensão do mundo contemporâneo. Carneiro (1967) vai de encontro ao pensamento dos críticos que estigmatizam as obras do gênero, acusando-os de estarem presos ao passado e de produzirem antipatia ao novo. O autor pontua que

Muitos sentem-se ainda presos demasiadamente a um passado não muito distante e se comprazem somente com a literatura de reminiscência, com a análise exclusiva de um temperamento, com as sutilezas e os vagares de um mundo de ontem, de estradas de ferro, ou mesmo de carruagens, e se irritam quando alguns autores querem mudar o palco, colocar o homem dentro do hoje ou de amanhã, com todo esse arsenal técnico-científico que nos rodeia, que nos fascina e nos escraviza, que não podemos

escamotear nem destruir e que se transforma inelutavelmente no pano de fundo e no cenário da nossa vivência, quer queiramos ou não. (CARNEIRO, 1967, p.118-119)

Verifica-se, então, na constituição do discurso literário da FC, a necessidade de apreender, sobretudo, o hoje. Embora os escritores de ficção científica consigam, muitas vezes, antever o futuro em suas páginas ou efeitos especiais, é a capacidade de criar e materializar sonhos coletivos que move narrativas em que os personagens podem realizar viagens que superam as noções tradicionais de espaço e tempo. Segundo Bráulio Tavares (1986, p.26), “as imagens geradas pela FC não são propriamente ‘proféticas’. O que acontece é que elas, de tão fortes, acabam por ‘impregnar’ a realidade.”

Para Tavares (2005, p.12), as narrativas de ficção científica, a partir da metalinguagem que envolve seus textos, tendem a questionar a percepção comum do que é a realidade de duas maneiras diferentes. A primeira afirma que “o real é menos objetivamente verdadeiro do que imaginamos”, enquanto que a segunda tendência mostra que “o irreal pode tornar-se (ou pode parecer) mais verdadeiro que o real”.

O autor mostra que os conceitos típicos da FC provocam descentralizações das noções de identidade, cultura, naturalidade (ou humanidade) e artificialidade, o que faz com que a literatura de ficção científica produza diversas das mais significativas narrativas da contemporaneidade. Nesta direção, para que os métodos que fundamentam a crítica contemporânea possam compreender e interpretar os textos literários do gênero, é necessário ler a FC pela sua tendência de pôr em dúvida a própria *vida real*.

Ao seguir esta reflexão, encontramos uma consonância entre tal linha de pensamento e a percepção da literatura contemporânea defendida pela crítica argentina Josefina Ludmer (2010). Na escrita de seu ensaio *Literaturas Pós-Autônomas*, a imaginação, ponte tradicional responsável por levar os leitores do campo do real ao terreno da ficção, é peça fundamental para a apreensão da realidade, o que se pode ver já no limiar de seu texto, iniciado com a convidativa frase “Imaginemos isto”.

Segundo a pesquisadora, as escrituras do presente atravessam a fronteira da convenção que sustenta as definições de literatura e de ficção, chegando à realidade em uma condição diaspórica, isto é, se tornando parte do real, mas conservando sua identidade de ficção. Neste sentido, os textos da literatura contemporânea podem ser percebidos pela análise literária dentro da realidade cotidiana porque são textos de *realidadeficção*, como a pesquisadora os denomina, e as experiências estéticas pelas quais conduz seus leitores são acontecimentos ao mesmo tempo em que são virtuais; e, assim como afirma Ludmer (2010):

Isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo) (LUDMER, 2010, p.2)

Percebe-se, então, que a análise literária, dentro do contexto das literaturas pós-autônomas, identifica a realidade como uma narrativa de ficção científica, na qual o real e o irreal são conceitos abalados pela relação contemporânea entre a arte ficcional e a realidade. A leitura de Zygmunt Bauman (2001) acerca da sociedade contemporânea leva-nos a perceber o momento atual como uma liquefação da modernidade. Assim, o sujeito contemporâneo está imerso em estruturas sociais e culturais que se reconfiguram constantemente, provocando a dissolução de quaisquer padrões sólidos de felicidade, realidade, medo, identidade, etc.

Para Bauman (2001)

Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto-evidentes”; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir. E eles mudaram de natureza e foram reclassificados de acordo: como itens no inventário das tarefas individuais. Em vez de preceder a política-vida e emoldurar seu curso futuro, eles devem segui-la (derivar dela), para serem formados e reformados por suas flexões e torções. Os poderes que liquefazem passaram do “sistema” para a “sociedade”, da “política” para as “políticas da vida” — ou desceram do nível “macro” para o nível “micro” do convívio social. (BAUMAN, 2001, p.15)

Em um ensaio acerca da ficção em José Lins do Rego, Antonio Candido (2008) provoca o leitor a refletir acerca de dois ângulos em que um escritor pode se posicionar em sua literatura. Por um lado, o texto literário “investiga a realidade como algo subordinado à consciência”, enquanto por outro, ele “põe a consciência a serviço de uma realidade considerada algo existente fora dela.” Trata-se da dualidade entre o subjetivismo e o objetivismo. Candido atenta para o fato de que a grandeza literária se manifesta, em geral, quando obras se apresentam simultaneamente dentro destes dois ângulos, mesmo que em raras ocasiões, como nos textos de Kafka, se alcance essa completude através da redução de um dos lados.

A questão sobre a crítica da ficção científica contemporânea que evoca certa reflexão é a de que é possível perceber, nos textos dos escritores mais perspicazes da FC, – e dos críticos mais atentos - que a subordinação da realidade pela imaginação fantástica se encontra ligada de maneira intrínseca a uma análise objetiva de uma existência compartilhada por autor e leitor.

Desta maneira, as leis da física são transfiguradas e a ciência e a tecnologia se põem ao lado da invenção literária. Trilhando este caminho, a narrativa de FC analisa objetivamente sociedades alienígenas e humanidades alternativas, distantes de um entendimento do real, ao



mesmo tempo em que se pensa acerca da subjetividade humana. Este aspecto pode tornar a narrativa de ficção científica, quando composta por esta grandeza literária da qual fala Antonio Candido, um texto de *realidadeficção* por excelência.

Para Candido (2008)

Mesmo quando o escritor prefere introjetar o mundo, violando as fronteiras do real, esta operação geralmente só é válida se suceder a uma fase prévia de conhecimento objetivo do mundo, como a deformação dos pintores modernos, que transcende mas não ignora as formas naturais. [...] Compreende-se que assim seja, pois a atitude básica da vida é perceber o Eu em relação com o mundo, e organizar tanto a conduta quanto o conhecimento de acordo com esta percepção básica. (CANDIDO, 2008, p.33-34)

No contexto do entre-lugar em que se situa a literatura brasileira de ficção científica, a escrita do gênero se coloca como ferramenta discursiva de poder na resistência à condição pós-colonial da arte ficcional. A tese de Adam Roberts (2000) é de que, a partir do que o teórico Darko Suvin chama de *novum* – os elementos dissonantes às noções de realidade que as narrativas de FC inventam – pode-se perceber que o estranhamento cognitivo e o encontro com a alteridade são temáticas centrais do gênero, algo que podemos perceber em boa parte das histórias sobre alienígenas e robôs, em que o contato com a humanidade se dá ou de maneiras pacíficas, que levam ao aprendizado, ou de maneiras agressivas, que levam ao extermínio.

Segundo Thomas Bonnici (1998), a crítica literária que se debruça sobre as literaturas produzidas neste contexto tem por base a investigação das relações entre discurso e poder no conflito entre colonizador e colonizado. Busca-se, portanto, compreender a literatura como rebelião discursiva às imposições culturais do Outro.

Para tanto, buscamos uma leitura crítica que, ao mesmo tempo que observe e analise as tradições de nossas formas literárias, também esteja aberta à recorrente sobreposição de estilos e discursos que determinam o panorama intercultural de nossa literatura contemporânea. Como nos assegura Rodrigues (2016), tal compreensão dos fazeres literários do hoje passa pelo esclarecimento de que na contemporaneidade

A literatura perde então seu caráter de obra “fechada”, inalterada e unívoca, pois cada leitor reescreve o texto lido a cada leitura, dando a ele novos sentidos e sobrepondo diferentes discursos ao já dito. Sem mais um centro que sirva de modelo, sem mais um gênero textual puro, sem mais uma voz autoral solitária, a crítica hoje deve enfrentar o texto literário como um produto cultural permeado por todos os conhecimentos, por variados estilos, por ideologias contraditórias, e isso provoca a derrocada de conceitos caros à teoria literária até poucos anos atrás, como as antinomias literatura popular x literatura erudita, relato histórico “verídico” e “verdades” ficcionais, literatura canônica x literaturas marginais, conotação x referencialidade, verdade científica x livre interpretação, e mundo real x espaço virtual. (RODRIGUES, 2016, p.73)

Por mais que sejam vários os caminhos que a crítica literária possa seguir dentro do estudo da ficção científica brasileira, todos passam pela retirada do gênero do gueto; pelo apagamento dos estigmas que a própria crítica causou, ao vê-la como uma *literatura menor*. Para Causo (2015), a ficção científica é uma questão literária a ser tratada pela crítica contemporânea; para autores como André Carneiro, a FC é como qualquer outra literatura e suas obras devem ser julgadas igualmente, em termos de serem boas ou ruins.

Por serem narrativas que se debruçam, recorrentemente, sobre o fenômeno do tempo, as histórias de FC buscam, mesmo que carreguem em seu seio certa nostalgia ou futurismo, ser também signos do hoje em atrito com o futuro e com o passado. O tempo na narrativa de FC é concebido menos pelo seu entendimento positivista que é definido pelo progresso por meio dos movimentos de início, meio e fim, do que por uma percepção subjetiva do passado e do futuro como instâncias do presente. Portanto, quando falamos em uma crítica literária dedicada a investigar a FC como parte da história e do futuro da literatura brasileira, pensamos em um exercício investigativo que assimile em sua criação analítica o resgate do passado para fins da compreensão do hoje e da imaginação do amanhã.

Nesta direção, a produção literária e crítica de Bráulio Tavares, sendo uma das mais ricas entre os autores brasileiros, serve-nos de bússola para compreendermos as dimensões que formam a ficção científica brasileira na contemporaneidade.

### **2.3 O espaço de Bráulio Tavares na ficção científica brasileira**

Um dos maiores pesquisadores da ficção científica brasileira, Bráulio Tavares vive e escreve dentro da encruzilhada entre a cultura popular e a erudita. Ao mesmo tempo médico e monstro, crítico e escritor, Tavares compôs ao longo de sua vida uma obra vasta de estilos e ritmos. Sua escrita é um cosmos regido pela vivência com o texto, seja ele a crônica, a poesia popular ou a ficção científica. A obra do escritor apresenta aspectos formais próximos dos pensados pelo também escritor paraibano Ariano Suassuna em seu Movimento Armorial, uma iniciativa artística que visava unir os elementos da cultura popular nordestina às técnicas da arte erudita universal, unindo literatura, música, dança, cinema, teatro, artes plásticas e outras linguagens.

Bráulio Tavares, ou Trupizupe, apelido que recebeu durante a década de 70, quando compunha e apresentava seus martelos, é em exercício literário o que podemos chamar de um

narrador. Por narrador, pensemos em sua representação ligada ao ato de narrar como é entendida por Walter Benjamin (1987) e que aparece tanto na prosa quanto na poesia de Bráulio Tavares.

Em seu ensaio *O narrador*, Benjamin anuncia que a arte de narrar está em extinção na modernidade. Para o autor, as melhores histórias são aquelas que menos se diferenciam das narrativas orais; são estas que, contadas, transmitem experiências de pessoa para pessoa. O narrador para Benjamin é, portanto, um ser que retira de sua experiência humana, ou de outros narradores, relatos que se incorporam à realidade de seus ouvintes, narrativas que se materializam como conselhos.

O autor afirma que

Aconselhar é menos responder uma questão que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: a sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. (BENJAMIM, 1987, p.201)

A sabedoria de que fala Benjamin remete-nos à arte de narrar dos contadores de histórias e seus causos, armazenados no mais potente *hard-drive* que é a memória destes narradores populares, como também é a sabedoria dos cantadores de viola e cordelistas que tecem, nas linhas da oralidade, narrativas realistas e fantásticas que se transformam a cada vez que são contadas e ganham continuações e alterações nas vozes de novos narradores. É desta sabedoria que a escrita de Bráulio Tavares descende, saber que se estabelece na tradição da FC brasileira.

No conto de ficção científica “História de Cassim, o Peregrino, e de um crime perfeito que Deus castigou”(1996), deparamo-nos com um encontro entre Gabriel e Jacob, dois cantadores, e Cassim, um contador de histórias peregrino. O encontro ocorre na taverna *A Rainha Andaluza*, na cidade fictícia de Campinoigrandes. Neste texto, que se passa no mesmo universo do romance *A máquina voadora* (1994), há um desafio de improvisação entre os cantadores e o peregrino a partir do mote “Quem sonha, corre perigo de acordar onde não quer”. Um dos poetas, Gabriel, glosa um poema envolvido por uma atmosfera de amor e traição, como podemos ver no excerto a seguir:

Quem sonha pode acabar  
nas garras dum pesadelo:  
mãos de fogo, olhos de gelo,  
trevas do fundo do mar.  
E quando enfim despertar,  
outra surpresa vier:

dormir com uma mulher  
 e acordar com o inimigo  
 Quem sonha, corre o perigo  
 de acordar onde não quer.  
 (TAVARES, 1996, p.26)

Em diálogo com o poema, o personagem Cassim conta, então, a história de Marduque, um homem taciturno e ciumento casado sem amor algum com Dolores, mulher que não o dá filhos e é acusada por ele de bruxaria. Apaixonada por Felipe, amigo de seu marido, e por ele correspondida, Dolores então trama matar Marduque, fazendo com que Felipe entre em seus sonhos através de magia. Felipe passa noites insones em um quarto de hospedaria até conseguir abandonar a realidade e acessar um mundo diferente, composto pelos sonhos.

Nele, Felipe encontra um homem que acredita ser o marido de sua amada e o mata. Na mesma noite, as pessoas da hospedaria acordam escutando batidas e gritos e encontram Felipe morto em seu quarto, com Marduque agarrado ao seu corpo. Cassim revela que o que outros narradores contam é que Felipe e Marduque trocaram de corpos. Depois do acontecido, Marduque tenta matar Dolores, mas a família intervém, cancela o casamento e põe sicários atrás do ex-marido, que foge, tornando-se um peregrino imortal.

A história contada por Cassim, que conclui com uma aproximação entre autor-narrador e ficção, é continuada por Gabriel que narra que Dolores utilizou Felipe apenas como instrumento para matar seu marido e depois se tornar livre. Gabriel questiona seus ouvintes sobre o fato do poder da feitiçaria de Dolores ser capaz de transferir os talentos de um homem para o outro, perguntando: se caso Marduque fosse um cantador, seria possível desalojar a capacidade de criar versos em improviso e transferi-la para aquele que recebesse a alma do enfeitiçado? Desta maneira, Gabriel torna a história de Cassim parte da sua realidade e a narrativa termina sem que se saiba, dentro da lógica ficcional, o que, na mistura de histórias do texto literário, é real e o que é irreal:

- Gabriel...Conheço tua mulher, e sei que vossa história é totalmente diferente da que sugeriste agora.  
 - Tu pensas que conheces minha mulher – disse Gabriel, parando para tomar fôlego, e retendo o outro, que o puxava. – E o que imagina que sabe de nós?...Frequentas minha casa, mas o que sabes do que se passa entre aquelas paredes? (TAVARES, 1996, p.40-41)

Influenciadas pela literatura popular, as histórias contadas por Tavares dentro desta composição trazem consigo a sabedoria popular dos contadores, que levam seus ouvintes a um senso de encantamento, ao mesmo tempo em que os conduzem à inquietação acerca da própria realidade. Práxis esta que o conto, dialogicamente, mostra ser parte da cantoria, dos causos e

da ficção científica. O mote que a narrativa traz, incorporado à linguagem da cantoria de viola, pode ser percebido como um questionamento central das narrativas de FC, sobretudo nos textos da segunda metade do século XX.

A partir da década de 60, com a insurgência dos processos de descolonização artística, dos movimentos de contracultura e da liberdade sexual, junto com os novos avanços tecnológicos, surgiram textos de ficção científica, sobretudo em língua inglesa, que incorporavam os discursos feministas, punks e hippies dentro das suas histórias. As histórias se distanciaram, então, da especulação e descrição científica, pelas quais são conhecidas as obras publicadas nas revistas pulp durante o que convencionalmente é chamada de *Golden Age* da ficção científica americana, para tratar das questões humanas e políticas que vinham à tona nas ruas e na mídia.

Este movimento de escritores de FC, impulsionado pela revista *New Worlds*, editada pelo autor Michael Moorcock, ficou conhecido como a *New Wave* (Nova Onda) da ficção científica, cujos textos iam de encontro com as estéticas dos “velhos tempos” do gênero. Desta geração surgem grandes escritores como J.G Ballard, Frank Herbert, Ursula K. Le Guin, Philip Joseph Farmer, Michael Moorcock e Philip K. Dick, que influenciaram fortemente outros nomes como William Gibson e Bruce Sterling, responsáveis pela influente estética da ficção científica *cyberpunk*, que em seu discurso literário põe em ruínas as distinções ontológicas entre o ser humano e o ser máquina.

Como Roberto de Sousa Causo investiga em sua tese de doutorado, comparando narrativas de escritores estrangeiros com os textos escritos por André Carneiro, Dinah Silveira de Queiroz, Jerônimo Monteyro, dentre outros, a *New Wave* se aproxima do que foi a Primeira Onda da ficção científica brasileira, o que leva à percepção de que a escrita do gênero no Brasil, mesmo pouco difundida, possui os experimentalismos formais que constituem manifestações vanguardistas.

Bráulio Tavares é um dos autores que passaram pela experiência da leitura de toda esta tradição estrangeira e brasileira, sendo parte da geração que forma o que compreendemos aqui como a Segunda Onda da FC nacional, um grupo de leitores que devoraram as inquietações imersas nos discursos literários dos escritores da *New Wave*.

Sua escrita traz consigo as experiências formais e temáticas destes autores. É possível perceber, por exemplo, as influências do estilo e dos personagens de Philip K. Dick, em uma maneira de contar histórias em que há o constante questionamento acerca das noções de realidade por parte de personagens, que sofrem com fortes dilemas acerca de suas existências. Um interessante diálogo pode ser feito entre o personagem Gabriel, do conto que analisamos

há pouco, com a androide Rachael, do romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de P.K.D, que em uma passagem do livro afirma: “Nós somos máquinas, produzidas como tampinhas de garrafa. É uma ilusão de que eu...eu, pessoalmente...realmente exista; sou apenas a representação de um modelo.” (DICK, 2014, p.181)

Enquanto pesquisador, o paraibano é um dos grandes responsáveis pelo resgate de textos literários pertencentes às formas da ficção científica. Destacam-se suas pesquisas no resgate da tradição do insólito literário na historiografia literária brasileira, quando o escritor trouxe à discussão acadêmica a presença da ficção científica, da fantasia e do horror nas obras de Guimarães Rosa, Emília Freitas, Lucas José d’Alvarenga, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros.

Seus textos, tanto críticos quanto literários, concebem a fusão da fantasia com o real como parte da vida humana, em sua trajetória de invenção de ideias por meios de histórias. À luz de sua obra, a ficção integra a realidade como a espinha dorsal que constitui interculturalmente a memória dos povos humanos.

Através de suas crônicas, antes publicadas diariamente no Jornal da Paraíba e hoje reunidas em contínua produção no seu blog *Mundo Fantasma*<sup>4</sup>, Bráulio Tavares torna acessível a leitura e crítica de ficção científica para um público amplo, de todas as idades e classes sociais. Nestas crônicas-ensaios, o autor vai do clássico ao contemporâneo, do cordel ao pulp e do estrangeiro ao regional, tornando suas publicações cotidianas fontes ricas e híbridas para a compreensão da cultura humana, seja ela tradicionalmente vista como culta ou popular.

O autor também é responsável pela criação de cineclubes, oficinas de escrita criativa e roteiros de cinema, TV e teatro. Através de sua escrita, também se originam traduções de obras clássicas de FC para a língua portuguesa, como é o caso de *A Máquina do Tempo*, de H.G Wells; *O livro do juízo final*, de Connie Willis e *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson. Na sua produção de canções de MPB, destacam-se os versos de *Caldeirão dos mitos*, cantada por Elba Ramalho, e *O dia em faremos contato*, escrita em conjunto com Lenine.

Entre as obras publicadas pelo autor, que passam pela crítica e pela escrita do insólito ficcional, estão:

### **Romances**

- *A máquina voadora*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.
- *Bandeira Sobrinho: uma vida e alguns versos*. Fortaleza, Editora IMEPH, 2018.

---

<sup>4</sup> <http://mundofantasma.blogspot.com/>

### **Antologia de contos**

- *A espinha dorsal da memória*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. Vencedor do Prêmio Editorial Caminho de Ficção Científica de 1989.
- *Mundo fantasma | A espinha dorsal da memória*. (edição omnibus dos dois livros de contos). Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.
- *Histórias para lembrar dormindo*. [ilustrações Christiano Menezes]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- *Sete monstros brasileiros*. [ilustrações Fernando Issamo]. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2014.

### **Livros de poesia**

- *O homem artificial*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 1999.
- *Os martelos de Trupizupe*. Natal RN: Engenho de Arte, 2004.
- *Sai do meio que lá vem o Filósofo*. Campina Grande: Edições do Autor, 1982.

### **Literatura infanto-juvenil**

- *A pedra do meio-dia ou Artur e Isadora* - literatura de cordel. [ilustrações Cecília Esteves]. Coleção Infanto-juvenil. São Paulo: Editora 34, 1998; 2ª ed., 2009.
- *O flautista misterioso e os ratos de Hamelin* - literatura de cordel. [ilustrações Mario Bag]. Coleção Infanto-juvenil. São Paulo: Editora 34, 2006.
- *A invenção do mundo pelo Deus-curumim*. [ilustrações Fernando Vilela]. Coleção Infanto-juvenil. São Paulo: Editora 34, 2008. (Ganhador do prêmio Jabuti em 2009)
- *O Poder da natureza*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

### **Crônicas**

- *A nuvem de hoje*. Campina Grande: Eduepb, 2011.
- *A arte de olhar diferente*. São Paulo: Hedra, 2012.
- *A idade da ignorância*. Selo Latus. Campina Grande PB: Editora UEPB, 2013.
- *78 rotações*. Natal: Editora Jovens Escribas, 2015

### **Ensaio**

- *O que é ficção científica?*. Coleção Primeiros Passos, nº 169. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- *O anjo exterminador*. Coleção Artemidia. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.
- *O rasgão no real*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.
- *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005; 2ª ed., 2009.
- *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2007.
- *A pulp fiction de Guimarães Rosa*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.

### Organização

- *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. [organização Braulio Tavares, ilustrações Romero Cavalcanti]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- *Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica*. [organização Braulio Tavares; ilustrações Romero Cavalcanti]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- *Contos Fantásticos no labirinto de Borges*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- *Freud e o estranho: contos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2007.
- *Contos Obscuros de Edgar Allan Poe*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- *Detetives do Sobrenatural: contos fantásticos e de mistério*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

## 3. CAPÍTULO II – A VIAGEM POR ENTRE PEDRAS E MÁQUINAS: O COSMOS DA INVENÇÃO

O que é esse mundo onde eu ando agora? Olha a cor das casas,  
o rosto do povo, o som da fala, a manchete dos jornais, o cheiro do vento...  
que mundo é esse para onde retornarei depois de livre?  
Fico parado, o coração pulando, e só daqui a pouco perceberei,  
com uma surpresa antiga — que aquilo não é mais meu mundo:  
é o mundo da coisa, é o mundo da minha Coisa.

(Bráulio Tavares)

### 3.1 O hiperespaço da memória



A arte do narrar, ao percorrer os caminhos da memória humana, é uma experiência de transformação, o que ocorre porque as narrativas se espriam pela percepção humana da realidade, fazendo com que os enunciados e discursos que erguem o texto literário se tornem constituintes das identidades culturais, descentralizando-as a partir de sua mobilidade contemporânea, bem como observa Stuart Hall (2006).

Vinculando-nos aos estudos culturais da literatura brasileira, e em consonância com o pensamento de Beatriz Resende (2008), observamos a ficção pós-moderna como lugar de rompimento das fronteiras entre alta cultura e cultura de massa e ressaltamos, neste ponto, a inserção da crítica literária no debate de temas também contemporâneos, tais como o feminismo e o pós-colonialismo. Diante da pluralidade identitária da contemporaneidade, a memória se configura como um íntimo multiverso, cuja poética é acessada através da análise, da interpretação e da compreensão dos textos literários que cruzam seus mares.

O fato é que as narrativas de ficção científica, mesmo as escritas em contextos contemporâneos às revoluções industriais, são, dentro da dinâmica de produção e recepção, manifestações literárias pós-modernas. Em tempos de alta mercantilização da subjetividade e de privatização dos debates políticos, podemos perceber, surpresos, que a cibercultura, que é cotidianamente redefinida pelos padrões de consumo, e o niilismo do pensamento ultratecnológico conflitante com a metafísica, são traços que ecoam, como que em antevisão, das especulações textuais de escritores populares da FC do Século XX, como é o caso de William Gibson e Philip K. Dick. O mote que gera leituras como a que propomos neste trabalho é a explícita possibilidade de se ver que o mundo, para o lado de fora e de dentro das janelas domiciliares, nunca foi tão feito de ficção científica.

Pelo viés da memória, as narrativas de ficção científica olham para a história e, dentro de uma relação dialógica, a história olha de volta para os textos de FC. Para chegarmos à compreensão da função literária da memória no romance *A máquina voadora*, podemos percorrer o caminho da análise de um dos melhores textos de FC escritos por Tavares, o conto “Mestre de Armas”, publicado no premiado livro *A espinha dorsal da memória* (1996).

Vemos nesta narrativa curta a raça humana adquirir a capacidade de viajar para outros pontos da galáxia através de portais, saltando para um outro sistema solar chamado Odin. Os primeiros a saltar percebem que, cruzando o portal, não voltariam para a Terra, mas iriam para outro ponto no espaço sideral desconhecido. Alguns que ficam presos pelos seus medos montam estações e colonizam os planetas, enquanto os outros avançam rumo ao desconhecido, saltando e colonizando os planetas por onde passam.

O enredo do conto se passa na décima oitava estação desta odisséia humana: *Buridan*, onde dez naves sobrevoam os mundos do sistema. Em laboratório, são reproduzidos humanos e humanoides que, ao completarem quinze anos, são divididos em colonizadores e combatentes, permanecendo nos planetas ou subindo até as naves, respectivamente. Aos combatentes é negado o direito a uma identidade; são apenas seres criados para o conflito com outras raças que povoam o sistema, chamadas de Intrusos.

Em cada sistema há um tipo de guerrilha diferente entre humanos, que lutam a favor do que é entendido como humanidade - e Intrusos. Em *Buridan* ocorrem periódicos duelos, a cada ano, quando são preparados combatentes que participam destes embates até a morte. A hierarquia das naves é composta pelos indivíduos de status mais raso, os combatentes; os instrutores, que são responsabilizados pelo treinamento de centenas de combatentes; os escudeiros, que administram as naves e o Mestre-de-Armas, ser mitológico que observa cada uma das naves e possui imortalidade.

O narrador é um recém promovido Instrutor que passa a treinar seus combatentes em decorrência do inevitável duelo. No desenvolvimento da narrativa, o narrador personagem passa a se questionar acerca do sistema bélico em que ele está inserido e dos efêmeros acessos mentais a informações e sentimentos provocados por sua interação com o espaço e com os outros personagens: a estes lapsos o narrador dá o nome de Memória.

O instrutor que narra a história se apaixona por uma combatente e é a partir de sua relação com ela que vemos surgir uma fissura identitária em seu militarismo, aberta por pensamentos que tocam sua existência enquanto homem em busca de esclarecimento sobre o que seria possuir uma alma, e por ter alma, ser capaz de lembrar, sentir e significar:

Tomei a mão dela na minha, segurei-a em silêncio, enquanto os outros observavam tudo, meio à distância. Aquele gesto significava que iríamos junto ao duelo, caso ela sobrevivesse às outras provas. Repetir esses velhos gestos terrestres me emociona, as Memórias borbulham. Penso que aquele instante não é só meu, que estou repetindo algo para mantê-lo vivo, passá-lo adiante; sou o mero trampolim para que um gesto milenar tome impulso e salte através do Tempo – lá vem ele, passa através de mim, lá se foi. Eu o vejo vindo do futuro (“vou erguer minha mão e tomar a mão dela”), me atravessando, e sumindo no passado (“tomei-lhe a mão, já a soltei); mas esse é o tempo do indivíduo. No tempo da Espécie o gesto vem do passado (as Memórias que herdei, e as gravações do Ideovídeo que seis vezes por dia impregnam mais fundo a minha alma em mim) e através de nós se prolonga e desliza para o futuro (esse gesto milenar, repetido por mim, aumenta sua chance de varar mais milênios.) (TAVARES, 1996, p.135)

As reflexões que encontramos no conto de Tavares fazem-nos pensar sobre a memória enquanto princípio da existência coletiva, formada historicamente, responsável pela transmissão de tradições, experiências e inovações. É porque o narrador possui a capacidade de

construir narrativas a partir de sua memória, por mais artificial que ela seja, que ele se torna capaz de (re)significar a realidade que o cerca e os sentimentos que o compõem, bem como de resistir, lançando mão do discurso literário, à liquidez dos tempos.

Ao não permitir que a existência se despedace, a narrativa ficcional se constitui como uma espinha dorsal que arquiteta a memória<sup>5</sup>.

Ao nos debruçarmos sobre o enredo que sustenta a narrativa do romance *A máquina voadora*, verificamos que a ótica do narrador de Bráulio Tavares não só constrói personagens com uma larga complexidade, como também erige, em suas falas, diversas outras narrativas que se imbricam ao texto romanesco. Neste sentido, nas linhas do romance, conhecemos verdadeiros personagens narradores, que antes de serem sondados pelo narrador onisciente instituído na obra e levados pelos rumos da trama, são agentes narrativos que tecem, na estrutura romanesca, um universo de histórias ambientadas nos sertões da cidade fictícia de Campionoigandres. Discursivamente, o estilo empregado pelo romance emprega sentidos aos seus personagens a partir do próprio ato de narrar. Em uma recente crônica acerca das diferenças entre as experiências de se ler um conto e um romance, Tavares argumenta que

O romance quer levar o leitor numa viagem, literalmente, por ambientes diferenciados, núcleos mais ou menos autônomos de personagens com sua própria narrativa interna. Diferentes tempos, diferentes ambientes, cada um deles requerendo uma partitura própria. O romance é uma convivência. (TAVARES, 2018, s.p.)

Na trama romanesca, é a memória e suas narrativas que constituem o arvorecer da genealogia dos Gamboa, família que o enredo de *A máquina voadora* torna central no desenvolvimento de suas histórias. Jofre Gamboa, pai de Ramiro e avô de Nuno, era um sapateiro famoso e as obras que suas mãos produziram possuem a singularidade da arte feita por um artífice. Mesmo falecido, Jofre se personifica ao longo do romance à luz do narrador e nas falas e pensamentos de Ramiro e Nuno:

Jofre Gamboa construiu uma casa de barro que Ramiro, muito anos depois, transformaria numa casa de pedra. Dois anos depois de terem chegado ali, Jofre foi morto por salteadores na Subida do S, quando voltava da feira, e deixou sozinho no mundo o filho de doze anos. Um novo grupo de homens do povoado se reuniu para decidir o destino de Ramiro. Determinaram que ele seria acolhido na casa de outro sapateiro, que morava em Curva da Alçada, para lá de Lajes Velhas. Ramiro recebeu naquela casa uma educação igual à que foi dada aos filhos do casal: para aqueles

---

<sup>5</sup> Entendemos a memória a partir de uma perspectiva intercultural que converge com a defesa de Marianne Hirsch de que “a memória é tanto individual como social, corporizada e mediatizada, compartilhada e concorrida. A memória é uma prática e um ato. Trata do passado, mas existe no presente e olha para o futuro. As memórias são plurais e criam potencialmente espaço para as histórias e experiências das minorias sociais, mesmo quando estas lembranças desafiam as versões hegemônicas do passado.” (HIRSCH, s.p, s.d.)

homens, ser da mesma família. O pai adotivo de Ramiro era um homem grisalho e severo, muito diverso de Jofre (que era magro, frágil, de rosto adunco; andava o tempo todo de um lado para outro, falando sem parar e em geral consigo mesmo). Ramiro tornou-se um bom aluno; quando se achou adulto, casou com uma moça chamada Anunciada, e foram morar na casa dos pais dela, até que nasceu Nuno. (TAVARES, 1994, p.27)

O texto literário mostra Jofre como um homem inquieto e introspectivo, um artista de feiras e que quando morre e deixa seu filho Ramiro, circunscreve nele um legado. O diálogo com a realidade externa e interna a suas existências marca, na vida dos dois sapateiros, um devir de sujeitos pensadores, que, por pensarem, são materializadores de suas epistemologias em obras de arte. A casa de barro do legado do pai se transfigura nas pedras da arquitetura do filho.

Nessa direção, a construção dos personagens da família Gamboa se apresenta inserida dentro de uma perspectiva positivista e linear da história, em que cada geração deve necessariamente superar às anteriores, em sentido físico e econômico. Esta é a lógica que sustenta a construção das casas e a busca de Ramiro por fazer funcionar a máquina de seu pai.

Verificamos que esta passagem de ofício do pai para o filho, por ser pedra angular da formação intelectual de Ramiro, aparece muito fortemente em sua relação com seu filho Nuno:

Nuno Gamboa vivia com os pais, numa casa próxima a Subida do S. Era uma casa que seu pai Ramiro tinha construído: Nuno lembrava-se de tê-lo ajudado a carregar as pedras, parti-las, empilhá-las umas de encontro às outras de modo a que se ajustassem e fossem se elevando em forma de paredes. Às vezes ele olhava uma daquelas paredes e lembrava o dia exato em que tinha ajudado a encaixar aquelas lascas de rocha; lembrava um dedo sangrando, ou a história que o pai estava contando naquela hora. (TAVARES, 1994, p.26)

Sim: melhores paredes de pedra.

Quando eu morrer...quando eu morrer, que paredes cabe a Nuno levantar aqui? Paredes de aço? Em que tipo de mundo meu filho será um velho, um velho frágil e trêmulo diante dos jovens implacáveis que o cercarão?

E o filho de Nuno?

Que coisa é mais forte que o aço? Existirá algum tipo de metal, de cristal? Alguma liga? De que serão feitas as muralhas, no futuro? (TAVARES, 1994, p.143)

Na memória dos personagens, a construção do lar aparece enquanto uma narrativa paternal de realização coletiva e, deste modo, o espaço do romance se interliga à interioridade familiar, por meio da lembrança. Mais do que acesso a informações, a memória é representada no romance como um mergulho narrativo no qual Nuno vivencia ficcionalmente o passado através das estruturas do presente: as paredes e rochas transitam simbolicamente entre a realidade concreta que cerca o sujeito e a ficção memorialista que configura sua identidade.

O foco narrativo de *A máquina voadora* atua a partir de um ponto de vista dinâmico, compreendido por Aguiar e Silva (1976) como de focalização variável e múltipla. Por este viés,

a construção de sentidos do texto é dada ora pela *focalização interna*, que torna a interioridade dos personagens um objeto de análise e descrição do narrador, ora pela *focalização externa*, que expõe as fisionomias e condições de vida destes personagens, evidenciando os fatores exteriores a suas subjetividades. Desta maneira, o narrador tece, nos fios das lembranças, o percurso do enredo.

Também sob a égide da memória, Ramiro perscruta o incógnito futuro. É diante desta busca pela compreensão e representação do passado pela ótica do presente que o ato de narrar se faz uma atividade cotidiana. Sob os olhares de Nuno e Ramiro, o leitor vivencia as narrativas de *A máquina voadora* dentro de um estreitamento das distâncias entre passado, presente e futuro e isto se evidencia ao analisarmos os tempos narrativos nos quais a retórica literária busca envolvê-lo.

Escrevendo sobre o tempo narrativo em uma crônica publicada no blog Mundo Fantasma em 10 de agosto de 2018, Bráulio Tavares (2018) parte do pensamento de Ursula K. Le Guin para mostrar que a narração no passado, maneira tradicional de contar histórias, e que encontramos na maioria dos romances clássicos, cria dois polos temporais: um passado, em que os acontecimentos se sucederam, e um presente, em que eles estão sendo contados. A experiência da leitura na lógica destes dois polos provoca a mobilização dos tempos sob a perspectiva do leitor, com isto, o autor não cerceia quem acompanha sua narrativa em um presente sem passado e sem futuro. Conforme Tavares pontua, ficamos diante de “duas opções: fundir o tempo da história e o do leitor num só, ou distanciá-los, para que o tempo do leitor atraia para si o tempo da história.” (TAVARES, 2018, s.p.). Neste sentido, no cerne da narração encontramos a força geradora da memória.

Analisando o tempo narrativo de *A máquina voadora*, percebemos que passado e futuro se encontram no presente dos personagens – um passado em nossa perspectiva - a partir de conflitos filosóficos que se eternizam na memória humana. Levado por máximas imortais da filosofia, o discurso literário conduz a questionamentos: o que significa a literatura, o cotidiano, a nossa própria existência, onipresença de um ser Deus e que forma teria o vazio? “Para que matar os outros? Para que morrer?” (TAVARES, 1994, p.150)

Tais conjecturas reconstroem o passado e moldam o futuro. Em seus sonhos, Ramiro recupera literariamente seu passado e os últimos momentos com seu pai pela ótica do seu presente:

‘Daí a pouco ele se adiantou novamente. Mantive o passo, mas foi quem apertou o seu. Daí a pouco ele ia uns bons quarenta passos adiante de mim. Passamos por um trecho...um trecho que jamais chegarás a conhecer, Anunciada, um lugar onde jamais

te obrigarão a passar...e que tem outro nome, que não o do meu pai. Só sei dizer que, num novelo da Subida, meu pai virou uma curva muito antes de mim e quando eu me aproximava daquele ponto ouvi ruídos que me fizeram parar: um grunhido forte, um baque, um rola-rola confuso, um grito estrangulado e duas vozes ásperas ofegando instruções uma à outra.’ (...)

‘O que fazemos com este cabrão?’

‘Corta a goela dele.

‘Ouvi uma terceira voz, uma voz servil que eu nunca tinha ouvido, dizer:

‘Perdoai-me, nobres senhores. Sou um pobre artífice, e tenho um filho para criar.

‘Um pássaro arremeteu tatalando de uma moita próxima’

‘Vai, corta – repetiu o primeiro homem.

‘Ouvi quando os dois se afastaram correndo dali, decerto para reencontrar o grupo que vínhamos tentando alcançar, e com quem certamente tinham deixado a cidade. Decerto diriam: ‘Não, não encontramos ninguém...’ Depois pensei que talvez aquele lugar pegasse o nome do meu pai; somente depois me ocorreu correr para vê-lo.

‘Não havia nada que eu pudesse fazer. Sentei ao lado dele, e antes mesmo do sol nascer, passou ali um peregrino que mesmo cego me ajudou a enterrá-lo. (TAVARES, 1994, p.34)

Exilado no tempo presente, Ramiro não consegue alcançar a representação do passado que seu pai é. O lugar em que Jofre morreu, mais do que um ponto no espaço, é uma história cuja vivência agora só pode ocorrer por meio da solitária memória de Ramiro, o único a preservar a narrativa, já que aquele lugar não recebeu o nome de seu pai: “meu pai virou uma curva muito antes de mim”. A ambiguidade desta frase, provocada pela polissemia do verbo virar, denota também a transfiguração de signos que provoca o espaço com que Ramiro sonha: uma máquina que transforma pessoas em memórias.

Quando a voz servil de seu pai irrompe pela primeira vez aos seus ouvidos, causa no garoto, que no tempo presente do romance cresceu para se tornar sapateiro, um conflito com a resignação que envolve a morte do patriarca. A morte do pai o mostra menos a fragilidade da vida do que a fragilidade de suas ideias. A melancolia com que o trecho se encerra traz consigo uma poderosa imagem, a do garoto a enterrar seu pai com a ajuda de um peregrino cego. Este estranho personagem, que pouco mais é na estrutura textual romanescas do que um substantivo e um adjetivo acompanhados do verbo ajudar, traz consigo uma bela e filosófica imagem, hoje possivelmente anacrônica, de um homem que apreende o universo ao seu redor para além dos sentidos visuais. É ele, dentre todos os viajantes que passam pelos entornos de Campinoigandres, que percebe a narrativa traumática sendo criada entre aquelas pedras.

A relação entre as pedras e as narrativas pode ser lida em meio ao discurso científico filosófico no qual Eleazar, pai de Damiana, fundamenta seus ensinamentos à filha:

Sabes por que a água fica assim, Damiana? – perguntou Eleazar, batendo com o calcanhar da bota na superfície gelada, produzindo rachaduras brancas.

Damiana fingiu que tentava lembrar a resposta, mas logo viu que Eleazar não esperava que ela respondesse.

- São os átomos – disse ele. – Todas as coisas são feitas de átomos, que são coisas como os grãos de areia, só que muito, muito, muitíssimo menores. É por isso que certas coisas mudam de aspecto e se transformam em coisas diferentes. (...)

As pedras duram mais do que as pessoas. Vê bem: se segurares uma pedra d'água em tua mão durante algum tempo, ela acabará derretendo. Assim era para suceder com as pedras de terra. Por que não sucede? Ora, porque os átomos da terra são mais fortes do que os átomos da água. Não te parece claro?

- Parece

- Ainda bem, porque dizem que o Papa não concorda muito com isto. Se segurares esta pedra aqui em tua mão, pelo resto da vida, é provável que morras bem velha e a pedra continuará deste mesmo jeito, nem maior nem menor. Uma pedra só quer uma coisa: perdurar. O ser humano desperdiça a vontade de seu espírito, por isso morre cedo. Gasta toda a força de sua vontade em coisas sem sentido. Trabalhar. Comprar comida. Fornicar uma mulher. Criar filhos. Comprar comida. Trabalhar. (TAVARES, 1994, p.66)

Entre as perguntas e respostas de Eleazar, elementos que fundam os estudos da química e da física começam a aparecer, na prosa de Bráulio Tavares, como referências à própria busca humana por conhecimento. Busca esta que, se manifestando no romance como nos livros que compõem a filosofia platônica, é intermediada pela narração culturalmente dialógica. Pelo diálogo com seu pai, Damiana mergulha em aforismos e provocações que, mesmo que não sejam totalmente compreendidas, encontram lar em sua memória, narrada no texto romanescos, e, por isso, perduram como pedras detentoras de amplos sentidos, ao contrário do cotidiano humano aos olhos de Eleazar.

Nesta direção, a leitura de *A máquina voadora* revela o ato de narrar como uma formação histórica sustentada tanto pelo devir intercultural das relações humanas quanto pela experiência dialógica que é herdar e recontar histórias, não deixando-as se perderem em um eco de silenciamento. Para que as narrativas que compõem a memória sejam duradouras e transformacionais, elas necessitam enveredar-se pelo imaginário de diversos interlocutores, que dão novas formas e estilos a estas narrações, ao mesmo tempo em que as preservam da natureza exaurível do tempo. No romance em análise, o grupo de Pensadores corrobora com o entendimento da memória como terreno de inesgotáveis e transmissíveis saberes, pedras históricas que resistem ao existir:

Terias menos medo de tais grupos se pensasses que são os grupos que pertencem aos seus membros, e não o contrário. Quanto aos pensadores, não sei bem do que se trata, mas já ouvi falar que em Campinoigandres existem grupos de homens que detêm em suas mãos uma sabedoria que passa de pai para filho há séculos.

- Todos os homens são assim.

- Não me refiro a agricultura nem a ofícios manual. Dizem que é uma sabedoria oculta...não entendo dessas coisas, nem acredito muito nelas. São lendas exageradas; dizem que esses homens têm em seu poder alguns dos segredos mais cobiçados do mundo. Dizem que eles (os Pensadores) sabem fabricar ouro, e que possuem o dom da juventude eterna. (TAVARES, 1994, p.77)

O caminho percorrido pelos personagens do romance de Bráulio Tavares é o mesmo em que se enveredam certos estudos contemporâneos nas Ciências Humanas que se dedicam à ideia da *pós-memória*, conceito sistematizado pela pesquisadora Marianne Hirsch e analisado criticamente por Beatriz Sarlo e outros pesquisadores. Nas palavras de Sarlo, “a pós memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui.” (SARLO, 2007, p.92)

Sarlo elucida que, a partir de seu direcionamento a estudos acerca das narrativas de parentes de vítimas do Holocausto e das ditaduras latino-americanas, as discussões sobre a pós-memória apontam para um esclarecimento de que toda reconstituição de experiências do passado, exceto aquela que diz respeito ao corpo e à sensibilidade de um sujeito, é vicária, isto é, “implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito, no lugar de um fato. O vicário não é específico da pós-memória.” (SARLO, 2007)

Nesta relação entre narração e passado, estão inseridos tanto o narrador de *Mestre de Armas*, que vê no toque de mãos um gesto memorialístico que o liga identitariamente à raça humana, quanto Ramiro Gamboa, cuja jornada de criações até o contato com a máquina de voar conecta-o ao seu pai.

Na crônica *O presente e o futuro*, Tavares conclui, com base na reflexão que Santo Agostinho suscita, que o passado e o futuro na verdade convergem na percepção contemporânea do tempo. Nesta visão, o que “chamamos passado é a lembrança *presente* de um momento que não existe mais; e o que chamamos futuro é a imaginação *presente* de um momento que ainda não existiu.” (TAVARES, 2018, s.p.).

É possível responder a esta problematização da linearidade do tempo, na lógica do escritor, a partir do que ele chama de *Passado* e *Passando*. Enquanto o Passado representa todos os fatos que já aconteceram ao longo da história, aos quais não temos acesso concreto, mas apenas o contato subjetivo mediado pela memória, o Passando significa o que chamamos de presente e o que podemos chamar de futuro, instâncias as quais temos acesso e as quais estamos, diante da dinâmica do tempo, transformando por meio de nossas ações.

A prosa da ficção científica, por este viés, lida com as lembranças que carregamos do passado e as especulações que fazemos do futuro como manifestações do presente, muitas vezes para lê-lo criticamente e/ou escapar de suas angústias. Isto ocorre seja nas *space operas*,



<sup>6</sup>quando vemos os tripulantes descenderem de suas espaçonaves em planetas cujas sociedades estão ou arraigadas em dilemas passados e presentes da história humana, ou em utopias futuristas onde se pode viver em igualdade e fraternidade, como também nas pessimistas distopias, que tecem um horizonte obscuro de expectativas do futuro, muitas vezes composto pelo autoritarismo do passado e pela liquidez do presente<sup>7</sup>.

Um dos mais formidáveis trabalhos deste segundo subgênero da FC ao longo da história é o romance *Fahrenheit 451* (1953), escrito pelo norte-americano Ray Bradbury, em que se imagina um futuro no qual os livros são proibidos pois, para o governo que assume o poder desta sociedade alternativa, a leitura instiga, de maneira encadeada, a tristeza.

O texto de Bradbury subverte a figura dos bombeiros ao passo em que, na sua distopia, são eles os responsáveis por queimar os livros e permitir que os cidadãos sejam salvos dos incêndios do conhecimento esquecendo, portanto, de um passado no qual sua função era a de apagar o fogo que consumia lares. Um interessante elemento a ser ressaltado nesta narrativa é a formação de um grupo de resistência (*The Book People*) que vive nas florestas, à margem da civilização, e decora livros inteiros, personificando desta maneira as obras. Na releitura fílmica que François Truffaut faz do romance de Bradbury, há uma bela cena em que um idoso deste grupo, em leito de morte, repete os trechos do livro que ele guarda em sua memória para um jovem garoto, fazendo com que aquela narrativa se perpetue pelo tempo.

Ao analisar narrativas fílmicas de FC, Martins (2013) compreende a criação de histórias de ficção científica a partir de uma metáfora relacionada ao tempo que ela chama de *saudades do futuro*. A metáfora tem por base o poema dramático *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, escrito em 1913, no qual lemos: “pôs-se a sonhar com uma pátria que nunca tivesse tido; (...) uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feitio pelas ruas e de se debruçarem pelas janelas.” (PESSOA, 1997, p.25). Neste texto de Pessoa, pela leitura de Martins, pode-se verificar um sentimento de saudade de uma experiência (ainda) não vivida, mesma provocação que as narrativas de FC suscitam em suas invenções de objetos, seres e mundos alternativos. Segundo Martins:

---

<sup>6</sup> O tempo *space opera* é referente ao subgênero da ficção científica que, nas palavras de Bráulio Tavares, abarca “histórias de aventuras espaciais localizadas num tempo futuro ou nos confins do universo; uma fantasia tecnológica onde há muita ação e muita descrição, e se trabalha com personagens e situações fortemente reconhecíveis.” (TAVARES, 1986, p.9). As narrativas de *space opera* são responsáveis por boa parte dos estereótipos cristalizados no imaginário popular no tocante à ficção científica. Grandes exemplos de obras pertencentes a este gênero são *Flash Gordon*, *Guerra nas Estrelas* e *Jornada nas Estrelas*.

<sup>7</sup> Exemplos fundadores destas narrativas são os romances *Nós*, de Yevgeny Zamyatin, 1984, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley.

A humanidade ocupa-se em pensar e projetar possibilidades de futuro. Para isso, homens e mulheres lançam mão de ferramentas de que dispõem ao seu tempo. A cada tempo, essas ferramentas fabricadas e recolhidas a partir da produção de suas existências individuais e coletivas, na forma de artefatos, tecnologias, lembranças, sonhos, relações entre fatos e eventos, memórias afetivas e cognitivas, imaginação. É a partir do *já vivido*, e *do vivendo*, que se pensa e projeta o *por viver*, o devir...Enquanto os olhos miram o futuro, no peito arfam as saudades de todos os caminhos percorridos, dos desejos não realizados...Nessa mirada, fundem-se o desejo de realizar o não realizado e o medo de que não se consiga realiza-lo. (MARTINS, 2013, p. 15)

Entre a utopia e a distopia, a viagem temporal do devir rumo ao futuro é observada com hesitação pelos Gamboa, porque a partir do momento em que a ideia de uma linearidade progressiva da história é rompida e a percepção humana passa por uma guinada subjetiva da compreensão do tempo – vendo-o dilatar-se e contrair-se conforme suas emoções, como descreve Tavares (1986) ao analisar o tempo subjetivo nas narrativas de FC – podemos nos encontrar diante de um maravilhamento ante o progresso humano e tecnológico<sup>8</sup> ou em confronto com o horror do retorno de pesadelos mal resolvidos do passado. Estas reflexões aparecem mais explicitamente no texto romanesco em um diálogo entre Ramiro e o rico mouro Amir, quando os personagens vão da concepção heraclitiana do tempo até a noção de tempo subjetivo, em uma leitura do Mito da Caverna platônico sob a perspectiva do futuro. Nessa direção, o percurso da conversa muito tem a dizer sobre a questão *O que é ficção científica?*:

Queira esquecer o rio por um momento – prosseguiu Amir. – Pense numa vasta caverna, cheia de gente. Estão sentados um ao lado do outro, numa multidão compacta, respirando juntos na escuridão e fitando a parede enorme ao fundo da caverna, onde surgem e se animam sombras gigantescas. Está me acompanhando?

- Sombras gigantescas – confirmou Ramiro.

- Essas sombras são projetadas por pessoas e animais que passam diante da boca da caverna, iluminada pela luz do sol. Alguns homens que estão perto dessa entrada viram-se e olham: são capazes de ver todas as criaturas que se aproximam, e conseguem anunciar aos demais quais as formas que surgirão em breve na parede que todos fitam...Não estarão, esses homens, vendo o futuro?

- Claro – disse Ramiro – Todo homem vê o futuro. A cada instante, nós... Amir ergueu dois dedos, um gesto mínimo, que bastou para calar a todos.

- Alguns homens enxergam o futuro – disse ele. – Como alguém que, diante de um muro alto, dá um pulo no ar e vislumbra algo do lado oposto, antes de volta a cair. O relance de olhos é tão rápido, a cena entrevista é tão complexa...e nunca se repete.

- Conte-me uma delas – disse Ramiro.

Está acreditando, pensou Nuno. Como é possível?

- Vi cruzes de ferro voando no céu, derramando fogueiras nos filhos de Allah.

- Se isso é futuro, não me parece muito diferente dos dias de hoje – disse Ramiro.

- Vi um cavalo branco com duas asas, e um homem voando montado nele...E pela sua reação, mestre Gamboa, vejo que esta cena também não lhe é estranha. Na verdade, são os nossos corpos que estão presos ao tempo, mas nossa alma é livre para se mover fora dele, mesmo que correndo uma série de perigos. Pessoas e coisas tem que

---

<sup>8</sup> Críticos e pesquisadores da literatura de ficção científica, como Roberto de Sousa Causo (2002), chamam este modo de encantar leitores dos textos insólitos de *Sense of Wonder*, que a FC herda das épicas narrativas de fantasia.

obedecer ao tempo da matéria, não podem saltar para trás ou para diante. Mas por que motivo uma alma teria que obedecer às mesmas restrições? (TAVARES, 1994, p.176)

Quando o leitor parece estar se acostumando às linhas de raciocínio que direcionam os devaneios de seus personagens, Bráulio Tavares o sacode com alguma reinvenção subversiva dos paradigmas que regem o entendimento habitual da realidade. Encontra-se nisto a grandeza literária das bem trabalhadas narrativas de ficção científica: o outrora pacífico mergulho mental, comum aos leitores vitorianos, é sabotado pela recorrente “interferência, ruptura e desconstrução da narrativa.” (TAVARES, 2005, p.10).

É algo que, de certa maneira, se manifesta comumente entre os escritores da literatura contemporânea, sobretudo, aqueles que se dedicam à prosa de ficção científica, que estão, quase que o tempo inteiro, buscando inquietar seus leitores. Trata-se de acomodar o leitor em sua poltrona de leitura para, em seguida, puxá-lo para a queda de sua passividade dentro do diálogo com o texto e o pôr em constante desassossego.

É esta concepção de tempo que percebemos em *A máquina voadora* - cujo texto executa saltos na linha temporal de seu enredo, indo e vindo, para que se estruturam, de forma coesa, as divertidas histórias e reflexões filosóficas que encontramos na obra ao vermos Ramiro pensar sobre a relação entre a vida humana e a presença contemporânea das instâncias do passado e do futuro, na formação do que passamos a entender, em nosso diálogo com a obra de Bráulio Tavares, como Passando:

Nuno lembrou vagamente algo que Ramiro dissera anos antes:

- O passado e o futuro são muitas vezes a mesma coisa – dissera ele – Quando vamos para a feira todo sábado, vamos ao encontro de algo que vai acontecer mas que também já aconteceu. Quando me deito com tua mãe, também: sei que vou fazer algo que já fiz, vou viver de novo uma coisa que já sei o que é.

Aquela referência meio desdenhosa às intimidades da mãe deixara Nuno pouco à vontade, mas Ramiro prosseguiu:

- Mas quando as coisas acontecem de novo, acontecem diferente. Nós mudamos o passado cada vez que o trazemos de volta. E além do mais pensas que o passado fica de braços cruzados, esperando que precisemos dele? Nosso passado muda toda vez que evocamos, e mais ainda quando o esquecemos. Devemos nos dar felizes que mude tão pouco. (TAVARES, 1994, p.99)

Flagra-se, nesta passagem, a força do presente na observação subjetiva do passado. É interessante refletir que a prosa de Bráulio Tavares não traz consigo a inocência futurista de alguns escritores populares de FC que publicaram textos narrativos, sobretudo em revistas de *pulp fiction*, influenciados por uma ilusão de que a história é refém da sociedade humana e que é possível alterá-la a partir da conduta moralista e do heroísmo, que revestiam os heróis de suas aventuras. Esta noção é rompida pela percepção de que o ser humano está ligado às tradições e

somente dominando-as pelo pulso do conhecimento é que ele pode compreender os tempos presentes e futuros. Diz-se, em consonância com Marx, que a história se repete, “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. (MARX, 2011, p.25).

Portanto, a leitura das narrativas de ficção científica implica em uma viagem memorialística entre imaginações utópicas e distópicas.

A ida do artista sapateiro à feira é um movimento simbólico da tradição que forma as histórias que conhecemos como cultura de massa, o contato da memória individual artística com a memória coletiva popular. Para os Gamboa, esta é uma viagem de vida, como se pode ver no seguinte excerto: “Nuno pensou que tinha dois medos principais: o de ver que estava acontecendo uma coisa que nunca acontecera antes... e o de que tudo aquilo que estava acontecendo já tivesse acontecido, e fosse só repetição.” (TAVARES, 1994, p.138)

Em suas reflexões acerca da memória, Maurice Halbwachs aponta para o caráter coletivo das lembranças. Para o autor, um indivíduo nunca está verdadeiramente só, pois traz consigo os fatos passados que marcam os grupos sociais nos quais está inserido e as narrativas de outros. Sobre memória e tempo, ao diferenciar a memória coletiva da memória histórica, Halbwachs defende que:

O presente (entendendo como estendendo-se por uma certa duração, aquela que interessa à sociedade de hoje) não se opõe ao passado, configurando-se dois períodos históricos vizinhos. Porque o passado não mais existe, enquanto que, para o historiador, os dois períodos tem realidade, tanto um quanto o outro. A memória de uma sociedade estende-se até onde pode, quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta. (HALBWACHS, 1990, p.84)

No tocante à ficção científica, se trata de pensar em consonância com a lógica humanista de narrativas fílmicas como por exemplo *O dia em que a terra parou* (1951) e *2010 – o ano em que faremos contato* (1984), que assumem uma função didática de mostrar à polarizada sociedade de suas épocas que o homem só atingirá a capacidade de ultrapassar as fronteiras do céu quando forem eliminadas as fronteiras terrestres da violência entre semelhantes. O pensamento do sociólogo francês em torno da memória dialoga com *A máquina voadora* em uma perspectiva coletiva da inventividade humana, uma vez que

Está escrito que o Homem construirá torres, ou coisas semelhantes a torres, tentando alcançar o céu, e que conseguirá. Mas isso que chamamos de pessoas...são átomos num corpo. Os átomos mais velhos vão ficando desgastados, vão se corroendo, e se desmancham; mas novos átomos vão brotando dos seus resíduos, alimentando-se deles como as plantas, e recomeçando tudo. O Destino existe para a espécie, não para o indivíduo. (TAVARES, 1994, p.144)

No discurso literário da ficção científica escrita por Bráulio Tavares, a ciência das narrações orais transforma os tempos – e é transformada por eles – por meio do maquinário memorialístico. Através deste, o homem ocupa, de forma mais ou menos perpétua, os espaços no mundo em forma de narrativas. Em conferência realizada em 2018 no Encontro da Nova Consciência, evento intercultural que acontece anualmente em Campina Grande, Bráulio Tavares descreveu a poética mobilidade das narrativas, dentro do limiar do esquecimento, com uma frase que, dita oralmente, agora ecoa através das memórias de seus ouvintes: “Tudo pode voltar a falar desde que seja preservado na memória de alguém”.

### 3.2 As narrativas do espaço: a ficção científica no (des)encantamento do mundo

Poderíamos traçar aqui inúmeros caminhos para a interpretação e compreensão da obra estudada, e acreditamos que todos eles passariam por um ponto em comum: o espaço narrativo. Pensamos que a formulação espacial em que se situa a trama de *A máquina voadora* vai além do interessante jogo com o nome da cidade natal de seu escritor. Conhecemos pela primeira vez o mundo alternativo inventado pela escrita de ficção científica de Bráulio Tavares, construído em torno da cidade fictícia de Campinoigandres - situada na Península Ibérica - através do conto “História de Maldun, o mensageiro”, que se encontra entres as narrativas de *A espinha dorsal da memória*, cuja primeira publicação data de 1989.

Trata-se de um conto fantástico de acordo com o conceito de Todorov (2007), no qual o leitor vacila entre a compreensão científica e a fantasia sobrenatural. Com uma narração próxima ao horror, o enredo se desenvolve em uma viagem aos entornos de Campinoigandres, na qual o jovem mensageiro Maldun conduz o cavaleiro Rabacuke, do povoado de Lajes Velhas, até Torre Queimada, lugar de “um povo obscuro e bárbaro” (TAVARES, 1996, p.29), onde vive o mago Carandec, com que o cavaleiro deseja encontrar-se.

Pelas memórias infantis que são narradas, deparamo-nos com uma história de mistério sobre uma magia (ou método científico?) capaz de “lavar a alma” de um pecador sem o uso da santa fé. Encontramo-nos, na leitura, em um espaço de hibridismo, como podemos perceber no seguinte trecho, em que o texto ressalta a natureza intercultural, demográfica, moral e geograficamente heterogênea, das terras vizinhas à cidade de Campinoigandres:

Cavalgamos vários dias. Vilarejos ainda dizimados pelas guerras. Soldados mouros e cristãos brigando entre si e uns com os outros. Também havia soldados do rei e

salteadores, e era preciso encontrar sempre o foco de posição ideal para não sermos presos ou pilhados. Cruzamos o delta de desfiladeiros ao fim da serra, pegamos após um chapadão desértico, depois florestas cobertas de geada. Havia por ali gente de todo tipo, mercenários que tinham ficado sem patrão, bandidos sobreviventes de escaramuças, aldeões que para não morrerem à fome viravam assaltantes, necrófagos, violadores de donzelas. (TAVARES, 1996, p.31)

Ainda instigantes são as possibilidades apresentadas por Osman Lins (1976) para a análise do espaço romanesco e que podem nos guiar em nossas interpretações da escrita de ficção científica aqui discutida. A partir do panorama traçado pelo autor, encontramos um estreitamento da relação entre o espaço romanesco e os personagens, tanto na estética realista de textos como os de Lima Barreto, obra da qual Lins parte em sua análise, quanto em autores de ficção fantástica, a exemplo de José J. Veiga. Tal percepção rompe com a ideia do espaço enquanto o que autor compreende como *cenário*, conceito no qual os elementos espaciais atuam literariamente como mero *background* da trama narrada, e mostra-o como ponto de emanção de uma *atmosfera* que, por sua vez construída pelo discurso literário, emana significado aos outros elementos narrativos.

Sirvamo-nos destes conceitos mobilizados pelo autor à luz da ficção contemporânea e verificaremos as narrativas literárias de nossa época como inerentemente atmosféricas. Nesta direção, encontramos romances que abandonam a individualização da violência, das relações de poder e da liquidez dos laços humanos e expõem novas leituras coletivas destas questões, evidenciando a brutalidade institucionalizada em espaços sociais, por meio de vozes historicamente silenciadas e marginalizadas.

Estamos falando, portanto, de uma literatura de ficção científica *queer*, que se aventura em narrar o sentimento de solidão identitária diante de um espaço sideral infinito e povoado, bem como de narrativas de FC afrofuturistas que constroem literariamente os espaços africanos como lugares de vanguarda tecnológica e cultural.

São estes espaços da *atmosfera*, à luz de Lins, que narram a relação do humano com o espaço-tempo dentro de um irromper da escrita de si e da autoria feminina, manifestações de muitas Damianas - personagem de *A máquina voadora* - que desde cedo enxerga a si mesma como pecadora, mas que subverte estigmas a partir de poéticas do eu: “O centro do universo sou eu, porque eu nunca vi o universo pelo lado de fora. É como se eu sempre estivesse no centro de uma praça, a praça bem no centro da cidade, e ela no centro do mundo.” (TAVARES, 1994, p.113)

Veremos, deste modo, que o espaço romanesco em torno da cidade de Campinoigandres possui tantas vozes quanto os discursos dos personagens que o perpassam e como estes ora encanta o mundo, ora o desencanta.

### 3.2.1 O (não) lugar da narrativa no espaço romanesco

Ao analisarmos os dois principais espaços nos quais o romance se desenvolve, Campinoigandres e a Subida do S, estaremos investigando um fino conjunto de narrativas. Em uma crônica publicada no Jornal da Paraíba, em 2013, o autor comenta o título da revista literária dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos: a *Noigandres*. Neste texto, o autor cita sua criação literária em *A máquina voadora* e explica, com base em um artigo de Antonio Riserio, os significados a que o termo leva, como vemos no seguinte excerto:

O provençalista Emil Lévy pesquisou a palavra e concluiu que seria uma forma abreviada de “d’enoi gandres”, onde “enoi” é uma forma aparentada ao termo francês “ennui”, tédio; e “gandres” viria de “gandir”, proteger. A expressão significaria, portanto, algo que protege contra o tédio. Um antídoto contra o tédio – para ser fiel ao amor concretista pelas assonâncias. E, por uma casualidade serendipícia, é uma boa descrição para a injeção de novidade e estranheza que o Concretismo aplicou em nossa poesia, em nossa crítica literária. (TAVARES, 2013, s.p.)

Sendo uma atmosfera repleta de narrativas, a cidade inventada por Bráulio Tavares, que se espalha das suas crônicas e contos até o seu romance, se mostra também um antídoto para os fenômenos mecânicos do cotidiano. Antes de ser uma complexa manifestação artística a qual analisamos, à luz dos conceitos interdisciplinares que mobilizamos, tentando iluminar os elementos de sua estética, *A máquina voadora* é uma peça de ficção científica instigante e lúdica, que anima seu leitor a adentrar no que Umberto Eco chama de *bosque ficcional*. Segundo o semiótico

Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que acontecem, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa - razão pela qual as pessoas contam histórias e tem contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana. (ECO, 1994, p.93)

Campinoigandres é definida pelo narrador, logo nas primeiras páginas do romance, como o “derradeiro bastião mouro a se interpor entre o sul de Portugal, já reconquistado para a

fé de Cristo, e as planícies férteis da Andaluzia.” (TAVARES, 1994, p.13). A imagem da cidade que se lê é, desde o início do texto, um espaço de conflito cultural que permanece mesmo com o fim do conflito físico, uma guerra entre mouros e cristãos. Finda a guerra, permanecem vivendo ali os dois povos e, desta coexistência, é que a hibridação, que fundamenta a perspectiva intercultural de nossa leitura, acontece na formação de um espaço demarcado pela ausência de modelos identitários sólidos. Flagra-se esta característica pela relação entre o espaço e os personagens centrais da narrativa, como por exemplo, Ramiro e Nuno, que vão à feira da cidade para vender as criações do sapateiro, o que se narra no excerto abaixo:

Temia a cidade porque ela estava sempre mudando, as casas de uma cor desapareciam e eram substituídas por casas parecidas mas de cor diferente, terrenos vazios apareciam desmatados num dia e na outra semana havia uma casa ali, ou então um bebedouro sumia, na vez seguinte havia ali um espaço cercado por um muro circular e um homem armado parado no portão. (TAVARES, 1994, p.81)

Campinoigandres transfigura-se em conformidade com o ritmo coletivo em que as pessoas também se transformam, dentro de suas jornadas, pela modernidade líquida. Frente a este dinamismo, o temor de Nuno advém do vislumbre da instabilidade em viver na sociedade contemporânea. Trata-se do que, em uma perspectiva marxista, o filósofo Marshall Berman (1986) detectou em sua análise da modernidade. Em termos insólitos, uma narrativa de terror causada pelos fantasmas do niilismo e da desintegração de conceitos historicamente estabelecidos, isto é

A sensação de estar aprisionado numa vertigem em que todos os fatos e valores sofrem sucessivamente um processo de emaranhamento, explosão, decomposição, recombinação; uma fundamental incerteza sobre o que é básico, o que é válido, até mesmo o que é real; a combustão das esperanças mais radicais, em meio à sua radical negação. (BERMAN, 1986, p.116)

Para o jovem Nuno, o espaço urbano da feira, demarcado pelo vai e vem de pessoas e estruturas arquitetônicas, mostra Campinoigandres como um lugar de encantamento, embora esta visão ao longo do romance vá sendo desconstruída à medida que ele e seu pai tomam a iniciativa de adentrar a cidade em busca dos segredos da máquina voadora de Jofre Gamboa, como bem podemos ver no trecho abaixo:

- E quando pensas em ir lá? – continuou Nuno, quando retomaram o passo – na feira que vem?  
 - Sim, e tu vais comigo.  
 Nuno teve um sobressalto.  
 - Eu? Por quê?  
 Ramiro parou, deteve o burro; Nuno parou também.



- Nuno, já entraste naquela cidade?
- Sim, pai. Estamos chegando de lá.
- Não estou falando *daquilo*. Já entraste na *cidade*?
- Aquilo não é a cidade?
- Aquela pocilga onde ficamos faz parte da cidade, mas se fosse queimada a *cidade* ainda existiria. Quando dizemos cidade, estamos dizendo outra coisa, e essa coisa fica do lado de dentro daquelas muralhas para onde olhas tanto. (TAVARES, 1994, p.136)

As falas de Ramiro elucidam duas visões de cidade, uma pertencente à feira, ligada à cultura de massa, às narrativas orais, e outra como sendo a *cidade* em seu espaço interno, espaço de alta cultura, lugar dos Pensadores e da produção escrita. A cidade para além das muralhas também demonstra uma representação do futuro ao mesmo tempo próximo e distante dos personagens. Um lugar que, percebemos, ser perpassado por estrangeiros mouros e cristãos e que, pelo foco narrativo estar voltado a personagens distantes de seu interior, cria-se certo misticismo tecnológico sobre a figura do centro urbano. São estas características que verificamos quando Ramiro penetra a cidade em busca da casa de Amir Ibn-Mansur e tem um diálogo com o mouro Bal-Adur:

- É assim que recebem forasteiros aqui em Campinoigandres?
- Eu também não sou daqui – tornou Ramiro – Sou da Subida. Se eu contasse cada pessoa que já vi subir ou descer aquela trilha, encheria dez cidades do tamanho desta. Portanto...
- Ah, entendo – disse o barbudo. – São de um lugar que não pertence à cidade.
- A cidade acaba aqui em redor – disse Ramiro, fazendo um gesto generoso que implicava o horizonte. – Nós vivemos embaixo da Serra. A única coisa que temos em comum com Campinoigandres é que o rio que arrasa casas aqui também arrasa lá. Esse rio nos une, porque traça entre nós uma linha que não é reta mas é contínua...e também nos separa, nos joga em tempos diferentes. Nesse rio, somos nós o futuro, porque é para lá que correm as águas.
- Nesse rio que vós sois o passado – disse o homem, como quem devolve uma bola jogada por alguém – A água que chega a vós hoje é a que passou por nós ontem. Estás atrás de nós. (TAVARES, 1994, p.154)

Vivendo em meio ao trânsito de pessoas da Subida do S, os personagens de *A máquina voadora* que ali fazem seus lares percebem-na de acordo com o que os estudos do antropólogo francês Marc Augé (2012) chamam de *não-lugar*.

Esta noção tem como contrapartida a concepção de lugar antropológico e se refere a espaços nos quais não podemos estabelecer definições identitárias, relacionais ou históricas. São espaços que estão constantemente se recompondo (e se proliferando) dentro da dinâmica contemporânea. Acerca desta definição, Augé (2012) argumenta e exemplifica que:

Os não-lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios moveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações

aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, 2012, p.74-75)

É interessante pensar que, sob o ponto de vista do passado, as imagens de que o texto de Augé (2012) se serve seriam de pura ficção científica. Em seu percurso histórico, as narrativas de FC, de certa maneira, dialogam com a concepção do não-lugar: é o espaço sideral que os aventureiros cruzam de um lugar para outro em suas jornadas de exploração; a realidade virtual das obras de estética cyberpunk e de filmes populares como Matrix ou o próprio corpo humano atravessado por implantes ou códigos que o submetem a habilidades e emoções artificiais.

Nesta direção, o romance apresenta-nos, à luz das falas de seus personagens, um espaço no qual pessoas passam diariamente, mas não criam os vínculos que caracterizam um lugar. Quando Ramiro, Anunciada e Nuno se estabelecem na Subida do S, eles estão indo de encontro a este estado de não-lugar, pondo-o em uma crise de representação e, deste modo, submetendo as suas identidades a ela. Por isso vemos, no texto romanesco, a Subida do S como um espaço de voz própria, que se intercala a dos personagens: “- Aquilo é um lugar amaldiçoado...Quem vai para lá é como se estivesse remando rio acima. É como se o lugar estivesse nos dizendo: Afasta-se...fica longe daqui, não és bem vindo.” (TAVARES, 1994, p.31)

Na crônica *Os nomes das ruas*, Bráulio Tavares escreve sobre as relações dos nomes dados aos espaços com o passado. No excerto a seguir, o autor relata o contexto no qual o nome da Subida do S está inserido:

Nunca esquecerei que minha avó Clotilde, já velhinha, morava na Rua das Moças. Quando eu era menino, passei muitas férias na casa dela na Rua Subida do S, no Fundão, nome que eu achava tão descritivo (a rua era exatamente isso, uma ladeira em forma de S, lembrando a sextilha famosa de Pinto do Monteiro) que o utilizei anos depois no meu romance *A Máquina Voadora*. (TAVARES, 2015, s.p)

Nesta direção, os espaços de *A máquina voadora* podem ser vistos dentro de uma representação insólita da cidade de Campina Grande. De acordo com Oliveira (2007), o processo de urbanização que consolida Campina Grande durante o século XX decorre do desenvolvimento das atividades comerciais e o crescimento da cultura de algodão. Interligado a estes aspectos, está o transito de viajantes e tropeiros, entre eles os árabes, que firmaram casas de comércio na cidade que existem até os dias atuais. Na contemporaneidade, é característica à Campina Grande o fluxo de brasileiros e estrangeiros provocado pelas universidades. Verifica-

se uma história que configura para muitos a Rainha da Borborema, dentro da Paraíba, como um não-lugar, como é compreendido por Augé.

*A máquina voadora* explora a ideia dos não-lugares e, nesta jornada, atravessa suas fronteiras. Ao passo em que supermodernidade abordada por Augé produz não-lugares, o ato de narrar, por seu viés memorialístico, remonta e dá lugar a sujeitos, amores e infâncias. Por isso, a relação entre a narração, o espaço-tempo e os personagens percorre o caminho inverso ao da formação dos não-lugares, expondo a historicidade do espaço em questão. Na encruzilhada entre cultura popular e erudita, representada no texto romanesco, as narrativas compõem o lugar que forma a Subida do S. O espaço romanesco, inserido nos discursos dos personagens que estão inseridos nele, narra as histórias dos mortos e vivos que passaram por ali, deixando marcas ficcionais na história do local. É o caso da Burra de Manuel Campeiro, citada no trecho a seguir:

Os pontos da Subida eram marcados pelos nomes dos mortos obscuros, homens anônimos que, ironicamente, tinham deixado de si apenas o nome. A pedra de Badul, a Volta de Antão Carrasco, a Passagem dos Irmãos Hatib...Ninguém lembrava mais quem tinham sido, se tinham deixado família, ou como tinham perdido a vida, naquelas veredas ocultas. Outros lugares guardavam histórias mais nítidas, como a da Burra de Manuel Campeiro. Essa burra tinha pisado numa pedra solta e resvalado para o abismo, ficando presa a uns rochedos pontudos, um pouco abaixo da borda. Manuel Campeiro desesperou-se ante a possibilidade de perder sua única riqueza, e mobilizou todos os homens da tropa para o resgate. Conseguiram laçar a burra pelo pescoço e por duas patas, fincaram estacas no chão para ganhar mais apoio, usaram as montarias para arrastá-la para cima; quando a burra estava ultrapassando a borda, a terra cedeu do lado, derrubando ao despenhadeiro dois filhos de Manuel Campeiro e alguns outros homens. A burra foi salva, embora tivesse ficado bastante ferida na operação e viesse a morrer de gangrena semanas depois. O caso transformou-se num exemplo e se incorporou à linguagem do povo da Subida. Certa vez alguém mencionou que o Papa e uns reis estrangeiros estavam recrutando voluntários para ir ao Oriente, salvar o Santo Sepulcro. Gonçalo Morães, um homem baixo e descrente, cuspiu de lado e disse:

- Deus que me perdoe, mas é o mesmo que querer salvar a burra de Manuel Campeiro.  
 – Nuno lembrava-se da risada profunda de Ramiro ao ouvir essa piada, que era tão comum. (TAVARES, 1994, p.87)

O caso contado pelo narrador se envereda pelo espaço, e assim, adquire universalidade, aplica-se a história à realidade e é mediante a estreita relação entre a ficção e o real que a narrativa transfigura-se em filosofia popular. Vemos que o ato de narrar se manifesta no texto como uma atitude inerente às ações humanas de pensar e representar, incorporando-se às culturas e ao cotidiano por meio da linguagem. As histórias que permeiam Campinoigandres e a Subida do S unem as invencionices e o caráter lúdico da contação de causos a elementos formais e temáticos das narrativas de FC.

Percebemos que o narrador do romance costura no tecido narrativo estes lados que, embora aparentemente divergentes, dialogam entre si dentro de uma perspectiva intercultural, na qual toda a vasta obra de Bráulio Tavares está inserida. Um exemplo da transversalidade deste estilo de criação literária incorre na narrativa que envolve um espaço da Subida, nomeado popularmente como Cruz da Menina, que nos é contada por Ramiro no trecho abaixo:

- Ramiro chamou Nuno para acompanhá-lo na Subida. Caminharam em silêncio, chegaram ao alto, junto da árvore. Ramiro apontou.
- Estás vendo a Cruz da Menina?
  - Estou.
  - Sabes por que se chama assim?
  - Não.
  - Por causa de uma menina que morreu ali.
  - Morreu como?
  - Uma família estava subindo daqui para Campinoigandres, mas começou a subir a Serra muito tarde, e quando anoiteceu eles se perderam. Foram para lá, e acamparam. Era uma noite de lua cheia; eles tinham uma filha pequena, que durante a noite acordou e começou a andar, olhando para a lua.
  - Como sabes para onde ela olhava?
  - Porque no chão havia um buraco, e ela caiu lá dentro. O buraco não era muito grande, mas era uma espécie de túnel vertical, largo o bastante para que ela descesse.
  - Quando anos tinha ela?
  - Não sei. Quatro, cinco.
  - E como os pais souberam que ela estava no buraco? Podia ter caído pelo despenhadeiro, que é muito mais largo.
  - Eles espiaram no buraco e ouviram a menina chorando.
  - Por que não jogaram uma corda?
  - Jogaram, mas não era simples. Era um buraco meio irregular, segundo meu pai, que no dia seguinte foi um dos que eles levaram até lá. Tentaram cordas e vagas, mas mesmo que tivessem alcançado a menina, ela devia estar assustada demais para agarrar-se e ser puxada para cima.
  - Podiam ter cavado para aumentar o buraco.
  - Tentaram, mas a menina começou a sufocar.
  - Podiam... – Nuno pensou, os olhos perdidos na terra amarela do platô – Não sei. Qual é a resposta?
  - Não sei se isto é a resposta, mas ela morreu. Jogaram comida no poço, dia após dia, e dizem que depois de um certo tempo ninguém ouvia mais o choro da menina. Então construíram uma capela em redor do buraco. As pessoas vão ali, ajoelham-se, jogam um pedaço de pão e pedem uma graça.
  - E conseguem?
  - Um sim, outras não, o que dá no mesmo. Dizem que às vezes, na lua cheia, a menina volta a chorar.
  - Já foste lá, pai?
  - Uma vez.
  - Ouviste algo?
  - Não, as mulheres estavam cantando alto demais. (TAVARES, 1994, p.55-56)

A história da Cruz da Menina é uma curta narrativa insólita inserida em meio ao romance, contudo, seus significados conduzem para a interpretação do texto romanesco como um todo. O aspecto fantástico da narrativa, trazido pelo aceno do romance ao conto popular (marcado pela expressão Dizem que...) e sua maneira dialógica de narrar e improvisar no

contato com o ouvinte, leva o leitor a se questionar se há ou não uma menina perdida dentro do buraco; independentemente desta questão, seu choro ecoa ficcionalmente pelo tempo e espaço através da cultura oral que a torna um personagem cristalizado no imaginário social daquele povoado.

Em Patos-PB, a Cruz da Menina nomeia um parque religioso que recebe grande número de romeiros e visitantes, transeuntes de diversas partes do Brasil em busca de curas. De acordo com Assenço (s.d) a cruz que nomeia o parque recebeu este nome devido a uma narrativa acontecida no século XX, acerca de um casal campinense, Absalão e Domília Emerenciano. Foi doada ao casal uma filha de retirantes chamada Francisca, sobrevivente de uma avassaladora seca no sertão. Em certa noite de outubro de 1923, Domília, que no narrar dos contadores desta história era uma mulher muito agressiva e de gênio difícil, pune com um mortal espancamento a desobediência de Francisca em recusar-se a ir para a cama para permanecer olhando para as crianças brincando na rua. Encontrada no local em que se edificou a Cruz da Menina, Francisca é o centro de uma narrativa popular, preservada pela memória, acerca do encantamento da infância e da crueldade humana.

Em diálogo com o conto da Cruz da Menina, encontramos, nesta narrativa insólita forjada por Bráulio Tavares, o conhecimento científico e a ficcionalização popular entrelaçando-se.

Um dos marcos dos estudos da física quântica, um ramo teórico dedicado à investigação não intuitiva de fenômenos que envolvem partículas atômicas ou subatômicas, é a experiência mental nomeada de Gato de *Schrödinger*. Trata-se de um exemplo criado pelo físico austríaco Erwin Schrödinger, no qual se imagina um gato preso a uma caixa junto com um frasco de veneno e se pensa no papel do observador desta caixa, o cientista responsável pelo estudo daquele fenômeno. Para saber se o gato está vivo ou morto, urge a necessidade do pesquisador de interferir no estado de seu objeto de estudo, – abrir a caixa e investigá-la – somente desta maneira, ele seria capaz de saber se o gato está ou não vivo. O gato preso à caixa é uma comparação com os fenômenos subatômicos e é a partir desta narrativa paradoxal que se entende o estado ao qual o autor chamou de *vivomorto*, em que, enquanto não há interferências da observação, o gato está ao mesmo tempo vivo e morto e o fenômeno estudado pode estar paradoxalmente em estados diferentes. Neste emaranhamento de ideias antagônicas, surge a vertigem da incerteza a que viemos discutindo em relação à modernidade e às obras da ficção científica.

No encontro do discurso ficcional com o discurso científico, as narrativas de FC provocam o que Tavares (2005) chama de um *rasgão no real*, quando as noções de realidade

se misturam de certo modo que o texto, mesmo atuando com conhecimentos científicos, põe seu leitor em inquietação sobre questões ligadas à verossimilhança. É o que faz, por exemplo, Guimarães Rosa em seu conto *Um moço muito branco*. Na leitura de Bráulio Tavares (2008), ao apresentar o personagem central da narrativa, sob o ponto de vista do povoado em que o estranho chega como um ser alienígena de origens que vacilam entre a ficção científica e a fantasia, Rosa, que além de escritor era médico, produz uma narrativa repleta de cultura popular ao mesmo tempo em que uma leitura científica conduz ao entendimento da condição do albinismo.

A partir desta hibridez, percebe-se, em meio à imaginação popular que fabula sobre a presença da menina no espaço da Subida do S, aspectos de leitura que demarcam os contos fantásticos desde sua ancestral origem. Como também, durante o processo de interpretação do texto, verifica-se um vislumbre de discursos centrais da física contemporânea. Neste sentido, como poderíamos pensar em opor ciência à ficção?

Voltemos aos clássicos estudos de Todorov (2007, p.15) e podemos afirmar que “o fantástico ocupa o tempo desta incerteza.”

Através da arte ficcional de *A máquina voadora*, evidencia-se a necessidade de investigar as obras do insólito literário menos como oposição ao realismo/naturalismo que domina a historiografia da literatura brasileira, mas como maneira genuína de ler a realidade através de rupturas com as noções do real. Deste modo, chegamos à uma relação, provocada pelo texto de ficção científica, entre o encantamento e o desencantamento da realidade.

### **3.2.2 Encantar-se e desencantar-se**

A ideia de um desencantamento do mundo é encontrada no pensamento de Max Weber e sua análise da ética religiosa cristã. Em seu trajeto de estudo da sociologia weberiana, norteado pelo sintagma desencantamento do mundo, Pierucci (2009) elucida que podem ser encontradas duas acepções do conceito: o primeiro e mais recorrente sentido se refere à desmágicação do mundo decorrente da racionalização religiosa da sociedade ocidental, que substituiu o animismo dos tempos antigos pela ética cristã; e há a acepção que entende o desencantamento como um processo histórico ligado às revoluções técnico-científicas.

Em *A máquina voadora*, enquanto o espaço no qual os personagens estão inseridos é marcado pelo conflito entre mouros e cristãos, retratando um processo histórico de formação de éticas religiosas distintas, os pensamentos de Ramiro e Eleazar são ligados ao discurso

científico, dentro de um anacronismo terminológico, que reflete a inserção da revolução científica nos saberes populares, em consonância com o declínio da percepção mágica da realidade:

- Acreditas em feitiços?
- Às vezes penso que é melhor fazer de conta que essas coisas não existem, e partir na direção oposta à delas.
- E o que esperas daqui para a frente?
- Não sei, Nemias. A vibração do espaço-tempo sopra os grãos de matéria, como um vento faz uma duna se mover.
- O que quer dizer isto?
- Não sei. Devo ter lido em algum lugar, mas parece encerrar alguma lição.
- É melhor irmos dormir – disse Nemias – Se o tempo melhorar, seguirei viagem ao amanhecer. (TAVARES, 1994, p.79)

Em seu vislumbre da teoria da relatividade, publicada em 1905, por Albert Einstein, Ramiro expõe seu saber em um estado que se desloca entre uma compreensão encantada da ciência e uma visão ceticista da magia - é dentro desta ambiguidade epistemológica que lemos a estruturação do romance de Bráulio Tavares. As chaves para interpretar o encantamento e o desencantamento na narrativa romanesca podem ser encontradas desde suas primeiras linhas em que se inicia um prólogo:

Conta-se que havia, numa região perdida nos confins do Leste, um jardim maravilhoso, com todas as árvores, todos os animais, todas as raças humanas. Essas criaturas conviviam em tal harmonia que muitos pensavam ser aquele o Jardim celestial dos cristãos, mas não, era algo maior, e muito mais belo. Os homens peregrinavam longos até chegar ali, mas quando chegavam não podiam entrar. O Jardim estava cercado por uma muralha de cristal, um cristal tão fino que era impossível enxerga-lo, e tão sólido que era inútil tentar parti-lo. Rios corriam de dentro para fora do Jardim, como se a barreira não existisse; os homens acampavam à margem deles, e esperavam. (TAVARES, 1994, p.9)

Quando o romance se inicia, seu leitor é imerso em uma estética de conto popular de fantasia (marcada pela expressão “Conta-se que havia”), no qual os ideais humanos são convertidos em uma narrativa mítica acerca de um paraíso, que não se limita ao imaginário do cristianismo: é o Jardim do Éden e o Céu cristão, ao mesmo tempo em que é a vastidão do *Jannah* da religião islâmica; o cume do *Monte Meru* que, para o hinduísmo, aproxima os humanos da libertação total do ego; o *Takama-ga-hara* em que os seres celestiais aguardam os praticantes do xintoísmo; como também é o *Orum*, o paraíso do candomblé; entre outras concepções. Verifica-se que é dentro da inércia que os humanos esperam entrar no Jardim imaginado pelo romance, crenças em uma predestinação permissiva da entrada no paraíso. O encantar-se, neste sentido, é representado como vislumbrar a beleza da infinitude e, diante disso, resignar-se a ela, como os homens ao redor do Jardim o fazem.

Na direção em que nossa leitura vem seguindo, percebe-se no texto romanesco o encantamento como um entrelaçamento entre narrativas orais e escritas - a magia dos Pensadores e dos demais discursos que percorrem os espaços e os personagens do romance. A partir da focalização narrativa na personagem Damiana e sua percepção do pai, Eleazar, tem-se o desdobramento da feitiçaria que envolve a leitura e a escrita:

Os sinais ali inscritos não se moviam nem mudavam, mas era como se algo estivesse a transcorrer naquela superfície imóvel, porque enquanto Eleazar a fitava seu rosto e ia modificando. Tantas e tantas vezes ela tinha rodeado o pai na ponta dos pés e espiado por sobre o seu ombro, para ver por que motivo aqueles adornos o transformavam. Depois voltava a se postar de frente para seu rosto. Está preocupado, pensava ela, está olhando para algo que não compreende e a face relaxava, apenas para no instante seguinte começar a se alargar numa incredulidade de olhos bem abertos, olhos que se erguiam de volta até o ponto que tinham acabado de examinar, e logo depois ele balançava a cabeça quase imperceptivelmente, e seus lábios se moviam em silêncio, formando palavras sem som; como se isso fosse possível – palavras sem som. (TAVARES, 1994, p.23)

Damiana percebe, pelas alterações no rosto de seu pai, a leitura como transformação dos sujeitos e, diante dessa posição, os textos passam a ser representados para ela em uma perspectiva de encantamento. Para Maria de Belém, sua mãe, esta mesma representação é assumida pelo contato com as escrituras sagradas. A personagem observa com negatividade a busca humana por inventar paraísos próprios, ao mesmo tempo em que coexiste ficcionalmente com o encantamento das palavras:

Teu pai quer acreditar em Deus sem acreditar no diabo, Damiana. É o mal do mundo. Todos são hereges. Cada um quer rasgar um pedaço das Escrituras, de acordo com sua conveniência. Se confessam, mas não se arrependem; ou então se arrependem, e no dia seguinte pecam de novo. Que lugar pode existir no Céu para quem inventa um Deus para uso próprio? Afastou-se devagar rumo à casa, a cabeça baixa. Damiana ficou sentada sobre os calcanhares, olhando a silhueta da mãe, seu vulto encarquilhado e recurvo, os ombros puxados para a frente. Viu-a parada perto da cerca, olhando na direção do povoado. Remoía palavras, como se as mastigasse um tanto e depois as deixasse fugir pelo canto da boca, num murmúrio anasalado. Sempre que se julgava sozinha, Maria de Belém parecia dirigir-se a alguém invisível do seu lado esquerdo; alguém que não ouvia muito bem, o que a obrigava a se abaixar um tanto; e ao mesmo tempo não podia dizer com clareza o que dizia, para que outras pessoas não a ouvissem e ficassem sabendo. (TAVARES, 1994, p.14-15)

O personagem Eleazar (“o que Deus socorre” em hebraico), que também se serve do discurso científico, cria histórias e sonhos permeados de fantasia: “O mundo é grande, Damiana – dizia ele. – Um dia ainda hei de te levar para um país onde existem árvores que dão pássaros.” (TAVARES, 1994, p.18). Metonímia para a própria ficção científica, o personagem envolve uma poética de aproximação entre a fantasia e a ciência. Os impulsos que lançam a imaginação de Eleazar para uma terra distante são os mesmos de alguns dos romances precursores da ficção



científica; são narrativas maravilhosas (como bem lê Todorov) que, no caso das obras de Julio Verne, constroem imagens de uma África repleta de perigos e aventuras, somente acessadas pelo exercício da ciência. Também é o caso de *A máquina do tempo*, romance de H.G Wells, no qual o narrador viaja através de um maquinário para um futuro distante, em que a humanidade se transfigura em novos seres, Elois e Morlocks, alcançando um ápice tecnológico erigido pela exploração de trabalho escravo.

De maneira análoga aos sentidos que envolvem Eleazar, a construção do personagem Ramiro parte do conflito entre idealismo e materialismo. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que ele nega a existência de Deus e da metafísica, Ramiro preserva em sua memória a imagem idealizada do pai morto, artista popular reconhecido por suas obras, que ornamentam a riqueza dos homens de Campinoigandres. Em seu percurso entre imitar a arte do pai e criar o próprio estilo, Ramiro se depara com a narrativa fantástica que muda sua vida: o cavalo voador, que “se move as pernas e bate as asas, se o cavaleiro souber movimentar as rédeas e as esporas. (TAVARES, 1994, p.135)

A perspectiva de Ramiro, construída pelo discurso literário, se manifesta como o que filósofo francês Jean-François Lyotard (2009) expressa como a condição pós-moderna. Trata-se da compreensão que o sujeito, dentro do contexto pós-industrial, se depara com uma contemporaneidade marcada pela incredulidade aos metarrelatos, em que “a função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc.” (LYOTARD, 2009, p.XVI)

O contato com os conflitos que circundam a vivência do sujeito pós-moderno, como expressa Lyotard, é também tão estranho ao desencantamento das revoluções científicas quanto à “positividade cega da deslegitimação.” (LYOTARD, 2009, p. XVII). Nesta direção, o cavalo voador se constitui, na trama romanesca, como um ideal a ser perseguido pelos Gamboa, uma narrativa de legitimidade a dar sentido ao vazio de que Ramiro insiste em falar.

- Acreditas na Santíssima Trindade, Nuno?

- Não, pai.

- Curioso, ninguém me tira da cabeça que acreditas, e muito. Pois bem: Eu sou o Pai, tu és o filho, e precisamos ir à procura do espírito santo. (TAVARES, 1994. p.138)

Neste entre-lugar do real e da fantasia, Ramiro passa pelo encantamento que a revolução do cavalo voador representa em sua trajetória.

Entraram; era um quarto espaçoso, e quase vazio, como o eco dos passos e das vozes começou a revelar. Os servos usaram tochas e lanternas para acender as que havia nas paredes e nos nichos. Também puxaram as cortinas que cobriam uma parede ao fundo, e através dos vidros espessos e recortados entrou a luz de um mar de estrelas. No centro do quarto havia um estrado de madeira, com um palmo de altura. Em cima dele, um cavalo branco de madeira, com duas asas mais brancas ainda. (TAVARES, 1994, p.178)

Nesta instância do enredo, identifica-se o deslocamento de Ramiro por entre as antinomias que centralizam sua identidade: a pobreza x a riqueza, o local x o estrangeiro, o opressor x o subjulgado, a tecnologia x o artesanato. O espaço da casa do mouro Amir mostra-se um santuário iluminista à cultura erudita, mesmo que a obra de arte posta em seu centro seja produto da cultura popular. Lê-se Ramiro pedir ao mouro para sentar à máquina e percebe-se um gesto de subversão à hegemonia da contemplação erudita; o pragmatismo popular se vincula a uma atitude de descolonização da criação artística.

Alguma coisa em sua voz deu a Nuno a noção de que Amir considerava-se o verdadeiro autor do cavalo, tendo Jofre sido apenas um instrumento com que o executara na madeira. Ramiro pareceu sentir a mesma coisa, e deu um passo à frente, dizendo:

- Posso também?

Três dos cinco servos também avançaram um passo. Amir apoiou a mão no estrado, e aprumou-se de pé.

- Pode o quê, mestre Gamboa?

- Montar no cavalo, é evidente – disse Ramiro, com uma audácia que Nuno não conseguia entender. – O que mais seria?

Amir pôs os braços à frente do corpo, segurando os cotovelos.

-Deixar que o veja é mais do que o bastante, mestre – disse. Sem desdém, mas sua voz estava gelada. – Aliás, se lembro das palavras que me foram trazidas hoje, seu pedido era para vê-lo.

- E agora peço para montar nele – disse Ramiro. (TAVARES, 1994, p.181-182)

A negação de Amir para o pedido de Ramiro se traduz no impacto com a impossibilidade de realização do idealismo construído pela jornada do personagem até a máquina voadora. A segunda máquina de voar, que Amir expõe a Ramiro e o desafia a utilizar para levantar vôo aos céus, é a oferta de chance para Ramiro de provar que a ideia mecânica de seu pai funciona; de compor uma narrativa fantástica o suficiente para marcar a memória das pessoas que passam pela Subida do S; de reverter o esquecimento a que a figura de seu pai foi submetida ao não possuir um nome entre as pedras.

A máquina voadora de Jofre Gamboa serve de ponte do materialismo pós-moderno de Ramiro ao encantamento da fantasia científica. Para acessar o mistério da máquina de voar, Ramiro passa a acreditar, e o caminho da crença implica o abandono de seu niilismo que o distanciou da metafísica durante toda sua vida. De um discurso semelhante, encontramos

no antigo testamento do texto bíblico a narrativa de Elias, profeta arrebatado aos céus por uma carruagem de fogo, máquina voadora que o leva para junto de seu deus, em recompensa a sua fé.

O trágico fim de Ramiro, que o leva à morte ao alcançar o voo, nos adentra na segunda parte desta relação histórica: o desencantar-se.

O processo de desmágicação que a sociologia weberiana analisa nos leva até a trajetória do personagem Ramiro quando seu salto para além da realidade a qual ele estava enclausurado, por todas impossibilidades científicas, é negado pelo paredão de desencantamento no qual ele morre:

Várias pessoas comentaram depois que Ramiro conseguiu manter o controle sobre a Máquina durante a primeira metade do trajeto, mas ao entrar numa zona mais turbulenta acabou perdendo a direção. Para outros, ele errou ao tomar de início um trajeto descendente, confiando que uma coluna de ar aquecido mais adiante seria suficiente para dar-lhe impulso e depositá-lo no platô. O fato é que a partir de um certo ponto, a Máquina perdeu velocidade e, ao arremeter para o alto, a curva que descreveu já tinha um traçado impossível de corrigir. O paredão cinza aproximou-se, vertiginoso; movendo-se a uma velocidade que jamais experimentara em sua vida, e com as mãos puxando freneticamente os cordões de controle, tentando mudar o rumo, Ramiro Gamboa cravou-se no paredão como uma flecha se crava na madeira, e ao de seu corpo o paredão desintegrou-se, explodiu em milhares de fragmentos que se desmancharam em escuridão e vazio, e o mundo sumiu, deixou de ser real. (TAVARES, 1994, p.215)

O voo da máquina voadora figura a maneira como os significados da ficção causam distorções no tecido da realidade; como o real parece ser transfigurado pelo poder do discurso literário, mas não o é. A realidade permanece existindo, triunfante, e os sujeitos que a atravessam é que se perdem na fissura provocada pela ficção, deixando rastros existenciais em formato de linhas que constituem o grande livro da Literatura.

Nuno tem sua filha com Damiana, vende os pergaminhos e fôrmas de Ramiro, o enredo da história se move e o tempo, antes de ser rio, cai sobre as cabeças humanas, como chuva misturando-se a lágrimas: “Nuno ouvia dizer que a marca de Ramiro continuava lá, no paredão; uma mancha rubra no formato de uma mão espalmada, e que nem a chuva nem o sol pareciam ser capazes de levar.” (TAVARES, 1994, p.218). O passado persegue vorazmente o presente, com o futuro se recompondo a cada instante. Os paraísos se perdem.

Voltemos ao prólogo do romance, pois é a partir deste curto mote narrativo que complexos significados, que revestem todo o texto romanescos, eclodem na obra desde o princípio:

Passava do meio dia quando nas dunas amarelas no horizonte surgiu um ponto negro, aproximou-se, e era um homem com os pés sangrando e a barba coberta de areia. Parecia

desconhecer por completo a existência do Jardim, o que chegou a enfurecer alguns dos peregrinos. Contaram-lhe tudo, explicaram a muralha de cristal. (...) O homem foi até uma cabana próxima, onde morava um ferreiro, e voltou empunhando uma marreta.

- Afastem-se.

Meteu a marreta na parede e de fato o cristal trincou; abriu uma espécie de teia de aranha esbranquiçada em torno do ponto que ele acertara. Uma segunda pancada um pouco para o lado produziu um efeito semelhante, e fez um caco cair no chão. Àquele ruído, o homem largou a marreta, e todos se aproximaram. Um pedaço irregular do cristal tinha caído, um pedaço anguloso, do tamanho de uma mão espalmada. No lugar de onde ele caíra, via-se agora uma marcha de um negro rutilante, ainda presos ao resto da parede, tremiam, vibravam devido ao vento que começou a ser aspirado para dentro daquilo, como se escoasse para um abismo. Os homens afastaram os olhos daquela impossibilidade, mas ao fitarem o Jardim ele começou a parecer transparente, e menos real do que aquela fenda.

- O que fizeste? – disse um deles ao estranho. – Destruíste nosso Jardim.

- Pensei que estava destruindo a muralha – disse o homem. – Mas pelo menos fiz mais em meia hora do que vocês em dois milênios. (TAVARES, 1994, p.10-11)

A marreta utilizada pelo andarilho, assim como a filosofia do martelo nietzschiana, estiliza as estruturas de fantasia construídas pelo idealismo. O sangue nos pés e a barba suja de areia caracterizam poeticamente no homem os traços de seu materialismo, que, ao primeiro contato com a cristalização idealista, rompe a resignação a qual os humanos ao redor do Jardim se submetem, e torna o paraíso um horizonte perdido. Deste modo, a narrativa transfigura utopia em distopia. Ao armar-se da marreta, o andarilho construído pela ficção científica de Bráulio Tavares dialoga com Nietzsche (2015, p.24): “Procurei grandes homens e sempre encontrei apenas os *macacos* de seu ideal”.

A morte de Ramiro não só traz consigo os sentidos deste processo contínuo de encantar-se e desencantar-se com o real e com a humanidade, como também é representativa do exercício da vontade sobre o mundo. Vontade que é problematizada ao passo em que se põe em questão a força da individualidade nas próprias ações, o que nos levaria a discussões sociológicas, psicanalíticas, teológicas, entre outras. “É a vontade dos indivíduos que impede o mundo de ser uma máquina”. (TAVARES, 1994, p.159)

Na leitura de *A máquina voadora*, o texto literário conduz-nos ao esclarecimento de que é a partir da vontade de narrar histórias que se estabelece uma dialética da invenção, que muito tem a elucidar sobre as viagens especulativas produzidas pela escrita da ficção científica.

### 3.3 As máquinas voadoras e sua dialética

No âmbito das discussões acerca de crítica e criação literária na narrativa estudada, desejamos falar das máquinas voadoras e sua relação com o discurso literário. Em uma leitura metaliterária, além da metáfora das pedras, o romance de FC escrito por Bráulio Tavares traz

em seu simbolismo central a máquina voadora, uma representação metalinguística acerca do devir da própria escrita de ficção científica.

As máquinas são elementos comuns às obras de FC desde sua origem. Nesse sentido, é bastante comum saber quando estamos diante de uma história de ficção científica através dos maquinários e das tecnologias oferecidos pelo mundo alternativo construído pela imaginação literária ao vinculamo-nos por meio da leitura.

Conforme Tavares (1986), um traço características das narrativas de FC é a utilização de máquinas, robôs, andróides e computadores nas discussões acerca da vida artificial. Uma das mais importantes obras dedicadas à exploração deste tópico é o ciclo de histórias sobre robôs escrito por Isaac Asimov, em que o autor apresenta suas Leis da Robótica, criadas para determinar que: 1) um robô não pode ferir um ser humano, ou permitir por omissão que ele seja ferido; 2) um robô deve sempre obedecer aos humanos, desde que isso não contrarie a Primeira Lei; 3) um robô deve proteger a si próprio, desde que isso não contrarie a Primeira ou a Segunda Lei. Ainda hoje, cientistas ligados à robótica ao redor do mundo se servem das ideias do autor para embasar a ética que envolve o desenvolvimento desta tecnologia.

O que as histórias escritas por Asimov fazem é jogar com estes pressupostos e criar situações nas quais os robôs entram em dilemas sobre suas funções e, até mesmo, sobre suas existências. As máquinas, portanto, se apresentam nesta literatura como objetos que ora nos são amigáveis e subservientes (o termo “robô”, do tcheco *robot*, possui o significado de “escravo”), ora são resistentes à hegemonia humana e lutam pela autonomia de suas vidas.

Nesse sentido, a relação mítica entre criador e criaturas é deslocada de seu sentido religioso para o sentido científico, dentro de uma contemporaneidade na qual é possível discutir se as criações humanas podem ou não ver a realidade através de significados próprios. É nessa direção, no conflito entre um destino de resignação às narrativas que são impostas por forças hegemônicas e uma busca por criar estilos e perspectivas verdadeiramente identitárias, neste entre-lugar, que pensamos em um cosmos.

Em *Cosmos*, Carl Sagan (2017) traça um amplo panorama de investigação da colossal e fascinante quantidade de fenômenos que envolvem nosso infindável universo (ou multiverso, em termos de ficção científica), a que o autor se refere como um oceano cósmico. Em referência ao conceito que dá título à sua obra, Sagan (2017) aponta que:

O cosmos é tudo o que existiu, existe ou existirá. Nossas contemplações do universo, mesmo as mais breves ou superficiais, mexem conosco – há sempre um arrepio na espinha, um amargo na voz, uma sensação de fraqueza, como a memória distante na queda de uma grande altura. Sabemos que estamos diante do maior dos mistérios. (...) Acredito que nosso futuro depende de quão bem vamos conhecer esse cosmos, no qual flutuamos como um grão de

poeira no céu matinal. Essas explorações requerem ao mesmo tempo ceticismo e imaginação. A imaginação nos levará com frequência a mundos que nunca existiram. Mas sem ela não iríamos a lugar algum. O ceticismo nos permite distinguir a fantasia do fato, testar nossas especulações. A riqueza do cosmos é imensurável – em fatos da maior elegância, em inter-relações requintadas, na sutil maquinaria do deslumbramento. (SAGAN, 2017, p.30)

É dentro desta dinâmica entre a imaginação, que, conforme analisamos, narra, preserva e cria, e o ceticismo que fundamenta a postura científica de estudo da realidade, que são contadas as histórias de ficção científica. Devido a esta relação, a especulação determinante a estas narrativas se constitui também como invenção.

A compreensão do entre-lugar da ficção científica brasileira como cosmos se trata de uma recusa ao estigma de gueto literário que incorre sobre ela. Esta defesa se configura dentro da análise do contexto da literatura de ficção científica brasileira, que passa por uma formação histórica em que os escritores de FC são, em uma acepção própria da cantoria de viola, *apologistas*. Em seu romance autoficcional *Bandeira Sobrinho* (2017), Bráulio Tavares conta histórias centradas no universo da cantoria de Campina Grande e faz referência ao espaço dos *apologistas* na história da cantoria de viola:

Um apologista é isso. Uma pessoa que gosta de compartilhar com outros as coisas que aprecia. Emprsta e pede emprestados livros sobre poesia, folhetos, revistas. Quando é colecionador, tem prazer em fazer negócios com raridades ou duplicatas. Vai atrás, grava, transcreve, copia, distribui. Quando é pesquisador, repassa informações para os possíveis interessados, sabendo que isso o credencia a também receber algum material solicitado ou não. O apologista acaba sendo um cronista de sua época. Ele acha que tudo merece se salvar. (TAVARES, 2017, p.116)

O apologista da viola é o sujeito que percorre os mesmos caminhos dos escritores brasileiros de ficção científica: reúne-se a grupos de apreciadores do gênero e aprofunda-se nas principais obras ao mesmo tempo em que busca ler jovens autores e escritores mais antigos que foram esquecidos - devora antropofagicamente histórias literárias e cinematográficas acerca de seus elementos da FC favoritos.

Dentro deste oceano insólito de narrativas, o leitor de FC – como observamos, muitas vezes também pesquisador - encontra-se com o papel em branco e cria ali uma realidade distinta, buscando um estilo que imprima sua identidade de autor, com as mesmas leis científicas que regem o nosso real ou outras literariamente inventadas que expandem a apreensão de todos que ali entram através da leitura acerca das diferentes realidades nas quais a humanidade vive.

A inventividade que (re)define a FC ao longo de sua história vai além, seja do reaproveitamento de clichês na elaboração de enredos escapistas, seja da cristalização

promovida pela formação de cânones literários. Por estar cada vez mais circunscrita na realidade, a ficção científica perpassa o imaginário popular moderno e contemporâneo. A partir do fim Segunda Guerra Mundial, o popular cinema norte-americano alcançou seu ápice de histórias centradas em conflitos entre os humanos e alienígenas, influenciado pela polarização da guerra fria. Se em filmes clássicos do cinema de FC, tais como *Vampiros de Almas* (1956) e *Eles vivem* (1988), a ficção científica gira em torno da paranoia em relação às pessoas e ao sistema aos redores do sujeito, na literatura popular brasileira encontramos histórias versadas em folhetos de cordel, nas quais a voz do nordestino se junta a dos estranhos invasores.

É o caso de *A estória de E.T* (2009), de Manoel Monteiro, que narra um melancólico encontro entre o poeta e um E.T no qual os personagens observam criticamente as sociedades terrestres, e de *O marciano que invadiu a paraíba pra roubar a rapadura* (2008), de Vicente Campos Filho, folheto em que a invasão se dá pela contemplação à riqueza gastronômica paraibana. Outra obra importante a ser citada é a canção *O dia em faremos contato*, escrita por Lenine e Bráulio Tavares, que narra uma fuga de alienígenas para os morros do Rio de Janeiro em busca de um lugar com amor e alegria, como lemos no excerto a seguir:

A nave quando desceu, desceu no morro  
 Ficou da meia-noite ao meio-dia  
 Saiu, deixou uma gente  
 Tão igual e diferente  
 Falava e todo mundo entendia.  
 Os homens se perguntaram  
 Por que não desembarcaram  
 em São Paulo, em Brasília ou Natal?  
 Vieram pedir socorro  
 Pois quem mora lá no morro  
 Vive perto do espaço sideral.

(LENINE e TAVARES, 1997, s.p.)

Por terem sido inseridas na categoria de literatura de massa, as narrativas de FC se espalham pela vastidão da cultura popular. Seus narradores são tanto os leitores da clássica FC norte-americana e britânica quanto os contadores de histórias, que podem nunca ter lido Isaac Asimov, mas abrem as portas de suas narrativas para imaginar viagens para novos mundos e novas tecnologias.

Bráulio Tavares é um exemplo singular de autor brasileiro de FC que sedimenta sua produção no romanceiro popular nordestino, principalmente em histórias provenientes dos folhetos de cordel. Um exemplo poético que congrega as discussões suscitadas em nossa leitura é a escrita híbrida do cantador Bandeira Sobrinho, personagem cujo nome intitula o romance

de autoficção escrito por Tavares, que glosa seu texto poético em diálogo com o longa-metragem *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, produzindo os seguintes versos:

Tudo quanto eu passei ficou gravado  
 nesta velha memória enfraquecida  
 cada hora distante, mas vivida,  
 cada dia perdido, mas guardado.  
 meu tesouro é só feito de passado,  
 só eu sei o montante ao meu dispor,  
 e não há tesoureiro ou contador  
 que me salve um tostão dessa poupança.  
 tudo isso que eu trago na lembrança  
 não devia morrer, quando eu me for. (...)

Cada história dos livros que eu já li...  
 onde fica, em que parte da memória?  
 pois me basta pensar naquela história,  
 ela me surge e me fala: estou aqui.  
 tudo quanto eu passei, pensei e vivi,  
 cabe dentro do meu computador,  
 um cinema sem luz nem projetor,  
 mas que nunca sossega e não se casa.  
 tudo isto que eu trago na lembrança  
 não devia morrer, quando eu me for.  
 (TAVARES, 2017, p.170-171)

A leitura de *A máquina voadora* evidencia o entre-lugar dos personagens, narradores populares, como um espaço de conflitos identitários e culturais que provocam a criação ficcional - a invenção literária. Os Gamboa vivem dentro de uma rotina alienante de trabalho, entrecortada apenas pela filosofia dos diálogos que Ramiro provoca. Trata-se de um cotidiano mecânico que provoca em Ramiro o niilismo. É a imaginação do cavalo voador, o encantamento que a máquina voadora de seu pai traz, que o liberta deste automatismo. Em nossa leitura, é o deslumbramento que a ruptura com a realidade (ou realismo) provocada pela narrativa insólita fornece. Antes de aparecer para o personagem através da máquina, a maneira insólita da ficção científica de ler o real é acessada por Ramiro através do sonho:

Sonhei que eu vinha andando de olhos fechados, e fazia muito frio. Não sei quem eu era nem onde estava, mas era inverno e eu vinha andando sem descanso há dias. Era uma espécie de bosque, só que as árvores estavam plantadas a intervalos regulares, e entre elas havia um lençol de neve onde os pés se afundavam até os tornozelos. Eu caminhava porque sabia que se caísse ali morreria congelado antes de conseguir forças para levantar de novo: nunca tinha percebido que quando andamos estamos apenas caindo para frente e evitando essa queda com um novo passo. (TAVARES, 1994, p.28)

Dentro do bosque ficcional, Ramiro desautomatiza sua percepção da realidade. O enredo do romance, nesta direção, é uma jornada por uma autopercepção do personagem



enquanto artista, tentando seguir a trajetória de seu pai. Jofre, o criador da máquina voadora, mesmo em seus últimos instantes de vida, se declara como “artífice” (TAVARES, 1994, p.34), enquanto que seu filho, Ramiro, também sapateiro, percebe-se enquanto “artesão” (TAVARES, 1994, p.151).

Voltemos às reflexões de Canclini (1999) e verificamos que esta é a fissura que provoca a antinomia alta literatura x baixa literatura. Ramiro é um artista popular que compreende seu pai como um inventor de arte erudita. O cavalo voador a que Ramiro é apresentado por Amir é um sonho estético, destituído de uma capacidade insólita que o permita voar. Trata-se de uma máquina sem um propósito, sem uma vontade, diferentemente das flechas de que Nemias fala ao conversar com Eleazar:

- Conheces a história a respeito das...deixa-me ver...das flechas de morrem?
- Não.
- Um arqueiro inglês me contou, quando estive na França. Em um lugar do Oriente as flechas são feitas de uma madeira que cresce perto dos cemitérios. Os arqueiros benzem as flechas, dão-lhe nomes, como se fossem criaturas vivas, serpentes amestradas. Na véspera das batalhas, recitam baladas heroicas para lhes dar coragem. Segundo eles as flechas morrem ao matar um inimigo, e as almas dos dois sobem juntas ao céu. (TAVARES, 1994, p.73)

Na leitura desta narrativa de Nemias, as criações humanas ganham vida a partir de suas trajetórias e a partir de suas funções. As flechas orientais do romance de Tavares seguem o mesmo caminho ontológico das inteligências artificiais (I.A's) do mundo contemporâneo: são máquinas predestinadas a atividades responsabilizadas a elas pelos humanos e, dentro desta relação de servidão, são relativamente vivas. Pois é esta uma das questões principais da filosofia que a ficção científica assimila em parte de suas histórias com robôs, computadores e andróides: o que é realmente ser humano?

Na trama de *Ela* (2013), um recente longa-metragem de FC, acompanha-se uma história de amor entre um solitário homem e um sistema operacional conectado ao seu celular, personagens que passam a estar em conflito com um mundo em que os laços amorosos são líquidos e predominantemente entre vidas orgânicas. Esta narrativa fílmica, dirigida por Spike Lee, consiste em uma expressão de resistência à efemeridade contemporânea e a certa vivência da sexualidade que nega o amor para além do contato dos corpos.

As narrativas de FC contemporâneas frequentemente mostram, através do grau de subjetividade adquirida pelas máquinas, a necessidade de uma humanização do já mecanizado humano (pós) moderno. Nesta direção, um dos diálogos entre Ramiro e seu professor, Mestre Azbeck, complementa a narrativas das flechas:

- O que é para ti um arco, Ramiro? – perguntou o mestre, voltando a fechar os olhos.
- Uma máquina de atirar flechas – disse Ramiro.
- Só te fiz esta pergunta porque anos atrás disseste isto. Não direi que estás errado; mas tenta me acompanhar. O arco encostado à parede é incapaz de atirar uma flecha. Olhe lhe falta?
- O arqueiro.
- Correto. Temos então que o arco e o arqueiro são as duas peças da máquina-de-atirar-flechas. Mas as flechas não foram inventadas para serem atiradas ao acaso, de modo que podemos ir um pouco mais longe e dizer que o arqueiro, o arco e a flecha são três peças de uma máquina de matar. Nenhum dos três, isoladamente, poderia fazê-lo.
- Por que não? O arqueiro poderia empunhar a flecha com a mão e matar alguém.
- Correto, mas para isto já tínhamos facas. A flecha foi inventada para uma função foi inventada para uma função que a faca não cumpria. Digamos então: o arqueiro, o arco e a flecha são três peças de uma máquina de matar vítimas a considerável distância. A mulher levantou-se, e saiu do quarto; parecia não entender a língua que os dois falavam.
- Se começarmos com isto, Mestre, terei que incluir o homem que construiu o arco e o outro homem que fabricou a flecha como partes dessa mesma máquina.
- Quando se começa a enxergar as coisas desse modo, Ramiro, somente a fadiga ou bom-senso podem nos deter. Pára onde quiseres, mas entenda uma coisa: as máquinas são incompletas se não tiverem um homem que as faça mover. O que esses mouros possuem é uma máquina inexplicável e inútil, porque lhe falta uma peça essencial. Queres ser essa peça? Queres arriscar tua vida para que esses estrangeiros se gabem de que sua máquina voa?
- A máquina é mais minha do que deles – disse Ramiro, de olhos baixos. – Eles não precisam dela, e eu sim. (TAVARES, 1994, p.200)

No contato entre Ramiro e a invenção de seu pai, a máquina dá sentido ao homem ao mesmo tempo que acontece o inverso. Logo, o efêmero voo de Ramiro, que o leva ao paredão, também conduz o personagem a uma compreensão intercultural de si mesmo, em que a forma e beleza do maquinário erudito se hibridiza com a humanidade de sua busca artística por transfigurar-se em narrativa popular. A flecha, da mesma maneira como a máquina, é uma criação repleta de sentidos pragmáticos e metafóricos, que colide com a realidade. Deste encontro entre a imaginação ficcionista e as rígidas estruturas do real, fazem-se as invenções – esta criação literária insólita a que chamamos ficção científica.

Ao final do romance, lê-se a aparição de uma mulher na Cruz da Menina, onde Nuno e Damiana estão. A narrativa romanesca se fecha em uma eclosão do real com a fantasia e neste rasgão no real se faz *A máquina voadora*, na qual viajamos para além de nossa imaginação:

Damiana sentiu como se aquela mulher fosse o único elo entre os dois mundos, e que alguma grande atração a estava puxando para cima, e que por meio daquele, a árvore, o penhasco e a própria Serra estavam sendo puxados de algum lugar escuro e profundo, rumo ao espaço e às estrelas. (TAVARES, 1994, p.221)

Desde os movimentos da pena de Mary Shelley em seu *Frankenstein*, uma das obras fundadoras do gênero, a criação de ficção científica compreende que a invenção literária, ao

primeiro contato com o mundo e seus receptores, ergue-se energizada pela linguagem literária e caminha pela realidade com os próprios pés. Através das narrativas na encruzilhada entre os discursos populares e eruditos, máquinas voadoras como a construída por Bráulio Tavares e o *Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Rezende, o leitor compreende, com lentes de ficção científica, a sua realidade, passando a compreender com maior lucidez as vibrações no espaço-tempo provocadas pelo ato de narrar boas histórias.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso estudo, evidencia-se o terreno amplo e ainda pouco explorado da ficção científica brasileira. Conforme abordamos, a literatura de FC, mesmo posta historicamente em uma posição de subliteratura, dialoga com a contemporaneidade e tece leituras críticas acerca do real. Os homens e as mulheres que escrevem o gênero na literatura brasileira de hoje fazem ecoar tanto as vozes de autores tradicionais da FC, dos ficcionistas *pulp* e de escritores canônicos de nossa historiografia que se aventuraram pelas narrativas de FC, como também seus próprios discursos identitários.

Transportada pelo tempo através dos ventos da memória, as narrativas literárias insólitas suscitam o (re)encantamento da humanidade e de seus sonhos mais distantes, ao mesmo tempo que, pelos caminhos da ficção científica, também desencantam as fantasias positivistas em relação às revoluções científicas e ao futuro. É o caso do conto *O alienista*, de Machado de Assis, no qual o Dr. Simão Bacamarte, alienista empenhado em tratar a loucura, enclausura em sua Casa Verde a população de Itaguaí. Esta narrativa machadiana, indo além dos limites da psicologia moderna, leva seu leitor a se questionar acerca das definições de (in)sanidade movidas pelo comportamento humano.

De um discurso literário próximo ao de Machado, o conto *Numero Transcendental*, escrito por Rubens Teixeira Scavone e publicado na sexta edição do *Magazine de Ficção Científica*, em 1970, conta uma história sob o ponto de vista de um interno em uma casa cinzenta, cheia de homens de aventais brancos, que ele entende como seus carcereiros. Na narrativa de Scavone, o personagem tem vislumbres de atividades cotidianas e nomes de outras pessoas - imagens que formam uma vida passada já esquecida - e de um misterioso número que o leva a fugir da casa cinzenta e dos homens de branco. Verifica-se tanto no conto do autor de *Dom Casmurro*, como no contista publicado na revista popular de FC, fazeres literários

dedicados à observação da mente humana e à forma como ela transita entre a ciência e a fantasia.

A ficção científica constrói uma ponte entre os dois autores, distantes um do outro na história da literatura brasileira e em seus contextos de produção e recepção, mas tão próximos de um ponto de vista de apreensão estética da nossa realidade. Neste sentido, ressaltamos em nossa leitura a preservação das memórias pelo viés da ficção como parte da construção do presente e, por consequência, do futuro.

Hoje descentralizada de sua manifestação academicista, a crítica literária se espalha para além dos jornais e universidades, sendo moldada pelas transformações que a cultura digital traz aos modos de ler e interpretar os textos literários. De maneira dependente às identidades que hoje se formam e/ou se profissionalizam no exercício crítico, a sua complexidade conceitual, formada historicamente, pode levar-nos ou à adjetivação polarizante entre sujeitos estruturalistas, pós-modernos, formalistas e de outras vertentes de análise do texto literário, ou à moderação lúcida do uso da teoria literária - a busca por uma independência libertária do crítico em relação às radicalidades, como encontramos, por exemplo, nos ensaios de críticos como Antonio Candido ou Fausto Cunha, também escritor de FC, em seu *A luta literária* (1964).

Dentro dos estudos recentes do insólito literário, destaca-se o trajeto traçado por *Fantástico Brasileiro* (2018), de Mantagrano e Tavares, que revisitam narrativas insólitas do romantismo até a contemporaneidade, na qual sugerem estar se formando um novo movimento literário: o fantasismo, tendência fomentada pelo maior acesso a textos de fantasia e ficção científica; pela progressiva criação de editoras e selos especializados na publicação de obras do insólito literário; pelo aumento de estudos teóricos e de produção intelectual dentro das universidades e pela criação de eventos, prêmios e reuniões com objetivo de debater e valorizar a produção insólita nacional.

O cenário contemporâneo da ficção científica, que podemos chamar de Terceira Onda, é um momento de formação de leitores e escritores engajados na propagação de obras brasileiras de FC, valendo-se do alcance dos espaços virtuais e lendo, pela ótica do insólito, o Brasil contemporâneo - mesmo que através de universos paralelos ou de viagens a planetas distantes.

Vemos, no percurso da ficção científica brasileira, a crítica literária se configurar simbolicamente menos como espada do que como faca, objetos sobre os quais conversam Ramiro e Nuno: “Uma espada serve apenas para destruir, mas uma faca é um instrumento de criação: é com ela que eu fabrico as coisas e ganho a vida. (...) A faca cria destruindo. Ela separa o útil do inútil.” (TAVARES, 1994, p.109)

O romance objeto de nossa pesquisa permite que seus leitores acessem um microcosmo intercultural e narrativo no qual fronteiras são rompidas à luz da hibridação das culturas humanas. Neste sentido, o percurso dialético das invenções nas narrativas de ficção científica põe em análise a realidade, em vista de um campo literário expandido; um multiverso poético heterogêneo, perpassado por maneiras diversas de se fazer e de se ler literatura.

Com a conclusão desta pesquisa e os seus objetivos iniciais alcançados, evidenciamos a importância dos estudos acerca da literatura contemporânea e da ficção científica, sobretudo brasileira. Constitui-se, assim, uma contribuição às pesquisas da Unidade Acadêmica de Letras (UAL) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), para servir como material de apoio a futuras investigações que se debruçam sobre a literatura contemporânea, ficção científica e crítica literária. Destacamos também a importância em se estudar a obra de autores paraibanos, como Bráulio Tavares, como forma de diálogo intercultural com tradições narrativas da história da Paraíba.

Os significados de *A máquina voadora* apontam para o direito popular à literatura de ficção científica e à escrita ficcional sem limitações naturalistas, como também para um desvio dos paredões da fantasia alienante ou do cientificismo sem narração. Ao pensarmos as narrativas de ficção científica a partir da metáfora da máquina voadora, pensamos também em uma crítica literária que se lance dialogicamente junto ao texto, em direção à apreciação do infinito cósmico da arte literária.

## 5. REFERÊNCIAS

AMORIM, José Edilson de. **Leitura, análise e interpretação**. In: PINHEIRO, Hélder. (org.) Pesquisa em Literatura. 2.ed. Campina Grande, Bagagem, 2011.

ASIMOV, Isaac. **Os bons tempos de outrora**. In: Isaac Asimov Magazine. n.1. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990

ASSENÇO, José Rodolpho. **Cruz da Menina**, parque religiosos de uma triste história. Disponível em: [http://fotostrada.com.br/2016/07/07/cruz\\_da\\_menina](http://fotostrada.com.br/2016/07/07/cruz_da_menina). Último acesso em 28/11/2018.

AUGÉ, Marc. Não-Lugares: **Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIM, Walter. **O narrador**. In: \_\_\_\_\_. Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987.

BOLAÑO, Roberto. **O espírito da ficção científica**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BONNICI, Thomas. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, , 1998.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Ed. Globo, 2003.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile.; OLIVEIRA, Vanderléia Silva. (orgs.). **Desafios Contemporâneos: a escrita do agora**. São Paulo: AnnaBlume, 2014.

CANDIDO, Antonio. **A compreensão da realidade**. In \_\_\_\_\_. O observador literário. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000.

CARNEIRO, André. **Introdução ao estudo da “science fiction”**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Esboço da história da crítica de ficção científica no Brasil**. In: SUPPIA, Alfredo. Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura. São Paulo: Alameda, 2015.

\_\_\_\_\_. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil.** 2013. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em: 2018-11-03.

CUNHA, Fausto. **A luta literária.** Rio de Janeiro: Editora Lido, 1964.

DICK, Philip. K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** Tradução de Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2014.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da modernidade.** 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção Científica Brasileira: mitos e nacionalidades no país do futuro.** Tradução de Roberto Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Brasil, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIRSCH, Marianne. **Os usos e abusos da memória.** Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc09-academic-texts/item/680-the-uses-and-misuses-of-memory>. Último acesso em: 05/11/2018.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente.** Campina Grande: EDUEPB, 2014.

KING, Stephen. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco.** São Paulo-SP: Editora Ática, 1976.

LUDMER, Josefina. **Literaturas postautônomas.** Disponível em: [https://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que\\_18.html](https://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que_18.html). Último acesso em: 03/11/2018.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** 12.ed. tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

MARX, Karl. **O 18 brumário de Luís Bonaparte.** Tradução e notas de Nélcio Schneider, prólogo de Herbet Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. GARCÍA, Flávio. **Entrevista com o Professor Flávio García acerca da literatura Insólita em Língua Portuguesa**. Revista Desassossego. São Paulo, n.11, 2014, pp.180-187.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. TAVARES, Enéias. **Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich Willhelm. **Crepúsculo dos ídolos**, ou, como se filosofa com o martelo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

OLIVEIRA, Nelson de. **Fractais Tropicais: o melhor da ficção científica brasileira**. SESI-SP Editora: São Paulo, 2018.

ORSI, Carlos. **As ondas da ficção científica nacional**. Disponível em: <http://carlosorsi.blogspot.com/2018/06/as-ondas-da-ficcao-cientifica-nacional>. Último acesso em: 03/11/2018.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **Desencantamento do Mundo: Todos os Passos do Conceito em Max Weber**. SP, Editora 34, 2009.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os estudos culturais e a política dos saberes**. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (orgs.) O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROBERTS, Adams. **A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista de massas**. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

\_\_\_\_\_. **Science Fiction**. 2nd edition. UK: Routledge, 2006.

RODRIGUES, Rosângela. **Mulheres e amores em ficções de autoria feminina**. Campina Grande: EDUFPG, 2016

SAGAN, Carl. **Cosmos**. Tradução de Paul Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOEREDER, Gilberto. **Ficção Científica**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1986.



SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou O Prometeu moderno**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. 2ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SYBYLLA, Lady. **A briga entre ficção científica e fantasia**. Disponível em: <http://www.momentumsaga.com/2012/10/fantasia-e-ficcao-cientifica>. Último acesso em: 03/11/2018.

TAVARES, Bráulio. **A máquina voadora**: história do sapateiro Gamboa, e de sua maravilhosa máquina de voar. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. **O rasgão no real**: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

\_\_\_\_\_. **A coisa**. Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/paraiba/braulio\\_tavares](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/paraiba/braulio_tavares). Último acesso em: 28/11/2018.

\_\_\_\_\_. **A espinha dorsal da memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

\_\_\_\_\_. **Antídoto contra o tédio**. Disponível em: <https://mundofantasma.blogspot.com/2013/02/3116-antidoto-contr-o-tedio-2222013>. Último acesso em: 04/11/2018.

\_\_\_\_\_. **Bandeira Sobrinho**: uma vida e alguns versos. Fortaleza: Editora IMEPH, 2017.

\_\_\_\_\_. **Mundo Fantasma**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

\_\_\_\_\_. **O presente e o futuro**. Disponível em: <https://mundofantasma.blogspot.com/2018/04/4336-o-presente-e-o-futuro-1742018>. Último acesso em: 04/11/2018.

\_\_\_\_\_. **O que é ficção científica?**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. **O tempo narrativo**. Disponível em: <https://mundofantasma.blogspot.com/2018/08/4374-o-tempo-narrativo-1082018>. Último acesso em: 04/11/2018.

\_\_\_\_\_. **Os nomes de rua.** Disponível em:  
<https://mundofantasma.blogspot.com/2015/02/3747-os-nomes-das-ruas-2622015>. Último  
acesso em: 10/11/2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa  
Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.