

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA

O ADMIRÁVEL MUNDO NOVO DA REPÚBLICA VELHA:
O NASCIMENTO DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA NO
COMEÇO DO SÉCULO XX.

RIO DE JANEIRO
2008

O ADMIRÁVEL MUNDO NOVO DA REPÚBLICA VELHA:
O NASCIMENTO DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA NO COMEÇO
DO SÉCULO XX.

Alexander Meireles da Silva

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Orientador: Professor Doutor Eduardo de F. Coutinho

Rio de Janeiro
Junho de 2008

O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no
começo do século XX

Alexander Meireles da Silva

Orientador: Eduardo de Faria Coutinho

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ, como parte dos requisitos
necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura
Comparada).

Examinada por:

Presidente, Prof. Doutor Eduardo de Faria Coutinho - UFRJ

Prof. Doutor Luiz Edmundo Bouças Coutinho - UFRJ

Profa Doutora Lucia de La Rocque Rodrigues - UERJ

Profa Doutora Ana Lucia de Souza Henriques - UERJ

Profa Doutora Maria Conceição Monteiro - UERJ

Profa Doutora Eleonora Ziller Camenietzki – UFRJ, Suplente

Profa Doutora Shirley de Souza Gomes Carreira – UNIGRANRIO, Suplente

Rio de Janeiro
Junho de 2008

Dedico esta tese ao meu filho Gabriel,

Agradeço,

Ao professor Eduardo F. Coutinho, pela orientação sempre inspiradora, e por ter me dado a liberdade para acreditar em meus devaneios literários.

Agradecimentos especiais ao escritor e crítico literário Roberto de Sousa Causo cujas informações prestadas e o material fornecido se provaram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

SINOPSE

Reflexões sobre o aparecimento da ficção científica no Brasil da República Velha. Conceituação da ficção científica e das vertentes da Ciência Gótica e da literatura de Distopia. O contexto histórico-cultural da *Belle Époque* carioca e do período entre guerras. A Ciência Gótica de Coelho Neto e João do Rio. O romance de Distopia de Gastão Cruls e Monteiro Lobato.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 08 |
| 1. A FICÇÃO CIENTÍFICA | 18 |
| 1.1 A difícil conceituação..... | 18 |
| 1.2 A proficção científica..... | 21 |
| 1.3 Júlio Verne e as viagens extraordinárias..... | 24 |
| 1.4 H. G. Wells e o romance científico..... | 28 |
| 1.5 Hugo Gernsback e a ficção científica norte-americana..... | 31 |
| 2. A CIÊNCIA GÓTICA | 37 |
| 2.1 As raízes Góticas..... | 37 |
| 2.2 Mary Shelley e o nascimento da Ciência Gótica..... | 43 |
| 2.3 Edgar Allan Poe e a mente simbolista..... | 47 |
| 2.4 Robert Louis Stevenson e o Decadentismo Vitoriano..... | 53 |
| 2.5 Outros escritores..... | 58 |
| 3. DISTOPIA | 63 |
| 3.1 A tradição da utopia..... | 63 |
| 3.2 Do sonho ao pesadelo..... | 67 |
| 3.3 H. G. Wells e as contradições da utopia moderna..... | 73 |
| 3.4 Yevgeny Zamiatin e a distopia moderna..... | 75 |
| 4. O ADMIRÁVEL MUNDO NOVO DA REPÚBLICA VELHA | 80 |
| 4.1 <i>A Belle Époque</i> : Contexto histórico-literário (1889-1914)..... | 80 |
| 4.2 A Ciência Gótica de Coelho Neto e João do Rio..... | 87 |
| 4.2.1 Coelho Neto..... | 87 |
| 4.2.1.1 <i>Esfinge</i> | 92 |
| 4.2.2 João do Rio..... | 110 |
| 4.2.2.1 Crônicas..... | 116 |
| 4.3 O período entre guerras: Contexto histórico-literário (1914-1930)..... | 129 |
| 4.4 A Distopia de Gastão Cruls e Monteiro Lobato..... | 136 |
| 4.4.1 Gastão Cruls..... | 136 |
| 4.4.1.1 <i>A Amazônia misteriosa</i> | 140 |
| 4.4.2 Monteiro Lobato..... | 156 |
| 4.4.2.1 <i>O Presidente negro</i> | 161 |
| CONCLUSÃO | 178 |
| REFERÊNCIA | 182 |

INTRODUÇÃO

Por que a Ficção Científica (FC)¹ não obteve em solo brasileiro a mesma penetração conseguida na Europa e nos Estados Unidos por parte tanto do público leitor quanto da crítica literária? As divergências dos críticos brasileiros sobre esta questão inserem este estudo dentro do campo de pesquisa da Literatura Comparada, na medida em que mostram como as convenções literárias desta vertente romanesca praticadas em obras européias e norte-americanas se adaptaram à literatura brasileira.

José Paulo Paes, por exemplo, considera a telenovela uma das responsáveis pela “quase inexistência de uma literatura brasileira de entretenimento” (PAES, 1990, p.35). O crítico argumenta que, se por um lado, as telenovelas demonstram a capacidade brasileira de criar obras de entretenimento capazes de superar as equivalentes estrangeiras, por outro elas acabaram prejudicando o desenvolvimento de um cenário cultural de consumo de livros: “Antes que houvesse tempo de a nossa tardia indústria do livro implantar no grande público o gosto e o hábito da leitura, veio à televisão roubar-lhe a maior fatia do bolo” (*ibidem*, p.36). Outro fato apontado por Paes, decorrente do primeiro, é que a falta de uma cultura de leitura não fomentou o aparecimento de autores nacionais pelas editoras brasileiras; daí a preferência pela publicação de autores estrangeiros *best-sellers*, já testados pelos seus mercados de origem (*ibidem*, p. 36).

Escritores e críticos de ficção científica brasileira como Bráulio Tavares e Roberto de Sousa Causo também possuem suas próprias opiniões sobre o espaço reservado a esta forma literária no Brasil. Segundo Tavares, dois fatores faltaram para que a ficção científica criasse o cultivo do gênero no Brasil:

[...] 1) a existência de uma ou mais Grandes Obras que desencadeiam dezenas de imitações por anos a fio, ou 2) a existência de um grupo organizado de autores com objetivos semelhantes, que, [...] inscrevem uma tendência intelectual na história da literatura de seu país. (TAVARES, 1993, p.3)

Roberto de Sousa Causo, por sua vez, destaca em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil* (2003) a influência do cânone na formação e orientação de escritores nacionais:

No Brasil, a prerrogativa cultural seduziu um grande número de escritores para as fileiras modernistas, enquanto a pequena população de pessoas realmente alfabetizadas e com o hábito de leitura não foi capaz de construir uma audiência que desse o apoio necessário aos escritores populares ou comerciais (supõe-se que os escritores elitistas se contentem apenas com glórias literárias). (CAUSO, 2003, p.234-235)

De fato, o comentário de Causo sobre a relação entre a ficção científica e a formação da literatura brasileira vai ao encontro do comentário de Luiz Costa Lima em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), no qual o crítico aponta a propensão do sistema literário brasileiro para a literatura documental. Trata-se de uma propensão cujas raízes remontam ao Romantismo e à consolidação de uma concepção substancialista da nacionalidade:

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossas. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituisse o culto do fato e da observação científica. (LIMA, 1986, p.207)

A partir das questões apontadas pelos escritores e críticos brasileiros sobre a manifestação da ficção científica e da literatura de massa no meio literário nacional, algumas perguntas surgem: a ficção científica se manifestou na literatura brasileira? De que forma essa vertente romanesca da literatura fantástica surgiu no Brasil? Quais foram as circunstâncias histórico-culturais do seu aparecimento? Que obra e que escritor brasileiro teria flertado com as suas convenções pela primeira vez? Segundo Fausto Cunha no prefácio intitulado “A ficção científica no Brasil: um planeta quase desabitado”, publicado na obra *No mundo da ficção científica* (1974), do crítico norte-americano L. David Allen, a resposta para essa última pergunta é *O Presidente negro ou o choque das raças* (1925), de Monteiro Lobato, a obra que o próprio Cunha considera “um precursor indesejável” da ficção científica brasileira. (1974, p.7).

Nesse romance social, fortemente influenciado pelas teorias eugênicas de fins do século XIX e início do século XX, Lobato retrata uma América do Norte onde, após a vitória inesperada de um candidato negro à Presidência, um cientista cria um produto que estira o cabelo crespo da população negra, visto que, segundo o seu criador, o maior sonho desta é ter o cabelo liso. O que os negros não sabem, porém, é que este procedimento também os deixa estéreis, se constituindo assim como uma estratégia para a extinção desta raça em poucas gerações. Cunha não deixa de manifestar seu desagrado com Monteiro Lobato, classificando o romance de Lobato como, “uma brincadeira de mau gosto contra a raça negra, e uma brincadeira levada longe demais.” (CUNHA, 1974, p.7). O crítico e escritor André Carneiro compartilha da opinião de Cunha sobre o pioneirismo de Lobato sem deixar de concordar também com o seu enredo racista: “*O presidente negro*, além de fraco literariamente, é um livro racista, contra a raça negra”. (CARNEIRO, 1997, p.44) A FC brasileira então, no entendimento de Fausto Cunha e André Carneiro, nasceu na mesma época e da mesma forma que outras obras utópicas e antiutópicas características das primeiras décadas do século XX na Europa e nos Estados Unidos, tais como *Uma utopia moderna* (1905), de H. G. Wells; *Herland*² (1915), de Charlotte Perkins Gilman, *Nós* (1922), de Eugene Zamiatin, *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin.

No Brasil, a preocupação dos artistas e pensadores em geral com os rumos da sociedade de início do século XX, demonstrada por Monteiro Lobato, fomentou o aparecimento de outras obras nos mesmos moldes de *O Presidente negro*, tais como *O reino de Kiato* (1922), de Rodolpho Theophilo, *A Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls, e *Sua Excia. a Presidente da República no ano 2500* (1929), de Adalzira Bittencourt. Tal recorrência de obras estruturadas na análise dos problemas da sociedade brasileira revela que a literatura de distopia nacional deve o seu surgimento às mesmas questões sociais e científicas presentes nas distopias literárias inglesas e norte-americanas no mesmo período.

Mas e antes de Monteiro Lobato e *O Presidente negro ou o choque das raças*? Houve alguma manifestação da ficção científica no Brasil antes da década de 1920, ou ela realmente teria surgido apenas como resposta às mesmas angústias e questões do período entre guerras que marcaram o cenário cultural da Europa e dos Estados Unidos? Qual foi o impacto das profundas transformações sócio-culturais derivadas da influência da cultura européia, em especial a francesa e a britânica, sobre o aparecimento da FC na literatura brasileira? A rápida industrialização de virada do século em São Paulo, e principalmente na capital federal, o Rio de Janeiro, foi interpretada e representada pelos escritores dessa forma literária da mesma maneira como os escritores europeus e norte-americanos fizeram em relação às suas sociedades?

Este estudo pretende demonstrar de que forma a Ficção Científica européia e norte-americana, se manifestou dentro do cenário da literatura brasileira nas primeiras décadas do século XX, mais especificamente durante o período histórico conhecido como a República Velha (1889-1930). De fato, como o trabalho irá demonstrar, a ficção científica brasileira teve nesse momento duas fases distintas: a primeira, desenvolvida no período cultural conhecido como a *Belle Époque* (1898-1914) reflete a influência das idéias européias, e em especial francesas e britânicas, sobre a sociedade carioca da época nas esferas sociais, científicas e artísticas. Nessa fase se pôde observar a presença de uma ficção científica alicerçada em suas raízes góticas, gerando assim uma vertente chamada de Ciência Gótica.

A segunda fase da ficção científica no Brasil do começo do século XX ficou restrita ao período do entre guerras da República Velha (1914-1930) e foi marcada pelas tensões, angústias e debates do período entre guerras que promoveram a ascensão de regimes totalitários. Assim como na literatura da Inglaterra da época, esse ambiente fomentou no Brasil a definitiva suplantação da literatura de distopia em detrimento das utopias literárias.

A fim de analisar o desenvolvimento da ficção científica brasileira durante a República Velha, este estudo terá os seguintes textos como objetos de pesquisa: o romance *Esfinge* (1906), de Coelho Neto, as crônicas “A era do automóvel” (1909), “A fome negra” (1910) e “O dia de um homem em 1920” (1911) de João do Rio, e os romances *A Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls e *O Presidente negro, ou O choque das raças* (1926), de Monteiro Lobato.

O desenvolvimento da questão proposta neste projeto procurará demonstrar a maneira como esta forma literária considerada aqui como uma das vertentes do Fantástico se inseriu dentro do cenário da literatura européia e norte-americana, as circunstâncias que promoveram o aparecimento da ficção científica no Brasil, e as particularidades temáticas da FC brasileira em comparação com o modelo estrangeiro.

Especificamente, se procurará demonstrar primordialmente que a ficção científica no período da República Velha se desenvolveu em duas vertentes: a da Ciência Gótica e a da Literatura de Distopia. Outro objetivo buscado é revelar que, além da previsível influência francesa em função do contexto da época, a ficção científica brasileira durante a *Belle Époque* também revelou a presença de temas, convenções e estratégias narrativas surgidas e desenvolvidas na prosa britânica. Além disso, este trabalho também pretende sugerir as razões literárias do não desenvolvimento da ficção científica no Brasil a partir da influência quase exclusiva do modelo europeu caracterizado na *Belle Époque* e no período do entre guerras. Como a pesquisa apontará, esse modelo se mostrou desastroso para o estabelecimento dessa forma literária dentro do cenário cultural nacional, visto estar inserido em um contexto histórico-cultural específico e delimitado, contexto este refutado e suplantado com o advento do Modernismo brasileiro. Além disso, tanto a Ciência Gótica quanto a Literatura de Distopia perderam espaço para outras vertentes da ficção científica, na mesma medida em que se

firmou o predomínio da ficção científica desenvolvida na América do Norte como a mais representativa do gênero nos séculos XX e XXI.

No artigo “El arte narrativo y la magia” (1932), segundo relata Irleamar Chiampi em *O realismo mágico* (1980), Jorge Luis Borges defende a idéia de que o fantástico é um elemento presente desde o alvorecer da literatura. Mas o que seria esse “fantástico”? Como ele se constitui? Nesse início de estudo é fundamental buscar esclarecer a conceituação adotada aqui para o termo “Literatura Fantástica” enquanto forma literária na qual acreditamos que a Ficção Científica se situa. Esta tarefa, no entanto, se mostra problemática quando se examina a percepção dos teóricos sobre esse termo. Um aspecto que chama a atenção é a falta de uma distinção clara entre as vertentes do Fantástico, consideradas aqui como sendo a Fantasia, o Gótico, a Ficção Científica e o Realismo Maravilhoso. Um exemplo disso está presente na explicação de Selma Calasans Rodrigues em *O Fantástico* (1988), onde ela salienta que originalmente o termo “fantástico” (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Todavia, essa definição, dada a sua abrangência, poderia também ser aplicada à própria Literatura enquanto fenômeno de caráter artístico manifestado na criação de um universo ficcional. Outro aspecto a ser mencionado sobre a etimologia desse termo é a ligação com a Fantasia, uma forma narrativa que, como será comentado no próximo capítulo, possui laços estreitos com a Ficção Científica. Mas o que é a Fantasia? Em *The Fantasy Tradition in American Literature* (1980), W. R. Irwin diz que a Fantasia é, “o persuasivo estabelecimento e desenvolvimento de uma impossibilidade” (*apud* ATTEBERY, 1980, p. 1).³ Tal definição, todavia, também se aplicaria à Ficção Científica. Por sua vez, o crítico e escritor E. M. Foster ressalta em *Aspectos do romance* (1998), que o leitor de Fantasia é convidado a, “pagar algo extra” (FOSTER, 1998, p. 103) para aceitar não somente as convenções da ficção, mas também as improbabilidades dentro dessas convenções. Mais

uma vez, a Ficção Científica, além da Literatura Gótica e do Realismo Maravilhoso poderiam ser incluídas nesse contexto. O mesmo pode ser dito sobre a definição de Fantasia de Brian Attebery, para quem essa literatura seria, “qualquer narrativa que inclua como uma significativa parte de sua construção, alguma violação do que o autor claramente acredita ser a lei natural” (ATTEBERY, 1980, p. 2).⁴

Além da presença de definições que podem ser aplicadas a quase todas as suas vertentes, a problemática sobre o Fantástico também passa pela questão das definições limitadas. Tal fato se exemplifica na proposta do escritor e crítico André Carneiro, apresentada em *Introdução ao estudo da “Science Fiction”* (1968), de que a Literatura Fantástica e a Ficção Científica são expressões artísticas distintas:

Poder-se-ia caracterizar a diferença entre a literatura fantástica e a [ficção científica] pela impressão de arbitrário geralmente colocado pela primeira, a sensação pela sensação, sem nenhuma tentativa de situar possibilidades reais, embora longínquas (CARNEIRO, 1997, p.12).

Um olhar mais detalhado na definição de Carneiro, todavia, revela que a sua concepção de Fantástico se confunde com a da Literatura Gótica de fins do século XVIII: “Poderíamos defini-lo superficialmente como um gênero que provoca no leitor uma sensação de medo ou terror. [...] Castelos assombrados, fantasmas, cemitérios com mortos que acordam constituem os lugares-comuns do gênero” (CARNEIRO, 1997, p. 12). Para ele, Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, nos Estados Unidos, Robert Louis Stevenson, na Escócia e Guy de Maupassant, na França são os autores mais representativos da Literatura Fantástica no século XIX. A partir do início do século XX, ainda segundo André Carneiro, o Fantástico passou a incorporar as angústias e incertezas do período, focando principalmente na alienação do indivíduo em relação à sociedade. Kafka seria o principal representante dessa nova tendência. Percebe-se, portanto, que a definição do crítico brasileiro sobre a Literatura Fantástica é limitada por se restringir apenas ao universo do romance Gótico e por desconsiderar o impacto do pensamento científico sobre esta última. Como veremos no

capítulo 2, desde *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a presença da Ciência alterou o curso da Literatura Gótica, gerando uma vertente de nome “Ciência Gótica”.

A limitação também é um problema com a conhecida definição do Fantástico proposta por Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992): “O fantástico á a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31) Essa análise é muito apropriada para contos fantásticos onde a dúvida e a vacilação são elementos essenciais do enredo (como nos contos de fantasmas de Henry James, por exemplo), todavia, ela não abarca narrativas nas quais o sobrenatural é parte constituinte do universo literário, como na fantasia *O Senhor dos Anéis* (1955-58), do escritor inglês J. R. R. Tolkien ou na ficção científica *Space Opera* de Flash Gordon, apenas para citar dois casos emblemáticos. De acordo com essa leitura, tanto a Fantasia quanto a Ficção Científica estariam relacionadas a outro gênero narrativo que Todorov considera como imbricado ao Fantástico: o Maravilhoso, visto que essa literatura, “implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso” (*Ibidem*, p. 179-180). O crítico, no entanto, propõe delimitações entre as diferentes categorias do Maravilhoso, sendo estas o “maravilhoso puro”, o “maravilhoso hiperbólico”, o “maravilhoso exótico”, o “maravilhoso instrumental” e o “maravilhoso científico”. Nesse contexto a Ficção Científica estaria incluída no maravilhoso científico. Como ele explica: “O maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto daquilo que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso científico*, e que se chama hoje *science-fiction*.” (*Ibidem*, p. 63). Ainda que não cite especificamente essa forma literária, a Fantasia estaria, por sua vez, incluída no maravilhoso puro.

Diante das dificuldades conceituais apresentadas e da necessidade de se formular uma definição própria para essa literatura, esse estudo considerará aqui o Fantástico como uma forma literária que se caracteriza pela representação de mundos ficcionais que se distinguem

do nosso pela presença de um elemento descontinuador da realidade que pode ou não ser justificado através das leis físicas ou da extrapolação dessas mesmas leis. Essa é a visão da Literatura Fantástica na qual não apenas a Ficção Científica se inclui, mas também a Fantasia, a Literatura Gótica e o Realismo-Mágico.

Quanto á estrutura desse trabalho, ele será organizado da seguinte forma: após esta Introdução, no capítulo 1 se buscará discutir a problemática que cerca a conceituação da ficção científica frente a outras expressões do Fantástico e mostrar como essa questão remete às raízes dessa forma narrativa da Antiguidade até o Iluminismo, passando pelo nascimento do gênero no Romantismo inglês via romance gótico, pelo seu desenvolvimento na Inglaterra e na França nas últimas décadas do século XIX como resposta às demandas da Revolução Industrial e pelas transformações dessa forma literária nos primeiros anos do século XX nos Estados Unidos. O segundo capítulo focalizará a vertente da ficção científica denominada Ciência Gótica, mostrando como ela constitui uma ponte entre a literatura gótica e a ficção científica, conforme observado nas obras de Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, e outros escritores como Nathaniel Hawthorne, Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam. No terceiro capítulo será discutido o surgimento da literatura de distopia moderna a partir da tradição utópica clássica e renascentista de Platão e Thomas More e da sua mudança no final do século XIX e começo do XX, através da observação do escritor russo Yevgeny Zamiatin sobre as contradições do projeto utópico proposto na obra do inglês H. G. Wells. Finalmente, o capítulo seguinte e principal, estará centrado na análise do desenvolvimento da ficção científica brasileira em relação ao modelo europeu durante a República Velha no período da *Belle Époque* (1889-1914), no qual serão contempladas as obras de Coelho Neto e de João do Rio, e no do entre guerras (1914-1930), onde serão abordadas as obras de Gastão Cruls e de Monteiro Lobato. Fechando o trabalho, teremos a conclusão.

NOTAS

¹ O termo “Ficção Científica” poderá aparecer ao longo deste trabalho representado pelas letras “FC”.

² Todas as obras e filmes mencionados nesta tese em língua estrangeira possuidores de publicação ou lançamento em língua portuguesa terão seus títulos referidos no texto neste último idioma. Nos casos de falta de tradução no Brasil, estas obras terão seus títulos mencionados em língua inglesa.

³ “the persuasive establishment and development of an impossibility” A tradução desse trecho, assim como de todas as outras pertencentes a obras publicadas em língua inglesa, foi feita pelo autor da presente tese salvo em casos especificadamente mencionados nas Referências.

⁴ “Any narrative which includes as a significant part of its make-up some violation of what the author clearly believes to be natural law”.

1. A FICÇÃO CIENTÍFICA

1.1. A difícil conceituação

O primeiro passo ao se discutir sobre a ficção científica é definir o objeto do estudo, visto ela ser uma forma literária tão complexa no que se refere a suas interseções com outras literaturas e a sua abrangência de temas. Definir, porém, como o nome indica, é estabelecer um fim, o que implica se jogar luzes sobre algum aspecto, deixando outros na sombra. Essa questão é particularmente percebida nas tentativas de se substituir o termo “Ficção Científica” por outros que, à primeira vista, permitiriam uma conceituação mais clara. É o caso de Raul Fiker em *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* (1985), onde o crítico usa o termo “Literatura de Antecipação” (FIKER, 1985, p.11), para definir essa literatura, mas acaba privilegiando apenas narrativas que se passam no futuro em detrimento de várias outras vertentes da FC que ocorrem em realidades alternativas no presente. O romance *O homem no castelo alto* (1962), de Philip K. Dick, por exemplo, mostra que os Estados Unidos da América perderam a Segunda Grande Guerra, desencadeando uma sociedade americana nos dias de hoje dominada pelas forças do Eixo. Outra vertente da FC que não se poderia encaixar especificamente no termo “Literatura de Antecipação” devido ao seu foco no passado são os romances *steampunk*, definidos como narrativas de FC ambientadas em sociedades no passado em que foram introduzidas inovações tecnológicas que alteraram o seu desenvolvimento. É o caso, por exemplo, do romance *The Difference Engine* (1990), de William Gibson e Bruce Sterling, no qual a máquina mecânica de calcular de Charles Babbage, de 1820, foi de fato construída, antecipando uma revolução tecnológica que aconteceria apenas no século seguinte, e mudando, assim, o curso natural da história inglesa.

Outros críticos se atêm à própria constituição do termo, analisando o sentido das palavras “Ficção” e “Científica”. Mas, se não há problemas quanto ao entendimento do que seja “Ficção”, o mesmo não pode ser dito da “ciência” presente na palavra “Científica”.

Segundo L. David Allen: “a ciência em ficção científica não é a ciência corrente nem é aplicada numa situação corrente; antes é extrapolada, estendida além do estado corrente das ciências ou da situação corrente, sob certos aspectos” (ALLEN, 1974, p.225). Cabe ressaltar ainda que essa “ciência corrente” da FC, mencionada por Allen, também sofreu alterações ao longo da história dessa forma literária. Como veremos mais adiante ao discutirmos a ficção científica americana, as histórias de FC publicadas na América do Norte até os anos de 1950 eram derivadas de ciências naturais ou exatas como a Física, a Química e a Biologia, ou de áreas tecnológicas como a Engenharia ou a Informática. Exemplos clássicos de ficção científica desse período são os engenhos tecnológicos das histórias de Flash Gordon que acabaram por marcar a iconografia da FC até os dias de hoje com armas de raios-X e naves espaciais. A partir dos anos de 1960, contudo, as mudanças culturais do período abriram terreno na literatura para as chamadas Ciências Humanas ou Sociais como, por exemplo, a Linguística, a Psicologia, a História e a Antropologia. Um representante desta mudança é o romance *A mão esquerda da escuridão* (1969), de Ursula K. Le Guin, que mostra um mundo onde as mudanças climáticas levaram os seus habitantes a se tornarem hermafroditas. Esta é uma premissa para a discussão de temas como a influência do patriarcado sobre a linguagem e as convenções da sexualidade humana.

Para aqueles que se dedicaram a explicar o termo “Ficção Científica” como uma vertente da prosa romanesca, a busca por uma definição que lide com as várias manifestações dessa literatura também tem sido problemática. *The Wordsworth Companion to Literature in English* (1994), por exemplo, a considera como:

Histórias localizadas no futuro, ou nas quais o cenário contemporâneo é subvertido por um dispositivo imaginário, como uma nova invenção ou a introdução de um elemento alienígena.” (OUSBY, 1994, p.820, tradução nossa)¹

Mais uma vez percebe-se que a crítica literária ainda costuma relacionar a FC com a praticada nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos. Dessa forma, a definição

acima incorre na mesma limitação do termo “Literatura de Antecipação”, relacionando a ficção científica com o futuro e com engenhos tecnológicos.

Outra postura comum da crítica está presente em *Science Fiction* (2000), onde a definição do crítico Adam Roberts subverte os limites entre a FC e a Fantasia:

A ficção científica como um gênero ou divisão da literatura distingue seus mundos ficcionais em um grau diferente do mundo em que nós realmente vivemos: uma ficção da imaginação ao invés da realidade observada, uma literatura fantástica (ROBERTS, 2000, p.1, tradução nossa).²

Mas afinal de contas, o que diferencia a Ficção Científica da Fantasia? A resposta está no fato de que a primeira está alicerçada em um princípio racional que afasta a atmosfera mágica ou sobrenatural prevaemente na segunda. Como exemplo, pode-se citar a série *As crônicas de Nárnia* (1950-1956), onde não há uma explicação lógica para a passagem do mundo real para o de Nárnia. A Fantasia, pois, implica a aceitação das suas leis internas.

Dentre as diferentes posições sobre o termo “Ficção Científica” discutidas até esse ponto, este estudo utilizará a definição proposta por Kingsley Amis em *New Maps of Hell* (1961) e que, segundo Mark R. Hillegas em “The Literary Background to Science Fiction” (1979), é a mais aceita pelos críticos que trabalham com esse tipo de literatura. No centro dessa definição está o conceito de que a ficção científica é um tipo de narrativa derivada de “alguma inovação na ciência ou tecnologia, ou pseudociência ou pseudotecnologia” (AMIS, 1961, p.14).³ Essa conceituação é particularmente abrangente ao considerar também a pseudociência e a pseudotecnologia como *leitmotifs* para a literatura de ficção científica. A importância da inclusão dessas questões se revelará quando analisarmos a obra de Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Villiers de L'Isle-Adam, Coelho Neto e João do Rio como representantes do que será definido como “Ciência Gótica”. Da mesma forma, a presença de um viés distópico na obra de H. G. Wells, Gastão Cruls e Monteiro Lobato aponta para o efeito de uma “inovação na ciência”, neste caso, a influência de teorias eugênicas introduzidas

na FC como decorrência, em parte, da corrupção das pesquisas de Darwin sobre a evolução no século XIX.

1.2. A protoficção científica

Muitos críticos, dentre os quais o brasileiro Gilberto Schoereder em *Ficção Científica* (1986), apontam que a tentativa de se buscar raízes clássicas para a ficção científica teria como objetivos justificar literariamente o gênero, respaldando-se em alguns ancestrais ilustres que, no entanto, são totalmente estranhos a ela. É importante mencionar, porém, que desde a aurora da humanidade o homem tenta entender o mundo ao seu redor, criando interpretações sobre o desconhecido com base no que dele é conhecido, e que a palavra “ciência” significava originalmente “conhecimento”. Assim, aqueles que hoje são considerados precursores da ficção científica tentaram, ao longo da história, responder às perguntas referentes ao que lhes estaria reservado no futuro, o que haveria além das estrelas, ou para além da vida. Sobre esses antecessores da FC o crítico norte-americano John Clute cunhou o termo “Protoficção científica”, assim definido por ele em *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia* (1995): “[...] a Proto FC tem de incorporar um sentido [em] que as maravilhas que ela descreve pode ser questionadas, se necessário por exemplos e analogias do mundo existente.” (CLUTE, 1994, p.34-35, tradução nossa).⁴ Nesse sentido, se um escritor sabe que cavalos não podem puxar uma carruagem para a Lua, mas mesmo assim escreve uma história em que eles o fazem, sabemos que isto não é Proto FC mas alguma outra coisa: uma Alegoria, uma Fantasia política, um sonho. Mas se o texto é escrito como se o autor acreditasse que naves espaciais puxadas a cavalo *poderiam* ser parte do mundo real, isto é Proto FC. Concentrando-nos, então, no objetivo principal, consideraremos a seguir apenas os textos que se apresentam como Protoficção científica.

Dentro dessa perspectiva, a História da FC mostra que no longo processo de evolução do sonho à razão, séculos antes da invenção da palavra “viagem espacial”, o homem já imaginava transformar sua realidade, descobrindo mundos ou moldando seu meio. Entre os anos 50 e 125 d.C., por exemplo, Plutarco foi o primeiro a escrever sobre um vôo espacial, no livro *Na superfície do disco lunar*. Nesse livro, além de falar sobre o tamanho, a forma e a natureza da Lua, Plutarco faz uma descrição de seus habitantes como demônios que realizavam viagens à Terra. Ainda no século 2 d.C., a *História verdadeira*, de Luciano de Samosata, descreve as aventuras da tripulação de um barco surpreendido por uma tromba d’água e levado à Lua. Lá os tripulantes passam por diversas aventuras e entram em contato com seres extraterrestres que estão em guerra contra os habitantes do Sol, pois ambos pretendem colonizar Vênus. Na outra obra de Luciano, *Icaromenippu* o viajante planeja sua viagem, utilizando um abutre amarrado às suas costas.

Como será analisado no capítulo 3, muitos séculos antes dos pesadelos descritos por Aldous Huxley em *Admirável mundo novo* (1932) e por George Orwell em *Mil novecentos e oitenta e quatro* (1948), Platão descreveu em *A República* (367 a.C.) um modelo utópico para seu Estado onde, dentre outras coisas, o poeta e demais artistas seriam banidos por não seguirem a verdade estipulada por um grupo de eleitos e o nascimento de novos cidadãos seria controlado por princípios eugenistas. Como destacamos em “A literatura do futuro: um olhar histórico sobre a ficção científica” (2005, p.121), a influência de Platão foi sentida posteriormente durante a Renascença, no século XVI, quando Thomas More publicou seu *A Utopia* (1516), descrevendo sua ilha perfeita, que estabeleceria as convenções da literatura de utopia e de sua contra-parte, a distopia.

Durante o século XVII, a então emergente ciência começa a aparecer como pano de fundo nas histórias especulativas, trazendo expectativas quanto aos seus efeitos sobre a humanidade. É a época da ilha tecnológica de *A nova Atlântida* (1617), de Francis Bacon,

onde até mesmo o clima é controlado, das viagens à lua e dos encontros com seres fantásticos descritos em *Somnium* (1634), de Kepler, *The Man in the Moone* (1638), do Bispo Francis Godwin, e em *Voyages to the Moon and Sun* (1656), de Cyrano de Bergerac, dentre várias outras obras.

O gradual ceticismo com relação ao já então hegemônico pensamento científico e seus benefícios para a humanidade marca a ficção especulativa do século XVIII. Duas obras em particular desse período tiveram grande influência sobre a Ficção Científica, principalmente pelo seu forte teor satírico: *As viagens de Gulliver* (1726), do escritor irlandês Jonathan Swift e *Micromegas* (1752), do filósofo francês Voltaire. Na primeira, Swift critica duramente a Inglaterra em uma narrativa que mistura ironia e sátira. Em *New Maps of Hell*, Amis sustenta que o romance de Swift é o exemplo de um trabalho onde o limite entre a ficção científica e a ficção utópica é sobreposto pela sátira.⁵ Ao lado da construção de verossimilhança para com alguns aspectos da viagem, Amis explica que essa sobreposição é resultante de um dos alvos da sátira de Swift: a ciência. No livro III de *As viagens de Gulliver*, por exemplo, Gulliver descreve a ilha voadora de Laputa, alimentada por um magneto gigante e habitada por matemáticos teóricos, perdidos em seus pensamentos abstratos. Com essa descrição, Swift caçoou do conhecimento que não trazia benefício prático para a humanidade. Na viagem seguinte, Gulliver encontra a ilha habitada pelos cavalos racionais Houyhnhnms, o que se constitui como o protótipo de um tema comum na ficção científica: o choque cultural entre um homem e um “Outro” não-humano.

Micromegas, de Voltaire, como explica Mark Hillegas em “The Literary Background to Science Fiction” (1979), foi largamente influenciado por *As viagens de Gulliver*, de Swift, por quem o filósofo francês nutria grande admiração (os dois haviam-se conhecido durante o exílio de Voltaire na Inglaterra por quatro anos). Em *Micromegas*, temos a primeira narrativa ficcional onde a Terra é visitada por viajantes extraterrestres. Esse viajante, um habitante de

Sírius, viaja ao nosso sistema solar parando em Saturno e lá ganha mais um companheiro. Juntos, estes dois cosmonautas visitam Júpiter e Marte chegando finalmente à Terra em 5 de Julho de 1737, visando entender a natureza do homem.

A crítica ao papel da ciência presente nos textos de Swift e Voltaire irá alcançar seu ponto máximo no século seguinte, quando os efeitos da Revolução Industrial começaram a permear a sociedade europeia, trazendo preocupação para os pensadores e artistas do período sobre os rumos da ciência e da tecnologia. Como será analisada no capítulo 2, esta visão da ciência como um elemento desconhecido quanto ao seu potencial promoveu a ascensão de uma nova vertente da Ficção Científica chamada de “Ciência Gótica”, representada pela obra que os críticos de forma geral consideram o marco inicial da FC: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. No entanto, foi a partir da segunda metade do século XIX que as mudanças sociais trazidas pelo progresso científico começaram a despertar a curiosidade do público leitor das grandes metrópoles. Para atender a esta demanda por informações sobre as teorias científicas e os avanços tecnológicos da sociedade europeia, duas figuras que desempenhariam papel chave na criação da ficção científica como um novo subgênero do romance surgiram respectivamente na França e na Inglaterra: Júlio Verne e H. G. Wells.

1.3. Júlio Verne e as viagens extraordinárias

Quando era muito criança, na fazenda Cabangu, em Palmira – hoje Santos Dumont, Minas Gerais – Alberto Santos Dumont se voltava para o céu, sonhando voar. Não havia nada que despertasse mais sua imaginação infantil do que os pequenos balões de papel que as crianças soltavam nas noites de São João. Quando cresceu um pouco, ele descobriu um escritor que deu forma aos seus sonhos de menino: Júlio Verne. Anos depois, já como um consagrado aeronauta em Paris, um extasiado Dumont seria cumprimentado por Verne pelas suas invenções.

O estímulo dado por Júlio Verne ao inventor brasileiro ainda em sua infância, deixa clara a influência do escritor francês sobre os leitores de seu tempo na Europa e no Brasil da virada do século. Seu público leitor podia se sentir como viajante de navios, balões, submarinos e outras engenhocas inventadas e prenunciadas pelo autor. O século XIX era, de fato, arauto de inovações tecnológicas e Verne soube aliar teses e pesquisas de seu tempo à imaginação, tendo lampejos de um visionário. Entre suas leituras, Verne se deixou influenciar muito pelo escritor norte-americano Edgar Allan Poe, cujo estilo e argumento eram realmente, como veremos no capítulo seguinte, inovadores. Também confessava sua paixão por Charles Dickens e admiração pelo conterrâneo Guy de Maupassant.

A sede de Júlio Verne em explorar todos os recantos do planeta certamente se originou nas observações, quando criança, da agitada vida dos marinheiros na sua cidade natal de Nantes, na época uma importante cidade portuária francesa. Sua idealização romântica da vida no mar o levou a ponto de embarcar clandestinamente em um navio para logo a seguir ser detido por seu pai quando o navio estava prestes a alcançar o mar aberto. Tolhido do seu desejo de conhecer o mundo, coube a Verne levar os seus personagens (e os leitores) aos lugares onde ele desejava estar, explorando assim o mundo que se descortinava no século XIX. A eletricidade não era mais um sonho; o dínamo foi inventado em 1861, a ferrovia elétrica em 1879, o elevador em 1880. Mas a eletricidade é, principalmente, energia natural, e, em seus efeitos, uma fonte *par excellence* da mobilidade, a negação do espaço pela velocidade. Além da eletricidade, estradas de ferros ligavam continentes, balões dirigíveis coloriam os céus, cabos submarinos de comunicação transoceânicos trocavam informações entre a Europa e a América do Norte, enfim, a ciência e a tecnologia estavam sendo usadas para diminuir as distâncias e revelar as maravilhas do mundo. Esse cenário levou Verne a desenvolver personagens que estavam sempre em trânsito para explorar, de forma ativa, terrenos e culturas até então desconhecidas. Como salienta Marc Angenot:

[...] todas as narrativas de Júlio Verne, ou quase todas, são narrativas de circulação [...]. Praticamente todos os seus personagens são corpos em movimento; mas se pode perceber também que esta mobilidade não se aplica apenas aos atores. Outras coisas circulam também: desejos, informação, dinheiro, máquinas, corpos celestiais. Tudo circula – *mobilis in mobili*: o que pode ser mais adequado do que usar a própria máxima de Capitão Nemo como o *leitmotif* da obra como um todo? (ANGENOT, 1979, p.19, tradução nossa) ⁶

A fixação de Verne com esse tema teve início no final de 1862, ano em que firmou um contrato com Pierre-Jules Hetzel, um conhecido editor francês responsável também por escritores como Sthendal, Alfred de Musset, Balzac, Victor Hugo e George Sand. Hetzel era um editor que se ocupava até mesmo do processo de criação das obras de seus autores (foi ele quem sugeriu a Balzac o título *A comédia humana* para a obra maior do escritor) e viu no então jovem Júlio Verne um talento para o seu projeto editorial: promover uma literatura acessível aos jovens. O resultado dessa parceria foi a aventura *Cinco semanas num balão* (1863). Na época, o público estava apaixonado pelas ações dos exploradores da África. Verne usou seus mapas e relatos para colocar nos mesmos passos os heróis de suas histórias: um inglês, o doutor Samuel Fergusson, seu amigo escocês Dick Kennefy e o empregado, Joe, que se aventuravam de Zanzibar até o Níger, num périplo em balão. Seis meses após a publicação, o fotógrafo e aeronauta Nadar capturou o interesse do público europeu com a construção de um balão que pretendia explorar o mundo. Tal empreendimento serviu para fazer de *Cinco semanas num balão* um enorme sucesso de vendas garantindo a Verne a assinatura de um contrato duradouro com Hetzel, no qual o escritor se comprometia a enviar ao seu editor “um mínimo de dois volumes por ano” (SCHMITZ, 2005, p.100). Nascia, assim, *As viagens extraordinárias*.

Na sua busca por mostrar ao homem do século XIX que a ciência e a tecnologia do seu tempo poderiam ser utilizadas como instrumentos de exploração, Verne levou os leitores de *As viagens extraordinárias* a todos os cantos do planeta como o centro da terra (*Viagem ao centro da terra* / 1864), o Pólo Norte (*Viagens e aventuras do capitão Hatteras* / 1866), o

fundo do mar (*Vinte mil léguas submarinas* / 1870), a volta pelo planeta (*A volta ao mundo em 80 dias* / 1873), e até mesmo o espaço, como visto em *Da Terra à Lua* (1865) e *Ao redor da Lua* (1870). A América do Sul não ficou de fora, e o antigo fascínio europeu com os mistérios da região Amazônica aparece refletido em *A jangada* (1881).

Ao todo, sessenta e duas obras compõem as *Viagens extraordinárias*, formando um projeto literário marcado por sucessos que estabeleceram o nome de Júlio Verne junto ao grande público não apenas na Europa, mas também na América do Norte e, especificamente, no Brasil. De fato, a influência das obras de Júlio Verne junto a gerações de leitores brasileiros encantados com a sua visão profética sobre a ciência (como o exemplo de Santos Dumont bem mostra) fomentou experiências na literatura brasileira no campo do romance de aventuras. É o caso de *O doutor Benignus* (1875), de Augusto Emílio Zaluar, um romance que é considerado a primeira manifestação na literatura brasileira da influência que a ficção especulativa praticada por Verne exerceu sobre os escritores locais.

Publicado como folhetim nos jornais cariocas da época, *O doutor Benignus* retrata a expedição de um cientista ao interior do país após ter encontrado em uma caverna um papiro com a figura humanizada do Sol e uma inscrição indígena – o que ele interpreta como sinal da existência de vida em outros astros. Um ponto interessante que chama atenção no romance de Zaluar é a posição passiva assumida pela ciência dentro do enredo em discordância com o tratamento dispensado à ciência por Verne. Como bem observa Roberto de Souza Causo em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*, ao invés de interferirem no mundo ao seu redor (algo aliás em concordância com a ideologia européia), as personagens e os aparatos tecnológicos da obra apresentam uma posição contemplativa da Natureza. Tal postura estava em consonância com o espaço reduzido ocupado pela ciência na sociedade brasileira à época de Zaluar, o que evidencia o vínculo necessário entre o surgimento e desenvolvimento da ficção científica e um ambiente no qual a ciência esteja presente como agente transformador

da sociedade. De fato, apenas no começo do século XX com as complexas transformações características da *Belle-époque* a ficção científica teria espaço para o seu surgimento.

Na mesma medida em que se tornou imensamente popular para o grande público, Verne se estigmatizou como um escritor menor para a academia francesa e a crítica literária de seu tempo. Nos últimos trinta anos, porém, devido a análises sócio-críticas como, dentre outras, o Formalismo, o Marxismo e o Estruturalismo, a relevância de Júlio Verne dentro da literatura francesa vem sendo objeto de revisão por parte de críticos como Michel Butor, Roland Barthes e Michel Foucault, críticos estes que, como destaca Marc Angenot em “Jules Verne: The Last Happy Utopianist” (1979), descobriram em Verne um escritor cuja coerência, sutileza e complexidade de visão ultrapassa o seu tradicional papel de pai da ficção científica na França.

1.4. H. G. Wells e o romance científico

A ficção científica é a única forma literária que possui uma “mãe” e dois “pais” como seus criadores. Se a inglesa Mary Shelley é amplamente aceita como a fundadora da FC com *Frankenstein*, o papel masculino de iniciador desta vertente romanesca cabe a dois escritores: Júlio Verne na França e Herbert George Wells na Inglaterra.

Wells começou a despontar na literatura em 1895 quando o nome de Júlio Verne já estava estabelecido na cena literária. À medida que os seus romances e contos se sucediam, ficava mais evidente a diferença básica entre os dois escritores: a verossimilhança científica. Enquanto o francês fazia questão de elaborar um enredo apoiado na utilização ao extremo da ciência e da tecnologia do seu tempo, Wells extrapolava esses elementos criando cenários e equipamentos não existentes no mundo do final do século XIX. O próprio Verne demonstrou a sua insatisfação com o estilo do escritor inglês. Após ler o romance *Os primeiros homens na Lua* (1901), de Wells, no qual a viagem à Lua é conseguida através da invenção de um fictício

elemento anti-gravidade chamado “Cavorita”, Júlio Verne declarou: “Eu faço uso da física. Ele, a inventa” (*apud* CARNEIRO, 1997, p.16). Hoje ambos os escritores são considerados responsáveis pela criação da ficção científica como uma vertente do romance.

Viagem no tempo (*A máquina do tempo* / 1895), universos paralelos (“O admirável caso dos olhos de Davidson” / 1895), invisibilidade (*O homem invisível* / 1897), sociedades futuras distópicas (*História dos tempos futuros* / 1897), invasão interplanetária da Terra (*A guerra dos mundos* / 1898): alguns dos temas mais conhecidos e explorados pela ficção científica até os dias de hoje foram criados e desenvolvidos por H. G. Wells. O que Wells pretendia com o “Romance Científico”, o nome usado por ele para se referir a histórias que se baseavam no pensamento científico, como informa John Clute em *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia*, era tentar representar e dar sentido às complexas e rápidas mudanças do seu tempo que estavam alterando a sociedade britânica em várias esferas, tendo como pano de fundo a hegemonia da *Pax Britannica*, a Revolução Industrial e teorias científicas polêmicas como as de Charles Darwin sobre a evolução humana. Ele vislumbrou no turbilhão promovido pela circulação dessas idéias uma oportunidade de escalar os degraus da rígida hierarquia social da sociedade vitoriana, escapando, assim, da sua condição como filho de uma empregada doméstica e de um jardineiro.

Após várias tentativas frustradas de se estabelecer como vendedor, emprego este que desprezava para desespero de sua mãe, Wells conseguiu em 1883, aos dezessete anos, uma vaga para dar aulas em uma escola primária. Seu talento para as palavras e para a ciência é notado e ele ganha uma bolsa para a prestigiada Escola Normal de Ciências (hoje Imperial College), em Londres, sob a supervisão do famoso Thomas Huxley, apelidado de “buldogue de Darwin” pela sua passional defesa da teoria do cientista inglês. A profunda influência de Huxley sobre o jovem Wells apareceu nos artigos e contos que o escritor escreveu para as revistas de massa da época mencionadas por R. G. Cox em “The Reviews and Magazines”

(1972), tais como a *Pall Mall Gazette*, a *Pearson's Magazine* e a *The Strand Magazine*. Destaca-se neste ponto a figura de H. G. Wells como um “escritor-jornalista”, aquele indivíduo francamente voltado para a produção de entretenimento e para a crônica dos temas que mexem com o interesse das suas sociedades. Como será discutido no capítulo 4, este mesmo papel foi desempenhado por João do Rio em suas crônicas e contos ao tratar das transformações do Rio de Janeiro provocadas pela sanha modernizadora do governo Rodrigues Alves durante a *Belle Époque*.

Na Inglaterra de H. G. Wells, a fundação de sociedades de conhecimento, jornais profissionais e laboratórios durante o período vitoriano conferiram à ciência uma importância que despertava no público o desejo de conhecer cada vez mais as idéias circulantes da Revolução Industrial. A procura por informações simplificadas dos fenômenos naturais e teorias científicas por parte do público indicava uma demanda que não poderia passar despercebida por escritores e editores. O romance científico de Wells foi uma tentativa de se atender a essa demanda que representava os investimentos da classe média em seu próprio futuro. O cientista pertencia a essa classe da sociedade que esperava ganhar poder e influência através de suas idéias. Ele era geralmente representado por Wells como um herói altruísta em vários romances científicos tais como *A máquina do tempo*, *A guerra dos mundos* e *Os primeiros homens na Lua*. O próprio Wells, um ex-estudante de ciência, se via como o profeta de uma “Conspiração Aberta” (no entendimento de Patrick Parrinder), de cientistas (homens), técnicos e industriais que iriam governar pacificamente o mundo. É importante mencionar aqui que Wells realmente acreditava na imparcialidade ideológica da ciência e da tecnologia. De fato, algo observado por Robert S. Baker em “The Modern Dystopia: Huxley, H. G. Wells, and Eugene Zamiatin” (1990) é que em todos os seus trabalhos literários, H. G. Wells culpava outros fatores, tais como a economia ou a política, pelo potencial destrutivo do poder do

conhecimento. Por essa razão, não é correto afirmar que Wells estava consciente de que seus próprios trabalhos sustentavam e promoviam uma ideologia a favor da classe dominante.

O romance de Wells, *A ilha do dr. Moreau* (1896), trata esta questão ao mostrar as experiências de um cientista inglês com animais de uma ilha, transformando-os em bestas humanas oprimidas pelo controle de Moreau. Com este enredo em que as teorias de Darwin se mesclam com as idéias eugenistas de fim do século XIX, Wells pretendia criticar a maneira como o imperialismo britânico e a classe dirigente tratava os habitantes de suas colônias e as classes populares. Como o capítulo 4 mostrará, essa discussão sobre o pensamento científico e a sociedade também esteve presente no Brasil da República Velha na relação entre a elite brasileira, de inclinação européia, e o povo miscigenado, uma realidade retratada nas crônicas “A Peste Negra” e “O dia de um homem em 1920”, ambas de João do Rio, e no romance *A Amazônia misteriosa*, de Gastão Cruls. Esse debate, todavia, ganhou uma nova dimensão na América do Norte através das fórmulas e convenções literárias que caracterizaram a ficção científica nos Estados Unidos da América nas primeiras décadas do século XX.

1.5. Hugo Gernsback e a ficção científica norte-americana

A trajetória de Hugo Gernsback é uma das várias histórias que ajudaram a construir a imagem dos Estados Unidos da América no século XX como uma terra de oportunidades para aqueles que enxergavam no país um mundo orientado para o futuro. Chegando à América do Norte na idade de vinte anos vindo da Tchecoslováquia, Gernsback se tornou editor de várias revistas que objetivavam se tornar veículos de divulgação científica junto aos jovens. Foi com esse perfil que ele lançou em 1926 a revista considerada por John Clute e outros críticos como o marco inicial da ficção científica moderna: *Amazing Stories*. Chamando-a de a revista da “ciênciaticção” (*scientifiction*), Gernsback procurou dar respeitabilidade ao seu projeto literário de divulgação científica republicando histórias de autores que lidaram com a ficção científica

como Júlio Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe. Posteriormente outros marcos da ficção científica moderna apareceriam nas edições desta revista *pulp* como *A cotovia do espaço* (1928), de E. E. Smith, a primeira aventura que utilizou o espaço sideral como cenário, e *Armageddon 2419* (1929), de Philip Nowlan, que registrou o aparecimento de Buck Rogers, o primeiro herói espacial. Todavia, com exceção desses casos, as narrativas de “ciênci ficção” publicadas por Gernsback eram muito pouco literárias, servindo apenas de pretexto para a divulgação das invenções da América do Norte do começo do século e de suas promessas científicas. A revista estimulava a visão de que a FC iria levar seus leitores a aprender e conquistar o caminho para o futuro, seguindo os passos dos heróis defensores do *status quo*, como Buck Rogers e Flash Gordon.

Além da publicação de *Amazing Stories*, a contribuição de Hugo Gernsback para a ficção científica foi a criação do próprio termo como o conhecemos hoje. Segundo Roberto de Sousa Causo em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*, esse nome apareceu pela primeira vez na edição inicial de julho de 1929 de outra publicação de Gernsback: *Science Wonder Stories*. No editorial do primeiro número, como cita Adam Roberts em *Science Fiction* (2000), o editor tcheco definiu a Ficção Científica (*Science Fiction*) como “histórias que têm suas bases em leis científicas como nós as conhecemos, ou na dedução lógica de novas leis a partir das que conhecemos” (*apud* ROBERTS, 2000, p.31-32, tradução nossa).⁷ A ficção científica deve a Hugo Gernsback não somente a criação de seu próprio nome, mas também sua promoção como uma nova forma literária na América do Norte durante os anos de 1920 e 1940. De fato, depois das suas iniciativas editoriais, dezenas de revistas de ficção científica surgiram por toda a América do Norte com longevidade e qualidade de conteúdo variáveis. A revista *Amazing Stories*, porém, ainda é publicada hoje.

Ainda que na década de 1930 as histórias de FC já tivessem abandonado a visão utilitarista da ciência e da tecnologia defendida por Gernsback em suas publicações, a força da

sua influência marcou a imagem dessa forma literária junto ao grande público, à crítica literária e a outras manifestações artísticas como o cinema. Se por um lado Gernsback promoveu os meios para que várias revistas de ficção científica surgissem dando espaço para novos escritores, por outro a iconografia da FC promovida por ele, exemplificada por naves espaciais, robôs, batalhas interplanetárias, armas de raios laser, e todo tipo de engenhocas tecnológicas, marcou negativamente esta forma literária até os dias de hoje como uma mera literatura de entretenimento para o público infanto-juvenil, como afirma José Paulo Paes em “Por uma literatura brasileira de entretenimento” (1990), ou como um instrumento do discurso ideológico de caráter didático, segundo a opinião de Muniz Sodré em *Teoria da literatura de massa* (1978). No primeiro caso, Paes considera que a ficção científica, assim como outras vertentes da literatura especulativa, tem seu único valor como porta de acesso dos leitores jovens ao universo da literatura. Uma vez familiarizados com o discurso literário, eles estariam prontos para uma literatura “maior” representada por, dentre outros, Joyce e Proust. Já Sodré vê a FC como uma ferramenta de divulgação (e vulgarização) do conhecimento científico junto às massas, visando com que o homem comum se sinta integrado ao seu meio.

Outra contribuição marcante para o desenvolvimento da ficção científica moderna ocorreu em 1937, quando o jovem físico John Campbell assumiu a direção da revista *Astounding Science Fiction*. Com Campbell, o gênero foi submetido a regras mais rigorosas. Ele exigia seriedade (lógico-literária) na narrativa. Isto implicava fazer a FC abandonar as epopéias intergalácticas com seus aparatos e enfatizar aspectos humanos e sociais. Destas diretrizes surgiu a chamada “Era Clássica da FC” (*The Golden Age*), representada na opinião de John Clute por autores como Isaac Asimov, Robert Heinlein, Ray Bradbury, Fred Hoyle, Arthur C. Clarke, Alfred Von Vogt, Clifford Simak e outros.

Enquanto a ficção científica nos Estados Unidos da América se desenvolvia fascinada pelas promessas da ciência e da tecnologia, na Europa o questionamento e alienação que

caracterizou o ambiente finissecular provocados pelos efeitos da Revolução Industrial, da expansão Colonialista, da angústia derivada das teorias científicas e, principalmente, da tensão do período entre guerras, provocou a ascensão de um tom pessimista na FC. Em 1921, por exemplo, o escritor tcheco Karel Capek escreveu a peça teatral *R.U.R. (Robôs Universais de Rossum)*, onde, segundo o crítico Gilberto Schoereder, foi utilizada pela primeira vez a palavra “robô” para designar um ser mecânico, que deveria substituir o ser humano de maneira mais eficaz em certos trabalhos. Em 1923, o escritor russo Alexei Tolstoi publicou *Aelita*, que conta a viagem de dois russos ao planeta Marte, onde encontram uma civilização bastante avançada, mas que está enfrentando uma série de problemas. Mas indubitavelmente a manifestação mais representativa da FC europeia foi a distopia literária. Como será analisada em detalhes no capítulo 3, a literatura de distopia apareceu a partir das contradições dos projetos utópicos nos romances de H. G. Wells, contradições estas exploradas pelo russo Yevgeny Zamiatin em *Nós* (1922), obra considerada por Robert S. Baker em “The Modern Dystopia: Huxley, H. G. Wells, and Eugene Zamiatin” (1990), como a primeira distopia moderna. Influenciado pelas idéias de Zamiatin, o escritor inglês Aldous Huxley escreveu *Admirável mundo novo* (1932) descrevendo uma sociedade tecnocrática estruturada em castas sociais biologicamente criadas.

Ao contrário do ocorrido nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, o Brasil não apresentou uma *pulp era* compatível com a dos norte-americanos. Como atesta Bráulio Tavares: “Até o final dos anos 30, praticamente inexistiu em nosso país um movimento literário nos moldes da ficção científica americana, envolvendo escritores e leitores em contato constante, e revistas especializadas” (TAVARES, 1993, p.3).

Além desse fator apontado por Tavares, dois outros podem ser acrescentados a este argumento: o primeiro foi o papel transformador desempenhado pelo progresso e a tecnologia no processo de formação da sociedade norte-americana, que permitiu que a ficção científica

encontrasse um meio receptivo junto ao grande público. O mesmo, porém, não aconteceu no Brasil onde, segundo mostra Murilo Garcia Gabrielli em *A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira* (2004), o lento e inconstante processo de modernização da nação, o baixo numero de alfabetizados entre o grande público e a histórica inclinação do sistema literário brasileiro para a literatura documental não permitiram que a ficção científica criasse raízes. O segundo fator, que constituirá objeto de interesse deste trabalho, foi a forte influência da cultura européia, em particular britânica e francesa, sobre o desenvolvimento da literatura especulativa brasileira no final do século XIX e começo do XX. Esse fator levou a ficção científica brasileira a se relacionar até a década de 1930 com duas vertentes da FC abordadas na Europa: a Ciência Gótica e a Literatura de Distopia.

NOTAS

¹ “Stories which are set in the future, or in which the contemporary setting is disrupted by an imaginary device such as a new invention or the introduction of an alien being.”

² “science fiction as a genre or division of literature distinguishes its fictional worlds to one degree or another from the world in which we actually live: a fiction of the imagination rather than observed reality, a fantastic literature.”

³ “some innovation in science or technology, or pseudoscience or pseudotechnology.”

⁴ “[...], Proto SF has to embody a sense [...] that the marvels it depicts can be argued for, if necessary by examples and analogy from the existing world.”

⁵ “it [*Gulliver’s Travels*] presents, clearly enough, a series of satirical utopias, these being chronicled with a great power of inventing details that are to be consistent with some basic assumption. This point, where invention and social criticism meet, is the point of departure for a great deal of contemporary science fiction, and no work is more relevant than *Gulliver’s Travels*” (AMIS, 1961, p.25).

⁶ “[...] all the narratives of Jules Verne, or almost all, are narratives of circulation [...]. All his practically minded characters are bodies in motion; but one can also see that this mobility does not apply to the actors alone. Other things circulate also: desires, information, money, machines, celestial bodies. Everything circulates – *mobilis in mobili*: what can be more suitable than to use Captain Nemo’s own motto as the *leitmotif* of the entire opus?”

⁷ “[...] stories that have their basis in scientific laws as we know them, or in the logical deduction of new laws from what we know.”

2. A CIÊNCIA GÓTICA

2.1. As raízes góticas

Ao falarmos sobre a ciência gótica, é importante antes discutirmos as suas raízes na Literatura Gótica. Mas, afinal de contas, o que é “Literatura Gótica”? É um enredo, um discurso, um modo de representação, uma convenção literária, um subgênero do romance ou uma composição de todos esses elementos? Assim como as criaturas presentes em suas narrativas, a origem desta vertente romanesca não se apresenta de forma clara, preferindo por sua vez a escuridão que acaba por dificultar a sua definição.

Etimologicamente o nome “Gótico” deriva de “Godos”, uma tribo originária provavelmente da Escandinávia e da Europa oriental. No período compreendido do terceiro ao quinto século da nossa era, os Godos, representados pelos Ostrogodos e Visigodos, invadiram o sul da Europa e destruíram o Império Romano, fundando a seguir reinos na região onde hoje ficam a Itália, o sul da França e a Espanha. Dessa forma, conforme explica Maria Conceição Monteiro em *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa* (2004), por terem “inaugurado” a Idade Média, os Godos ficaram intimamente relacionados com este período histórico identificado até recentemente como uma época de decadência da civilização ocidental. Todavia, apesar de ser possível traçar a procedência e pontos de fixação dessas tribos, as demais informações sobre essa cultura são escassas. De acordo com Tom McArthur em *The Oxford Companion to the English Language* (1992), o conhecimento atual sobre a língua dos Godos - o Gótico - advém unicamente da tradução da Bíblia feita pelo Bispo Ulfilas no século IV para os povos do baixo Danúbio. Nesse período o Gótico se espalhou pela Europa e pelo norte da África e depois desapareceu. Mas foi durante o Renascimento que o Gótico extrapolou o seu significado como linguagem de um povo para passar a designar um novo estilo na Arquitetura.

Séculos depois da assimilação dos Godos pelos demais povos da Europa, o primeiro e mais importante biógrafo de Leonardo Da Vinci, o escritor Giorgio Vasari, como a maioria dos pensadores renascentistas do século XVI, manifestou a sua preferência pela arquitetura clássica ao invés da medieval, e popularizou o termo “Gótico” para se referir a construções não-romanas e gregas do século XII ao XVI da região do sul da Europa, caracterizadas pelo arco pontudo e pelas grandes janelas. Estando representado principalmente em um ícone histórico do mundo medieval - as catedrais -, o estilo gótico foi concebido como uma forma de arte régia cujos temas celebravam a soberania de Cristo e da Virgem Maria. Os regentes, ao construir catedrais, reafirmavam a sua posição social de destaque dentro da ordem política própria do sistema feudal e tinham a sua autoridade mais amplamente reconhecida. O Gótico, nesse processo, passou a ser visto como um termo exclusivo relacionado às construções da Idade Média. Como destaca Monteiro:

É importante observar que o assim chamado estilo gótico, salvo a etimologia, nada tem a ver com a tribo germânica dos godos. Essa denominação vincula-se à arquitetura, à escultura e às obras dos miniaturistas, e, [...] é o estilo da Idade Média e o estilo cristão por excelência (MONTEIRO, 2004, p.31-32).

Nesse período, durante a Reforma Protestante na Inglaterra, a palavra “Gótico” passou a evocar a história das nações germânicas do norte da Europa que no alvorecer dos tempos modernos se comprometeram com os valores da liberdade e da democracia, opondo-se assim a qualquer forma de absolutismo. Como explica Fred Botting em *Gothic* (1997), por terem destruído o Império Romano, identificado com a Igreja Católica Romana, os Godos foram vistos como uma força que se colocou contra a instituição religiosa mantenedora do antigo regime opressor cuja superação começou com a Reforma Protestante, iniciada justamente nos países do norte europeu. Por essa razão, a imposição dos valores estéticos clássicos característicos do século XVIII na Europa encontrou no Gótico um símbolo de resistência da cultura nacional da Bretanha, tornando-se sinônimo de “inglês”. Para Victor Sage em “Gothic Revival” (1998), o termo sempre esteve relacionado à Inglaterra a ponto dos dois tradicionais

partidos políticos ingleses o reivindicarem. Para os Whigs, o Gótico era um símbolo progressivo de liberdade, representando a abertura das leis inglesas que foram derivadas da cultura dos godos, vistos por alguns ingleses como os primeiros habitantes da Bretanha (os godos seriam, nesta leitura, um dos troncos do povo celta). Para o pensamento Tory, por outro lado, o “Gótico” é igualmente “inglês”, mas possui ligações heráldicas com a tradição Anglo-Normanda e conseqüentemente com a aristocracia feudal. Independentemente das visões políticas, porém, o fato é que foi das cadeiras do Parlamento inglês que surgiu um dos principais responsáveis pela promoção da cultura Gótica na Inglaterra: Horace Walpole.

Segundo E. J. Clery em “Horace Walpole, Earl of Oxford” (1998), a predileção de Horace Walpole pelo Gótico nasceu de uma longa estadia na Itália onde ele ficou fascinado pelas ruínas dos lugares que visitou. Na volta à Inglaterra, ele começou uma série de viagens ao redor do país, visitando ruínas, igrejas antigas e residências de campo, e coletando detalhadas informações sobre as suas estruturas e interiores. A partir de 1749, contrariando a predominância da arquitetura neoclássica na Europa como um todo, ele começou a reconstrução de sua residência em Strawberry Hill ao estilo Gótico. O detalhamento e a riqueza de pormenores, acrescentados continuamente ao longo de vinte e cinco anos, levou a casa de Walpole a se tornar um ponto de visitaçã para os transeuntes. Para organizar o crescente número de visitantes ao local, ele publicou *A Description of Strawberry Hill* (1774), um guia que, no entendimento de Ian Ousby em “Horace Walpole” (1994), exerceu profunda influência na revitalização do Gótico na arquitetura e na ornamentação de jardins em plena Inglaterra neoclássica. Para facilitar as várias pesquisas e publicações realizadas por ele sobre este assunto, que variavam da arquitetura à pintura, ele instituiu *Strawberry Hill Press*, uma pequena gráfica localizada em sua própria residência. Foi nesse lugar que em 1764 surgiu a obra que redefiniria o gênero do romance: *O castelo de Otranto*.

O romance de Horace Walpole se passa em um principado ao sul da Itália na época das Cruzadas, e trata do destino da família do Príncipe Manfred, sobre o qual repousa uma profecia de que ele perderia o castelo quando o verdadeiro dono estivesse pronto para habitá-lo. A cerimônia de casamento do único filho e herdeiro de Manfred provoca ocorrências sobrenaturais: o jovem Conrad é esmagado por um escudo de grandes proporções, os serventes se apavoram pela visão de lábios gigantescos, um retrato ganha vida e uma estátua sangra. Nesse meio tempo, Manfred revela sua vilania quando tenta restaurar a fortuna divorciando-se de sua virtuosa esposa Hipólita para se casar com a noiva de seu filho falecido. Enquanto isso, Matilda, filha de Manfred, se apaixona por um jovem camponês que possui uma intrigante semelhança com a antiga linhagem de príncipes proprietária do castelo. Uma história de usurpação é eventualmente revelada, Matilda é acidentalmente assassinada por seu pai, Manfred e Hipólita se retiram para conventos, e o legítimo herdeiro toma posse de sua herança.

Temeroso pela recepção que algo tão extravagante quanto inédito teria, Walpole escondeu a sua autoria por trás de um prefácio em que ele alegava estar apenas apresentando a história de um manuscrito italiano encontrado em uma livraria de uma antiga família do norte da Inglaterra. As críticas favoráveis e as boas vendas, no entanto, o motivaram a assumir a autoria de *O castelo de Otranto* na segunda edição de 1765 em que acrescenta o subtítulo: “Uma história gótica” (WALPOLE, 1994, p.11).¹ Este era o início de uma nova vertente romanesca.

Narrativas fragmentadas, alucinações, profecias e maldições, misteriosos incidentes, espectros, monstros, demônios, esqueletos, castelos antigos em ruínas, uma longa galeria com muitas portas, algumas secretas, cadáveres, câmaras negras subterrâneas, catedrais decadentes, florestas tenebrosas e cenários ligados à época medieval habitados por bandidos, heroínas perseguidas, órfãos, e aristocratas maléficos, tudo isso era marcado pela presença

ostensiva do sobrenatural. Como revela Maggie Kilgour em *The Rise of the Gothic Novel* (1997), todas essas convenções e características estabelecidas por *O castelo de Otranto* levaram os críticos contemporâneos de Horace Walpole a considerarem o romance Gótico como uma rebelião contra a predominância do ideal estético neoclássico da ordem e da unidade, em favor da liberdade de imaginação. Devido a essa oposição, como aponta Fred Botting, a partir dessa obra a crítica literária de forma geral vem definindo o Gótico até hoje como “um termo geral e derogatório para a Idade Média que conjurava idéias de costumes e práticas bárbaras, de superstição, ignorância, imaginação extravagante e selvageria natural” (BOTTING, 1997, p.22, tradução nossa).²

Seguindo as bases lançadas por *O castelo de Otranto*, outros autores fizeram as suas incursões na literatura Gótica. A partir das palavras de Walpole de que o seu romance era um modelo para escritores de “talento brilhante” (*apud*, CLERY, 1998, p. 248, tradução nossa),³ a escritora Clara Reeve publicou em 1777 *The Champion of Virtue – A Gothic Story*, publicado anonimamente na forma de tradução de um manuscrito antigo. Essa estratégia literária por si revela a influência de *O castelo de Otranto*. Da mesma forma que Horace Walpole, Reeve reconheceu a sua autoria na segunda edição do romance, mudando o título para *The Old English Baron* (1778). Outra obra de destaque nos últimos anos deste século foi *Vathek* (1786), de William Beckford. Com o subtítulo de “Uma história árabe” esse romance, publicado na França em 1786 e na Inglaterra no ano seguinte, introduziu no romance Gótico a temática do Orientalismo em voga na França de então ao narrar a sede pelo poder e a busca por conhecimentos místicos proibidos empreendida pelo califa Vathek, em uma releitura da lenda medieval do pacto diabólico de Fausto. Os ecos dessa fascinação pelo Oriente podem ser encontrados em obras que vão desde *Frankenstein*, de Mary Shelley, até, como veremos, *Esfinge*, de Coelho Neto. No entanto, foi na última década do século XVIII que o romance Gótico se estabeleceu de fato como uma manifestação literária. Como afirma Fred Botting:

“A década de 1790 pode ser chamada de a década da ficção Gótica. Este foi o período quando o maior número de trabalhos Góticos foi produzido e consumido. O terror era a ordem do dia” (BOTTING, *op. cit.*, p.62, tradução nossa).⁴

Além das várias narrativas Góticas publicadas em romances e revistas populares mencionadas por Botting na última década do século XVIII, esta época também foi marcada pelo aparecimento de autores que acrescentaram novos elementos às convenções da literatura Gótica. Matthew Gregory Lewis, ou como ficou conhecido “o monge” Lewis, foi um deles. Ele recebeu este apelido devido à enorme repercussão que o seu romance *O monge* (1796) obteve junto ao público por ser uma história marcada pela devassidão sexual, religião, incesto e presença demoníaca. Conhecido por introduzir os leitores ingleses aos temas desenvolvidos na literatura popular alemã, em especial no *schauerroman*,⁵ através de *O monge*, Lewis enfatizou no Gótico a utilização do terror como um provocador de repulsa e fascinação em medidas iguais, estratégia que muito influenciaria a visão artística de Mary Shelley. É importante salientar, neste ponto, que tomamos o termo “terror” como uma forma literária de estreita conexões com o Sublime, ou seja, uma experiência que, segundo destaca Fred Botting em “Horror”, evoca uma sensação mixta de medo e de fascinação. Esta linha do Gótico possui estreita ligação com o contexto sócio-político da época marcada por, dentre outras manifestações, o reino de terror da França. e foi perpetuada em várias outras obras do período, dentre as quais *Melmoth o errante* (1820), de Charles Maturin e *Memórias secretas e confissões de um pecador absolvido* (1824), de James Hogg. Mas no que se refere a inovações nesta forma literária, indubitavelmente a maior expressão do romance gótico na última década do século XVIII foi Ann Radcliffe.

A compreensão sobre a obra de Radcliffe e a sua contribuição para o desenvolvimento da literatura gótica ainda é ponto de discussão para os críticos literários de hoje. Dentre outros fatores, este debate decorre do fato de Radcliffe ter-se diferenciado dos seus predecessores

pela sua interpretação do sobrenatural, como pode ser observado em seus dois romances mais conhecidos: *Os mistérios de Udolfo* (1794) e *O Italiano* (1797). Ao contrário de escritores como Horace Walpole e William Beckford, que deixavam os eventos sobrenaturais de seus romances sem explicações, Ann Radcliffe demonstrava maestria na construção de ambientes e no uso prolongado do suspense para oferecer explicações lógicas para os acontecimentos misteriosos ocorridos ao longo da trama. Esse fato, somado a transposições do cenário histórico das suas tramas da era medieval para o início do século XVIII e da apresentação de heroínas que se opunham aos avanços masculinos, levaram a escritora na opinião do crítico Robert Miles a ser vista, de forma pejorativa, como a fundadora de uma literatura Gótica feminina conservadora, ligada à estética conservadora neoclássica do romance sentimental inglês. Todavia, para a grande maioria dos leitores de seu tempo, Radcliffe estava à frente de seu tempo; era um talento inovador que levou o escritor escocês Walter Scott a considerá-la, “a primeira poetisa da ficção romântica” (*apud*, KILGOUR, *op. cit.*, p.113, tradução nossa).⁶ Por volta de 1800, o interesse do público leitor pelo romance Gótico se deslocou dos romances de Radcliffe, pautados por tramas centradas em estados alterados de percepção da realidade, para a ficção lúgubre mais melodramática e radical de Lewis, Maturin e Hogg. Dentro dessa linha, um novo elemento surgiu como catalisador de tramas carregadas de horror em consonância com as mudanças trazidas pela Revolução Industrial na Europa: a ciência.

2.2. Mary Shelley e o nascimento da Ciência Gótica

Nenhum outro romancista da literatura britânica possuiu pais mais ilustres que Mary Wollstonecraft Shelley. Filha do filósofo radical e líder reformista William Godwin e da precursora do feminismo Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of the Rights of Woman*, Mary Shelley incorporou o espírito romântico de seu tempo em uma vida marcada por tragédias pessoais e pelas conseqüências de suas escolhas.

Mary nunca se perdoou por ter privado o mundo do talento de sua mãe, morta em decorrência de complicações no seu nascimento. Quanto ao seu pai, ela o idolatrava na mesma medida em que evitava a presença da madrasta. Sua vida sofreu uma reviravolta quando aos dezesseis anos ela se apaixonou pelo poeta de vinte e um anos Percy Bysshe Shelley, já na época tão famoso quanto mal falado nos salões ingleses. Em companhia de Claire Clairmont, sua meia irmã, Mary fugiu grávida com Shelley para viajar pela Europa. A filha prematura, porém, não sobreviveu, dando início a uma série de perdas pessoais (das suas quatro crianças, só uma viria a sobreviver).

No verão de 1816 o trio visitou o igualmente famoso poeta inglês George Gordon, Lord Byron, em uma hospedaria chamada Villa Diodati. Byron estava em companhia de seu médico particular John William Polidori. Foi exatamente neste local que no dia 16 de junho de 1816 aconteceria a noite que mudaria o curso da Literatura Gótica.

A história da criação de *Frankenstein* é quase tão famosa quanto o próprio romance. Inspirado por um livro de histórias sobrenaturais alemãs que Byron estava lendo, o *Fantasmagoriana* (1812), o trio decidiu fazer uma competição para saber quem contaria a melhor história de terror. Os dois poetas logo desistiram da empreitada, mas Mary prosseguiu com a idéia. O resultado apareceu na forma de uma história onde um jovem estudante de medicina conseguia dar vida a um corpo feito com os pedaços de pessoas mortas. Nascia ali o enredo principal de *Frankenstein; ou o moderno Prometeus*, que seria desenvolvido nos próximos dois anos até a sua publicação em 1818. Nessa noite também surgiu a idéia de uma história que seria publicada em 1819 por Polidori com o nome “O Vampiro”. Essa é a primeira ficção sobre vampiro da literatura britânica, se tornando uma das fontes de inspiração para o escritor irlandês Bram Stoker escrever décadas depois o romance *Drácula* (1897).

Em julho de 1822, Mary Shelley sofreu sua maior perda quando Percy Bysshe Shelley morreu afogado no Golfo de Spezia. Viúva com vinte e quatro anos, ela teve de se sustentar através de sua escrita. Ainda que ela jamais tenha conseguido repetir o sucesso de seu primeiro romance, ela conquistou um relativo reconhecimento com seus outros cinco romances. Desses, os dois primeiros são os de maior destaque: *The Last Man* (1826), o primeiro romance a mostrar o fim da humanidade devido a uma epidemia mundial, e *Valperga* (1823). Ela também escreveu vinte e cinco contos, realizou alguns estudos literários e divulgou a obra de seu marido. Mary Shelley morreu aos 53 anos.

Nascido a partir de um pesadelo de Mary Shelley no qual seu bebê morto volta á vida, *Frankenstein* é, assim como o ser criado a partir de pedaços humanos, um amálgama de vários elementos que vão do romance Gótico do século XVIII, vistos na seção anterior, passando pelas obras românticas européias e as idéias científicas de autores e pesquisadores do período, até os fantasmas pessoais da autora, como a culpa pela morte indireta da mãe e o relacionamento com o gênio difícil de Percy Shelley. Dentre essas influências, porém, se destaca a figura do pai de Mary Shelley, William Godwin, ele mesmo um escritor dos romances Góticos como *Caleb Williams* (1794) e *St. Leo* (1799).

Conhecido como o anarquista da Era da Razão, Godwin ensinou sua filha a ser tão fascinada quanto desconfiada da ciência e dos produtos da tecnologia. Fascinada porque, uma vez aplicada de forma correta, a ciência poderia libertar a humanidade das limitações de sua própria natureza, e desconfiada pela crença de que a fé exacerbada no pensamento científico poderia levar os produtos da razão a se voltar contra o homem. O ensinamento de Godwin se mostrava particularmente pertinente no início do século XIX quando os efeitos da Revolução Industrial na Inglaterra começavam a deixar evidente que a ciência e os produtos do progresso iriam mudar de forma profunda e permanente a relação do homem com o seu meio. Mas o que o público leitor inglês, incluindo Mary Shelley, entedia como “ciência”? Na verdade o limite

entre o pensamento científico e o ocultismo na época era muito tênue. Esse fato se traduz no romance na própria formação intelectual do personagem Victor Frankenstein em que se percebem as influências “científicas” de Mary Shelley. Uma delas foi a ligação da autora com a Alquimia em decorrência do interesse de seu pai pelo tema. Dois anos antes da morte do pai, em 1834, Mary Shelley imprimiu, às suas próprias custas, a obra *Lives of the Necromancers*, de Godwin, um livro admirado pela escritora, segundo o crítico Radu Florescu, pela descrição das vidas de Alberto Magno, Paracelso, Cornélio Agrippa, os Rosacruz e Fausto. As idéias sobre os efeitos da eletricidade sobre o corpo humano, por sua vez, Mary Shelley colheu das teorias de dois conhecidos de seu pai: *Sir Humphry Davy* e Erasmus Darwin (avô de Charles Darwin). Erasmus Darwin inclusive foi citado no prefácio de *Frankenstein* da primeira edição de 1818 e na introdução da edição de 1831. Outras importantes fontes de inspiração para Mary Shelley na sua concepção do homem artificial citadas ainda por Florescu foram os autômatos e seres mecânicos que percorreram a Europa criados pelo francês Jacques de Vaucanson e pelo suíço Pierre Jaquet-Droz. Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Villiers de L'Isle-Adam foram três outros escritores que revelaram em seus respectivos contos e romances, “O jogador de xadrez de Maelzel”, “O artista da beleza” (1844) e *A Eva Futura* (1886), o impacto causado por estas criaturas mecânicas sobre a imaginação de escritores românticos do período nos Estados Unidos e na França. Como denominador comum em todas essas fontes utilizadas por Mary Shelley estava a dúvida e o posterior medo do grande público sobre a maneira ou o modo de funcionamento da Alquimia, da eletricidade e da constituição das máquinas e dos seres mecânicos e seus efeitos sobre as suas vidas. A literatura gótica da época não passaria incólume por este novo *zeitgeist* e incorporou essa atmosfera de angústia através de uma nova temática: a Ciência Gótica.

Um subgênero do fantástico definido pela tensão entre o racional e o irracional, a Ciência Gótica, segundo Bráulio Tavares, apresenta histórias que:

[...] têm um pé na ficção científica, utilizando muitos dos seus aparatos exteriores (cenários, personagens, artefatos) mas que se recusam a lidar com a lógica, a verossimilhança e a plausibilidade científica que os adeptos de ficção científica usam [...] Na ciência gótica, a parafernália tecnológica e a pseudo-racionalização materialista estão a serviço de situações bizarras, grotescas, impressionantes. (TAVARES, 2003, p.15)

O exemplo clássico dessa forma literária, como aponta Tavares, é o próprio romance *Frankenstein*, por representar um divisor de águas na Literatura Gótica ao apresentar a ciência como um elemento causador da mesma angústia e inquietação antes exclusivamente gerada pelo sobrenatural. A Ficção Científica surgiu portanto, no entendimento também de John Clute e Peter Nicholls expresso em *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993), dentro de uma forma literária que enfatizava o mistério sobre o conhecimento, e os perigos do homem em transpassar um território exclusivo de Deus. Mas se a Ciência Gótica nasceu na Inglaterra, seria na América do Norte que ela se estabeleceria e sofreria alterações significativas, dadas as particularidades da manifestação da literatura gótica em solo norte-americano representadas por Edgar Allan Poe.

2.3. Edgar Allan Poe e a mente simbolista

Semelhante ao que ocorreu no Brasil, a Literatura Gótica nos Estados Unidos também se manifestou durante o Romantismo. As semelhanças, no entanto, param por aí. No Brasil o Gótico se manifestou tardiamente, durante o Ultra-Romantismo, através de Álvares de Azevedo e o seu *Noite na taverna* (1855), mas não criou raízes devido a diferentes fatores, dentre os quais, como acredita Murilo Garcia Gabrielli em *A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira*, se destaca a hegemonia de um projeto alencariano de ficção, que, recobrando as realidades urbana e rural, consolidava as idéias do Romantismo hegemônico acerca da identidade nacional. Neste contexto literário, como aponta o pesquisador:

[...] a estética cosmopolita de Álvares de Azevedo, não descritiva e promotora da incerteza, enfrentou, desde o início, o descrédito da crítica

que interpretou tal projeto, até os dias atuais, ora como manifestação da *natureza doentia* do autor, ora como afetação *byroniana* descompromissada com a *nossa* literatura (GABRIELLI, 2004, p.77).

Dada a presença de um grande público leitor interessado em absorver a mesma literatura popular desenvolvida nas metrópoles européias e as afinidades lingüísticas e culturais entre a América do Norte e o Velho Mundo, a literatura Gótica nos Estados Unidos teve melhor sorte que no Brasil. As primeiras manifestações dessa forma literária em solo norte-americano, como explica Allan Lloyd Smith, ocorreram ainda no final do século XVIII através de Charles Brockden Brown e se alicerçaram na tradição inglesa e alemã. Já nas primeiras décadas do século XIX, Washington Irving adaptou lendas européias à realidade norte-americana como exemplificado em “A lenda do cavaleiro sem cabeça” (1820). No entanto, os malignos aristocratas, castelos e catedrais em ruínas e códigos de cavalaria que dominaram as convenções Góticas na Europa se mostraram altamente inapropriados ao novo mundo da América do Norte por não possuírem o mesmo significado ou efeitos de terror devido à inexistência desses mesmos elementos em solo norte-americano. Como observou o escritor romântico Nathaniel Hawthorne no prefácio de seu romance *O fauno de mármore* (1860):

Todo autor sem exceção, pode conceber a dificuldade de escrever um romance sobre um país onde não existe nenhuma sombra, nenhum mistério, [...] nada com exceção da prosperidade comum, em plena luz do dia, como é felizmente o caso da minha querida terra natal. (*apud.*, BOTTING, 1997, p.114-115, tradução nossa)⁷

Assim, no contexto norte-americano, uma geografia e história diferentes estavam disponíveis para os escritores na forma de florestas não mapeadas e do passado puritano marcado pela pesada atmosfera religiosa dos julgamentos de Salem no século XVII. Com Edgar Allan Poe, porém, a Literatura Gótica seria levada a um novo plano.

A morte e a decadência sempre foram companheiras de Edgar Allan Poe. Após o falecimento de seus pais, ele foi criado pelo comerciante John Allan, cujo nome Poe assumiria anos depois. Apesar disso, Poe sempre teve um relacionamento conturbado com seu tutor, a

ponto de este se recusar a dar suporte ao jovem na Universidade de Virginia. Devido a isso, ele recorreu ao jogo para buscar sustento, mas acabou endividado. Mudando-se para Boston, ele publicou *Tamerlane e outros poemas* (1827), às suas próprias custas, mas a obra não foi bem recebida. Após ser expulso da academia militar de West Point em 1830, ele passou a morar com sua tia em Baltimore, onde começou a publicar contos em revistas. Apesar de ter vencido uma competição com o conto “Manuscrito encontrado em uma garrafa” (1833) e de ter sido contratado como editor devido a essa história, Edgar Allan Poe perdeu seu emprego em decorrência de problemas com o alcoolismo. Apesar disso, bons momentos ocorreram em sua vida e em 1836 ele se casou com Virginia, sua prima de treze anos de idade. Quatro anos depois *Contos do grotesco e do arabesco* é publicado na forma de dois volumes. Em 1845, Poe publicou *Contos e O corvo e outros poemas*, que lhe trouxeram reconhecimento público, mas não lhe deram meios financeiros de amenizar o sofrimento de sua tia e da amada esposa. Virginia viria a morrer inválida, em extrema pobreza, o que o levou a uma espiral de decadência que culminaria em uma tentativa de suicídio em 1848. Poe morreu tragicamente em 1849, cinco dias depois de ter sido encontrado delirando em uma viela em Baltimore. Anos depois Baudelaire publicaria *Contos do grotesco e do arabesco*, na França, começando a valorização artística deste crítico, poeta e escritor norte-americano.

Os temas, a ambientação e a descrição dos personagens em contos e poemas refletiram de tal forma a vida e a carreira de Edgar Allan Poe que muitos críticos questionam até que ponto um elemento influenciou o outro. O fato é que a sua genialidade maldita representou a capacidade crítica mais sutil de sua geração, uma genialidade dotada de uma sensibilidade poética extrema para sensações visuais e sonoras. Todavia, esta exploração introspectiva do ser humano fez Poe destoar do contexto romântico de seu tempo, ajudando-o a se isolar no seu universo artístico próprio ao mesmo tempo em que apressou a sua queda pessoal.

Sua poesia foi marcada por uma visão interior cifrada em música e imagem, em ritmo e visões. Trata-se de um declarado credo literário que pode ser encontrado na sua preleção *O princípio poético* e em um comentário sobre *Twice-Told Tales* (1837), de Nathaniel Hawthorne. Nestes textos Poe afirma que:

A finalidade da arte é o prazer, não a verdade. Para que o prazer possa ser intenso, a obra de arte deve possuir unidade e brevidade. Na poesia, o meio adequado de despertar o prazer é a criação da beleza; não a beleza apenas das coisas concretas, mas também uma beleza mais elevada – a beleza sobrenatural. A música é um elemento indispensável da poesia, e é especialmente valiosa quando o poeta busca o sobrenatural, pois que a música está mais próxima de seu objeto que qualquer outra arte. No conto em prosa, por outro lado, o artista pode procurar produzir efeitos outros que não os da poesia – efeitos de horror, terror, paixão – limitando-se, em todos os casos, a um efeito único. (*apud*, TAYLOR, 1956, p.117-118)

O comentário de Poe a respeito do prazer como finalidade da arte e a importância dada à música neste sentido ajuda a entender a influência deste artista norte-americano sobre o movimento simbolista florescido na Europa nos anos oitenta e noventa do século XIX em resposta à crise da concepção positivista da vida. Segundo Lígia Cademartori em *Períodos literários* (2003), na mesma época em que os pintores impressionistas iniciavam a diluição dos contornos dos objetos nos jogos de luz, os poetas simbolistas renunciaram à tradução da forma fixa do objeto em favor do ritmo da fugacidade do momento. Buscavam a expressão de algo que escapa a uma forma definida e não é abordável por um caminho direto.

Nessa busca, a palavra, antes presa a uma sintaxe ordenada, reflexo de uma concepção do mundo como uma estrutura lógica sustentada pelo racionalismo, liberta-se da ordem frasal e carrega-se de sugestividade irracional. Em lugar da exatidão, impõem-se o vago, o indefinido e o misterioso, também explorados pela literatura gótica. A palavra passa, então, a valer pela sua sonoridade, pois atribui-se a sons e ritmos a propriedade de estimular a imaginação para que a arte seja criada através do símbolo. Os últimos entraves da métrica tradicional são rompidos, e surge o verso livre, conquista da modernidade poética. Daí a valorização da música apontada por Poe e seguida por poetas simbolistas como Arthur

Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e principalmente por Baudelaire, este último, como bem lembra Massaud Moisés em *O Simbolismo* (1973), fonte de inspiração para o Decadentismo e o Simbolismo. Baudelaire, de fato, foi profundamente influenciado pela obra de Poe, tendo sido também responsável pela divulgação do artista norte-americano na Europa. Assim, se todos os decadentistas e simbolistas tanto na poesia quanto na prosa são herdeiros de Baudelaire, pode ser dito que estes também são indiretamente herdeiros de Edgar Allan Poe. O mesmo vale no Brasil onde, como veremos no capítulo 4, além dos nomes conhecidos dos poetas Alphonsus Guimaraens e Cruz e Souza, também podemos encontrar fortes elementos simbolistas na prosa de Coelho Neto.

A incursão de Poe na prosa em detrimento da poesia, na opinião de Walter Fuller Taylor expressa em *A história das letras americanas* (1967), foi determinada por sua necessidade imperiosa de ganhar a vida. Na época, revistas como a *Blackwood's*, *Graham Magazine* e a *Southern Literary Messenger* faziam enorme sucesso junto ao público leitor norte-americano, graças às histórias de horror e terror no estilo gótico inglês e alemão. A partir destas leituras, dentre as quais se destacaram também as obras de E. T. A. Hoffmann e de escritores norte-americanos como Washington Irving e Philip Freneau, Poe iniciou sua carreira na elaboração de contos góticos. Após escrever alguns contos estruturados nas convenções européias da Literatura Gótica como “Berenice” (1835) e “Ligéia” (1838), ele decidiu aplicar na prosa os preceitos teóricos de sua poesia. Reconheceu que o impacto emocional recebido pelo leitor constituía o propósito fundamental de um conto e tentou descobrir as leis internas que produzia o efeito mais vigoroso. Partindo da consciência de que a emoção fundamental do homem era o medo, Poe buscou no sobrenatural seu material literário. Mas este sobrenatural não se limitava às imagens convencionais do gótico europeu já saturadas no Romantismo e, como vimos no início desta seção, não condizentes com a realidade americana. A fim de aplicar sua visão poética na prosa, Poe decidiu, então, explorar

um local que ainda não havia sido visitado pelos escritores de histórias de terror e horror: a mente humana. A partir dessa decisão, Edgar Allan Poe ajudou a sedimentar a Ciência Gótica como uma nova vertente da Literatura Gótica.

Contando com o auxílio das pseudociências de seu tempo – a Frenologia, o Mesmerismo, e outras tentativas de se entender o ser humano e o que se chama hoje de subconsciente, Poe descobriu uma região entre o sono e o despertar, entre a vida e a morte, onde os sentidos estavam mais alerta do que nunca e as emoções manifestavam-se sem inibições. Para Fred Botting em *Gothic*, a demência, a telepatia e outros estados de espírito anormais ou fora do comum tornaram-se os instrumentos da arte de Poe. É importante frisar nesse ponto que os contos de Poe, de psicologia anormal, precedem de duas gerações qualquer interesse generalizado pela psicologia da loucura. Nos impulsos imprevisíveis do maníaco, ele descobriu uma nova fonte de mistério e expectativa para a ficção: a consternação do narrador de “Ligéia” ao ver a amada morta animar temporariamente o corpo moribundo de Lady Rowena, a mente decadente pela loucura de Roderick Usher no momento em que ele, sua família e a própria casa em que moravam se encontram à beira do colapso em “A queda da casa de Usher” (1834). No universo simbolista de Poe, a única certeza é de que o mundo não revela o que, efetivamente, é. Como destaca Spiller sobre o escritor: “O mundo externo com seus habitantes transforma-se num mero sistema de símbolos para as invenções de sua mente propositalmente tornada superexcitada por essas visões hediondas.” (SPILLER, 1955, p.76).

Um exemplo desta visão está em “Os fatos no caso do sr. Valdemar” (1845). Neste conto representativo da Ciência Gótica, os temas científicos contemporâneos a Poe fornecem a base para uma exploração mais metafísica do horror residente na fronteira entre a vida e a morte. Na história, a mesmerização de um homem à beira da morte o deixa em um estado de animação suspensa: o corpo não se degenera, mas ele, ou algo, pode falar, murmurando as

palavras impossíveis “... Eu *estive* dormindo... e agora ... agora...*estou morto*.” (POE, 1985, p.65). Esta declaração indica a fragilidade dos limites da natureza que são manipulados pela imaginação científica. O horror ao redor da questão de quem ou o que está falando é seguido pela liberação do corpo do transe mesmérico e sua rápida decomposição em uma massa líquida putrefata. Como veremos no capítulo 4, esta mesma relação entre o elemento científico e o sobrenatural como matéria ficcional fundamentada por Poe também foi explorada por Coelho Neto no conto “A conversão” (1925). Outro influente conto de Poe é “A máscara da morte vermelha”, onde as cores bizarras das salas do castelo do Príncipe Próspero, as estranhas fantasias dos convidados e o espectro macabro da morte vermelha revelam a influência da visão artística de Poe sobre os escritores que o sucederam, dentre eles Robert Louis Stevenson.

2.4. Robert Louis Stevenson e o Decadentismo Vitoriano

Nas últimas décadas do século XIX a advertência lançada por Mary Shelley em *Frankenstein* sobre os perigos do pensamento racionalista científico se concretizaram. Na Europa como um todo e na Inglaterra em particular a concepção de um universo-máquina chegou à organização do trabalho. Criada para reunir e controlar trabalhadores e ferramentas, a fábrica também passou a ser pensada como uma grande máquina, onde os trabalhadores funcionavam como peças de um mecanismo. A racionalidade técnica invadiu todos os espaços, das casas às cidades.

Na ciência, assim como Isaac Newton mudou a maneira do homem de enxergar o mundo no século XVIII, o naturalista Charles Darwin faria o mesmo com a publicação de *A origem das espécies* (1859). Apoiando-se no trabalho de biólogos e nos próprios dados coletados em suas expedições, Darwin demonstrou que os seres vivos eram o resultado de um processo evolutivo ocorrido ao longo de eras. Formas simples de vida deram espaço a formas

mais evoluídas em uma luta pela sobrevivência na qual apenas o mais adaptado sobreviveu. Apesar de posteriormente ter-se percebido que a religião e as descobertas da ciência poderiam coexistir, em seu primeiro momento o trabalho de Darwin lançou muitos pensadores, artistas e o grande público na dúvida sobre suas crenças religiosas. Alguns indivíduos, como comentamos em *Literatura Inglesa para Brasileiros* (2005, p. 224), permaneceram na dúvida. Outros, passaram da dúvida para o desespero anunciando a atmosfera de pessimismo e ceticismo do ambiente finissecular. Instala-se assim um profundo questionamento de valores culturais que poderia ser pensado, de forma simplificada, como um deslocamento da centralidade humana enquanto poder controlador de forças exteriores. O ser humano se apresenta como um ser fraturado entre forças conscientes e inconscientes, estas últimas sendo via de regra de difícil controle ou mesmo incontroláveis. Não à toa este é o ponto central da trama de *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, uma obra apontada pelo escritor inglês John Fowles como “o guia por excelência da época [vitoriana]” (*apud* BELLEI, 2000, p.38).

Interpretado por Antonio Ballesteros González como uma variação do mito do *Doppelgänger*; na visão de Helen Stoddart como uma releitura da lenda de Fausto; ou nas palavras de Sergio Luiz Prado Bellei como um estudo pré-Freudiano do ego e da libido, *O estranho caso de Dr Jekyll e Mr Hyde* vem despertando comentários variados desde a sua primeira publicação em 1886. Mas, além da história, o que também chamou a atenção do público leitor inglês foi o escritor que está por trás dela, alguém que até aquele momento era conhecido apenas como o autor de versos, histórias infantis e relatos de viagens: Robert Louis Stevenson.

Filho de uma respeitada família escocesa cujo pai era o engenheiro chefe responsável pela execução de importantes obras de sua cidade, Robert Louis Stevenson nasceu em 13 de novembro de 1850 na capital, Edimburgo. O pai abrandava o rigor da profissão e a

austeridade dos princípios calvinistas com uma vida de família alegre e dinâmica. Desposara uma mulher de origem francesa, Margarida Balfour, e gostava de viajar. Robert Louis Stevenson herdou do pai o amor ao turismo, e da mãe, como diria posteriormente, o “espírito francês” (*apud* SGARBOSSA, 2004, p.115), dois fortes elementos presentes em sua obra.

De sua mãe infelizmente Stevenson herdaria também a saúde fraca atingida pela tuberculose. O pequeno Stevenson começou a manifestar os primeiros sintomas da enfermidade desde os seus primeiros anos, tendo uma vida assombrada pelo espectro da morte. Essa condição, porém, teria papel decisivo no desenvolvimento do seu talento artístico, pois, se por um lado a doença o levou a ter uma vida social reclusa, tendo de receber instrução particular, por outro ela lhe proporcionou longas estadias no interior de localidades escocesas e inglesas a fim de tratar da saúde. E nesses lugares ele entrou em contato com a vida e as tradições populares da velha Escócia, mescladas de poesia e superstição, de sabedoria e fanatismo.

A entrada na Universidade de Edimburgo em 1867 foi fator decisivo para a escolha pela escrita. Inicialmente estudando Engenharia a desejo do pai, Stevenson acabou se decidindo pelo Direito, vindo a se formar em 1875. Mas o que realmente atraía o jovem estudante de Direito na época da universidade era a companhia dos estudantes de Medicina e a vida boêmia nas velhas ruas da capital escocesa: “Não desejem que eu morra como um cão, sem ter visto e experimentado tudo o que há para conhecer!” (*apud* SGARBOSSA, 2004, p.116), gritou certa vez, protestando contra suas limitações físicas.

Ao término da Faculdade, Robert Louis Stevenson começou a se dedicar em tempo integral a sua paixão pela escrita. Desse período datam várias narrativas de viagens pela Europa que, se não lhe trouxeram dinheiro, pelos menos lhe deram certa notoriedade. Após viajar pela Suíça, França e Estados Unidos (onde se casou), o escritor retornou à Escócia para novamente se recompor da doença. Foi em sua terra natal que ele desenvolveu o que o crítico

Jerrold E. Hogle definiu em “Robert Louis Stevenson” (1998), como “o período gótico” de sua criação quando ele produziu entre os anos de 1881 e 1886 os contos “Janet de pescoço torcido”, “Markheim”, “Olalla”, “O ladrão de corpos” e a novela *Dr Jekyll e Mr Hyde*, histórias estas nas quais se pode sentir de forma mais direta a influência das leituras de juventude como as de Samuel Taylor Coleridge, Edgar Allan Poe e Herman Melville, mescladas com a forte tradição folclórica escocesa e o legado calvinista. Neste ponto não se pode deixar de notar a coincidência de datas entre esse “período gótico” de Stevenson e o desenvolvimento da literatura decadentista, o que pode indicar um possível contato do escritor com as idéias dos artistas decadentes da França quando ele esteve nesse país em várias oportunidades entre os anos de 1864 e 1883.

O termo “Decadência”, na conceituação presente em *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1991), descreve um período da arte ou da literatura que, comparado com a excelência de uma era anterior, está em declínio. Ainda que o termo já tivesse sido usado para descrever o final dos períodos Alexandrino (300-30 a.C.) e do Imperador Romano Augusto (14 d.C.), ele se consagrou nos tempos modernos na França para designar o movimento simbolista de meados e fim do século XIX. O movimento enfatizava a autonomia da arte, a necessidade do sensacionalismo, do melodrama, do egocentrismo, do bizarro, do artificial e da posição autônoma do artista em relação à sociedade, particularmente a classe média burguesa, além de tecer uma crítica ao racionalismo científico presente no pensamento realista-naturalista.

Em termos estritamente literários, segundo Orna Messer Levin em *As figurações do dândi* (1996), a noção de Decadência apareceu pela primeira vez na França em 1834 no estudo do crítico Desiré Nisard no qual eram analisadas as semelhanças da poesia latina com a literatura romântica. Mas foi com a coletânea de poemas *As flores do mal* (1857), do poeta Baudelaire, fortemente influenciado pela visão artística de Edgar Allan Poe, que a literatura

decadentista encontrou o seu manifesto, ganhando força através da influência exercida sobre os artistas contrários ao *status quo*. Em 1884, o Decadentismo chegou à prosa com a publicação de *Às avessas*, de Huysmans, considerado como o “breviário” do movimento. Nele, as idéias decadentistas ganham corpo no protagonista Des Esseintes, que exemplifica a figura decadente, consumida pela *maladie fin de siècle*. Ele devota energia, fortuna e inteligência à substituição do natural pelo não-natural e artificial em uma existência que se resume pela busca de sensações novas e bizarras, uma ânsia trágica de libertação e narcisismo. Esse é o mesmo comportamento apresentado pela personagem Dr Jekyll em *Dr Jekyll e Mr Hyde*, cujas experiências científicas, com vistas a encontrar uma maneira de levar uma vida de dândi que não manchasse a sua imagem de respeitado cavaleiro vitoriano, iniciam o tortuoso processo de decadência que culmina em seu suicídio. Apesar de longo, o trecho da obra a seguir em que Jekyll descreve a sua primeira transformação através de uma poção merece ser citado por ser nele que encontramos um exemplo de como os efeitos da ciência e do progresso sobre o ser humano no ambiente finissecular abordados pela Ciência Gótica constituem um ponto de convergência entre esta forma literária e o Decadentismo:

Sucederam-se transes da maior angústia: ranger dos ossos, náuseas mortais, e o tormento do espírito que está para nascer ou morrer. [...] Havia algo de estranho nas minhas sensações, algo de novo e indescritível que, pelo seu ineditismo, era incrivelmente agradável. Senti-me mais novo, mais leve, mais bem disposto, e experimentava, no meu íntimo, uma impetuosa ousadia; desenrolavam-se, na minha fantasia, desordenadas imagens sensuais, vertiginosamente; desfaziam-se os vínculos morais e se mostrava agora uma liberdade da alma que, entretanto, não era inocente. Considerei-me, desde o primeiro sopro da minha nova existência, de ânimo mais perverso, dez vezes mais iníquo, reintegrando na maldade original; e esse pensamento, naquela hora, prendia-me e deliciava-me como um vinho. (STEVENSON, 2004, p.73)

Apontado por James Laver em seu ensaio biográfico-crítico sobre Oscar Wilde como uma das obras que influenciaram o desenvolvimento de *O retrato de Dorian Gray* (1891), ao lado de *Às avessas*, de Huysmans, e de “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe, *O estranho caso de Dr Jekyll e Mr Hyde* evidencia que o Decadentismo encontrou na novela de Stevenson a

sua manifestação nas ilhas britânicas, vindo a se constituir como uma importante fonte não apenas para o romance de Wilde, mas também para a ciência gótica através de outras obras como *A ilha do Dr Moreau* (1896) e *O homem invisível* (1897), ambas de Wells.

2.5. Outros escritores

Outros escritores também contribuíram para o desenvolvimento da Ciência Gótica configurando-se ainda como importantes influências para a obra dos brasileiros Coelho Neto e João do Rio. Além de Edgar Allan Poe, a literatura Gótica norte-americana no século XIX encontraria em Nathaniel Hawthorne um escritor capaz de analisar os mistérios do ser humano.

O material literário de Hawthorne, na visão de Robert E. Spiller em *O ciclo da literatura norte-americana* (1955), era constituído pela visão ética da vida de seus ancestrais calvinistas, originários da Nova Inglaterra, e suas histórias são, na maioria das vezes, alegorias com uma moral final. O tema central de quase todas as suas histórias não é o pecado concebido como problema teológico, mas o efeito psicológico da convicção do pecado no espírito do homem. Essa característica se desenvolveu na sua infância e adolescência passada em Salem, Massachussets, onde ele aprendeu a observar o seu passado racial e nacional. Vivendo na cidade em que se sucediam os julgamentos das feiticeiras durante a fase colonial e ligado a eles por um seu antepassado direto, o Juiz William Hawthorne, ele não teve dificuldade em impregnar-se da história de Salem e das vidas de seus fundadores puritanos. Sua obra prima, *A letra escarlata* (1850), passada na América do Norte do século XVII, remete a este passado onde os limites entre o real e o sobrenatural, o público e o privado, por vezes se apresentavam sobrepostos.

Especificamente no que diz respeito à Ciência Gótica, os contos de Hawthorne mais relevantes para o desenvolvimento deste estudo são “O artista da beleza” (1844), “Marca de

nascença” (1843) e “A filha de Rappaccini” (1844). No primeiro, em alusão à criação artística, o árduo esforço de anos de um relojoeiro para reproduzir perfeitamente uma borboleta voadora mecânica se perde quando o simples tapa de uma criança destrói sua criação. Já em “Marca de nascença”, a idéia central é a luta entre as aspirações incessantes do homem para a perfeição e a imperfeição inerente e incurável de sua natureza. O desejo da perfeição é personificado no cientista Aylmer, e as falhas incuráveis da humanidade representadas por uma pequena mancha de nascença na bochecha de sua mulher, para cuja remoção ele esgota em vão todos os recursos de sua ciência. Em “A filha de Rappaccini”, por sua vez, a idéia básica é o superdesenvolvimento do intelecto à custa do ser moral. Um médico italiano criou a sua filha em isolamento, no meio de ervas venenosas; assim, enquanto sua alma continuava pura, seu corpo tornou-se algo dotado de um veneno mortal. Sobre estes dois contos Taylor comenta: “‘Rappaccini`s Daughter` e `The Birthmark` são fabricados não do material da superstição puritana, mas dos mistérios góticos da pseudociência que teria deliciado Poe.” (1956, p.162). Apesar da falta de evidências diretas, a análise no capítulo 4 do conto “A sombra” (1925), de Coelho Neto mostrará contundentes semelhanças que indicam ter o autor possivelmente lido “Marca de nascença” e “A filha de Rappaccini”.

Dada a enorme influência da cultura francesa sobre a literatura brasileira no começo do século XX, dois outros escritores devem ser mencionados, devido aos temas relacionados à Ciência Gótica tratados em suas ficções: Guy de Maupassant e Villiers de L`Isle-Adam.

Admirado por Júlio Verne e por seu amigo e mentor Gustave Flaubert, Guy de Maupassant era um mestre da arte do conto. Seus tipos humanos derivavam da sua experiência pessoal e de seu poder de observação. Ele escrevia sobre pessoas comuns como fazendeiros, pescadores e camponeses de sua província, a Normandia. Na cidade, assim como o brasileiro Lima Barreto, e em um certo nível João do Rio, ele era fascinado por comerciantes, funcionários públicos, prostitutas e soldados. Ao focalizar a vida comum dessas

pessoas, ele revelou a inveja, ganância, hipocrisia, egoísmo, vaidade e crueldade do ser humano. Mas foi no campo do fantástico que o poder descritivo dos recônditos da alma humana de Maupassant demonstrou o quão tênue era o limite entre a razão e o sobrenatural na Europa racionalista de fim do século XIX, como pode ser observado nas suas histórias fantásticas reunidas num volume de 1887, ao qual o autor deu o título de *O horla*.

Um dos contos mais famosos de *O horla* é justamente o que dá título ao livro. Nesta narrativa a ciência médica é expressamente convocada pelo protagonista-narrador a fim de achar uma explicação que não a de insanidade para os até então inexplicáveis fenômenos de que foi testemunha e vítima e sobre os quais ele mesmo formula uma vaga teoria que toca os domínios da ficção científica (como seria de se esperar da pena de um escritor realista). É interessante observar neste ponto que por trás de sua arte de flaubertiana impessoalidade, precisão e limpidez de estilo, Maupassant escondia uma morbidez de temperamento que no fim da vida o levaria à loucura.

Outro escritor que buscou interpretar as profundas mudanças de seu tempo foi Villiers de L'Isle-Adam. De família aristocrática, culto e excêntrico, Villiers foi contemporâneo e amigo de escritores como Flaubert e os poetas Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Assim como esses poetas, ele era um simbolista desdenhoso do materialismo cientificista do seu século e adepto do oculto, do sobrenatural, o que revelava a sua paixão pela literatura de Edgar Allan Poe. Sua obra mais conhecida - *Axël* (1885) - exemplifica bem esses elementos. Neste drama poético, o herói considera a vida tão vulgar que a tem por digna de ser vivida apenas pelos seus criados, preferindo ele próprio a nobreza do sonho e a eternidade da morte. Em *Contos cruéis* (1883), ele reuniu histórias de terror, mistério e fantasia, entre elas “O segredo do patíbulo”, que descreve com paradoxal objetividade realista o experimento de um luminar da medicina que cria em torno deste uma aura de quase fantasmagoria, à maneira do que ocorre em “Os fatos no caso do sr. Valdemar”. Já em *A Eva futura* (1886), outro exemplo

da ciência Gótica de Villiers, o leitor é apresentado a um andróide feminino, ou melhor, uma “criatura eletro-humana”, cuja criação permite que Villiers de L'Isle-Adam medite sobre a condição feminina e sobre a relação homem e mulher ao mesmo tempo em que ficcionaliza a realidade e ironiza uma certa noção de progresso, em que se chocam a promessa de redenção pela máquina da época e a impotência para resolver questões cruciais do ser humano.

Oriunda da tradição gótica oitocentista, a Ciência Gótica surgiu no início do século XIX como resposta crítica direta à hegemonia do racionalismo derivado da Revolução Industrial e das idéias e descobertas científicas da época. Refletindo sobre essa fragmentação do indivíduo, a Ciência Gótica se mesclou, no final do século, ao Decadentismo e ao Simbolismo, na tentativa de representação de uma realidade em que a ideologia científica adquiriu um caráter quase religioso, de forte tendência opressora, tendência que, aliada às incertezas políticas das primeiras décadas do século XX, fomentariam a ascensão da literatura de distopia.

NOTAS

¹ “A Gothic story”.

² “a general and derogatory term for the Middle Ages which conjured up ideas of barbarous customs and practices, of superstition, ignorance, extravagant fancies and natural wildness.”

³ “brighter talents.”

⁴ “The 1790s can be called the decade of Gothic fiction. It was the period when the greatest number of Gothic works were produced and consumed. Terror was the order of the day.”

⁵ Podendo ser traduzido como “Romance arrepiante”, o *Schauerroman* é frequentemente usado para designar o romance Gótico alemão em geral. Ele é caracterizado pelo excesso de elementos sobrenaturais e de horror em histórias de forte tom sádico passadas em florestas negras habitadas por marginais e mulheres amaldiçoadas. (MULVEY-ROBERTS, 1998, p.283-284).

⁶ “the first poetess of romantic fiction.”

⁷ “No author without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no mystery, [...] anything but commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land.”

3. A DISTOPIA

3.1. A tradição da utopia.

Talvez nenhuma outra forma literária seja mais emblemática da relação sujeito e espaço do que a literatura de utopia. Presente na história da humanidade desde o Jardim do Éden, passando pelos Campos Elíseos gregos e chegando até o primeiro projeto político registrado do Ocidente com *A República*, de Platão, a utopia representa a inerente tentativa do homem em buscar ou criar um lugar perfeito para viver. Tanto em forma de idéias religiosas e filosóficas quanto de projetos literários e políticos, a persistência da imaginação utópica sugere que o ser humano anseia por um mundo perfeito que difira radicalmente do modelo imperfeito vivenciado diariamente. Todavia, como a história ocasionalmente mostra,¹ na tentativa de ser implantado, o sonho utópico revela que, como qualquer outra manifestação humana, ele também tem um lado negro representado pela pesadélica distopia.²

A fim de entendermos a evolução da literatura de distopia, faz-se necessário tentar traçar nas brumas do tempo a origem das utopias. Na tradição ocidental, a procura por paraísos, sejam estes terrestres ou não, remonta aos Campos Elíseos descritos por Homero na *Odisséia* (800 a.C.), assim como por Luciano de Samosata em *História verdadeira* (150 d.C.). A Igreja Católica não poderia ficar de fora, e em 426 d.C. também reforçou a crença de um mundo perfeito alcançável pelos que merecem, com *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho. Apesar de não terem estado cronologicamente entre as mais antigas, *A República* (367 a.C.), e *As leis* (347 a.C.), de Platão, foram as primeiras utopias, segundo Teixeira Coelho em *O que é utopia* (1992), a serem apresentadas em um organizado e extensivo sistema de idéias filosóficas que ofereciam possíveis caminhos para a melhoria de vida da sociedade. Em *Scraps of the Untainted Sky* (2000), Tom Moylan vai além e considera as idéias de Platão como as mais influentes sobre o pensamento utópico ocidental. Em nenhum outro momento histórico essa influência foi mais sentida que durante a Renascença. Não é de se surpreender,

então, que o termo “utopia” tenha sido cunhado durante esse período. Era o tempo da *Utopia*, de Thomas More.

A publicação em 1516 de *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia Libellus Vere Aureus* é um divisor de águas da literatura de utopia. Para Frank Manuel e Fritzie Manuel, autores de *Utopian Thought in the Western World* (1979), o livro marca o ponto inicial da ficção utópica, tanto como gênero literário, quanto como programa político. Além disso, como defende o crítico John Clute, a *Utopia* também inaugurou um cenário de estranhamento utilizado posteriormente pela ficção científica na descrição de planetas desconhecidos ou mundos perdidos e o inevitável encontro com alienígenas ou povos afastados da civilização.

More situou seu país na imaginária ilha de Utopia, um nome cuja etimologia é uma derivação da palavra grega *topos* (lugar ou região), precedida por dois prefixos gregos: *eu* (bom ou positivo) e *ou* (não), ou seja, um local que era ao mesmo tempo, “o lugar bom” e “o lugar que não está em lugar nenhum”, como explica Thierry Paquot em *A utopia* (1999). Com base nisso, More visava criticar a situação política na opressiva Inglaterra do século XVI, propondo alternativas à sua situação. Como um produto de seu momento histórico, a obra de More também refletia a fé de seu tempo na aplicação da razão para a realização de grandes feitos. No caso da *Utopia*, esses feitos advinham, dentre outros, da utilização da nova tecnologia de navegações que culminou nas descobertas dos séculos XV e XVI na África e no Novo Mundo. É devido a essa aparente e paradoxal característica – a descrição de uma terra fantástica que é alcançada pela não menos fascinante ciência – que os limites literários entre a literatura de utopia e a ficção científica têm se sobreposto desde a publicação da utopia de More. A ligação entre essas ficções foi intensificada durante o Iluminismo e sua exacerbada confiança no poder da razão como solução para os problemas sociais. Nas palavras de Booker: “... tais visões [utópicas] são largamente um fenômeno do Iluminismo, uma extensão

da crença iluminista de que a justa aplicação da razão e da racionalidade poderia resultar na melhoria essencialmente ilimitada da sociedade humana.” (BOOKER, 1994, p.4, tradução nossa).³ “Razão” e “racionalidade” são, de fato, palavras constantes que guiaram a ficção científica por muito tempo e que também estão presentes em todos os programas utópicos desde Platão. Tais idéias moldaram o desenvolvimento de um pensamento científico que por sua vez deu forma à ideologia de utopias, distopias e à ficção científica. Por essa razão se pode observar uma semelhança estrutural entre os textos que derivam dessas fontes.

Outros trabalhos seguiram-se a *A Utopia*, combinando eventos reais e ficcionais que cada vez mais aumentavam a fascinação por textos similares. Essa demanda gerou um *corpus* de fórmulas fixas e conceitos para essa nova ficção, dentre os quais o naufrágio, o desembarque ou a chegada acidental em uma terra em que se mostra uma perfeita representação social, um retorno para o mundo original do viajante, e a narração do que foi visto. A importância de um *locus* visava estimular a idéia de que era possível um projeto utópico e de que ele poderia ser implementado em um plano terrestre tangível no país do narrador. A presença de uma locação física na qual os males de um país ou Estado possam ser vislumbrados é apontada por M. K. Booker como um dos elementos de distinção entre utopias e distopias: “o utopianismo é baseado em uma crítica sobre as deficiências do presente, enquanto que o pensamento distópico se baseia em uma crítica sobre perceptíveis deficiências no futuro” (*Ibidem*, p.19, tradução nossa).⁴ Essa distinção leva a uma constatação: enquanto as utopias são predominantemente localizadas espacialmente (numa ilha deserta, num mundo perdido dentro da terra ou num novo planeta) a fim de exporem os males já estabelecidos, as distopias são localizadas distante temporalmente da época vivida pelo próprio autor, mas as referências são claras quanto ao fato de que o cenário distópico é decorrente de tendências do presente. É exatamente esse recorrente impulso para o futuro em histórias de marcante ambientação tecnológica que leva críticos como Raymond Williams em “Utopia and Science”

(1979), a associarem as distopias na literatura moderna com a ficção científica. A predominância do caráter crítico, porém, revela a presença de outro gênero normalmente relacionado tanto à utopia quanto à distopia e à ficção científica: a sátira.⁵

Quando Thomas More concebeu sua Utopia como uma narrativa feita por um marinheiro, seu propósito claro era de satirizar em uma ilha perfeita os vícios e defeitos de seu país. Apesar das diferenças quanto ao governo e estilo de vida, os habitantes da ilha de More ainda eram seres humanos. No entanto, isso não impediu que a *Utopia* tivesse o enredo comumente utilizado na ficção científica do encontro com uma forma de vida alienígena, que é geralmente comparada com a nossa. Os aspectos descritos em *Utopia* podem de fato ser encontrados no romance científico *Os primeiros homens na Lua* (1901), de H.G. Wells. Mas enquanto as utopias satirizam características específicas de suas sociedades, as distopias podem ser lidas, em nosso ponto de vista, como sátiras de características específicas de sociedades utópicas. Nesse sentido, as distinções entre utopias e distopias dependem meramente do ponto de vista. De fato, pode ser dito que as distopias destacam elementos que nas utopias aparecem como pano de fundo. No influente trabalho de Platão, por exemplo, podem ser encontrados vários elementos que se tornaram parte de projetos utópicos e foram satirizados em distopias e histórias de ficção científica. A ênfase utópica na ordem e na vida racionalizada, por exemplo, é essencial na visão de Platão. O poeta e o artista de forma generalizada não têm espaço na República, porque esses não consideram a razão como seu guia de vida. Não há ali, pois, nenhuma manifestação artística como a pintura ou o drama. A utopia de Platão é, em termos básicos, o protótipo do estado totalitário, explorado mais tarde por, entre outros romances distópicos, *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e *Mil novecentos e oitenta e quatro*, de George Orwell. O estabelecimento de uma rígida hierarquia também faz parte do projeto de Platão. Nesse há uma divisão de classes e todos devem obedecer a cada ordem proferida por um grupo de filósofos guiados pelo ‘Supremo Guardião’

a fim de que a individualidade não perturbe o grupo. Esse grupo de filósofos anciões – uma Sofocracia – também antecipou a representação de sociedades distópicas onde o exercício do poder é relacionado ao domínio do conhecimento. Como resultado desse padrão, os cidadãos de utopias são muitas vezes descritos como alienados marionetes sem vozes ou sem vontade.

Desde seu primeiro momento, portanto, o projeto utópico já despertava desconfiança e ceticismo naqueles que conseguiam entrever na promessa do paraíso uma tendência para o inferno. O poeta Grego Aristófanes, por exemplo, já mostrava em seu *O Parlamento das mulheres* (360 a.C.) uma sátira à utopia de Platão, constituindo-se em uma das primeiras distopias que, como tal, contestavam a fé na evolução humana. Outro trabalho chave que, como vimos no capítulo 1, forneceu inúmeras direções a serem seguidas pela ficção científica e que também expôs as intrínsecas contradições dos projetos utópicos é *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Esse debate sobre a presença e efeito da ciência e tecnologia na vida individual e social tornou-se parte da estrutura da literatura de distopias, fornecendo seu laço com a ficção científica. Tal debate alcançou sua expressão máxima durante a Revolução Industrial, quando os pensadores políticos, filosóficos e religiosos discutiram sobre as implicações da ciência e do progresso para o homem. Essa discussão pode ser exemplificada pelo trabalho de Karl Marx.

3.2. Do sonho ao pesadelo

Como observa M. K. Booker em *The Dystopian Impulse in Modern Literature* (1994), apesar do trabalho de Marx apresentar um óbvio tom utópico devido aos seus ataques às iniquidades entre as classes sociais e sua defesa de uma sociedade comunista, seus prognósticos sobre como essa visão utópica seria implantada revelam muitos elementos distópicos. A confiança de Marx no estabelecimento do comunismo como uma realização racional do desenvolvimento da sociedade evidencia a fé utópica do século XIX no progresso.

Todavia, e aqui reside o componente distópico apontado por Booker, longe de ser uma transformação pacífica, essa mudança só será efetivada através da violência e até mesmo da ditadura do proletariado, idéia que é refletida, ao nosso ver, em *A máquina do tempo*, de H. G. Wells.⁶ Deve-se salientar aqui que, por basearem sua análise da sociedade capitalista em uma perspectiva científica, assim como também por acreditarem firmemente em uma revolução racional e inevitável por parte do proletariado, Marx e Friedrich Engels se recusavam a considerar suas idéias como meramente utópicas. Nessa recusa, elas se distinguem das utopias socialistas de Saint-Simon, Owen e Proudhon, utopias que Marx no texto “O rendimento e suas fontes” considerava irracionais. O pensador alemão também discutiu a inerente exploração dos seres humanos dentro do sistema capitalista. Para ele, o capitalismo aliena os trabalhadores, transformando-os em meros artefatos da economia, fato que é largamente discutido em muitas distopias tais como *Os mercadores do espaço* (1953), de Frederik Pohl e C. M. Kornbluth, “Podemos Lembrá-lo Para Você Por Atacado” (1966), de Philip K. Dick, *Neuromancer* (1984), de William Gibson e *He, she, and it* (1991), de Marge Piercy. Todas estas são exemplos de distopias em que as grandes companhias controlam a vida de seus “clientes”. O contínuo empobrecimento das classes mais baixas em meados do século XIX, associado por Marx ao capitalismo, mostrou que o potencial destrutivo e opressor da ciência e da tecnologia apontado por Swift havia-se tornado realidade. Essa atmosfera, como salienta M. Keith Booker, promoveu a mudança do pensamento utópico para o distópico, mudança que encontrou seus primeiros momentos de análise crítica na filosofia de Friedrich Nietzsche.

Da segunda metade do século XIX em diante, os efeitos desagradáveis do progresso trouxeram à tona um sentimento predominantemente negativo acerca da ciência e da tecnologia evidenciado em muitas obras literárias. *A raça futura* (1871), de Bulwer-Lytton, onde é mostrada a poderosa raça subterrânea Vril-ya e sua fonte de energia, sendo o Vril uma

espécie de crítica à idéia de que o grau de civilização é medido pela tecnologia, e *Erewhon* (1872), de Samuel Butler, na qual os homens banem as máquinas por completo, devido a sua tendência para a tirania, são exemplos deste fato. O temor das profundas conseqüências dos avanços tecnológicos resultou numa visão cética do mundo e numa erosão dos valores religiosos. Paradoxalmente, como bem lembra M. H. Abrams em “The Victorian Age” (1993), um fervor quase religioso definia a relação entre o ser humano e a ciência durante esse período. Essa adoração da ciência como uma religião quase nova chamou a atenção de Nietzsche, que observou em “Para a Genealogia da Moral” (1887):

É sempre ainda sobre uma *crença metafísica* que repousa nossa crença na ciência [...] também nós, conhecedores de hoje, nós os sem-Deus e os anti-metafísicos, também *nosso* fogo, nós o tiramos ainda da fogueira que uma crença milenar acendeu, aquela crença cristã, que era também a crença de Platão, de que Deus é a verdade, de que a verdade é *divina*... (NIETZSCHE, 1996, p.364)

Foi exatamente a constatação dessa adoração que levou Nietzsche a observar em outros trabalhos que, ao invés de serem diametralmente opostos, o Cristianismo e a ciência compartilhavam pontos em comum. Ambos situam-se como discursos centrais de autoridade e fontes de projetos utópicos da civilização ocidental. Como tal, ele fornece interpretações simplistas sobre o mundo. Nietzsche também acredita que a defesa de verdades inequívocas por parte das instituições religiosas e científicas confina o indivíduo dentro de uma esfera limitada, sem possibilidades de escolhas.

A crítica de Nietzsche formaliza, portanto, as idéias apresentadas nos romances vitorianos de Lytton e Butler, entre outros, evidenciando a fórmula literária seguida pelas ficções distópicas desde então, que se centram na oposição entre vida individual e obediência social. Essa idéia é usada na criação de estados totalitários comandados através da tecnologia ou da religião em romances como *Revolução no futuro* (1952), de Kurt Vonnegut, e *A história da Aia* (1985), de Margaret Atwood.

Compartilhando a visão de Nietzsche a respeito da influência opressora da sociedade sobre a vida individual, Sigmund Freud é outro nome-chave na história crítica da Literatura de Distopia. Ainda que sua obra tenha sido primariamente direcionada para a esfera individual, os estudos de Freud apresentam uma densa dimensão social. Voltado para a inerente busca humana por felicidade e na inevitável percepção da impossibilidade de alcançar tal objetivo, Freud mostra que a vida humana é uma tentativa de equilíbrio entre os limites dos desejos individuais e as exigências da sociedade. Por essa razão, seu objeto de trabalho – a sexualidade – tem-se apresentado sempre como um poderoso elemento de simbolismo múltiplo, não somente na ficção distópica, mas na literatura de forma geral. Devido à sua intrínseca natureza individual, há um constante conflito entre a sexualidade e a civilização, no qual a primeira é regida por impulsos que podem ameaçar a unidade da última. Em uma forma literária onde a ordem tem um papel fundamental, a sexualidade sempre é mencionada em distopias, tanto como um elemento de potencial subversivo quanto, como algo usado para controlar e manipular os outros. Tal característica é especialmente significativa nas distopias femininas, nas quais conforme defende Raffaella Baccolini em “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler” (2000), a sexualidade está sempre associada ao poder masculino e à falta de liberdade feminina.

Outra dimensão do trabalho de Freud é a necessidade humana de criar e perseguir bodes expiatórios, a fim de proporcionar um canal de escape para a agressividade coletiva.⁷ Esse impulso tem presença recorrente nas distopias onde um grupo político, social ou racial específico é usado como bode expiatório para os problemas de estados totalitários. Casos exemplares são as cerimônias “Dois Minutos de Ódio” e “Selvageria distrital”, descritas respectivamente em *Mil novecentos e oitenta e quatro* e *A história da Aia*. Na primeira, todo o impulso potencialmente agressivo da sociedade é canalizado para a figura do dissidente

político Emanuel Goldstein, “O Inimigo do Povo”. Já no romance de Atwood, os médicos que praticam abortos e as mulheres adúlteras são mortos publicamente pela ação direta das Aias. Como se constata então, a intensificação do desenvolvimento da sociedade desde a Revolução Industrial trouxe vários dilemas e questões que se refletiram nos trabalhos de Marx, Nietzsche e Freud. O impacto das obras desses críticos sobre o pensamento ocidental pode ser medido pela sua influência sobre outros pensadores posteriores como Michel Foucault, por exemplo.

Com um extenso trabalho que cobre várias áreas tais como a Filosofia, a História, a Linguística, a Psicologia e a Antropologia, Foucault não apenas seguiu os caminhos abertos pelos três pensadores alemães previamente analisados, mas também estabeleceu novas rotas para o pensamento crítico. Similar a Nietzsche, Foucault também atacou a exacerbada fé no poder da razão manifestada na tendência da sociedade em controlar a vida individual através de diferentes instrumentos de opressão. Além disso, assim como Nietzsche, Foucault enfatizou a importância da História como edificadora de experiências humanas. Para o pensador francês, o passado e o presente não são eventos inter-relacionados, apontando assim para uma idéia exemplificada em distopias clássicas como *Nós*, de Zamyatin, e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, de Orwell, onde a História é manipulada a favor dos dominantes. Um outro ponto de crucial relevância social que mereceu sua atenção foi o processo pelo qual a sociedade cria grupos marginais que atuam como bodes expiatórios. Demonstrando semelhanças com as teorias de Freud sobre o mesmo assunto, Foucault enfatizou que a sociedade não apenas cria bodes expiatórios, ela também precisa desses para seu processo de controle. Todavia diferente de Freud que via a sexualidade como uma energia subversiva a ser reprimida, Foucault considerava a sexualidade como um poderoso instrumento de opressão. Para este pensador a sociedade administra as energias e os impulsos que regulam a sexualidade humana em seu próprio favor, conforme retratado em *A História da Aia*, de Margaret Atwood.

Outros pensadores demonstraram preocupações que serviram de temas para a ficção distópica. Walter Benjamin, por exemplo, alerta contra a inevitável morte da arte de contar histórias devido a uma desvalorização geral da experiência humana em um mundo onde, ao seu ver, as experiências perderam o sentido, uma crítica ecoada em *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, em *A História da Aia* de Margaret Atwood e *He, She, It* (1991) de Marge Piercy. Ainda assim, Benjamin acredita que essa mesma constituição do mundo moderno possa ter uma influência emancipatória, que levaria o indivíduo a contestar considerações absolutistas políticas e religiosas. Theodor Adorno e Max Horkheimer por sua vez focaram nos efeitos que as transformações sociais têm sobre o ser humano. Para ambos teóricos, essas transformações remontam ao Iluminismo e a sua confiança na idéia de que a razão, e mais especificamente a ciência poderiam controlar a própria natureza. Os efeitos dessa filosofia podem ser traduzidos na busca de conhecimento que informa o mundo moderno, levando à formação de indivíduos que, reprimidos, buscam dominar a natureza e até mesmo uns aos outros, segundo Adorno e Horkheimer.

Um conflito entre a vida individual e social, na qual a última é representada pela influência hegemônica da ideologia científica, permeia, portanto, as preocupações dos pensadores cujos trabalhos se desenvolveram sob o signo da Revolução Industrial. Mas, ainda que em fins do século XIX e começos do século XX tenha havido um tom cético dominante marcando a mudança do pensamento utópico para o distópico, as utopias, e sua fé no poder da razão, não estavam mortas. Em minha opinião, dois trabalhos literários de H. G. Wells exemplificam essa persistência do ideal utópico ao mesmo tempo em que fornecem as características básicas que moldaram a ficção distópica moderna: *Uma utopia moderna* (1905), e *Homens como deuses* (1923).

3.3. H. G. Wells e as contradições da utopia moderna.

A importância dos romances de Wells pode ser medida pela sua influência sobre Yevgeny Zamiatin (*Nós*), Aldous Huxley (*Admirável mundo novo*) e George Orwell (*Mil novecentos e oitenta e quatro*), escritores cujas obras estabeleceram as convenções literárias da ficção distópica moderna.⁸ *Uma utopia moderna e Homens como deuses*, por exemplo, podem ser lidos como manifestações perfeitas da crença de Wells em um pacifismo global, alcançado pelo uso humanista da ciência. Na descrição das suas sociedades perfeitas e fictícias, Wells defendeu idéias que se tornaram alvos recorrentes da sátira das distopias modernas desde então. Em seu ponto de vista otimista, por exemplo, os eventos históricos catastróficos, tais como a guerra global, o colapso econômico ou um desastre ecológico, seriam inexoravelmente seguidos pelo surgimento de um cenário utópico. Tal prognóstico, contudo, foi refutado pelo pessimismo derivado do genocídio de duas guerras mundiais e do desapontamento com sistemas políticos dominantes. Longe de agirem como catalisadores de mudanças positivas para o futuro como queria Wells, esses eventos impregnaram o presente com uma visão distópica sobre o futuro, de opressão e alienação. Outra crença de Wells que foi alvo das críticas das distopias é a adoção da racionalidade como um guia para uma estrutura social imaginária pautada na ciência e em seus benefícios materialistas. Devido a esse suporte da ciência, a Natureza como mediadora do homem com o mundo torna-se obsoleta. De fato, nas utopias Wellsianas, ela se apresenta como caótica e sem propósito, um imenso elemento que deve ser dominado e moldado pelo desejo do homem: “Com o homem veio Logos, a Palavra e a Vontade em nosso universo” (WELLS *apud* BAKER, 1990, p.27, tradução nossa),⁹ diz Urthred, um dos cidadãos da utopia em *Homens como deuses*. Tal oposição entre razão e natureza, representada nos romances de Wells pela dialética ciência e emoção, estabeleceu a fórmula literária explorada por Zamiatin, Huxley e Orwell na criação de cenários distópicos.

O fascínio de Wells por espaços urbanos foi fonte de crítica para autores de distopias. Conforme refletido nos cidadãos de *Nós*, *Admirável mundo novo* e *Mil novecentos e oitenta e quatro*, a vertiginosa altura das construções das cidades das distopias encolhia o indivíduo ao mesmo tempo em que os padrões geométricos ordenados dessas cidades influenciavam em maior ou menor grau seu comportamento a favor da razão e da ordem. Dessa forma, o Estado Um em *Nós* encontra seu contraste na floresta que se localiza além do Muro Verde. Em *Admirável mundo novo*, o Estado Mundial se opõe à Reserva Selvagem, e em *Mil novecentos e oitenta e quatro*, o estado totalitário da Oceania é justaposto com o escape oferecido pelo interior pastoral, um local de liberdade anárquica. Longe de se constituírem como plágio, as recorrentes similaridades observadas nessas ficções testemunham, em minha opinião, um simbolismo que se tornou convenção do gênero.

A crença de Wells em uma sociedade ordenada também foi traduzida nas descrições de metrópoles com vastos espaços públicos, como lembra Robert S. Baker. Em tal arquitetura, os cidadãos iriam compartilhar uns com os outros as realizações de seus próprios esforços em um estilo de vida comunitário. Sob a perspectiva distópica, contudo, como Zamiatin, Huxley e Orwell mostraram posteriormente, essa atmosfera que estimulava encontros públicos também se comportava como um elemento coercitivo que admitia apenas ações voltadas para o social. A privacidade sempre foi considerada uma força subversiva na literatura de distopia.

A forma de governo que Wells idealizou para suas utopias também foi objeto de suspeitas. Profundamente influenciado pelas suas leituras de *A República* ainda na mocidade, Wells imaginou sua utopia sendo dirigida por uma elite de especialistas científicos. Essa casta iria determinar todos os procedimentos a serem seguidos pelos membros da sociedade. Longe de ter sido vista como algo positivo, essa subordinação de muitos a poucos indivíduos escolhidos foi criticada pela sua clara potencialidade distópica. Sátiras à idealização de Wells podem ser reconhecidas na representação dos opressores dirigentes, ditadores e políticos tais

como o Beneficente (*Nós*), o Controlador Mundial Mustapha Mond (*Admirável mundo novo*) e os agentes do Partido Interno, representado pelo Grande Irmão (*Mil novecentos e oitenta e quatro*), apenas para mencionar os mais conhecidos. Nas utopias de Wells, mesmo os assuntos específicos relacionados à esfera subjetiva e emocional como a sexualidade, o casamento e a procriação seriam discutidos e regulamentados pelos especialistas, visando alcançar os melhores resultados para a sociedade. A discussão trazida pela visão de Wells sobre a sexualidade tornou-se tema central na literatura distópica, principalmente após os anos de 1960, devido ao seu potencial ora subversivo ora opressor, conforme estudado por Freud e Foucault.

As contradições intrínsecas dos elementos presentes em obras como *Uma utopia moderna* e *Homens como deuses* mostraram-se ainda mais evidentes face aos eventos históricos do começo do século XX, proporcionando o ambiente adequado para a contestação do ideal utópico por pensadores e escritores. Essa contestação encontrou sua forma definitiva com a publicação de *Nós*, por Yevgeny Zamiatin, editor de H. G. Wells na União Soviética.

3.4. Yevgeny Zamiatin e a distopia moderna.

O romance de Zamiatin é geralmente considerado a primeira distopia moderna, não somente pela inversão dos ideais utópicos de Wells, mas também pela criação de elementos que se tornaram convenções da literatura de distopias, segundo Robert S. Baker. Diferentemente da utopia, em que um viajante chega por acidente ao mundo fabuloso e depois retorna ao seu país para reportar toda sua experiência, o protagonista da distopia, como destaca Tom Moylan, já começa sua narrativa em *media res*, dentro do mundo distópico. Ainda segundo Moylan, geralmente este personagem começa a narrativa sem noção da sua condição de oprimido, mas à medida que entra em contato com alguma força subversiva, representada por outro personagem, grupo ou evento, ele experimenta: 1) uma alienação do

restante do seu mundo; 2) uma oposição ao poder totalitário e; 3) a derrota pelas mãos das instituições mantenedoras da ideologia dominante.

A fim de ilustrar a alienação, a subversão e a derrota do sistema pelo ponto de vista do protagonista, *Nós* apresenta o diário de D-503, outra estratégia que se tornou recorrente em distopias posteriores, tais como as gravações em fitas feitas pela protagonista Defred em *A história da Aia*, de Margaret Atwood. E, o que é ainda mais crucial, o diário marca a exploração de Zamiatin da relação existente entre conhecimento e poder, que permeia a distopia moderna e que tem na linguagem um símbolo do conflito entre oprimido e opressor, conforme já apontava Nietzsche em seu ensaio “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral” (1873):

[...] assim também acontece a todos nós com a linguagem. Acreditamos saber algo das coisas mesmas, [...] e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem. [...] Em todo caso, portanto, não é logicamente que ocorre a gênese da linguagem, e o material inteiro, [...] provém, se não da Cucolândia das Nuvens (NIETZSCHE, 1996, p. 56).

A crítica de Nietzsche tinha como alvo conceitos definitivos que poderiam permitir o estabelecimento de uma “verdade” única, condição primeira em seu ponto de vista para a ascensão de estados totalitários. Como ele mesmo questiona:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, [...] e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias (*Ibidem*, p. 57).

As opiniões de Nietzsche sobre a linguagem e seu uso como um instrumento de controle podem ser percebidas em exemplos clássicos de ficções distópicas como *Mil novecentos e oitenta e quatro*, de Orwell e *Admirável mundo novo*, de Huxley. Esta percepção da artificialidade da realidade apontada por Nietzsche pode ser observada em muitas histórias de distopias e na literatura *cyberpunk*¹⁰ onde um indivíduo alienado toma consciência de que seu mundo é uma ilusão construída por outros, como mostrado no filme *Matrix* (1999) e no

romance *Neuromancer* (1984), de William Gibson, em que os limites do real e do virtual se sobrepõem.

Foi a partir de *Nós* que se estabeleceu a imagem do protagonista sendo proibido de utilizar formas de linguagem, formas essas que fornecem o caminho para que a contra-narrativa seja articulada, conforme observou Tom Moylan: “o controle sobre os meios de linguagem, sobre a representação e a interpelação, é uma arma crucial e estratégia na resistência distópica.” (2000, p.149, tradução nossa).¹¹

Nós também estabeleceu a ligação entre a relação dos gêneros e a conscientização da dominação social. Em um mundo onde seus membros são conhecidos por numerais, D-503, o protagonista da distopia de Zamiatin, se apaixona por I-330, a líder de um movimento subversivo. Influenciado por emoções nunca antes experimentadas, D-503 começa gradativamente sua rebelião pessoal contra o Beneficente. Esse padrão que liga a figura feminina à subversão foi seguido por *Mil novecentos e oitenta e quatro*, pelo filme *THX 1138* (1970) de George Lucas, e *A história da Aia*, apenas para mencionar algumas obras. Nas décadas que se seguiram a sua publicação, *Nós* se firmou como um texto paradigmático ao qual todas as distopias modernas e contemporâneas têm sido comparadas, estando até mesmo no centro de discussões sobre plágio entre escritores.¹² Acredito que circunstâncias históricas proporcionaram o surgimento de *Nós*, circunstâncias essas que também forjaram as distopias *Admirável mundo novo* e *Mil novecentos e oitenta e quatro*, ou seja, cada uma foi uma resposta direta, nas primeiras décadas do século XX, às ansiedades de seus momentos históricos semelhantes, isto é, à ascensão de governos totalitários na União Soviética e na Alemanha, ao crescente poder de sistemas tecnocráticos nos Estados Unidos e à hegemonia de uma ideologia pautada na aplicação de idéias científicas de cunho eugenista para a organização e controle das estruturas sociais.

É importante salientar neste ponto que, quando falamos em distopias literárias, também estamos nos referindo a obras da literatura fantástica que apresentam a Ciência como um instrumento de manipulação, controle ou opressão do ser humano, como exemplificado na Inglaterra por *A ilha do Dr Moreau* e, no Brasil, por *A Amazônia misteriosa*, de Gastão Cruls e *O Presidente negro*, de Monteiro Lobato. Esta visão negativa sobre o pensamento científico é, aliás, a mesma que aparece na ficção da Ciência Gótica. É uma visão que, como veremos no próximo capítulo, caracterizou a manifestação da ficção científica no Brasil no período da *Belle Époque*.

NOTAS

¹ Os exemplos que mostram as dificuldades da aplicação do ideal utópico no dia a dia remontam a Platão quando o filósofo Grego foi convidado pelo senhor de Siracusa a aplicar nessa cidade-Estado as idéias políticas defendidas por Platão em *A República*, constatando ali como suas intenções levariam a uma forma de tirania. No século XIX, Nathaniel Hawthorne também demonstrou em *The Blithedale Romance* (1852) sua decepção com os rumos de uma das inúmeras sociedades rurais pretensamente utópicas que existiam na sua época e que ele até mesmo participou por um tempo.

² O termo “distopia” será usada neste texto em preferência a outros nomes tais como anti-utopia, utopia devolucionária, contra-utopia e utopia negativa para designar qualquer projeção de uma sociedade localizada em tempo e espaço específicos que o leitor pode perceber como pior que a sociedade na qual ele vive e que se caracteriza pela opressão de um indivíduo ou classe social por instituições de controle da elite dominante (MOYLAN, 2000 p.74).

³ “...such [utopian] visions are largely an Enlightenment phenomenon, an extension of the Enlightenment belief that the judicious application of reason and rationality could result in the essentially unlimited improvement of human society”.

⁴ “utopianism is based on a critique of the deficiencies of the present, while dystopian thinking relies on a critique of perceived deficiencies in the future”.

⁵ “Satire is always social in nature. It may be a form of protest, but it almost always takes its stand addressing the world that the satirist feels the need to defend”. (CUDDON, 1991, p.827-832).

⁶ O romance de Wells descreve a viagem de um cientista vitoriano até o século 802701 onde ele descobre que a humanidade se dividiu em duas raças distintas: os doces e bucólicos Elóis e os Canibais industriais Morlocks em uma clara crítica sobre os rumos da Revolução Industrial e o que poderia acontecer com o proletariado (os Morlocks) caso continuem a ser excluídos da prosperidade das classes mais abastadas (os Elóis).

⁷ Essa questão também foi objeto de análise por parte de Thomas S. Szasz, autor de *The Manufacture of Madness* (1973). De acordo com o psicanalista: By sacrificing some of its members, the community seeks to ‘purify’ itself and thus maintain its integrity and survival. Implicit in this thesis is the premise that communities of men are often in need of venting their frustration on scapegoats. (SZASZ, 1973, p. 289-304).

⁸ Para um melhor entendimento da influência de H. G. Wells sobre Yevgeny Zamiatin, Aldous Huxley e George Orwell recomendo o livro de Robert S. Baker *Brave New World: History, Science and Dystopia* (1990) publicado por Twayne Publishers.

⁹ “With Man came Logos, the Word and the Will into our universe”.

¹⁰ O termo “Cyberpunk” foi inventado por Bruce Bethke nos anos 80, e seu entendimento como um movimento literário remonta a mesma época. Sua temática envolve a fragmentação do ser; a sensação de que a vida é uma ilusão em cidades ostensivamente opressoras; e de que o poder real reside nas mãos de outros agentes que não são os aparentes. A dependência da tecnologia e sua interação com ela também é recorrente nas histórias. Os principais representantes dessa vertente literária são: Philip K. Dick, Willam Gibson, Bruce Sterling e Pat Cadigan.

¹¹ “control over the means of language, over representation and interpellation, is a crucial weapon and strategy in dystopian resistance.”

¹² “George Orwell has been charged by Isaac Deutscher with extensive borrowing from Zamiatin`s text. /.../ while Orwell himself accused Huxley of plagiarizing Zamiatin`s novel in much the same way”. (BAKER, 1990, p.38).

4. O ADMIRÁVEL MUNDO NOVO DA REPÚBLICA VELHA

4.1. A *Belle Époque*: Contexto histórico-literário (1889-1914)

Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vindo do Rio, que era muito perigoso esse negócio de eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatalmente pelo bonde.

Oswald de Andrade (*Um homem sem profissão*)

A *Belle Époque* europeia foi a culminância de um processo de fins do século XIX e início do século XX caracterizado de um lado pela prosperidade econômica resultante da industrialização rápida e da exploração colonialista, advindas ambas da hegemonia do racionalismo científico, e de outro pela estabilidade política, derivada de uma teia complexa de alianças diplomáticas, e reforçada em muitos casos por laços de sangue ou casamento: o *kaiser* Guilherme II da Alemanha, o *czar* Nicolau II da Rússia e o rei Eduardo VII da Grã-Bretanha, por exemplo, eram todos primos entre si.

Essa atmosfera de segurança e prosperidade permitiu que os benefícios materiais e culturais dessa sociedade fossem partilhados por um número elevadíssimo de pessoas levando as classes média e alta a gozarem de uma vida de extravagância e despreocupação sem precedentes. Os elegantes fidalgos trocavam amabilidades e exibiam a última moda no *Hyde Park* de Londres, ou no *Unter den Linden* de Berlim; o *café society* fervilhava nas calçadas de Viena; foliões iam a bailes de máscara na Ópera de Paris. E se o torvelinho da cidade começasse a entediar, havia sempre a alternativa dos fins de semana no campo ou as excitantes corridas de cavalos, regatas, caçadas e partidas de pólo.

Na Inglaterra, a *Belle Époque* marcou o auge de um processo ocorrido durante o reinado de 64 anos da rainha Vitória (1837-1901). Nesse período, o país saiu do tumulto provocado pelas guerras napoleônicas para se tornar o soberano de praticamente um quarto do planeta. Esse feito foi uma consequência de diversos fatores, dentre os quais se destacaram a

agressiva política imperialista britânica e a liderança tecnológica resultante do fato de o país ter sido o berço da Revolução Industrial.

No entanto, essa prosperidade contrastava com a situação das classes populares não apenas na Inglaterra, mas na Europa como um todo. Com o aumento das fábricas e os demais avanços do progresso, aumentou também a insegurança do povo em relação ao futuro. As fábricas se tornaram cada vez maiores, as profissões cada vez mais especializadas, as máquinas cada vez mais ininteligíveis. A partir de 1850 começaram a aparecer os estudos de gerenciamento científico que atingiriam seu auge com as pesquisas de tempo e de movimento, de Taylor, em 1906. Devido a esses fatores, a realidade dos trabalhadores nas fábricas de fins do século XIX em muito se assemelhou à condição de pessoas em situações de servidão observadas ao longo da história da humanidade, ou seja, em situações de completa disciplina e de conseqüente falta de liberdade.

Mas, indubitavelmente, nenhuma outra cidade européia incorporou de forma tão completa o espírito de seu tempo quanto Paris. A capital francesa viveu durante a *Belle Époque* um período extremamente fértil do ponto de vista artístico e cultural. Foi a época do *art-nouveau*, do *Moulin Rouge*, de Sara Bernhardt e do teatro *boulevard*, de Marcel Proust, de Zola, de Maupassant, de Rimbaud, do nascimento do cinema e do Impressionismo. Além disso, a Exposição Universal, realizada em 1900, trazia a promessa de que a tecnologia ainda podia ser considerada como um instrumento promotor do progresso social e não exclusivamente como um veículo de destruturação do modo de vida no campo ou de alienação social para as centenas de desempregados das cidades. Em virtude desse quadro, não foi surpresa que, como tudo mais que remetesse à França na época, a *Belle Époque* atravessasse o oceano para aportar na capital federal do Brasil do começo do século XX: o Rio de Janeiro. Como salienta Jeffrey Needell sobre esse fato:

A cultura francesa esteve presente na vida brasileira desde a era colonial. No fim do século dezoito, ela abraçou o pensamento Iluminista e aspectos

do estilo de vida, e pelo fim da metade do século dezenove, não apenas a elite, mas também os abastados dos setores urbanos de classe média geralmente apreciavam o estilo francês no vestuário, mobiliário, literatura, luxos, e até mesmo na escolarização. [...] Quanto à metrópole tradicional, Portugal já havia mostrado há muito tempo o caminho pela admiração e à adaptação a civilização Francesa (NEEDEL, 1983, p.86-87, tradução nossa).¹

Apesar da influência francesa sobre o Brasil possuir raízes ainda no início da colonização, via Portugal, foi no final do século XIX, e mais especificamente no Rio de Janeiro do começo do XX, que ela se ampliou afetando não apenas a vida cultural da metrópole brasileira, mas também a sua própria organização social. Esse ponto pôde ser observado durante a República Velha (1889-1930), no período dos governos dos presidentes Campos Sales (1898-1902) e Rodrigues Alves (1902-1906), quando uma série de projetos foi colocada em prática para transformar o Rio em uma Paris tropical.

“O Rio civiliza-se”. Este foi o *slogan* da época criado pelo colunista da *Gazeta de Notícias* Figueiredo Pimentel para comentar as profundas mudanças pelas quais a capital federal estava passando durante o governo de Rodrigues Alves (GENS, 1994, p.I). A cidade do Rio estava determinada a abandonar o estilo de vida colonial, que ainda marcava o seu cotidiano, em favor de uma metrópole nova, moderna, européia, voltada para o novo século e moldada pela égide da ciência e do progresso. De fato, desde fins do século XIX, as elites dirigentes brasileiras alimentavam idéias de modernização do país importadas da Europa. Como salienta Aquino, citado por Mittelman, sobre este ponto:

Foi com este sentido que médicos e engenheiros, principais representantes da ciência no Brasil àquela altura, considerando-se os principais responsáveis pela salvação do povo brasileiro, articularam suas propostas de superação nacional, esboçando projetos de nação articulada ao conceito de progresso [e que] o discurso científico tornou-se um instrumento privilegiado para a legitimação de uma ordem social, não levando em conta direitos de cidadania de amplos setores da população [...] (*apud* MITTELMAN, 2003, p.11-12)

Os dois principais representantes desta ideologia científica da elite brasileira durante a *Belle Époque* foram o engenheiro Pereira Passos e o médico sanitário Oswaldo Cruz. Nomeados pelo presidente Rodrigues Alves no início do seu mandato em 1902, tanto Passos

quanto Cruz tiveram a oportunidade de aplicar no Rio os conhecimentos e visão de mundo adquiridos na França durante os seus estudos naquele país.

Previendo a envergadura do projeto de modernização do centro da cidade, assim como também as reações contra ele, principalmente por parte do povo, Pereira Passos exigiu do presidente amplos poderes sem direito a contestações. Nomeado prefeito do Distrito Federal, ele conseguiu seus poderes através de uma alteração de lei perpetrada pelo presidente que se configurou, na análise de figuras de proa da época, como o jurista Afonso Arinos de Melo e o político Rui Barbosa, como uma lei, segundo cita Sevcenko, “equivoca, arbitrária e visivelmente anticonstitucional, atribuindo poderes tirânicos ao prefeito e retirando qualquer direito de defesa à comunidade” (*apud* SEVCENKO, 1984, p.35). Tais medidas se traduziram na demolição de casas, casebres, prédios e cortiços que impediam a ampliação e a modernização da cidade e a retirada dos habitantes de tais locações sem direito a indenizações ou avisos prévios. Logo, o povo começou a tratar as atividades da prefeitura como a “Ditadura Passos” (*Ibidem*, p.36). Mas a opressão sobre o povo não ficou apenas nisso. Se o governo já havia gerado enorme descontentamento pela sua busca de modernizar a cidade, ele acabou por fornecer o ingrediente final para a explosão popular com a decisão de erradicar do Rio as freqüentes epidemias que traziam má reputação para os portos cariocas. Para esse papel, surgiu a figura de Oswaldo Cruz.

Assim como Pereira Passos, Oswaldo Cruz exigiu do presidente carta branca para tocar seus projetos de desinfecção e de profilaxia da capital. Já empossado como Diretor Geral da Saúde Pública, Oswaldo Cruz se empenhou no combate à febre amarela, à peste bubônica e à varíola. Quanto a esta última, se destacou o empenho do médico em centralizar sob seu controle a fabricação da vacina antivariólica. Aliás, foi o cumprimento da lei de obrigatoriedade da vacinação contra a varíola, requisitada e defendida ardentemente por Oswaldo Cruz, que detonou a rebelião popular. Receosos com os boatos de que a vacina feita

com a própria doença poderia transmitir sífilis e até doenças de animais, como destaca Tânia Maria Fernandes em *Vacina antivariólica: ciência, técnica e o poder dos homens* (1999), a população pobre se rebelou. Se a “Ditadura Passos” lhes havia tirado a moradia, como assina Nicolau Sevcenko em *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes* (1984), a “Ditadura Sanitária” (SEVCENKO, 1984, p.38), como popularmente foram chamadas as ações dos agentes sanitários de Cruz, não haveria de lhes tirar o controle de seu próprio corpo. Este foi o estopim para a Revolta da Vacina, que segundo Stefan Cunha Ujvari em *A história e suas epidemias: a convivência do homem com os microorganismos* (2003), durou cinco dias e terminou com um saldo de setecentos presos, sessenta e cinco feridos e vinte mortos. Ainda que as medidas de Oswaldo Cruz tenham visado a redução das seguidas epidemias que assolavam o território do Rio de Janeiro, a falta de esclarecimento por parte da população e a truculência dos agentes do governo encarregados de executarem as ações criaram uma onda crescente de insatisfação que denunciava o total desprezo da elite pensante do país pelas chamadas “massas”. Como destaca J. M. Carvalho: “No Rio reformado circulava o mundo *Belle-époque* fascinado com a Europa, envergonhado do Brasil, em particular do Brasil pobre e do Brasil negro.” (CARVALHO, 1987, p.40-41).

Após a Revolta da Vacina e a inauguração da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) em novembro de 1905 o governo pôde mostrar ao mundo um Rio de Janeiro urbanizado, limpo e organizado como os grandes centros europeus. O mundo, por sua vez, como assinala Nicolau Sevcenko, aplaudiu as ações das autoridades brasileiras através da moção de louvor ao presidente Rodrigues Alves no Congresso Sanitário de Copenhague de 1904, da medalha de ouro recebida no Congresso de Berlim em 1907, dos elogios publicados no *Times* londrino e no *Figaro* de Paris. Tendo redimido seu passado, eliminando de sua vista os indesejáveis membros marginais da sociedade, a elite brasileira pôde finalmente sonhar com um futuro promissor onde os males da sociedade seriam extintos da mesma forma que

havia sido os pobres, os cortiços e os ratos da antiga cidade. Para celebrar os feitos da ciência e do progresso, o Rio do começo do século XX mergulhou em um clima de mundanismo que acabou por contaminar o jornalismo, a moda, o lazer e as artes. Como Brito Broca lembra:

Para criar num quadro social adequado à modernização da cidade – e contribuir, talvez, para que esta fosse melhor aceita pelos refratários, o próprio Pereira Passos procurava incentivar os espetáculos mundanos. Assim, promove ele batalhas de flores no Campo de Santana, a exemplo do que se fazia nas capitais européias. [...] Essa febre de mundanismo que o Rio começa a viver, reflete-se nas relações literárias (BROCA, 1960, p.4).

Esse mundanismo citado por Broca se traduziu em uma literatura “sorriso da sociedade”, como definiu Afrânio Peixoto (*apud* NEEDELL, 1987, p. 212), caracterizada pela compreensão da literatura não como uma arte perturbadora e inquiridora por excelência, mas como a manifestação do bem-estar social, como ofício quase recreativo. Formados antes da guerra de 1914, vivendo em uma época de paz e pertencendo em sua maioria à elite nacional, os escritores brasileiros que compartilhavam dessa estética escreviam predominantemente para distrair-se, e distrair os leitores. Citando os artistas que no seu entendimento se enquadravam neste perfil, Lucia Miguel-Pereira diz que:

Uma palavra os explica: diletantismo. Mesmo os que, como Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Artur Azevedo, Afrânio Peixoto, Xavier Marques e João do Rio foram, sobretudo escritores, possuíram a mentalidade do dileitante, de quem não se deixa empolgar nem possuir pelas idéias e prefere brincar com elas, borboletear entre todas, não se fixando em nenhuma (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.256)

Esta literatura “sorriso da sociedade”, todavia, não se constituiu a principal visão artística da *Belle Époque*. Na era do progresso industrial, do evolucionismo e do materialismo histórico não foi necessário ler Darwin, Comte e Marx para perceber que a razão dominava o sentimento e que os critérios objetivos deviam se sobrepor aos subjetivos. Tal fato pode ser constatado ao se observar as três tendências literárias que surgiram na ficção brasileira em fins do século passado. Apesar das diferenças entre elas, a análise psicológica de Machado de Assis, a análise naturalista de Aluísio Azevedo e o regionalismo de Afonso Arinos e

Valdomiro Silveira, tinham como ponto em comum, conforme afirmou Afrânio Coutinho em *A literatura no Brasil* (1969), a proposta de representar o mundo através de um foco realista.

Mas se a literatura realista-naturalista e parnasiana dominou o cenário literário da *Belle Époque*, cabe-se perguntar qual foi a extensão da presença da ficção científica enquanto vertente propagandista do pensamento vigente no cenário literário carioca de então, caracterizado pela ideologia do materialismo, do positivismo, do cientificismo e do evolucionismo.

Ao se falar da ficção científica no Brasil na virada do século XIX para o XX, inevitavelmente falamos dos “romances de sensação”, ou seja, um subgênero literário muito popular consumido por uma população carioca que se alfabetizava de forma lenta, mas crescente. Como explica Alessandra El Far em *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)* (2004), esse tipo de narrativa trazia histórias singulares, capazes de provocar no leitor emoções pouco experimentadas na previsível rotina do cotidiano. As personagens destas narrativas viam-se obrigadas a abandonar a segurança e a tranquilidade de uma vida pacata para mergulhar numa sucessão de acontecimentos dramáticos, repentinos, cheios de aventura, surpreendentes, injustos e sanguinolentos. O uso da palavra “sensação” para identificar esse tipo específico de narrativa de finais do século XIX no Brasil, veio da França, onde os romances de aventuras destinados a um sucesso significativo de vendas por conta de um enredo ousado e cativante foram denominados “à sensation”. Sobre isso diz Alessandra El Far: “...foi a entrada em solo tropical das versões portuguesas de Verne, Montepin, Dumas, Belot, Zola, Terrail, dentre vários outros, que popularizou o uso da palavra “sensação” em nosso país.” (EL FAR, 2004, p.117). Mas, o que era considerado um enredo “sensacional”? A temática poderia variar de crimes hediondos até a primeira experiência sexual ou a fascinação causada pela ciência e pelo progresso. Como atesta El Far em relação a este último ponto:

Para esse cidadão urbano, sensacional era ver ou ler sobre a chegada do bonde elétrico, do telégrafo, do telefone, dos raios X, dos primeiros automóveis, do aeroplano, das fantásticas mercadorias anunciadas nos jornais, das largas avenidas, das falas acaloradas de uma nação civilizada, mas também dos efeitos inversos e não calculados que, inevitavelmente, vinham a reboque. O contexto urbano, com toda a sua complexidade e dinâmica, tornava-se palco propício dos acontecimentos dignos de “sensação”, por trazer à tona novas referências, padrões, mecanismos e, com eles, seus efeitos contrários, perversos e imprevisíveis (EL FAR, 2004, p.120).

Como Oswald de Andrade mostra na epígrafe que abre este capítulo sobre o impacto da chegada do bonde elétrico em São Paulo, a população brasileira (e a carioca em particular), afetada profundamente pelo racionalismo de Pereira Passos e Oswaldo Cruz, demonstrou um misto de fascinação e temor em relação ao progresso e a ciência da *Belle Époque* que se tornou matéria prima para narrativas que muito se assemelharam às praticadas pela ficção gótica britânica, norte-americana e francesa de romancistas e contistas como Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Nathaniel Hawthorne, H. G. Wells, Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam. Esta semelhança demonstra que os escritores nacionais estavam em consonância com as inquietações e angústias de britânicos, americanos e franceses da virada do século. Estas preocupações se manifestaram na literatura Brasileira na vertente da ficção científica chamada de Ciência Gótica através das obras de Coelho Neto e João do Rio.

4.2. A Ciência Gótica de Coelho Neto e João do Rio

4.2.1. Coelho Neto

Sobre Coelho Neto, Machado de Assis disse: “é dos nossos primeiros romancistas, e, geralmente, dos nossos primeiros escritores” (*apud* COUTINHO, 1969, p.210). Para Lima Barreto, entretanto, ele era “o sujeito mais nefasto que tem aparecido no nosso meio intelectual” (*apud* BOSI, 1994, p.198). A crítica literária também tem posições conflitantes sobre sua obra. Segundo Lucia Miguel-Pereira em *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)* (1957),

ele “foi vítima de um terrível engano: tomou o meio pelo fim, confundiu expressão e idéia, instrumento e concepção. Deixou-se dominar pela palavra, em lugar de dominá-la.” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.260-261). Já Afrânio Coutinho compartilha de uma visão mais favorável sobre o escritor em *A literatura no Brasil* (1969) ao considerá-lo “no domínio da prosa, um escritor dos mais completos, devendo seus romances e crônicas, contos e críticas, e mesmo suas peças de teatro, ser colocados entre os melhores dos nossos melhores autores.” (COUTINHO, 1969, p.210). A mesma visão aparece em *A vida literária no Brasil – 1900* (1960), de Brito Broca, onde o crítico aponta que “As duas primeiras décadas do século foram, por excelência, o período do apogeu [...], quando exerceu ele sensível influência em nossas letras” (BROCA, 1960, p.26).

As opiniões conflitantes de contemporâneos e de historiadores da literatura sobre Coelho Neto exemplificam a dificuldade, ainda presente, de se definir o *status* do escritor dentro do cenário da literatura Brasileira. “Realista de ressonâncias românticas”? (CUNHA, 1985, p.75), naturalista? (MIGUEL-PEREIRA, *op. cit.*, p.255), o fato é que a produção brasileira do início do século XX foi um estertor das correntes literárias do século XIX e um palco de entrada para o Modernismo (BOSI, 1994, p.197). Assim, este período literário da *Belle Époque* pode ser visto como um tempo devedor do passado e antecipador do futuro. Mais do que qualquer outro escritor da sua época, Coelho Neto refletiu este cenário não se prendendo a nenhuma escola ou grupo literário ao longo de quarenta anos de escrita nos quais constituiu uma obra de mais de 120 volumes, composta de crônicas, contos, romances, dramas, conferências, discursos, livros didáticos e infantis, reminiscências e prosas líricas.

Sua carreira como romancista se iniciou em 1893 com *A Capital Federal*, em que apresentou uma crônica das surpresas e decepções de um jovem vindo da província para o Rio de Janeiro. A esta primeira experiência seguiu-se *Miragem* (1895), outro romance amparado no realismo, descrevendo as atribulações de uma família após a morte do chefe da casa. Nesse

mesmo ano, porém, Coelho Neto começou as suas incursões pelo fantástico com a publicação de *O rei fantasma* (1895), seu primeiro romance-lenda. Ainda que ele tenha voltado às fileiras do racionalismo finissecular em 1897 com *Inverno em flor*, demonstrando na trama a curiosidade pelos aspectos mórbidos da psique humana tão característica do naturalismo, a sua experiência com o fantástico após *O rei fantasma* viria a se repetir de forma consistente ao longo de sua carreira desde *O rajá de Pendjab* (1898) até *Imortalidade* (1928), passando por *Esfinge* de 1906, que será analisado a seguir. Mas quais foram as influências que alimentaram a vertente fantástica da obra de Coelho Neto? Sobre essa questão o próprio escritor forneceu a resposta em seu depoimento a João do Rio para *O momento literário*:

Para a minha formação literária, não contribuíram autores, contribuíram pessoas. Até hoje sofro a influência do primeiro período da minha vida no sertão. Foram as histórias, as lendas, os contos ouvidos em criança, histórias de negros cheias de pavores, lendas de caboclos palpitando encantamentos, contos de homens brancos, a fantasia do sol, o perfume das florestas, o sonho dos civilizados... Nunca mais essa mistura de ideais e de raças deixou de predominar, e até hoje se faz sentir no meu ecletismo. A minha fantasia é o resultado da alma dos negros, dos caboclos e dos brancos. É do choque permanente entre esse fundo complexo e a cultura literária que decorre toda a minha obra (RIO, 1994, p.54).

O contato na infância com o rico folclore do sertão nordestino, em particular do Maranhão, sua terra natal, forneceram a matéria prima para as primeiras incursões de Coelho Neto como escritor na Literatura Fantástica. Esse legado cultural apareceu de forma consistente em vários de seus contos. Em “Ahasverus” (1898), por exemplo, o tema é a lenda do Judeu Errante, de forte presença na cultura popular do Nordeste. Em “Iman” (1927), tem-se a crença do sertanejo de que a morte é uma entidade que vem em busca dos vivos; e em “Niobe” (1927), o que se lê é a descrição do pavor de uma mãe de que a lepra que acomete os seus filhos tenha sido obra de feitiços de negros.

No entanto, as narrativas de Coelho Neto mais relevantes para a análise da manifestação da Ciência Gótica no Brasil durante a *Belle Époque* são aquelas que, semelhante às encontradas nas literaturas britânica, norte-americana e francesa, têm a cidade como espaço

da trama. Neste ponto destacam-se as influências literárias do escritor mencionadas na entrevista com João do Rio:

O livro que mais me impressionou foi *As Mil e Uma Noites*. Depois toda a obra de Shakespeare, o *Dom Quixote*, os poetas gregos, Plutarco, que releio constantemente [...] Flaubert, o admirável Maupassant, Taine, que é a base da minha visão crítica, e os ingleses contemporâneos, com especialidade os dramaturgos (RIO, 1994, p.54)

Nas leituras de Coelho Neto pode-se perceber, de um lado, a presença de obras e autores que revelam a sua ligação com o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo, como os gregos e o escritor Flaubert, e, de outro, aqueles que forneceram a base para as suas experimentações com o fantástico, como a coletânea de narrativas árabes *As mil e uma noites* e os contos fantásticos do “admirável” Maupassant, como ele mesmo destaca. Não se pode deixar de especular também sobre “os ingleses contemporâneos, com especialidade os dramaturgos” a quem Coelho Neto se referiu. Quanto aos dramaturgos, é possível deduzir que dentre eles estivessem incluídos Oscar Wilde e George Bernard Shaw. Já em relação aos escritores britânicos contemporâneos ao brasileiro, podemos considerar os mais lidos no Brasil da época: Robert Louis Stevenson, H. G. Wells e Rudyard Kipling, três escritores cuja ligação com o fantástico se tornou uma das principais características de suas obras. É fundamental salientar nesse ponto que o contexto colonialista da época englobava como “ingleses” autores escoceses, como Stevenson, e irlandeses, como Wilde e Shaw. Como ponto em comum no interesse pelo fantástico por parte destes escritores, observa-se a descrição da fragmentação do indivíduo dentro da sociedade finissecular, exemplificado em obras como *Dr Jekyll e Mr Hyde*, de Stevenson; *A ilha do dr Moreau*, de Wells e “A marca da besta” (1891), de Kipling.

Um dos contos de Coelho Neto, “Palavras de um *stegomya*” (1919), reflete as múltiplas fontes da literatura fantástica do escritor. Neste conto, um pernilongo se mostra indignado pelo tratamento recebido por parte das autoridades sanitárias e pede ao narrador humano que escreva um artigo em defesa dos insetos. Como se vê, este é um enredo

alicerçado na tradição da fábula que reflete o impacto causado pelas medidas adotadas por Oswaldo Cruz durante a *Belle Époque* carioca. Diante do fato inusitado, o narrador declara: “Não se espantem os leitores – já no tempo de Esopo e depois nos dias de Babrius os animais falaram e com o bom Lafontaine, isso, então, nem se fala!” (COELHO NETO, 1919, p. 267).

Outra forte influência literária sobre Coelho Neto ligada ao fantástico foi o Simbolismo. Conforme explica Massaud Moisés em *O simbolismo*, esta estética literária se manifestou no Brasil via França no livro *Alcíones* (1872), na forma do poema “Modulações”, de Carlos Ferreira, e foi eclipsada, desde a sua chegada, pelas correntes literárias vigentes na virada do século - o Parnasianismo e o Naturalismo, uma das razões pelas quais não se firmou no cenário literário brasileiro. As experiências simbolistas brasileiras demonstraram essa problemática. Apesar de se confessar adepto do Naturalismo na época, Cruz e Souza publicou em 1883, como afirmou Cademartori, dois marcos do início do movimento simbolista na literatura brasileira: *Broquéis*, poemas em versos, e *Missal*, poemas em prosa. Ambas as obras revelam a nítida respiração dos novos ares que começavam a soprar na França em decorrência do advento de *As flores do mal*, de Baudelaire. No mais, os postulados em voga na França prevaleceram no Brasil: a concepção mística do mundo, o interesse pelo mistério e o particular, a alienação do social, a criação de neologismos e a adoção de vocábulos preciosos, características estas aliás também observadas na revitalização da literatura gótica de fim de século XIX, em especial a britânica.

Influenciado pelas histórias da sua infância, pela leitura de contemporâneos e pelo envolvimento com todas as correntes literárias de seu tempo, foi através do Simbolismo que Coelho Neto deu vazão a sua prosa poética, exemplificada em *Romanceiro* (1898), ao seu fascínio pela lenda, como em *Saldunes* (1900), e a sua incursão na Ciência Gótica, como veremos em *Esfinge*.

4.2.1.1. *Esfinge*

O romance de Coelho Neto se passa em uma hospedaria no Rio de Janeiro de final do século XIX e começo do XX - a Pensão Barkley. Neste local vivem a dona da pensão, a inglesa Miss Barkley, o narrador da história, cujo nome não é mencionado, Frederico Brandt, o professor de piano, crítico musical e compositor, o comendador Bernaz, o mais antigo morador do lugar, Décio, estudante de medicina e admirador de poesia francesa e inglesa contemporânea, a inglesa Miss Fanny, professora de inglês, Alfredo Penalva, outro estudante de medicina, o viúvo Péricles de Sá, empreiteiro de obras e fotógrafo ocasional, Basílio, o guarda-livros, três rapazes - o estudante de Direito Chispim e os irmãos de família inglesa Carlos e Eduardo, empregados em uma casa importadora e, por fim, o formoso e excêntrico inglês James Marian. Percebe-se, na descrição dos moradores da pensão, um perfeito retrato da sociedade carioca da *Belle Époque*, representada por membros da elite dirigente formada por professores, estudantes de Direito e de Medicina, empreiteiros de obras, fotógrafos e funcionários públicos. A composição destes personagens apresentados por Coelho Neto deixa transparecer que uma das diretrizes que nortearam o pensamento das elites brasileiras neste período,

[...] estava na inserção urgente do país entre *nações civilizadas* [grifo do autor]. [...] Não por acaso, os salões aristocráticos da *Belle Époque* carioca contavam tantos engenheiros e médicos. Aliás, boa parte dos administradores municipais cariocas, no final do Império e da República, pertencia a essas profissões, em que a influência do Positivismo apresentava-se muito forte. (AQUINO *apud* MITTELMAN, 2003, p.11-12)

Outro elemento elitista entre os personagens de *Esfinge* que chama a atenção é a presença ostensiva de estrangeiros, em particular ingleses, na sociedade carioca da República Velha (enquanto os franceses dominavam a cena cultural na época, os ingleses eram mais representativos no comércio e na indústria). Completando este quadro, não se pode esquecer do membro da elite agrário-exportadora brasileira, o personagem do comendador Bernaz. Analisando os personagens, percebe-se, ainda, uma total ausência no romance de tipos

provenientes da classe popular, algo condizente com o pensamento da classe dirigente na época: “No Rio reformado circulava o mundo *Belle-époque* fascinado com a Europa, envergonhado do Brasil, em particular do Brasil pobre e do Brasil negro.” (CARVALHO, 1987, p.40-41). Na Europa, todavia, esta situação não era diferente. Posição semelhante à de Coelho Neto em relação às camadas populares pode ser encontrada na ficção científica britânica de H. G. Wells e de Arthur Conan Doyle em seus respectivos romances *A guerra dos mundos* (1898) e *A nuvem da morte* (1913). No primeiro, em que a Inglaterra é atacada por marcianos, a destruição causada pelos alienígenas por meio de raios de calor e gases letais tem nos subúrbios londrinos o seu palco principal. Era um lugar que Wells aprendera a odiar desde a sua infância. Aliás, um elemento constante na obra de Wells são suas opiniões sobre os benefícios da eugenia ou da higiene social:

Tornou-se evidente que grandes massas da população humana são, no seu todo, inferiores a outras massas no seu direito ao futuro, que não se pode dar oportunidades a elas ou confiar-lhes o poder que se confia aos povos superiores, que suas debilidades características são contagiosas e nocivas ao tecido civilizatório, e que sua gama de incapacidades tenta e desmoraliza os fortes (WELLS *apud* CAUSO, 2003, p.136)

Opiniões semelhantes à de Wells podiam ser encontradas nas obras de vários outros pensadores e escritores da época. No caso de *A nuvem da morte*, de Arthur Conan Doyle, por exemplo, a humanidade sofre a ameaça de desaparecer por causa de um inesperado envenenamento provocado por uma alteração no “éter” do planeta, uma idéia em consonância com a teoria vigente no início do século XX de que este elemento era responsável pela propagação da luz (teoria depois refutada por Einstein). Ao explicar a evolução da contaminação, o protagonista da narrativa, o professor Challenger (o mesmo de outro clássico do escritor inglês, *O mundo perdido* / 1912), informa que “as raças menos desenvolvidas foram as primeiras a responder à sua influência. Há relatos deploráveis vindos da África,” [...]. E que “as raças do norte mostraram, por enquanto, um poder de resistência maior do que as do sul.” (DOYLE, 1994, p.43).

Não apenas em *Esfinge*, mas também em seus contos, podemos encontrar evidências de que Coelho Neto, pertencente à elite nacional brasileira, compartilhava da visão preconceituosa de H. G. Wells e Arthur Conan Doyle em relação às camadas populares. Em “Niobe”, por exemplo, ele mostra a gradual perda da sanidade de uma mãe que observa a evolução da lepra de seus filhos. Ao especular sobre as possíveis origens deste mal ela comenta:

Como teria ele adquirido aquela horrível doença? Não saia só, na vizinhança não havia leproso, nunca, por sua mão, dera esmola a pobre. [...] Entrou-lhe na alma a suspeita de perversidade. Atribuía aquilo a feitiço, a vingança dos negros, mas porque? (COELHO NETO, 1927, p.32-33).

Em *Esfinge*, o escritor demonstra esta visão de forma clara ao mostrar as andanças de James Marian e seu criado Sullivan pelas ruas de Londres. A descrição dos tipos humanos a seguir em muito se assemelha à encontrada no flamar de João do Rio pelas ruas cariocas em *A alma encantadora das ruas* (1910):

Saíamos dos *squares* opulentos e chafurdávamos nas vielas nojosas onde vermina um povo lúgubre, espectral, doloroso: homens, mulheres, crianças arrepanhando farrapos imundos á nudez macilenta, estendendo a mão descarnada, cercando-nos, a arrotar pedidos, investindo com feição sinistra ou rastejando, a chorar. [...] Fugíamos acoissados pelos maltrapilhos e, em breve, emergíamos no esplendor da cidade.(COELHO NETO, 1906, p. 15).²

Semelhante ao que podia ser visto na ficção de Verne e Wells cujos protagonistas, formados por cientistas, professores, médicos, engenheiros, militares, estudantes e exploradores, representavam a classe dirigente para quem as histórias eram escritas, o trecho acima evidencia que a ficção científica de Coelho Neto apresentava em relação ao povo uma visão marcada pelo preconceito. Outro elemento que se destaca nesta citação, e que será analisado depois, é a nítida influência do Decadentismo francês, observada na apresentação de James Marian como um *dândi*. Mas, afinal de contas, quem é James Marian? É justamente esta a questão ao redor da qual o romance se desenvolve.

O enredo de *Esfinge* se inicia com as impressões que o grupo de moradores da pensão Barkley tem a respeito do mais inusitado morador do local em que vivem: o excêntrico e

misterioso inglês James Marian, assim apresentado pela primeira vez no romance pelo narrador:

Era, em verdade, um formoso mancebo, alto e forte, apumado como uma coluna. Mas o que logo surpreendia, pelo contraste, nesse atleta magnífico, era o rosto de feminina e suave beleza. [...] a cabeça de Vênus sobre as espáduas robustíssimas de Marte. (p.13-14)

É interessante perceber que mais até do que o comportamento anti-social e enigmático de James Marian, o que desperta o desconforto e a hostilidade dos moradores em geral é a percepção de que há algo incomum na sua aparência. Para Décio ele é “a mais formosa cabeça de mulher sobre o tronco formidável de um Hercules de circo. A beleza e a força. Toda a Estética!” (p. 15). Na opinião do comendador Bernaz, ele é um “Boneco” (p.14). Já para o guarda-livros Basílio, James Marian possui “cara de manequim de cabeleireiro” (p.14). Outro morador, o professor de piano Frederico Brandt, por sua vez, se mostra intrigado com o vizinho e o seu “rosto de esfinge” (p. 28). O narrador, porém, não tece comentários sobre o inglês demonstrando não obstante que também é fascinado pelo estranho personagem.

Em uma certa noite James Marian surge de uma forma que acaba por aguçar ainda mais a curiosidade do narrador. Ao ouvir gemidos vindos do quarto do inglês, o narrador vai ao corredor da pensão e vê o personagem apavorado com algo. Então ajuda-o sem deixar de se impressionar com o comportamento dele: “Atordoado com tamanho imprevisto fiquei sem ação, a olhar aquele homem que se debatia metendo os dedos pela gola da camisa como para alargá-la, agitando aflitivamente a cabeça, em desespero d’ar.” (p.19) Após se acalmar um pouco, James tranquiliza o narrador explicando “que era sujeito àquelas vertigens” (p.20). Este acontecimento aumenta a estranheza que os vizinhos têm em relação do inglês. Como o professor de piano Frederico Brandt declara: “Para mim é um doente da alma.” (p.21). De fato, a descrição do comportamento de James Marian ao longo do romance em muito se assemelha ao observado em Des Esseintes, o protagonista de *Às avessas* (1884), de Huysmans, cuja figura decadente é consumida pela *maladie fin de siècle*. Ambos devotam suas energias,

fortunas e inteligências à substituição do natural pelo não-natural e o artificial, em uma existência voltada principalmente para a busca de sensações novas e bizarras. Um exemplo desta postura está na cena narrada por James Marian sobre o seu flânar nas ruas de Londres acompanhado de seu criado Sullivan:

Íamos ao theatros [*sic*], ás salas de concerto, aos circos colossaes, aos cafés eróticos. [...] No primeiro instante tudo me deslumbrava, mas a admiração dissolvia-se em tédio como a poeira que o vento levanta da estrada [...] (p.173).

Esta ligação de *Esfinge* com *Às avessas* é particularmente relevante quando é lembrado que o desvio sexual e a sensação de perversão moral que James provoca inadvertidamente nas pessoas ao seu redor se constitui como uma das características não apenas do Decadentismo (PORRU, 2002, p. 58), mas também da própria literatura gótica do período como em *Dr Jekyll e Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e *Dracula* (1897), de Bram Stoker.

Além do Decadentismo de James Marian, outro elemento literário que promove a moldura ficcional de *Esfinge* é o Simbolismo. Apesar de todos os personagens do romance apresentarem em algum momento da narrativa a influência desta corrente literária em seus diálogos, é através dos personagens do amante de poesia Décio, do músico Frederico Brandt e do místico Arhat que ela se torna mais evidente. Sobre Décio e sua memória poética, o estudante de Medicina, Penalva diz: “Sabe volumes inteiros de cor. Baudelaire, por exemplo... É só pedir por boca.” (p.40). Décio, no entanto, faz uma ressalva ao amigo, ao mesmo tempo em que revela a ligação de Coelho Neto com o Simbolismo: “Também quem não decorar Baudelaire não sente, não tem alma”. (p.40). O mesmo pode ser observado na cena em que Brandt convida o narrador para vê-lo tocar, sabendo que a música tem a capacidade de atrair James Marian. Conforme esperado, o inglês realmente aparece, sendo acompanhado de Miss Fanny. Ao comentar sobre os dois, Brandt diz: “Pode ser puro amor espiritual [...] A formosura é ilusão dos sentidos. Belo, verdadeiramente Belo só o Ideal. A noiva de Menipo é

um símbolo. Não há formosura que resista ao Tempo, e o Belo é eterno como o Ser” (p.27). Esta impressão, porém, cai por terra quando, momentos depois, o narrador observa Miss Fanny chorando copiosamente à borda de um canteiro onde James grita: “O my soul! Where art thou, my soul...!” (p.28). Mas indubitavelmente é através do místico oriental Arhat que a presença do Simbolismo pode ser percebida de forma mais direta no romance. Como James Marian revela em uma declaração que resume os princípios do seu criador:

Arhat servia-se do símbolo como expressão do mistério. O que se não pode dizer ou representar figura-se. A cor é símbolo para os olhos, o som é símbolo para os ouvidos, o aroma é símbolo para o olfato, a resistência é símbolo para o tato. A própria vida é símbolo. A verdade, quem a conhece? A chave dos símbolos abriria a porta de ouro da Ciência, da verdadeira e única Ciência, que é o conhecimento da causa (p.53).

Estes elementos, que à primeira vista parecem sinalizar a intenção de Coelho Neto em produzir um romance de prosa simbolista que focalizaria a natureza decadentista de James Marian, como fizeram Huysmans e Wilde respectivamente com *Des Esseintes* e *Dorian Gray*, ganham uma nova leitura quando o narrador tem acesso a um romance produzido pelo misterioso inglês no qual está contido o segredo de James Marian. Neste manuscrito descobre-se que, longe de ser apenas uma metáfora, a aparência de esfinge do inglês é o produto de um experimento místico-científico cujo resultado foi a criação de um ser transexual. A partir deste ponto *Esfinge* se revela como um legítimo representante da ficção científica brasileira na sua vertente da Ciência Gótica.

Após ajudar James Marian no seu momento de mal-estar mencionado anteriormente, o narrador ganha a confiança do inglês e este lhe pede a tradução de um romance escrito por ele próprio, no qual está contida a sua excêntrica história. À medida que vai realizando o trabalho de tradução, o narrador toma conhecimento do mistério que cerca a aparência incomum de James. Através deste manuscrito, descobre a figura de Arhat e os estranhos acontecimentos que se sucederam após ele testemunhar, em Londres, um acidente envolvendo um menino e uma menina que aparentemente eram irmãos. Como ele mesmo descreve a James anos depois,

a partir dos dois corpos mutilados – uma menina cujo corpo foi esmigalhado e um menino decapitado - ele criou um híbrido, formado por um corpo masculino e uma cabeça feminina. Recorrendo aos seus conhecimentos da “Magna Ciência” (p.159) ele conseguiu trazer o ser à vida:

[...] como ainda encontrasse vestígios, ou melhor: manifestações da presença dos sete princípios, retive a força de *jira*, ou princípio vital, fazendo com que ele atraísse os restantes que circulavam, em aura, em torno da carne e, com a pressa queurgia, aproveitei dos corpos o que não fora atingido. Tomando a cabeça da menina e adaptando-a ao corpo do menino restabeleci a circulação, reavivei os fluidos e assim, retendo os princípios, desde o *Athma*, que é a própria essência divina, refiz uma vida, em um corpo de homem, que és tu. (p.159)

A passagem acima é reveladora por mostrar as diferentes influências que marcaram o desenvolvimento da Ciência Gótica brasileira em relação ao seu equivalente europeu. Além da presença de um misticismo oriental característico do Simbolismo, chama a atenção também nesta passagem e em todo o romance *Esfinge*, a utilização de um vocabulário marcado por idéias ligadas à crença da reencarnação. Eram idéias que, segundo Roberto de Sousa Causo, estavam em consonância com uma doutrina religiosa muito em voga no Brasil da *Belle Époque* e na obra de Coelho Neto: o Espiritismo.

Surgido na França no século XIX, o Espiritismo se desenvolveu a partir de encontros em salões aristocráticos da época onde damas e cavalheiros se reuniam para observar mesas que se movimentavam e que respondiam às mais variadas questões através de batidas no chão. Segundo Lia Hama, as “sessões de mesa gigante”, como eram conhecidas, viraram moda em cidades como Paris e Lyon (HAMA, 2004, p.17). A princípio inexplicável, o fenômeno divertia alguns e inspirava desconfiança em outros. Neste segundo grupo estava o pedagogo e intelectual Hippolyte-Léon Denizard Rivail. Anos depois, a partir da aplicação de investigação científica, o professor Rivail, agora sob o nome de Allan Kardec, não apenas passaria a acreditar na existência de espíritos como também seria responsável pela elaboração de sua doutrina e divulgação no país. Ainda segundo Hama, para Kardec a doutrina espírita era

definida como uma ciência que tratava da natureza, origem e destino dos espíritos, assim como de suas relações com o mundo corpóreo. Percebe-se então que, como todas as manifestações religiosas da humanidade ao longo de sua existência, o Espiritismo foi influenciado pelo seu *zeitgeist*, neste caso, a hegemonia do pensamento científico decorrente da Revolução Industrial. Por esta razão, o Espiritismo reflete a forte influência do Positivismo de Augusto Comte e da teoria da evolução de Charles Darwin ao descrever, por exemplo, a hierarquia entre os espíritos e a sua constituição.

A presença do Espiritismo no contexto cultural brasileiro no tempo de Coelho Neto pode ser observada em diferentes contos do escritor brasileiro, como em “O herdeiro” (1926), onde dois médicos conversam sobre o caso de um homem frustrado pela perspectiva de não receber mais a herança da prima rica devido à crença desta de que o filho de uma operária é a reencarnação de seu filho falecido. Mas sem dúvida é em “A conversão” (1926), que vemos as idéias espíritas sendo usadas de forma a mostrar que os produtos da ciência e do progresso tecnológico na *Belle Époque* poderiam, até mesmo, estreitar as fronteiras entre o nosso mundo e o sobrenatural, se constituindo assim em mais um representante da Ciência Gótica brasileira.

Neste conto, dois amigos conversam sobre a inesperada conversão de um deles ao Espiritismo: “Combati, com todas as minhas forças, o que sempre considerei a mais ridícula das superstições. Essa doutrina, hoje triunfante em todo o mundo, não teve, entre nós, adversário mais intransigente nem mais cruel do que eu.” (COELHO NETO, 1926, p.19). A posição dele muda, porém, quando testemunha a conversa da filha Julia com a neta morta Esther através do telefone: “Ouvi toda a conversa e compreendi que nos estamos aproximando da grande Era, que os Tempos se atraem – o finito defronta o infinito e, das fronteiras que os separam, as almas já se comunicam” (COELHO NETO, 1926, p.23). Contudo, é na própria tradição da Ciência Gótica européia que se encontra a mais clara influência sobre a passagem acima na qual a criação de James Marin é apresentada: o romance *Frankenstein*.

Vários pontos presentes na obra de Mary Shelley revelam a direta influência deste romance inglês sobre *Esfinge*. Assim como o jovem estudante de Medicina Victor Frankenstein, Arhat também cria um ser artificial a partir de partes de corpos humanos e o dota de vida através de um experimento que mescla ciência e misticismo, um tema característico da Ciência Gótica. É importante mencionar que, diferentemente da visão propagada em várias adaptações pelo cinema que sempre privilegiaram o conhecimento científico da personagem e suas experiências com a eletricidade, Victor Frankenstein estava mais inclinado para a Alquimia do que para a ciência, algo que em fins do século XVIII (onde a trama se desenrola) não se configurava uma contradição. Como ele comenta lembrando os seus estudos na juventude: “[...] meu primeiro cuidado foi procurar os trabalhos completos deste autor [Cornelius Agripa], e depois disso de Paracelso e de Alberto Magno. Eu li e estudei as paixões selvagens destes escritores com prazer; [...]” (SHELLEY, 1993, p.30, tradução nossa).³

O arquétipo do “cientista louco” criado por Shelley a partir da visão romântica de lendas medievais sobre o Judeu Errante, Fausto, a Alquimia, e de personagens de obras literárias como o Satã do *Paraíso perdido* (1667), do poeta inglês John Milton, se perpetuou em personagens da Ciência Gótica como Dr. Moreau (*A ilha do Dr Moreau*), de H. G. Wells, Dr. Heidegger (“O experimento do Dr. Heidegger” / 1837), de Nathaniel Hawthorne e Aylmer, e Dr. Rappaccini, também de Hawthorne. Estes dois últimos, personagens respectivamente dos contos “A marca de nascença” e “A filha de Rappaccini”, em muito se assemelham ao personagem Avellar, de outro conto de Coelho Neto, onde os limites entre a ciência e o sobrenatural se interpõe: “A sombra” (1926). Nesta narrativa, estruturada da mesma forma que “O conto do coração denunciador”, de Poe, o protagonista relata como o ciúme que sentia pela esposa, de nome Celuta, o levou a matá-la por envenenamento. No entanto, o elemento fantástico do conto está no fato de que, ao contrário do que Avellar

esperava, ou seja, uma morte rápida provocada por bacilos de tuberculose inoculados em frutos, Celuta se tornava cada vez mais vigorosa: “[...] o que eu via, e todos o apregoavam em louvores, era o revigamento da vitima, mais robustez, aspecto magnífico, apetite, sono tranqüilo, higidez absoluta.” (COELHO NETO, 1926, p.203). Mesmo após aumentar a dose de todos os microorganismos ao seu alcance, o cientista percebe que nada acontece. Este fato leva Celuta a ser vista por Avellar da mesma forma que a filha de Rappaccini e a mulher na literatura gótica de forma geral como a personificação da morte. O cientista passa então a encarar a esposa como um “depósito de vírus” (COELHO NETO, 1926, p.204), passando a temer o seu suor e a sua saliva. Eventualmente, de fato, Celuta morre devido aos elementos nocivos no seu corpo, porém, ao invés de terminar neste ponto, a trama do conto toma uma nova direção ao mostrar a perseguição da sombra de Celuta a Avelar até que este confesse o seu ato (mais um evidente traço da influência do Espiritismo). Mas, o que chama a atenção na narrativa, é que, ao invés de assumir responsabilidade pelos seus atos, Avellar coloca a culpa na ciência, como se esta fosse uma entidade que fomentou a sua desconfiança em relação à esposa para assim poder incorporar o cientista de forma plena e exclusiva. Esta posição presente em “A sombra” atesta a maneira como a ficção científica, e a Ciência Gótica em particular, desde o seu início com *Frankenstein*, sempre apresentou um relacionamento ambíguo em relação à ciência e aos seus produtos. Como Avellar diz: “E, queres que te diga? A mais culpada em tudo isso foi a Ciência. Foi ela que me levou ao crime, porque o ciúme... o ciúme... Não havia motivo para ciúme. Celuta era honesta” (*Ibidem*). Após isso, ele conclui: “Não foi o marido o assassino, foi o bacteriologista, o homem de ciência, o pratico de laboratório, entende?” (*Ibidem*).

Um misto de Alquimia, Espiritismo, Orientalismo, Ocultismo e teorias pseudo-científicas marca, portanto, a visão dos escritores da Ciência Gótica. Esta descrição certamente se encaixa no que Arhat chama de a “Magna Ciência”, utilizada para dar vida a James Marian.

É interessante perceber que, assim como Mary Shelley não fornece detalhes sobre o processo científico da criação de Victor Frankenstein, o que deixa espaço para especular que a criatura é um produto tanto das idéias científicas em voga no início do século XIX quanto da alquimia, Coelho Neto também não explica o que significa a “Magna Ciência” do místico oriental, preferindo expor a doutrina espírita que molda a natureza sobrenatural orientalista de Arhat quando este se despede de James Marian no momento de sua morte: “Antes que o sol toque o pino do céu ter-me-ei libertado deste passo de angustia integrando-me no *Athma*. Sendo o corpo terra, que é a vida mais do que uma prisão em sepulcro? [...] As reencarnações são grandes dias em que nos purificamos, [...]” (p.161)

Um ponto de divergência entre *Esfinge* e *Frankenstein* é o relacionamento entre criador e criatura. No romance de Shelley, Victor Frankenstein empreende todo o seu conhecimento visando dar vida a um ser, mas, no momento em que a sua criação ganha vida, o jovem estudante de Medicina repudia o produto de suas experiências, passando a buscar de forma obsessiva a sua destruição. Arhat, por outro lado, é apresentado por Coelho Neto como um criador com um senso paternal muito maior. Tal postura pode ser verificada no trecho abaixo:

[...] deixei a casa [em Londres] vindo habitar este castelo onde, à custa da minha própria essência, com prejuízo da minha energia, fui alimentando a vida que hoje tens, dando-te o meu fluido com o mesmo amoroso desinteresse com que a ave maternal encrava as garras no peito esborcina e chaga a bicadas fazendo rebentar o sangue com que ciba o ninho. És verdadeiramente o filho da minha alma. (p.162)

Todavia, apesar de todo o seu conhecimento e da sua dedicação no desenvolvimento de sua criatura, Arhat não conseguiu solucionar uma questão crucial sobre a orientação sexual de James Marian:

Logo, porém, que te firmaste na vida, assaltou-me uma duvida incoercível sobre a alma que devia influir na tua existência, imprimindo-lhe a feição moral. Duas erravam em volta dos destroços da carne, obedecendo ao prestígio do Karma, que é a força da integração, uma só, porém havia de prevalecer visto como das duas vidas independentes uma apenas podia subsistir. [...] Qual delas seria a vitoriosa – a do menino ou a da menina?

Todas as minhas tentativas atinentes á descoberta desse mistério faliram.
(p.162-163)

Para tentar resolver esta questão ainda na infância de James, Arhat colocou um serviçal de cada sexo para cuidar do menino, mas este oscilava seu interesse entre os dois sexos não permitindo ao místico chegar a uma conclusão. É justamente essa dúvida sobre a sexualidade de James Marian e as suas conseqüências para o próprio personagem que permite vislumbrar em *Esfinge* uma obra precursora não apenas na ficção especulativa brasileira, mas na própria literatura nacional, de uma temática que só viria a ser abordada pela ficção científica após a revolução cultural da década de 1960 nos Estados Unidos da América: o transexualismo.

Definidos por Paisley Currah e Shannon Minter em *Transgender Equality* (2000) como indivíduos que, independentemente de orientação sexual, possuem aparências ou características percebidas como sendo atípicas em relação ao seu gênero (*apud* BERUTTI, 2005, p.23), os transexuais têm aparecido na ficção científica geralmente através de três representações: na forma de habitantes de outros planetas, como no romance *A mão esquerda da escuridão* (1969), de Ursula K. Le Guin, onde os alienígenas são hermafroditas em virtude do clima do seu planeta; como produtos da evolução humana no futuro, conforme apresentado no romance *The Female Man* (1975), de Joanna Russ, no qual as mulheres de uma colônia humana em outro planeta desenvolvem a capacidade de gerar crianças sem a presença masculina após os homens terem sucumbido em decorrência de uma praga; ou como resultados de experiências genéticas, como é o caso do romance *Dawn* (1987), de Octavia Butler, onde os humanos sobreviventes da hecatombe da Terra são geneticamente alterados por alienígenas para repovoar o planeta. Como ponto em comum nestas representações existe o fato de o transexual ser considerado na FC pós-moderna, especialmente naquela escrita por feministas, como um símbolo da subversão ao conceito de limites biológicos, raciais e sociais entre homens e mulheres, estabelecidos e sustentados pelo discurso patriarcal eurocêntrico.

Tendo sido escrito no início do século XX na conservadora sociedade brasileira por um membro da elite carioca da República Velha, *Esfinge* obviamente não mostra a figura do transexual como um ser que transcendeu as convenções sociais de gênero, mas sim como alguém angustiado por não se adequar a estas convenções. Esse ponto aparece representado no romance sob a forma de um livro entregue a James Marian por Arhat, que lhe informa: “Tens neste livro toda a tua vida, mas o ideograma em que foi escrito só poderá ser decifrado por alguém que haja atingido a perfeição.” (p. 161) Desvendando o destino impresso no livro de símbolos, James Marian se tornaria “um anjo entre os homens, senhor de todas as graças, de todo o prestígio, uma vontade soberana em um espírito maravilhoso” (p. 161-162). Se não obtiver sucesso, porém, um fardo muito mais pesado o aguarda. Isso, no entanto, parece descrever a vida que ele/ela já leva – existência de um ser dividido, não resolvido sobre sua dupla sexualidade. O que chama também a atenção no discurso abaixo de Arhat ao jovem James Marian é a visão negativa sobre o feminino em comparação ao masculino:

Se em ti predominar o feminino que transluz na beleza do teu rosto, o rosto de tua irmã, serás um monstro; se vencer o espírito do homem, como faz acreditar o vigor dos teus músculos, serás como um ídolo de lascívia; mas infeliz serás como ainda não houve outro no mundo se as duas almas que pairavam sobre a carne rediviva lograram insinuar-se nela. (p. 164)

Dotado de amplos meios financeiros deixados por seu criador, James Marian parte à procura de alguém que possa entender o mistério encerrado no livro e, assim, compreender a si mesmo. Sua busca o leva a percorrer, sem sucesso, centros renomados de grandes cidades por todo o mundo. A falta de resultados o faz então “percorrer todas as sedes da Antiga Ciência onde, talvez, encontrasse o predestinado que me havia de entregar a chave do arcano” (p.176). Assim como Victor Frankenstein, James Marian empreende uma busca obcecada pelo conhecimento oculto que lhe revelará os segredos da vida. Também como a criatura de Victor, James Marian é um ser angustiado pelas questões que cercam a sua natureza e o seu lugar na sociedade. Neste processo se descobre que em uma de suas andanças, na qual se hospedou em uma casa nobre em Estocolmo, James se apaixonou verdadeiramente por um rapaz da família,

algo que o levou a assumir uma identidade feminina: “[...] é minha irmã a vitoriosa em mim” (p.176). Apesar disso ele ainda não havia encontrado paz, razão pela qual decidiu vir ao Brasil para se relacionar com a natureza: “Aqui procurei a Natureza, só me relacionei com a paisagem e com a luz; repousei e levo saudade da terra e do céu deste país de encanto” (p.196). O problema central para James Marian não é, portanto, o de ser uma criatura guiada pela vingança em decorrência da rejeição de seu criador, mas o de uma pessoa com dificuldades com a sua sexualidade dividida. Em consequência disto, ele não consegue se inserir plenamente na sociedade. Assim, é importante considerar o romance de Coelho Neto não apenas como um precursor da ficção científica no Brasil, mas também da própria literatura homossexual brasileira, pela sua reflexão livre de preconceitos de temas controversos para a época, como a transexualidade e o homoerotismo.

Nos últimos capítulos, James parte do Brasil sem encontrar respostas sobre o seu livro de símbolos, não antes, porém, de aparecer diante do narrador para perguntar sobre a tradução do seu romance. Este se mostra estranhamente perturbado pela presença de James Marian, mas não sabe precisar a razão desta sensação. James, por sua vez, lamenta novamente o seu triste destino como um ser de alma perturbada que acaba por trazer malefícios para as pessoas ao seu redor, como no caso de Miss Fanny:

Fiz com ela o que dizem que as sereias fazem com os náufragos: enquanto sentem calor têm-nos nos braços, logo que morrem e esfriam rejeitam-nos do colo. Sorvi-lhe o sentimento, tive-a chegada á minha alma como um sedativo, vivi daquele amor. Vampirismo espiritual, talvez (p.196)

Não se pode deixar de notar aqui a estreita relação entre James Marian e outro inglês - Dorian Gray - personagem de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Considerado ousado e moderno quando foi publicado em 1891 pelo retrato da decadência *fin de siècle* da época, o romance de Wilde se alicerça sobre estratégias narrativas tradicionais da literatura gótica para contar a história de Dorian Gray, um belo rapaz que vende a alma para manter a sua beleza e juventude intocadas pelo tempo em uma versão atualizada da lenda de Fausto. O

livro enfatiza a tensão entre a polida superfície da vida social e a vida imersa no vício. Ainda que todas as transgressões sejam punidas no fim com a morte do protagonista, permitindo assim uma inevitável (e indesejável) leitura moralista da história admitida pelo próprio Wilde (e considerada por ele, conforme lembra James Laver, como o único erro do livro), *O retrato de Dorian Gray* apresentou um retrato tão sedutor da perversidade de seu protagonista que muitos críticos consideraram o livro como algo corruptor, tendo se tornado inclusive, como destacamos em *Literatura Inglesa para Brasileiros*, um elemento de acusação do desvio moral de Wilde no processo em que ele foi condenado. É uma sedutora perversidade que se assemelha à mostrada por James ao narrar o processo de envolvimento com a jovem professora de línguas que levou esta última à morte.

Algum tempo depois da conversa com o inglês, o narrador descobre a razão da sua perturbação: apesar de ter plena consciência de que conversou com James e que lhe entregou em mãos o seu romance traduzido, os moradores da pensão afirmam que o inglês já havia embarcado de volta à Europa há muito tempo. Como ele vem a descobrir posteriormente, ele conversou na verdade com uma manifestação do espírito do misterioso personagem. A percepção deste fato resulta em um colapso nervoso que leva o narrador ao final do romance a ser internado em um manicômio:

Era um demônio, um verdadeiro demônio. Oh! Eu bem o sentia... Tivera-o ali, momentos antes: vira-o, falara-lhe, entregara-lhe objetos, entanto ele lá ia longe, por mares remotos, impossibilitado de comunicar-se materialmente comigo (p.212).

Esfinge termina assim como começou: envolto em mistério sobre o inglês James Marian. É uma constatação que ao final do romance motiva a análise das possíveis leituras e implicações da palavra “Esfinge”, do título, através do entendimento do ser lendário que recebe este nome.

Reverenciada e temida pelo seu aspecto perturbador, a esfinge era presença recorrente no imaginário da Antiguidade. Na cultura egípcia, conforme explica Chevalier e Gheerbrant

em *Dicionário de símbolos* (1997), ela era representada por um leão estirado por terra com cabeça humana sempre guardando as entradas proibidas e as múmias reais. Já na Assíria ela portava barbas e coroas na entrada do mundo espiritual. Mas certamente a esfinge de maior importância para a cultura ocidental foi a retratada na Grécia antiga, onde aparecia geralmente como uma leoa alada com cabeça de mulher. Sempre enigmática e cruel, a esfinge grega era, segundo explica Tresider em *O grande livro dos símbolos* (2003), o símbolo da feminilidade pervertida. Esta era a esfinge presente na tragédia de Sófocles *Édipo Rei* e que foi derrotada por Édipo, fato este que a levou ao suicídio se atirando em um precipício. Assim esta criatura foi definida pelos escritores Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero em *O livro dos seres imaginários* (1996): “A esfinge grega tem cabeça e seios de mulher, asas de pássaro e corpo e pés de leão. [...] Conta-se que devastava o país de Tebas, propondo enigmas aos homens (pois tinha voz humana) e devorando os que não sabiam resolvê-los.” (p. 67). Esta definição certamente se encaixa na descrição e no papel de James dentro do enredo de *Esfinge*.

Além da ligação óbvia da aparência de James com a da criatura mítica em uma fusão do masculino e do feminino, a escolha do título certamente faz referência ao enigma representado pela figura do inglês para todos ao seu redor. Sobre isso o próprio James Marian diz fazendo referência aos moradores da pensão em que está hospedado: “[Eles] Têm curiosidade de mim, [...] Querem devassar-me, ver o que tenho na alma” (p.55). Como visto anteriormente, este mistério se prolonga por toda a narrativa, estruturando o enredo do romance. De fato, como ocorre com a esfinge grega, mais do que simplesmente se apresentar como um enigma, James Marian também devora aqueles que se aproximam dele na tentativa de decifrá-lo. Um caso emblemático na obra é o relacionamento entre o misterioso personagem e Miss Fanny no qual se percebe claramente a influência de elementos da literatura gótica de horror, e em especial da temática do vampiro literário desenvolvida por Bram Stoker em *Drácula*. Mas, enquanto Drácula é um vampiro criado pelo demônio, como o

romance irlandês explicitamente declara, James Marian é um vampiro resultante da ciência oculta de Arhat.

Logo após constatar que a professora de inglês e James Marian estavam se encontrando nos jardins da pensão à noite, o narrador percebe que Fanny começou a manifestar sinais de tuberculose que vão se agravando gradativamente. É o comendador que observa: “Estávamos á varanda quando ela apareceu tossindo aos arrancos, ansiada... Agarrou-se a uma coluna, e, quando vimos, foi a golfada de sangue, para mais de um litro, sei lá! Cocou a cabeça, com a face crispada de desgosto e de horror” (p.84). Apesar da fraca constituição física de Fanny, o que levou os moradores da pensão a creditar a eclosão da doença ao ritmo intenso de trabalho da professora, o narrador sabe que a verdadeira causa da enfermidade foi o contato de James com a jovem. Este fato é confirmado dias depois quando o estado de saúde da inglesa piora e ela passa a enxergar James Marian em seu quarto. Esta é uma cena que muito se assemelha á descrita por Stoker no capítulo XII de *Drácula*, quando o vampiro aparece no quarto da jovem Lucy Westenra para desferir-lhe um segundo ataque. Como o estudante de Medicina Penalva e Miss Barkley narram:

Ontem á noite, logo que o médico saiu, começou a manifestar-se o estado alucinatório. Estava deitada, tranqüila, parecendo adormecida quando, subitamente, estremeceu, soergueu-se de ímpeto, sentou-se, de olhos muito abertos, cravados no fundo do quarto. Tentamos deitá-la, repeliu-nos brandamente, permanecendo na mesma atitude extática, muito pálida, toda fria, tremula [...] - Era mister James, disse Miss Barkley [...] – Sim, mister James. Foi o que ela me disse. Viu-o á cabeceira, não ele propriamente, o homem, mas uma moça que tinha o seu rosto, de túnica como as estatuas (p.110-111).

Outra cena de *Esfinge* que remete ao romance de Stoker é a aparência de Miss Fanny após a sua morte, quando, à semelhança de Lucy no caixão, no capítulo XIII do romance, a beleza apresentada pela moça adquire uma aura sobrenatural que fascina a Penalva: “Parece de mármore, comendador, até as sardas esmaeceram. Está linda! [...] Sim, senhor; linda! Há mulheres assim, como que foram feitas para o tumulo” (p.131).

Vista a influência de James Marian sobre a morte de Fanny e o colapso nervoso do narrador, não é à toa que na sua última conversa com este James refere-se a si mesmo como, “um monstro, um monstro que se devora a si mesmo, eis o que sou” (p.178). Se Frankenstein era o moderno Prometeus, James é, como ele mesmo se diz, um vampiro espiritual, um devorador de almas, ou como Coelho Neto o chamou, uma esfinge.

Além de tratar de questões religiosas que sempre fascinaram a humanidade como o mistério da vida e o perigo de se lidar com o desconhecido e o proibido (um dos principais temas da Ciência Gótica como foi mostrado), uma das razões pelas quais *Frankenstein* é lido até os dias de hoje é a sua articulação de várias idéias filosóficas, políticas e científicas de pensadores do século XVIII e XIX, como Jean Jacques Rousseau, William Godwin, e Erasmus Darwin, com influências literárias como *Sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, e *Paraíso perdido* (1667), de John Milton, além também da releitura de lendas européias, como a de Fausto e do Judeu Errante. Já no caso de *Esfinge*, apesar da interessante premissa do enredo desenvolvido com admirável precisão, a caracterização diferenciada dos personagens e a habilidade na construção do sobrenatural, o estilo rebuscado e extremamente beletrista característico de Coelho Neto acabou por obscurecer este interessante representante da Ciência Gótica brasileira da *Belle Époque*. Assim como a criatura mítica a que se refere, *Esfinge* não sobreviveu além do seu momento histórico-cultural, se atirando no precipício do ostracismo literário junto com toda a obra de Coelho Neto. Tal constatação aponta para a hipótese de que uma das razões para o não desenvolvimento da FC brasileira de Coelho Neto foi o fato de ela estar impregnada de um forte estilo floreal, réplica nas letras do *art nouveau* arquitetônico e decorativo. Esta característica acabou por se constituir um obstáculo à ficção científica nacional, tanto pela pouca penetração do Simbolismo na literatura brasileira da *Belle Époque*, quanto pelo advento do Modernismo e sua rejeição feroz da estética praticada por Coelho Neto.

4.2.2. João do Rio

Assim como a cidade que tanto amou e tematizou na reportagem, na crônica e na ficção, João do Rio, teve uma vida marcada pela intensidade do ambiente carioca da *Belle Époque*. Da mesma forma que o Rio de Janeiro dos salões e das vielas, dos *five o'clock teas* e das casas de ópio, ele também se apresentava como um ser cuja vida e obra desafiava definições simplistas e convenções estabelecidas. Para Lúcia Miguel-Pereira em *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, por exemplo, ele “conservou todos os defeitos inculcados pelo hábito do jornalismo – estilo enfeitado, desejo de armar efeitos, superficialidade de visão – sem revelar nenhuma qualidade nova” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.279). Ronald de Carvalho, todavia, possuía outra visão sobre ele em *Pequena história da literatura brasileira*, contrapondo de forma positivamente sua obra à de Machado de Assis:

Na obra de João do Rio há um perfume capitoso de sensualismo e decadência, um pouco de orientalismo esquisito e precioso, há mesmo riqueza e, por vezes exuberância. Em Machado de Assis nada há que lembre fausto ou que mostre, desde logo, exaltação (*apud* MARTINS, /s.n./, p.12).

Mais do que a sua obra, porém, era a pessoa de João do Rio, pseudônimo do escritor e jornalista carioca João Paulo Alberto Coelho Barreto, que suscitava comentários extremos de admiradores e detratores contemporâneos. Vem destes últimos certamente a seguinte notícia publicada na época na coluna policial do *Correio da Manhã*: “O nacional João Paulo Barreto, pardo, que alegara ser jornalista, fora colhido em flagrante, num terreno baldio, quando entregue à prática de atos imorais, tendo como parceiro um soldado da polícia” (CUNHA, 1985, p.72). Opinião semelhante pode ser vista nas palavras do crítico Antônio Torres: “Paulo Barreto foi uma das criaturas mais vis, um dos caracteres mais baixos, uma das larvas mais nojentas que eu tenho conhecido” (*apud*, MARTINS, /s.n./, p.10). Todavia, como Brito Broca registrou, este retrato negativo não era compartilhado pela maioria das pessoas do círculo de João do Rio: “Os contemporâneos descrevem-no como uma criatura particularmente

encantadora, amigo dos escritores novos, favorecendo os jovens de talento que apareciam pelas redações dos jornais” (BROCA, 1960, p. 110).

Como conciliar as duas imagens? Como explicar as imagens divergentes e aparentemente inconciliáveis? Certamente a natureza contraditória deste indivíduo tem seu início na infância, no contato com seu pai, o Dr. Alfredo Coelho Barreto, e sua mãe, D. Florência Cristóvão dos Santos Barreto. O pai, professor de Mecânica e Astronomia no Colégio Pedro II, era positivista ortodoxo, enquanto a mãe foi descrita pelo amigo de João do Rio – Gilberto Amado – como a responsável por passar ao temperamento do filho “todos os dengues, molezas, quindins, trejeitos e ademanes que o tornavam repugnante aos austeros” (*apud*, MARTINS, /s.n./, p. 10). Esta dualidade esteve presente ao longo de toda a vida de João do Rio, se manifestando, conforme destaca Oliveira e Gens, tanto em sua identidade, também registrada como João Paulo Emilio Cristóvão dos Santos Barreto, quanto em sua carreira literária, onde usou vários pseudônimos como Claude, João de Oliveira, José Antonio João e Godofredo de Alencar, entre outros. Todavia, para se tentar analisar este personagem faz-se necessário aceitar a idéia de que sua identidade deve ser entendida justamente pela ambiência, contradição e paradoxo que fizeram dele um dos representantes mais fascinantes da também complexa *Belle Époque* carioca. Neste aspecto um elemento fundamental ao se falar deste cronista dos costumes do Rio nos primeiros anos da República Velha é a Rua, local este cujo fascínio exercido sobre o autor de *A alma encantadora das ruas* permitiria chamá-lo também de “João da Rua”:

Oh! SIM, as ruas têm alma. Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, esnobes, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 1987, p. 7) ⁴

A declaração de João do Rio não deixa dúvidas sobre a importância da rua em sua escrita. Esta entidade de vida própria, reflexo da alma ambígua do escritor-jornalista, é o lugar

por onde passeiam de dia a dama da sociedade, o cavalheiro, as *modern girls* e os chamativos automóveis. É na noite, porém, que este local se revela plenamente na apresentação de sua atmosfera carregada de vício, medo e mistério. Não à toa o título de seu principal livro de contos – *Dentro da noite* (1910) - anuncia o palco ideal para narrativas povoadas por jogadores, neuróticos, suicidas, sádicos, pervertidos, hiperistéricos e outros personagens desajustados. Falando sobre a importância desse elemento e do desejo de modernização urgente da época, Berman destaca: “Por toda a era de Haussmann e Baudelaire, entrando no século XX, essa fantasia urbana cristalizou-se em torno da rua, que emergiu como símbolo fundamental da vida urbana” (BERMAN, 1986, p. 300).

A menção a dois ícones do período de posições e valores opostos – Haussmann e Baudelaire – enfatiza a condição ambivalente e contraditória da rua que foi assumida pela ficção de João do Rio como o cenário de contos e crônicas que discutem questões que o inserem na Ciência Gótica. Essa situação encontra paralelo na Literatura Inglesa onde os efeitos da Revolução Industrial sobre a sociedade londrina fomentaram o ressurgimento do romance gótico do século XVIII em uma nova forma. Ali o castelo e o cemitério foram substituídos pela fábrica e a casa, o monstro tornou-se a máquina e a superstição se manifestou através da ciência. Como destaca Alexandra Warwick em “Urban Gothic” (1998), a alienação do homem oprimido por uma cidade negra pela fumaça das fábricas foi refletida em uma personalidade paranóica e fragmentada. Essa atmosfera cultural deu margem a uma ampliação temática da Ciência Gótica, cujo espaço principal passou a ser representado pela cidade. Ela apareceu como um lugar de ruínas, paradoxalmente sempre novo, mas sempre decadente, um estado de morte em vida, explorada amplamente, como explicamos a respeito do romance *Drácula*, do escritor irlandês Bram Stoker. Essa dualidade também foi refletida em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* onde o choque das teorias de Darwin, colocando o homem como mais um elo da evolução animal, foi traduzido na personalidade imoral e animalesca de

Hyde. O choque entre o novo e o tradicional e os códigos morais e sexuais do mundo vitoriano também encontraram eco em *Dracula*, onde os representantes da classe burguesa da Inglaterra da época, um contador, um cientista, um médico e um representante da aristocracia se unem para destruir Drácula, que ameaça o *status quo* da sociedade com seus impulsos lascivos. A hipocrisia do mundo vitoriano com sua excessiva preocupação com os limites entre a vida pública e privada também foi objeto de análise de Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray* (1891), onde um jovem faz um pacto para que permaneça belo enquanto seu retrato envelhece e acolhe a corrupção e imoralidade de sua alma. Mesmo autores que não escreveram diretamente literatura Gótica foram indubitavelmente influenciados por suas convenções. Charles Dickens é o maior representante dessa estirpe. Muitos dos personagens de Dickens parecem se comportar como se estivessem mortos ou sob efeito de forças sobrenaturais, como Arthur Grime em *Nicholas Nickleby* (1838-39), e Miss Havisham em *Grandes expectativas* (1860-61).

A Londres do gótico urbano de Stoker, Stevenson, Wilde e Dickens encontra seu paralelo no Rio decadentista de João do Rio. Uma característica comum de estetas como Des Esseintes, Dorian Gray e os personagens de João do Rio consiste na troca da realidade imediata pela ilusão. Esta construção visa criar um espaço dimensionado artificialmente no qual se afirme a capacidade do homem de libertar-se da natureza. Os estetas rejeitam a paisagem natural de duas maneiras: usando cenários artificiais e recriando o espaço urbano a partir da força imaginativa. Assim, a cidade especifica um *topos* da literatura decadentista e também da literatura Gótica. Como salienta Levin:

Na urbe o devaneio angustiante em busca de uma visão, uma imagem que integre o homem à vida ganha características topográficas. A idéia de que o homem se encontra subjugado ao desequilíbrio dos nervos aparece tematizada na cidade desconhecida, cheia de passagens obscuras que criam a sensação de mistério. Este espaço reproduz na forma de ruas estreitas, becos escuros, canais, pontes e avenidas a impossibilidade de a personagem decadentista reconhecer-se no tipo de vida contemporânea (LEVIN, 1996, p. 148).

Um exemplo dessa utilização do espaço urbano como pano de fundo de uma narrativa pontuada por uma atmosfera de imoralidade, erotismo, desordem e presença do sobrenatural é “O bebê de tarlatana rosa” (1910). Ambientada durante o Carnaval, período em que a razão, a ordem e o racionalismo são suspensos a favor do descontrole, da depravação e dos desejos bestiais, este conto de João do Rio acompanha os passos de Heitor de Alencar atrás de uma figura feminina fantasiada com um nariz postiço. Entre beijos e abraços, os dois personagens se afastam para uma rua escura onde em um ímpeto de tesão e curiosidade Heitor arranca a máscara da mulher para revelar um ser que muito lembra a personificação da morte no conto de Poe “A máscara rubra da morte”: “Preso dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos que era alucinadamente – uma caveira com carne...” (RIO, 2001, p. 75). O ódio com que o personagem sacode a mulher deformada demonstra a frustração da busca por um bem impossível em meio ao caos urbano.

Uma característica compartilhada pelos grandes centros industriais na Europa de fins do século XIX em decorrência das crescentes aglomerações urbanas, do aumento do dia útil devido à disseminação da eletricidade, do significativo aumento na alfabetização das classes populares e do domínio da produção em larga escala do papel barato foi a criação de um público leitor ávido por conhecer as idéias, as teorias e os novos costumes de uma sociedade afetada pela ciência e pelo progresso. No Brasil do período, conforme salienta Alessandra El Far, este público ganhou uma dimensão ainda maior por causa da vinda dos escravos libertos do campo para a cidade e pelas constantes levas de migrantes e imigrantes assalariados. Como resposta a este quadro surgiu na Europa e no Brasil a figura do “escritor-jornalista”, um indivíduo francamente voltado ao objetivo de preencher as revistas e os jornais com o que a massa recém-letrada queria ler. Como foi visto no capítulo 1, foi como um desses escritores-jornalistas que H. G. Wells iniciou a sua carreira literária na Inglaterra vitoriana, explicando

as idéias científicas do seu tempo ao grande público através de artigos sobre temas variados. Dois anos depois dessa empreitada, em 1895, Wells publicaria o resultado de seu primeiro projeto literário: *A máquina do tempo*, o “romance científico”, que lançou várias convenções literárias da ficção científica. João do Rio, por sua vez, faz uso do olhar do dândi para reivindicar seriedade nas coisas mais frívolas. Como explica Levin sobre esse fato: “A equação de João do Rio é simples. O público quer sempre curiosidade. Espera com apetite para saber das novidades que as redações lançam” (LEVIN, 1996, p. 101).

Se na Inglaterra da *Belle Époque* o imperialismo britânico, as marcantes diferenças entre as classes sociais e os avanços tecnológicos promovidos pela Revolução Industrial forneceram a matéria prima para que H. G. Wells fosse um dos grandes cronistas da sua sociedade, no Brasil do início do século foram as transformações implantadas no Rio de Janeiro que serviram de base para os contos e as crônicas de João do Rio sobre os rumos e as conseqüências da modernização da capital federal. No entanto, ao contrário de um discurso pautado pelo racionalismo científico, como o observado em Wells, João do Rio coloca em cena o olhar de uma criatura capaz de transitar pelas contradições das ruas cariocas, representadas tanto pelos iluminados salões dos *five o’ clock teas*, quanto pelas obscuras casas de ópio: o *flâneur*. Mas o que significa exatamente “flanar”? O próprio João do Rio explica: “Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. [...] Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico.” (1987, p. 5). O *flânerie* de João do Rio marcado pela perambulação com inteligência simboliza o encontro do dândi com o jornalista em um período histórico em que as mudanças da sociedade decorrentes da modernização exigem a reflexão de um ser acima de seu tempo, com uma sensibilidade superior. Para Walter Benjamin, o *flâneur* perpassa a cidade com um olhar de estranhamento e, ao organizar o percurso do desconhecido, retrata para a modernidade o homem que não se sente bem na cidade onde vive: “O ritmo do *flâneur*

precisa ser confrontado com o ritmo da multidão, [...] Representa um protesto” (BENJAMIM, 1985, p.142). Esta é a perspectiva de João do Rio sobre a sua época. Um olhar manifestado em crônicas nas quais é possível detectar a presença da Ciência Gótica na *Belle Époque* carioca.

4.2.2.1. Crônicas

Tradicionalmente, a obra e a vida de João do Rio vem sendo analisada pelo viés decadentista, visto seu empenho na divulgação no Brasil da obra do escritor vitoriano Oscar Wilde e sua admiração pelo poeta francês Charles Baudelaire (MARTINS, 1971, p.11). Como foi observado no capítulo 2, o Decadentismo enfatiza a autonomia da arte, a necessidade do sensacionalismo, do melodrama, do egocentrismo, do bizarro, do artificial e da posição autônoma do artista em relação à sociedade, particularmente a classe média burguesa. À primeira vista, portanto, a literatura decadentista se opõe ao discurso utilitarista da ficção científica da virada do século XX, ainda dominado pelas figuras de Júlio Verne e H. G. Wells. Todavia, a fragmentação sentida pelo homem finissecular diante das mudanças trazidas pela Revolução Industrial e pela alienação da *Belle Époque* deram margem a uma visão dos produtos da ciência e do progresso como elementos quase sobrenaturais, até mesmo satânicos, que se identificavam com a postura encontrada tanto no Decadentismo quanto na Ciência Gótica. Este comportamento pode ser constatado em João do Rio diante do automóvel:

E a transfiguração se fez como nas férias fulgurantes, ao tã-tã de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, [...] e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis. Agora, nós vivemos positivamente nos momentos do automóvel, em que o chofer é rei, é soberano, é tirano (1971, p. 48).

Um aspecto que chama a atenção na fala de João do Rio é o tom premonitório sobre a influência do automóvel na sociedade brasileira. Escrita em 1911, “A era do automóvel”, consegue antecipar as mudanças culturais que esta máquina não apenas traz, mas também impõe à modernidade no que se refere à relação entre o homem e seu meio. Um interessante

exemplo dessa influência está em outra obra a ser analisada aqui: *O Presidente negro*, de Monteiro Lobato. Publicado em 1925 o romance faz um jogo intertextual com a crônica de João do Rio ao mostrar o efeito que o automóvel causa na percepção da realidade social do protagonista Ayrton: “Ora, na rua eu via a humanidade dividida em duas castas, *pedestres e rodantes*, como os batizei aos homens comuns e aos que circulavam sobre quatro pneus” (LOBATO, 1925, p. 131-132).

Na crônica de João do Rio o automóvel é o símbolo do grande paradoxo da modernidade: ao mesmo tempo em que ele aponta a direção para onde a civilização se encaminha, ele altera radicalmente a paisagem e a noção de tempo e, neste processo, também muda a vida dos motoristas, como o texto de Lobato ilustra. Esta máquina aparece satanicamente impondo um ritmo novo e frenético à cidade, embora, como João do Rio nos informa, principalmente a imprensa tenha aplaudido a entrada em cena do automóvel com euforia futurista: “A imprensa, arauto do progresso, e a elegância, modelo do esnobismo eram os precursores da era automobilística” (1971, p.47-48). Enquanto isso o processo cosmopolita que promete trazer para cá a civilização ignora a miséria da população que acaba servindo como um empecilho ao processo do “Rio civiliza-se”. Nesta contradição se descobre o dilema decadente de João do Rio: declara amor à modernidade e paradoxalmente manifesta abertamente as suas reservas quanto aos seus efeitos.

A influência do automóvel na sociedade carioca de João do Rio tem outra faceta que se constitui como uma das temáticas principais da Ciência Gótica: a subserviência do homem em relação a máquina. Na mesma crônica, diz ele:

Vivemos inteiramente presos ao Automóvel. O Automóvel ritmiza a vida vertiginosa, a ânsia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de estética, de prazer, de economia, de amor. (*Ibidem*, p.48).

Essa postura diante do automóvel como algo a ser temido devido ao fato de não se compreender exatamente o seu funcionamento e a ameaça que ele poderia trazer se repetiu

diante da eletricidade, do bonde elétrico, da vacinação antivariólica e demais inovações e práticas científicas que surgiram no Rio da República Velha. A cada avanço do progresso na forma dos produtos do pensamento científico sobre diferentes esferas da ação humana o homem se retraiu, delegando a sua autonomia, o seu tempo, a sua saúde, a sua vida a um elemento externo e estranho a ele. Esta experiência, no entanto, não ocorreu sem deixar traumas e marcas de formas e níveis diferentes na psique tanto da elite quanto das massas. Expressão mais clara deste quadro é a interferência do automóvel na linguagem:

A reforma começa, antes de andar, na linguagem e na ortografia. É a simplificação estupenda. [...] É a língua do futuro, [...] Um artigo de duzentas linhas escreve-se em vinte quase, estenografado. Assim como encurta tempo e distâncias no espaço, o Automóvel encurta tempo e papel na escrita. Encurta mesmo as palavras e a tagarelice. O monossílabo na carreira é a opinião do homem novo. A literatura é ócio, o discurso é o impossível (1971, p. 49-50)

Como foi visto no capítulo anterior na discussão das convenções literárias da distopia, a linguagem ocupa papel chave enquanto instrumento mediador da relação homem x mundo. “Os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo”, destacou Wittgenstein (*apud* DUARTE JUNIOR, 1994, p. 27). De fato, o relato de João do Rio do impacto do automóvel exemplifica que o sistema lingüístico não apenas ordena o mundo, mas também o mantém. A construção da realidade passa, portanto, pela linguagem empregada pela sua comunidade. No contexto da crônica, a “língua do futuro” descrita pelo autor de “A era do automóvel” se coloca como mais um elemento de distinção e segregação entre classes sociais. Diferentemente das massas, ainda usuária de burros de carga e carroças, a elite da *Belle Époque*, educada pela ideologia do progresso, se torna uma extensão da máquina das ruas. Ao incorporar o ritmo vertiginoso do automóvel, a identidade do homem finissecular se fragmenta por um processo de alienação contínua. Neste ínterim, a noção de mundo da classe dirigente se reduz ao universo circunscrito pela esfera do automóvel e sua linguagem de siglas e monossílabos. A constatação dos efeitos da modernidade sobre o estilo de vida do homem no início do século XX também se encontra presente na crônica “A pressa de acabar” (1909),

muito propriamente publicada no livro *Cinematographo*. Neste texto, o escritor-jornalista aponta o seu olhar dândi para um novo ser: o *Homus cinematographicus*, um representante da classe média carioca. Mas, como defini-lo? João do Rio oferece uma possibilidade de definição:

O homem-cinematographo acorda pela manha desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. [...] A pressa de acabar torna a vida um torvelinho macabro e é tão forte o seu domínio que muitos acabam com a vida ou com a razão apenas por não poder acabar depressa umas tantas coisas... (1971, p. 152)

Desumanizado pelo processo de modernização, o ser humano se torna mais uma peça na grande engrenagem que move a máquina da sociedade. No entanto, mais do que na classe média, é no meio do trabalhador simples da cidade que os efeitos mais perversos do progresso podem ser observados. É uma realidade que pode ser constatada na crônica “A fome negra”.

Publicada no livro *A alma encantadora das ruas*, a crônica “A fome negra” oferece um retrato realista da situação dos trabalhadores miseráveis que trabalham nos depósitos de manganês e carvão na Ilha da Conceição e, mais especificamente, no trecho conhecido como A Fome Negra. Este olhar sobre a miséria por trás das glórias da *Belle Époque* revela a atuação de João do Rio enquanto dândi. À semelhança dos textos de Huysmans e Wilde, a crônica do jornalista carioca é a porta de entrada para o submundo. Esta face oculta da cidade foi vasculhada pelo *flâneur* que reviveu a experiência dos estetas europeus e, num sentido antropológico, levantou os aspectos insólitos da realidade brasileira. Um ponto interessante a ser destacado é que o contato direto da prática jornalística com as condições de fato miseráveis da população fizeram das crônicas de João do Rio, na visão de Orna Messer Levin, uma “espécie de arremedo do romance decadentista europeu” (LEVIN, 1996, p. 148). Além disso a crônica jornalística literalmente obrigou o dândi a cair no mundo, transformando o próprio escritor na personagem desta experiência de cunho ficcional. Esta é a situação vivenciada por João do Rio na sua visita a um dos lugares mais degradantes do Rio de seu tempo: a ilha da Conceição. Logo na abertura do texto, João do Rio dá uma mostra da sua

capacidade em descrever com maestria tanto o sonho das cocotes quanto o pesadelo dos trabalhadores:

De madrugada, escuro ainda, ouviu-se o sinal de acordar. Raros ergueram-se. Tinha havido serão até a meia-noite. Então, o feitor, um homem magro, corcovado, de tamancos e beiços finos, [...] entrou pelo barracão onde a manada de homens dormia com a roupa suja empanada do suor da noite passada. [...] Houve um rebuliço na furna sem ar. Uns sacudiam os outros amedrontados, com os olhos só a brilhar na face cor de ferrugem; outros, prostrados, nada ouviam, com a boca aberta, babando (1987, p. 113).

A partir deste ponto, o leitor é apresentado à dura rotina dos homens que trabalham exaustivamente em um regime de trabalho que beira a escravidão. Assim como o efeito do automóvel sobre a classe média, tem-se aqui o retrato do progresso que desumaniza o homem transformando-o em um mero elo do sistema capitalista:

Uma vez apanhados pelo mecanismo de aços, ferros e carne humana, uma vez utensílio apropriado ao andamento da máquina, tornam-se autômatos com a teimosia de objetos movidos a vapor. Não têm nervos, têm molas; não têm cérebros, têm músculos hipertrofiados (1987, p. 114).

A análise deste quadro ajuda a compreender o aparente paradoxo do dândi em flertar com as duas faces da *Belle Époque*. Na verdade há apenas um lado no qual está o homem finissecular, alienado e fragmentado pelo pensamento científico. Esta constatação coloca em destaque novamente a representação das sociedades inglesa e brasileira pelos olhos de H. G. Wells e João do Rio, baseadas respectivamente no racionalismo e no decadentismo.

A crítica de João do Rio aos valores burgueses e às péssimas condições de trabalho de milhares de trabalhadores do Rio de Janeiro da República Velha encontrou seu paralelo na Inglaterra vitoriana de H. G. Wells com seu alerta às diferenças sociais na oposição entre a classe dirigente e os trabalhadores pobres presente em *A máquina do tempo* e *A ilha do Dr. Moreau* (1896). Os pontos de contato entre o escritor inglês e o brasileiro, no entanto, são mais profundos. Ao comentar o árduo e fatigante trabalho desempenhado pelos trabalhadores de minérios, João do Rio revela a leitura de uma obra de ficção científica cuja influência sobre a sua escrita pode ser sentida em outras crônicas: “...esses pobres entes fizeram-me pensar

num pesadelo de Wells, a realidade da *História dos Tempos Futuros*, o pobre a trabalhar para os sindicatos, máquina incapaz de poder viver de outro modo, aproveitada e esgotada” (1987, p.114-115). Mas o que estaria presente neste romance de H. G. Wells para incutir esta lembrança na mente do cronista carioca?

Publicado em 1897, *História dos tempos futuros* se passa na Londres de 2180 onde 33 milhões de pessoas habitam a capital inglesa. O enredo centra-se no relacionamento de Denton e Elizabeth, um casal de classe média que junta forças contra a vontade do pai da moça. Por causa desse ato o casal é levado a viver entre as classes inferiores. Ao contrário de outras obras de Wells que penalizam o leitor com longas descrições do espaço da trama, neste romance científico o futuro é mostrado em relances ao longo da narrativa, o suficiente para que se forme um quadro de Londres e do mundo no século XXII. É dessa forma que se descobre que Londres é uma cidade cercada e coberta de vidro, tendo 4 mil pés de altura e pontuada por gigantescos prédios de 400 andares.

A estrutura social reflete a arquitetura urbana: os ricos moram em cima, os médios ocupam os andares médios (Denton e Elizabeth vivem no 42º andar) e os proletários ocupam o rés do chão ou o subsolo. Chama a atenção o fato de que os inferiores são a grande maioria e são obrigados a vestirem um uniforme azul. Existe uma Companhia do Trabalho que dá refeições, abrigo, roupas (o obrigatório macacão azul) e colocação para os que não têm meios. Contudo esse empurrão inicial implica a abertura de um crédito, que deve ser saldado pela pessoa. Dessa forma, um terço da população é constituída de servos ou de devedores da companhia. Certamente, este foi um dos pontos lembrados por João do Rio ao observar a vida dos trabalhadores de Fome Negra: “Trabalha-se dez horas por dia, com pequenos intervalos para as refeições, e ganha-se cinco mil réis. Há além disso, o desconto da comida, do barracão onde dormem...” (1987, p. 114).

No futuro de Wells quem chega às portas da Companhia do Trabalho já não tem mais escolha. A cidade é cara, o campo não apresenta condições para a vida, a vadiagem é proibida. Na sala de espera, os rostos dos que deverão ser entrevistados variam da alegria por estarem à beira de um emprego ao mais absoluto desespero e fome. A seleção não depende da vontade do pretendente: preenchem-se questionários, faz-se uma entrevista e o pretendente é designado para um emprego e para uma moradia condizente. O trabalho é monótono, como todo serviço braçal, e pouco resta de serviço que empregue criatividade. Quanto aos ricos, a sociedade de *História dos tempos futuros* mostra que as elites são ociosas. Levam uma vida improdutiva, descansam nas vilas de prazeres e, quando acham que é o bastante, chamam a Companhia de Eutanásia, para que ela lhes dê uma boa morte. Aqui, mais uma vez percebe-se a ligação com os trabalhadores de minérios de manganês e as classes dirigentes:

Os seus conhecimentos reduzem-se à marreta, à pá, ao dinheiro; dinheiro que a pá levanta para o bem-estar dos capitalistas poderosos; o dinheiro, que os recurva em esforços desesperados, lavados de suor, para que os patrões tenham carros e bem-estar (*Ibidem*, p. 114).

Para o desenvolvimento da história, Wells traça um paralelo entre o presente (na época da publicação do livro) e o futuro, descrevendo a vida de Morris, um cidadão comum da Londres do século XIX na época da rainha Vitória, e, depois, descreve a vida de um de seus descendentes, Mawres, pai de Elizabeth, a donzela rebelde. Elizabeth tem 18 anos e ama Denton, um rapaz que trabalha no cais de máquinas voadoras. No entanto, o pai de Elizabeth quer que ela se case com Bindon, um dândi. Ela nem pensa no assunto e, dessa forma, Mawres contrata um hipnotizador para que Elizabeth se esqueça de Denton. O procedimento é bem sucedido, mas a trama é descoberta por Denton, que obriga o técnico a desfazer o tratamento. Após essa ameaça a sua união, o casal decide fugir da cidade para o campo, mas descobre que já não é possível viver fora do ambiente urbano e retorna a Londres. De forma a se estabelecer na cidade, Elizabeth contrai um empréstimo contando com a herança de sua mãe que ela virá a receber quando chegar aos 21 anos. Todavia, os juro sobem, o casal fica

arruinado financeiramente e eles são obrigados a arrumarem empregos na classe baixa. A expressão “Classe baixa”, no contexto de *História dos tempos futuros* como deve ser lembrada, não tem sentido apenas econômico, mas também sociológico, visto que os pobres vivem na parte baixa da cidade, nos subterrâneos.

Posteriormente Denton e Elizabeth, que chegam a perder a filha devido às condições de vida que levam, descobrem que tudo não passou de uma trama de Bindon motivada por vingança, devido à rejeição de Elizabeth. Nesse meio tempo, Bindon descobre que está mortalmente doente e resolve, como uma forma de reparação por seus atos, deixar sua riqueza para o casal. No fim do livro, Elizabeth e Denton retornam à vida superior. Bindon se mata, usando os serviços expressos da Companhia Eutanásica. Na última cena do romance, meio enfastiado, meio em êxtase, por ter se livrado dos subterrâneos, o casal admira o pôr-do-sol nos campos que cercam Londres. A impressão que prevalece é que boa parte do contentamento que se apossa de Elizabeth vem não de algo positivo, mas simplesmente de constatar que não está mais nos subterrâneos da cidade. Ao contrário deste final feliz, a crônica de João do Rio não abre espaço para esperança e fecha o seu relato descrevendo o momento de desespero de um desses trabalhadores: “... um homem de barbas ruivas, tismado e velho, trepou pelo monte de pedras e estendeu as mãos: - Há de chegar o dia, o grande dia! E rebentou como um doido, aos soluços, diante dos companheiros atônitos” (1987, p. 117). Não é de se estranhar, portanto, que por este retrato da humanidade no futuro o escritor russo Yevgeni Zamyatin (que como vimos no capítulo 3 desenvolveu a distopia moderna a partir dos projetos utópicos de Wells) tenha considerado a *História dos tempos futuros* como “o mais preciso e irônico dos textos grotescos de Wells” (*apud* ASSIS, 2005, p. 46).

A influência de *História dos tempos futuros* sobre o olhar de João do Rio no Brasil da *Belle Époque* não se restringiu à crônica “A fome negra”. Como será mostrado a seguir, é na crônica “O dia de um homem em 1920” que todos os elementos presentes nos textos de “A

era do automóvel”, “A pressa de acabar” e “A fome negra” convergem. Nesta crônica, João do Rio extrapola a sua época para imaginar qual será o impacto da ciência e do progresso na sociedade do futuro. Ao tecer tal retrato, João do Rio oferece ao leitor uma narrativa cujas características permitem considerá-la como um exemplo da Ciência Gótica praticada durante a primeira parte da República Velha.

Publicada em *A vida vertiginosa* (1911), a crônica “O dia de um homem em 1920” abre com o seguinte comentário premonitório:

Dentro de três meses as grandes capitais terão um serviço regular de bondes aéreos denominados “aerobus”. O último invento de Marconi é a máquina de estenografar. As ocupações são cada vez maiores, as distâncias menores e o tempo cada vez chega menos. Diante desses sucessivos inventos e da nevrose de pressa hodierna, é fácil imaginar o que será o dia de um homem superior dentro de dez anos, com esse vertiginoso progresso que tudo arrasta... (1971, p. 69).

Este é o ponto de partida para que João do Rio passe a retratar uma sociedade tecnocrática, marcada por um ritmo de vida alienante para os seus habitantes. Somos apresentados a este mundo através da observação da rotina do “Homem superior”, como ele é chamado por João do Rio, desde o seu despertar até o momento de sua morte, ou melhor, o momento em que ele irá parar de funcionar, visto que a vida biológica também é determinada pela máquina. Ao longo do texto, o nome do protagonista não é revelado, o que é uma estratégia narrativa também usada por H. G. Wells para estabelecer a ligação entre o protagonista e a sua profissão ou classe social.

Neste início da análise, é importante discutir a estrutura da crônica de João do Rio como um representante da Ciência Gótica e não da Literatura de Distopia. A leitura de “O dia de um homem em 1920” como uma distopia se sustentaria em uma primeira análise devido à presença de convenções literárias desta vertente da ficção científica. Uma delas é o espaço da trama. Retomando a distinção entre ficção utópica e distópica exposta por M. Keith Booker no capítulo 3, ao contrário da utopia que se alicerça em um *locus* no presente, o pensamento distópico “baseia-se em uma crítica sobre perceptíveis deficiências no futuro” (BOOKER,

1994, p.19, tradução nossa).⁵ Nesta perspectiva a descrição do Rio futurista de 1920 oferece a João a oportunidade de projetar no amanhã o que ele observa no Rio de 1910 expresso em “A era do automóvel”, “A pressa de acabar” e “A fome negra”. Neste ponto de vista, a ficção científica do jornalista carioca se coloca como uma advertência sobre os rumos da sociedade brasileira no início do século XX.

Outro ponto de contato entre a crônica e a Literatura de Distopia é a relação entre o indivíduo e a sociedade opressora. Pela definição de Tom Moylan, a distopia designa qualquer projeção de uma sociedade localizada em tempo e espaço específicos, que o leitor pode perceber como pior que a sociedade na qual ele vive, e que se caracteriza pela opressão de um indivíduo ou classe social por instituições de controle da elite dominante. Inicialmente a situação do personagem de “O dia de um homem em 1920” se assemelha à dos personagens de romances como *Nós*, *Admirável mundo novo* e *1984*, apenas para citar as obras mais representativas desta forma literária. No entanto, e aí reside a principal divergência do texto de João do Rio em comparação com as distopias, no Rio futurista não há distinção entre oprimidos e opressores. Todos, ricos e pobres, são vítimas dos tempos modernos. Tal fato valida a interpretação de “O dia de um homem em 1920” como um texto de Ciência Gótica pois ele tem o propósito de criticar a fé depositada no racionalismo e no capitalismo como opção única e verdadeira para a sociedade moderna. Segundo Levin, esta é uma postura intrínseca à natureza do dândi: “Numa sociedade que adotou o espírito prático de ordem capitalista, [...] o dandismo postula a rejeição a qualquer atividade produtiva” (LEVIN, 1996, p. 163).

“Despertador elétrico”, “aerobus”, “voz fonográfica”, “ascensor”, “máquina de contar”, “pílulas concentradas de comida”, estas são algumas das maravilhas tecnológicas apresentadas por João do Rio como aliadas do homem em busca do lucro e do poder. Um ponto que chama a atenção desde o início da crônica é a submissão do homem ao ritmo

frenético da máquina: “Acorda às seis, ainda meio escuro, por um movimento convulsivo dos colchões e um jato de luz sobre os olhos produzido pelo despertador elétrico último modelo de um truste pavoroso” (1971, p. 69). Este *Homus cinematographicus* se prepara para ir ao trabalho ouvindo o noticiário sobre grandes conglomerados e acidentes decorrentes da superpopulação das cidades. Uma dessas notícias, porém, chama a atenção para o fato de que nessa sociedade a vida humana tem prazo de validade: “Com a avançada idade de 38 anos, o Marechal Ferrabraz deu ontem o seu primeiro tiro acertando por engano na cara do seu maior amigo, o venerando Coronel Saavedra. Impossível a cura, aplicou-se a eletrocução...” (1971, p. 71).

Uma vez preparado para sair, o Homem superior desce por um ascensor ao décimo sétimo andar de seu edifício rumo ao trabalho, onde se encontram diversas secretárias. Percebe-se aqui o diálogo entre “O dia de um homem em 1920” e *História dos tempos futuros* no que se refere à relação entre arquitetura e estrutura social. Outro aspecto a ser assinalado é o papel da linguagem. Assim como foi observado nas crônicas “A era do automóvel” e “a pressa de acabar”, o sistema lingüístico também é vítima do progresso: “Não se conversa. O sistema de palavras é por abreviatura.” (1971, p. 71). A descrição do futuro continua, mostrando o deslocamento do protagonista em seu cupê aéreo com sistema de reprodução cinematográfica. Enquanto está no veículo ele ouve diversos informes e, dentre estes, recebe a notícia da morte de sua filha. No entanto, o ritmo da cidade não deixa espaço para sentimentos: “Sim, sim, sim. Perfeito. Enterro primeira classe comunique Mulher Superior. Cortejo Carpideiras Elétricas” (1971, p. 72). Este fato aponta para a fragmentação da instituição familiar no futuro: “As mulheres tratam negócios de modas desde que não têm mais a preocupação com os filhos.” (1971, p. 74). Essa busca angustiante e fatal por algo que nunca chegará demonstra a perfeita incorporação do Homem superior à ideologia capitalista dessa sociedade do futuro. De fato, a crueldade da narrativa está concentrada na imagem

fatalista do progresso que incorpora a união da psicologia humana à mecânica da máquina: “Ao lado da sua ambição, do seu motor interno, deve haver uma bússola, [...] Não é gente, é um aparelho” (1971, p. 73). Este ser autômato dá corpo à engrenagem social, pronta a disparar o mundo para uma velocidade atroz. Como resultado, ele também se torna um produto da ciência com prazo para ser descartado:

O homem superior sobe no ascensor para tomar o seu cupê aéreo. Mas sente uma tremenda pontada nas costas. Encosta-se ao muro branco e olha-se num espelho. Está calvo, com uma dentadura postiça e corcova. Os olhos sem brilho, os beiços mole, as sobrancelhas grisalhas. É o fim da vida. Tem 30 anos. Mais alguns meses e estalará. É certo. É fatal. [...] Se descansasse? ... Mas não pode. É da engrenagem. Dentro do seu peito estrangularam-se todos os sentimentos. (1971, p. 75)

Ainda que o tempo dele esteja perto do fim, o Homem superior não vacila, pois o ritmo deve ser mantido: “Para frente! Para frente! Tenho pressa, mais pressa. Caramba! Não se inventará um meio mais rápido de locomoção?” (1971, p. 76). Todavia o seu prazo chegou ao fim como chega ao seu término também a crítica de João do Rio.

A análise das estruturas de *História dos tempos futuros* e “O dia de um homem em 1920” revela que, apesar de terem-se colocado em posições diferentes em relação ao pensamento racionalista, tanto H. G. Wells quanto João do Rio compartilharam das preocupações sobre o papel e o espaço reservado ao homem finissecular diante das complexas transformações sociais e culturais a que ele estava submetido na Inglaterra e no Brasil. No caso do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, João do Rio foi a incorporação das grandes e muitas vezes contraditórias questões ligadas às reformas urbanas, sanitárias e culturais que caracterizaram este primeiro momento da República Velha. É através deste quadro que este jornalista e cronista carioca deve ser compreendido. Como destaca Orna Messer Levin: “João do Rio permanece dentro da contradição, assimilando a cópia mal-digerida para além do puro dandismo e estendendo o empenho do jornalismo aquém da simples *flânerie*.” (LEVIN, 1996, p. 212). Flanando, portanto, acima de definições simplistas e redutoras, João do Rio demonstra através de sua obra marcada pelo espírito decadentista que a Ciência Gótica foi

capaz de promover o diálogo a respeito do impacto da ciência e do progresso sobre o homem nas esferas pública e privada no Brasil da época. Todavia, com o advento da Primeira Guerra Mundial e as questões que a sucederam os rumos da ficção científica brasileira mudaram, passando a refletir um novo *zeitgeist* que fomentou a ascensão da Literatura de Distopia.

4.3. O período entre guerras: Contexto histórico-literário (1914-1930)

A polícia era o grande terror daquela gente, porque, sempre que penetrava em qualquer estalagem, havia grande estrupício: à capa de evitar e punir o jogo e a bebedeira, os urbanos invadiam os quartos, quebravam o que lá estava, punham tudo em polvorosa. Era uma questão de ódio velho.

Aluísio Azevedo (*O cortiço*)

Quando e como a *Belle Époque* chegou ao fim? Quando e como o entusiasmo e a esperança no poder do progresso e do racionalismo herdado do século XIX perderam a sua força para dar lugar ao desencanto e ao desespero? Um prenúncio do fim ocorreria em 1912 quando o super-transatlântico *Titanic*, um marco da tecnologia de seu tempo, naufragou nas águas do Atlântico norte em sua viagem de inauguração, matando mil quinhentas e vinte e três pessoas a bordo. O navio que “mesmo Deus não poderia afundar” (DAPIEVE, 1999, p.122), como teria dito um marinheiro da embarcação a um passageiro, não durou cinco dias no mar, afundando em duas horas e quarenta minutos. A fé na ciência divina afundaria com o colosso de aço. Mas, certamente seria com o advento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que a crença depositada no pensamento científico pelo homem da *Belle Époque* como instrumento para o desenvolvimento da humanidade sofreria um golpe definitivo.

Antes da Primeira Guerra Mundial o último grande conflito armado a envolver as principais nações da Europa e das Américas havia sido as Guerras Napoleônicas, ainda no início do século XIX. Era uma guerra travada com soldados elegantemente vestidos portando baionetas e manuseando canhões puxados a cavalo. As gerações seguintes guardariam uma visão romântica deste período como uma época em que os jovens foram para a batalha defender bravamente o seu país para logo depois voltarem honrados aos braços de seus entes queridos. Essa concepção de guerra ajuda a entender o impacto que a Primeira Grande Guerra deixaria na mente das gerações futuras.

É difícil, hoje, entender o entusiasmo com que as declarações de guerra foram recebidas pelas populações dos países envolvidos: milhares se apresentaram como voluntários. Conforme afirmou Proença Junior em seu artigo “Nas trincheiras sangrentas, a

inocência morreu” (1999), houve manifestações patrióticas entusiasmadas de todos os setores das sociedades das nações em guerra. Esse entusiasmo ingênuo via o acontecimento como um momento glorioso, um recurso necessário para o engrandecimento das nações. A expectativa dos jovens combatentes e dos generais era de que a guerra terminasse, gloriosa e favorável, antes do final de 1914. Nada os preparara, porém, para o horror causado pela utilização de um elemento inédito em conflitos armados até então: a Ciência.

A Primeira Guerra Mundial foi o primeiro momento na história da humanidade em que os produtos do pensamento científico foram utilizados com o propósito específico de liquidar vidas humanas. O submarino, a metralhadora, os lança chamas, os projéteis explosivos e o avião foram algumas das inovações tecnológicas que estrearam como armas de guerra em 1914. O resultado disso foi o traumático fim da *Belle Époque*, que enterrou o sonho de que o Progresso só podia ser bom junto com um saldo de dez milhões de mortos vítimas da guerra. O suicídio de Santos Dumont em 1932, motivado pela depressão iniciada ao testemunhar o seu invento sendo usado como arma de destruição no conflito, é um emblema deste fato.

O fim da guerra em 1918, todavia, não trouxe a paz duradoura esperada. A assinatura do Tratado de Versalhes no qual se impuseram duras penas à Alemanha, o colapso econômico provocado pelo pós-guerra em muitos países e a Revolução Russa de 1917 fomentaram um ambiente de medos, angústias e ressentimentos que contribuiu para agravar profundamente os problemas sociais. Temendo a ameaça ao seu controle, as elites econômicas revelaram-se favoráveis à formação de governos autoritários que pudessem recompor a ordem social sem questionamento do funcionamento do capitalismo. Essas idéias políticas abriram espaço para o avanço dos regimes totalitários que levariam o mundo à Segunda Guerra Mundial. O fascismo na Itália e o nazismo na Alemanha estão entre os exemplos mais significativos destes regimes.

No Brasil, o processo que culminaria na chegada de Getúlio Vargas ao poder dando início ao autoritarismo da Era Vargas (1930-1945) ganhou impulso ao fim da Primeira Grande Guerra, quando a depressão econômica que se seguiu provocou a percepção de que a República Velha e sua política do café-com-leite havia esgotado as expectativas que nortearam a sua fundação com a proclamação da República em 1889. Sinais disso ocorriam em todo o território nacional, como a eclosão de várias greves operárias pelo país a partir de 1916, a fundação do Partido Comunista Brasileiro em 1922, a questão do Nordeste marginalizado nos fenômenos do cangaço e do Padre Cícero e a marcha da Coluna Prestes em 1925. Para os intelectuais da época chegara o momento de “explicar o Brasil” a fim de se buscar alternativas para a realização de novos ideais. Desta proposta são as obras de Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior dentre outros. Oliveira Viana e Azevedo Amaral, dois dos principais ideólogos do pensamento autoritário brasileiro, como lembra Boris Fausto em *O pensamento nacionalista autoritário* (2001), inserem-se também nesta moldura. É importante ressaltar que no caso brasileiro, diferentemente do observado na Europa, este traço autoritário na política já encontrava seu berço, como assinala J. M. de Carvalho em *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi* (1987), bem antes da eclosão da grande guerra em 1914, com as históricas práticas oligárquicas exemplificadas na fraude eleitoral, a escassa participação política da população e o controle do país pelos grandes estados que enfraqueciam o poder da União.

Um ponto em comum entre os ideólogos do autoritarismo no Brasil e na Europa é a utilização do discurso científico para justificar e validar idéias sobre a posição inferior das camadas populares em relação à elite. Vejam-se as palavras de Fausto a esse respeito:

Pensadores como Oliveira Viana e Azevedo Amaral trataram de desvendar, com base nas ciências humanas, as razões da existência no Brasil de um povo, mas não de uma nação, buscando definir, a partir desse diagnóstico, os caminhos para a construção nacional. (FAUSTO, 2001, p. 19).

A grande presença de negros e mestiços na população brasileira também despertava comentários negativos entre os observadores estrangeiros, como comenta J. M. de Carvalho. Para o representante inglês eles eram “*dregs*” (“escória”), para o francês, a “*foule*” e para o português, a “escuma social”.

Como se vê, portanto, ao tentar encontrar respostas para o atraso econômico e cultural do país em relação à Europa, pensadores nacionais e estrangeiros se voltaram para a análise da sociedade brasileira e viram na constituição do povo um dos fatores que impediam o desenvolvimento nacional. A epígrafe de *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo que abre esta seção do capítulo exemplifica bem este relacionamento conturbado entre a ideologia dominante e o povo. Como Jeffrey D. Needell atesta sobre o modo de pensar da elite governante do Brasil nas primeiras décadas do século XX:

Com frequência a elite percebia o Brasil de forma semelhante aos colonizadores europeus da época, que em outras partes do mundo viam as colônias propriamente ditas como uma área de riquezas potenciais, cuja exploração era dificultada pela presença de raças e culturas inferiores (NEEDELL, 1987, p.50, tradução nossa).

A postura da elite dominante do Brasil, ao refletir uma mentalidade neocolonial ou imperialista ao longo de toda a República Velha, evidenciava a presença de um “Darwinismo social”. Este conceito, exemplificado na idéia da “sobrevivência do mais capaz”, foi criado na Inglaterra na segunda metade do século XIX pelo filósofo inglês Herbert Spencer e tentava justificar os atos de uma classe social sobre a outra através de uma pretensa superioridade.⁶ Aqui é fundamental esclarecer que o próprio Darwin não era um darwinista social, preferindo acentuar a cooperação entre as sociedades humanas como o fator primordial da sobrevivência. O pai da Teoria da Evolução, no entanto, esteve diretamente ligado à outra idéia de cunho pseudo-científico com forte presença na ideologia corrente do mundo entre guerras, que veio a exercer papel chave na ficção científica da Europa, dos Estados Unidos e do Brasil de então: a eugenia.

Definido pelo seu criador Francis Galton como “o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente”, a eugenia teve suas bases teóricas lançadas no livro *Hereditary Talent and Genius*, de 1865, a partir das idéias de Charles Darwin e de Thomas Malthus (*apud* GOLDIM, 1998, p. 1). Nesta obra, ele defende a noção de que a inteligência é predominantemente herdada e não fruto da ação ambiental. Um fato que deixa entrever o caráter pseudo-científico da eugenia está no método de pesquisa seguido por Galton, visto que parte de suas conclusões foram obtidas estudando cento e setenta e sete biografias, muitas de sua própria família. Galton era parente de Charles Darwin (Erasmus Darwin era avô de ambos, porém com esposas diferentes, Darwin descendeu da primeira, por parte de pai, e Galton da segunda, por parte de mãe) e outro nome da família ligado à eugenia é Leonard Darwin. Oitavo dos dez filhos do naturalista inglês, Leonard foi um dos líderes da “Sociedade Eugênica”, a primeira organização a defender de forma ostensiva a aplicação da eugenia na sociedade.

Dado o arraigado preconceito das classes sociais mais elevadas em relação ao povo, a eugenia encontrou um terreno propício para se desenvolver na América Latina. Como aponta Nancy Stepan:

[...] durante as décadas de 1920 a 1940, na América Latina, a eugenia estava associada, direta ou indiretamente, a congressos e conferências sobre legislação social, do bem estar infantil, saúde da mãe, doenças e famílias. Além disso, o tema melhoramento “eugênico” estava presente nos debates sobre medicina legal e na legislação sobre o papel do Estado na regulamentação do matrimônio (*apud* STEFANO, 2004, p. 486).

Percebe-se que o apelo das teorias eugênicas na segunda metade da República Velha residia em sua proteção do *status quo* e na defesa de remédios científicos e tecnológicos para solucionar problemas sociais que demandavam mudanças estruturais profundas. No caso do Brasil, um país em que as desigualdades sociais têm resistência secular, os eugenistas

ignoravam fatores econômicos e sociais na criação de projetos que acreditavam que seriam capazes de modernizar seus países e os levarem ao desenvolvimento. As distopias de Gastão Cruls e Monteiro Lobato, como será visto na seqüência, seguem claramente essa linha de debate sobre o país, usando o discurso científico da eugenia como elemento chave. Esta postura está em consonância com a definição de Pré-modernismo proposta por Bosi: “Creio que se pode chamar de pré-modernista [...] tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural” (BOSI, 1994, p. 306). Desta forma, a Ficção Científica brasileira do mundo entre guerras, praticada em *Amazônia misteriosa* e *O Presidente negro*, se difere consideravelmente da apresentada no período da *Belle Époque* vista na obra de Coelho Neto e João do Rio. Sobre essa oposição entre os dois períodos da República Velha Bosi comenta: “...diria que é efetiva e organicamente pré-modernista tudo o que rompe, de algum modo, com essa cultura oficial, alienada e verbalista, e abre caminho para sondagens sociais e estéticas retomadas a partir de 22” (BOSI, 1994, p. 197). Mas como o Modernismo veio a influenciar a ficção científica brasileira da época?

O Modernismo exerceu influência direta no (pouco) desenvolvimento da ficção científica no Brasil em duas frentes. Primeiro, ao estabelecer um fosso entre o gosto popular e o sistema literário. Cabe ressaltar que essa divisão entre a literatura culta, aceita pelo cânone e a literatura de entretenimento, vista de forma pejorativa pelo meio acadêmico, era inexistente no período romântico dentro da ficção alencariana, considerada, como afirma Afrânio Coutinho em *A literatura no Brasil* (1968), a linha através da qual a literatura brasileira se desenvolveu na prosa. Como José Paulo Paes bem destaca a respeito de José de Alencar em “Por uma literatura brasileira de entretenimento” (1990), apesar da amplitude de seu projeto de romancista, de fazer o processo da nossa independência literária acompanhar de perto o processo da nossa independência política, Alencar não abjurou de toda a literatura de entretenimento, admitindo a influência sobre a sua escrita tanto dos romances românticos

européus lidos nos serões de família quanto da obra do escritor norte-americano Fenimore Cooper. Esta realidade chegaria ao fim com o Modernismo na forma da contestação dos valores tradicionais da arte e do ensaio de meios revolucionários de expressão. Ainda segundo Paes: “A prosa experimental de Oswald e Mário de Andrade jamais conseguiu interessar o grande público, que ia satisfazer seus gostos mais convencionais numa literatura preocupada tão-só em lisonjeá-los” (PAES, 1990, p. 33).

O segundo fator de influência do Modernismo sobre a ficção científica brasileira na década de 1920 e que está relacionado ao primeiro foi a inibição do desenvolvimento de um movimento literário da literatura de massa através de publicações populares, as chamadas revistas *pulp*. Como o pesquisador norte-americano Sean Wallace observou, segundo Roberto de Sousa Causo, a maioria dos países por ele pesquisados passou por um período, em geral entre os anos de 1920 e 1940, em que a ficção especulativa apareceu intensamente em revistas e livros populares, tomando raízes nos meios literários nacionais. Ainda de acordo com Causo, dentre outros fatores, o Brasil não viveu esta “Era *pulp*” devido ao preconceito editorial (modernista) contra a literatura de entretenimento nacional e a preferência do mercado editorial brasileiro em publicar obras de autores estrangeiros já consagrados. Mas, apesar deste cenário, contrário a sua expressão no meio literário, a ficção científica brasileira do período entre guerras encontrou espaço para se manifestar à margem das inovações estéticas do Modernismo a partir de enredos que lidavam com as questões sociais de seu tempo comentadas aqui anteriormente. Estas questões se refletiram no surgimento de uma vertente nacional da ficção científica desenvolvida na Inglaterra na virada do século: a literatura de distopia. Trata-se de uma forma literária representada nesse estudo por Gastão Cruls e Monteiro Lobato.

4.4. A distopia de Gastão Cruls e Monteiro Lobato

4.4.1. Gastão Cruls

Semelhante à trajetória de João do Rio, o primeiro contato do autor de *A Amazônia misteriosa* com o pensamento científico que marcaria a sua obra como um todo aconteceu ainda na infância através da convivência com o pai. Filho do cientista belga Luís Cruls, Gastão Cruls nasceu em 1888 no antigo Observatório Astronômico do Morro do Castelo, hoje desaparecido, de que seu pai foi diretor por longos anos. Essa influência paterna também esteve presente em 1905, quando Cruls ingressou na Faculdade de Medicina onde permaneceu até o término do curso cinco anos depois.

Embora tivesse estudado Medicina por gosto próprio, Gastão Cruls nunca se adaptou ao exercício clínico da profissão, se afastando gradativamente do contato com pacientes para exercer outras atividades na área. A aplicação do conhecimento científico, porém, não seria esquecida por Cruls, se manifestando ao longo de toda a sua carreira literária como um elemento recorrente. Como atesta Afrânio Coutinho:

Deve ser assinalada a fidelidade do autor à sua formação científica, expressa na obra romanesca em uma temática de inspiração médica e numa preocupação com problemas de personalidade, todos abordados segundo a técnica realista, não obstante o cunho intelectualista e imaginativo dos casos apresentados (COUTINHO, 1970, p. 222).

O início de sua carreira literária aconteceu por volta de 1914 ou 1915 quando começou a escrever os seus primeiros contos, alguns publicados em primeira mão pela *Revista do Brasil* (fase Monteiro Lobato), sob o pseudônimo de Sérgio Espínola. Após esse começo, outros contos surgiram, constituindo-se assim o seu volume de estréia *Coivara* (1920). Até então Gastão Cruls nunca havia freqüentado os círculos literários do Rio. Um fato interessante é que o seu único amigo escritor era justamente Alberto Rangel, já famoso com o seu *Inferno verde* (1908), cujo enredo trata da Amazônia. Este lugar, de fato, exerceria um forte fascínio sobre Gastão Cruls ao longo de toda a sua vida, o que o levou em 1928 a acompanhar a expedição do General Rondon aos limites da região com a Guiana Holandesa com o intuito de

conhecer a Amazônia que ele já havia descrito imaginariamente em *Amazônia misteriosa*. Dessa perigosa expedição resultou o livro *A Amazônia que eu vi* (1930), um documentário de viagem sob a forma de diário. Em fins de 1938 o escritor voltou mais uma vez ao Norte do Brasil para uma viagem que lhe rendeu material para uma nova obra: *Hiléia Amazônica* (1944).

Amazônia misteriosa não apenas representou o início da carreira de Cruls como romancista, mas também marca a sua incursão pela literatura especulativa a partir da utilização de temas científicos. Esta linha prosseguiu nos dois romances seguintes: *Elza e Helena* (1927) e *A criação e o criador* (1928). No primeiro, o enredo é estruturado ao redor da questão da dupla personalidade, mostrando as complicadas situações criadas por uma mulher de vida dupla. Esta abordagem do dualismo da natureza humana também estava presente no segundo romance, que focaliza outro caso de dissociação da personalidade, através da mistura de planos e da superposição de histórias dentro do mesmo romance, além da fusão de personagens e autor, do personagem-romancista com os personagens-criatura do romancista (*Ibidem*, p. 223). É interessante frisar a predileção de Cruls pelo *Doppelgänger* presente em *Elza e Helena* e *A criação e o criador*. Além desses dois romances, o autor voltaria a lidar com o tema no conto “Meu sócia” (1938). Nesta história, um escritor fictício de nome Paulo de Alencastro descobre que outro artista, muito parecido com ele, está fazendo uma série de pesquisas para a elaboração de um romance cujo enredo se desenrola na Amazônia e envolve a lenda da tribo das amazonas.

Percebe-se em “Meu sócia”, conforme assinalado por Roberto de Sousa Causo, a presença de um interessante elemento intertextual com a mais famosa obra do escritor: *Amazônia misteriosa*. Essa temática possui uma longa tradição na literatura especulativa, tendo como exemplos representativos os contos “Transformations” (1831), de Mary Shelley; “William Wilson” (1840), de Edgar Allan Poe; “O Duplo”, de Coelho Neto e, principalmente,

a novela *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Como veremos na análise do romance, este jogo de *alter egos* continuou presente em *Amazônia misteriosa* na forma do protagonista chamado simplesmente de “Doutor”. O *Doppelgänger*, todavia, não é apenas uma temática seguida por Cruls. Segundo Afrânio Coutinho, a dualidade é uma marca da inclinação literária do autor:

[...] a dualidade se surpreende, quando alia a fantasia em temas e enredos à observação da realidade local, na paisagem e nos costumes. Mas esse pendor à fixação do ambiente e motivos locais, sobretudo sertanejos, nele é temperado por uma inclinação ao universal, que lhe vem naturalmente de uma forte fidelidade à cultura ocidental, [...] Daí que o romancista fugisse à sedução regionalista, cara a uma ala da ficção brasileira e reforçada pelo Modernismo, filiando-se à corrente psicológica, a que se adaptaria o seu senso do trágico, da ironia e do satírico. (COUTINHO, 1968, p. 222).

A análise da obra de Cruls à luz das palavras de Coutinho indica que, à primeira vista, a ambientação da narrativa fantástica e a utilização das lendas, dos costumes e do vocabulário local da Região Norte fazem com que *Amazônia misteriosa* seja um romance que alia a fantasia em temas e enredos à observação da realidade local, na paisagem e nos costumes. Chama a atenção neste ponto como a menção a elementos da escrita de Cruls apontados por Coutinho, e presentes em *Amazônia misteriosa*, também remetem a *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Nesta leitura *Amazônia misteriosa* poderia ser considerado um antecipador da segunda fase modernista (1930-1945), caracterizada pelo domínio da prosa a partir da publicação da rapsódia de Mário de Andrade. No entanto, diferentemente de *Macunaíma*, cuja estrutura é uma colagem de diversos componentes da cultura popular brasileira reunidos em torno do personagem central, o romance de Cruls é, remetendo às palavras de Afrânio Coutinho na citação acima, temperado por uma inclinação ao universal, que lhe vem naturalmente de uma forte fidelidade à cultura ocidental. Esta é uma observação que, quando aplicada à análise do enredo de *Amazônia misteriosa*, remete às diversas influências literárias européias do autor desde *Utopia*, de Thomas More, até *A ilha do Dr Moreau*, de H. G. Wells, passando por *As minas do rei Salomão*, de H. Rider Haggard. Por esta razão, apesar de estar

inserido no mesmo momento histórico-cultural de outros nomes do Modernismo que atuavam na corrente social e territorial da ficção brasileira, como Érico Veríssimo, Raquel de Queirós e Graciliano Ramos, Gastão Cruls deixou entrever em seu primeiro romance que não se apegaria às inovações e preocupações do movimento. Esta é a mesma conclusão a que chega Afrânio Coutinho: “Do ponto de vista técnico, a sua arte romanesca é tradicional, [...] parecendo que não tiveram nele repercussão as modernas revoluções operadas na ficção no Século XX” (COUTINHO, 1970, p. 222).

Como veremos a seguir, a análise de *Amazônia misteriosa* como uma obra marcada pelo cientificismo e o evolucionismo característicos de fins do século XIX o liga às técnicas realista-naturalistas da ficção especulativa européia (especialmente britânica) nas vertentes da ficção científica e do romance de aventura. Estes mesmos elementos, reveladores da sua formação científica, marcariam a obra de Gastão Cruls de forma geral como representativa da corrente psicológica, herdeira do Simbolismo e do Impressionismo, na medida em que investigavam os problemas psicológicos e as paixões do coração humano sob o olhar clínico do médico que ele foi.

4.4.1.1. *A Amazônia misteriosa*

Amazônia misteriosa descreve a jornada de um médico, referido no romance apenas como “Doutor”, à selva amazônica. Este personagem-narrador é acompanhado de uma equipe de ajudantes dentre os quais apenas se destaca na trama o caboclo Pacatuba, atuando como companheiro do narrador. A equipe se perde na floresta e é encontrada por um grupo de índios que os levam à tribo de índias de grande estatura identificadas posteriormente como as lendárias Amazonas. Através do consumo de uma bebida feita pelos silvícolas, ele empreende uma viagem onírica até a época do império Asteca e descobre a origem das Amazonas. Neste lugar, o Doutor também encontra um cientista alemão de nome Jacob Hartmann acompanhado

de sua esposa francesa, Rosina, e, de dois ajudantes também europeus. Gradativamente o protagonista descobre que o cientista está fazendo experiências com animais e com os meninos recém-nascidos rejeitados pelas índias. Eventualmente o médico brasileiro e Rosina se apaixonam e decidem fugir juntos da aldeia. Rosina, porém, sucumbe aos perigos da Amazônia e o romance termina com o narrador chorando a morte da amada.

O romance de Gastão Cruls segue uma longa tradição na literatura popular inglesa e em especial a seguida pelo escritor H. G. Wells em seus romances científicos. Esse diálogo entre a ficção científica britânica e a brasileira, a ser observado também em *O Presidente negro*, de Lobato, aponta para a influência direta das convenções literárias desta vertente romanesca praticadas na Inglaterra sobre a FC do Brasil do pós-guerra. Um desses elementos é, nas palavras de Roberto de Sousa Causo, a ligação entre o protagonista e o autor da obra. Da mesma forma que os personagens anônimos de Wells presentes em romances como *A máquina do tempo* e *Guerra dos mundos*, que compartilham características do escritor inglês, o narrador de *Amazônia misteriosa* é, conforme mencionado anteriormente, um médico, que não exerce a profissão. Diante da pergunta do cientista Hartmann ao narrador se ele seria médico, o “Doutor” responde: “- Sim, ou melhor, fui, porque agora ando totalmente afastado da profissão” (CRULS, 1958, p. 51).⁷

Outro ponto de contato de *Amazônia misteriosa* com a literatura especulativa européia é a utilização da estrutura epistolar na forma de um diário escrito por um protagonista-narrador. Este ponto é anunciado nas palavras de abertura do romance:

17-XII-191... Mais um dia monótono e cansativo. Pensando abreviar caminho, logo de manhã, ao deixar o acampamento, entramos por um Paraná-mirim, que nada fazia prever fosse tão tortuoso e inçado de obstáculos. (p. 3)

Esta estratégia narrativa possui uma longa tradição na literatura especulativa, podendo ser traçada desde o Renascimento com *Utopia* (1516), passando pela ascensão do romance⁸ inglês com *Robinson Crusoe* (1719) e *Viagens de Gulliver* (1726), para desembocar no século

XIX primeiro no Romantismo de *Frankenstein* (1818) e em seguida no Realismo de *Dr Jekyll e Mr Hyde* (1886) e *Drácula* (1897). A recorrência da presença do romance epistolar nesta literatura pode ser atribuída ao seu caráter altamente descritivo - o que favorece o exercício imaginativo dos escritores - e ao seu forte apelo junto ao público leitor devido à instigante questão da origem e da autenticidade dos textos publicados. Estes dois pontos trazem à tona novamente o fato de que, até a expedição em 1928 para a região Norte e a conseqüente publicação de *A Amazônia que eu vi*, em 1930 (que também utiliza o formato de documentário de viagem sob a forma de diário), Gastão Cruls nunca havia pisado na selva amazônica. Assim como Bram Stoker, que descreveu a Transilvânia fictícia de *Drácula* a partir de mapas, livros de viagem e tratados de folclore do leste europeu, a Amazônia fantástica de Cruls é um retrato montado através do relato de viajantes e pesquisadores que estiveram na região. A clara leitura de Cruls dessas fontes para a elaboração do seu romance aparece ao longo da trama em diversas citações diretas sobre a flora e a fauna da selva amazônica e, sobretudo de modo mais relacionado ao lugar, como na conversa entre o narrador e o caboclo Pacatuba, na qual o ajudante se recusava a ser medicado por um supositório feito com ingredientes da selva: “Contei-lhe, então, a história, referida por Severiano da Fonseca, na sua *Viagem ao Redor do Brasil*, de certo capitão-general de Mato Grosso que dizia a mesma coisa e até ameaçara de enforcamento quem lhe aplicasse o supradito supositório” (p. 6). Outra influência marcante que aparece em mais de um momento na trama é a do naturalista, geógrafo e astrônomo alemão Alexander von Humboldt, cuja expedição pela América Latina causou enorme repercussão tanto no meio científico quanto no imaginário artístico de fins do século XVIII e início do XIX. Uma das menções a esse pesquisador aparece na cena em que o narrador descobre que existe uma mulher branca de visíveis traços europeus entre as índias da tribo para onde ele e seus homens foram levados:

Creio que ao divisar tal vulto, a minha satisfação não foi menor do que a de Humboldt, quando, subindo o rio Orinoco, se lhe deparou, [...] uma rapariga

do mais puro sangue ariano e que ele soube depois ser irmã de um religioso ali em missão (p. 48).

Ao longo de sua história, a Amazônia sempre foi vista como um mundo à parte, um laboratório natural para o exercício da imaginação de viajantes, exploradores e pesquisadores como Humboldt, a ponto de se confundir os limites entre o real e o fantástico. Assim ocorreu com Pedro de Rates Hanequim, que viveu por mais de vinte anos no Brasil e acreditava que a Amazônia havia sido a morada de Adão e o local onde se encontrava a Árvore da Vida. Tanta certeza ele tinha de ter habitado o Paraíso Terreal -, sendo o Amazonas o maior rio do Éden -, que, ao voltar a Portugal, deixou-se processar e executar - afogado e queimado - em 1744, por ordem de um Tribunal do Santo Ofício, pelo crime de heresia e apostasia, sem jamais ter pedido clemência. Em *Amazônia misteriosa*, Gastão Cruls dá a exata medida do fascínio do lugar sobre ele no primeiro capítulo intitulado “As últimas páginas do diário” (p. 3), através do protagonista e narrador do relato chamado curiosamente de “Doutor”: “24-XII-191... [...] É preciso conhecer o que é a imensidade da Amazônia para poder avaliar a mesquinhez ridícula que assumem as cartas geográficas, quando, diante delas, procuramos refazer mentalmente algum trecho percorrido.” (p. 9)

Essa estrutura epistolar do livro – não mais que o capítulo inicial – se dedica a caracterizar o cenário amazônico com sua fauna, flora e geografia, privilegiando-se o registro desses elementos através do vocabulário local. A cuidadosa pesquisa de Cruls está expressa no final do livro na forma de um “Elucidário”, como ele mesmo chama, que visa explicar os termos citados ao longo da narrativa. O enredo toma novo rumo no capítulo II quando a narrativa muda para um relato mais linear e coerente. Essa mudança é introduzida de forma clara através do título “Perdidos...” (p. 17). A partir deste ponto, a expedição se perde na selva e é encontrada por alguns índios. O protagonista consegue entender os nativos e o grupo é levado para a aldeia. Após repousar no local, os viajantes são conduzidos floresta adentro a um lugar desconhecido, o que leva o narrador a divagar sobre os mistérios da Amazônia:

Seria que me atraísse a miragem do desconhecido, nesta Amazônia fantástica e misteriosa em que cada imaginação prefigura o Eldorado e todo indivíduo se julga um novo Juan Martinez a caminho de Manoa? (p. 32)

A menção ao reino maravilhoso de Eldorado, procurada por exploradores espanhóis desde o século XVI como Gonzalo Pizarro, irmão do conquistador do Peru, e Sir Walter Raleigh, traz à tona, conforme assinala John Clute em *Science Fiction: the Illustrated Encyclopedia*, uma temática utilizada tanto pela literatura de utopia / distopia quanto pelo romance de aventuras: as histórias de “mundo perdido” (CLUTE, 1994, p. 38). Essa ligação entre elas se deve à origem do tema no século XVI com a *Utopia*, de Thomas More. Mas, apesar de compartilharem de convenções literárias semelhantes como a estrutura epistolar, o relato da descrição da chegada à terra desconhecida, a análise social do mundo encontrado e a partida (ou escape) dessa sociedade, as duas narrativas se diferenciam no tratamento destes elementos. Enquanto no romance de utopia / distopia o enredo visa objetivamente tecer uma crítica do autor através da comparação da sua sociedade com a civilização encontrada, no romance de aventuras a crítica da problemática social envolvendo classes econômicas, raça e gênero fica muitas vezes em segundo plano, se privilegiando o entretenimento. Este traço de diferenciação entre o romance de utopia e de distopia e o de aventuras se deve à ideologia presente no segundo dentro do contexto do Império Britânico.

Assim como outras temáticas da literatura especulativa, as origens das histórias sobre mundo perdido podem ser traçadas até a *Odisséia* e as viagens de Ulisses por ilhas mágicas. No entanto, foi durante o século XIX que elas se estabeleceram de forma consistente à medida que avançou o imperialismo europeu, em especial o inglês, na África, Ásia e em outras regiões do mundo. Esse quadro aumentou o interesse e a curiosidade dos habitantes da metrópole inglesa pela constituição cultural e social dos povos e terras sob o seu domínio direto ou que sofriam a sua influência. Como tal, as histórias de mundo perdido se inserem apenas no momento histórico específico do século XIX e começo do século XX, quando a evolução promovida pelo progresso e pela tecnologia permitiu que o homem vitoriano

pudesse conhecer o mundo ao seu redor (o romance *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne é emblemático desse fato). Daí esse tipo de narrativa ter perdido espaço ao longo do século XX. Após o fim da Segunda Guerra Mundial o planeta já não possuía territórios desconhecidos e os heróis passaram a ser enviados para o espaço sideral.

Um iniciador e grande divulgador desse gênero na era vitoriana foi H. Rider Haggard. Seus trinta e quatro romances de aventuras levavam os leitores ingleses a todos os cantos do mundo: Islândia, Constantinopla, México, o Egito Antigo e, claro, a África, terra de perigos diversos, como povos esquecidos e civilizações perdidas. Dentre seus romances mais conhecidos estão *As minas do rei Salomão* (1885), *Ela* (1887) e *Allan Quatermain* (1887). Esse relacionamento da Inglaterra com outros povos e culturas, marcado principalmente pela crença na superioridade civilizatória inglesa sobre a pretensa barbárie local também não passou despercebida por H. G. Wells. Neste caso, porém, sua postura era contra o Imperialismo britânico. O romance *A guerra dos mundos*, por exemplo, cujo enredo mostra o planeta Terra sendo invadido por marcianos hostis, foi escrito como uma crítica à maneira como a Inglaterra tratava os povos sob o seu domínio.

A menção à cidade perdida de Eldorado pelo Doutor também se faz relevante por estar associada à outra lenda da região presente no enredo de *Amazônia misteriosa*: as Amazonas. Seu aparecimento na trama ocorre no capítulo IV (p. 45) quando o grupo do protagonista chega à aldeia de índias de alta estatura, “De formas esbeltas, os seios altos e firmes, o quadril bem modelado, os membros roliços” (p. 46). Seguindo as convenções da literatura de mundo perdido, a chegada ao território desconhecido e as impressões sobre o lugar são descritas pelo narrador:

Dir-se-ia a visão de um sonho, tal o espanto do que os meus olhos viam. Em pleno coração da selva, na mais recôndita paragem, uma cidade em miniatura, com habitações bem construídas, ruas regulares, estradas largas, e até o arremedo de praças e jardins, onde muitas árvores deveriam ter sido plantadas pela mão do homem. (p. 45)

Após algum tempo, o Doutor se sente mais à vontade na aldeia e entra em contato com uma bebida preparada pelas índias. Este trecho do romance ocupa todo o capítulo VII intitulado “O Inca” (p. 83) e descreve uma viagem onírica do narrador à época do império Inca. Chama a atenção neste ponto a visão europeia de Cruls sobre uma aceitação mágico-realista da história da América. Uma vez no passado, ele é guiado pelo inca Atualpa pela cidade, vindo a conhecer a estrutura sócio-cultural do império. Nesta parte chama atenção a representação da cidade Asteca de Tenochtitlán como uma utopia:

Ali não se conhecia a propriedade particular e não havia razão para a existência de qualquer sistema monetário [...] Destarte e sob o regime de tão sábio comunismo, a nação vivia coesa e próspera, na comunhão geral dos seus bens e das suas crenças e sem jamais ter conhecido os ódios e as paixões que se nutrem das desigualdades sociais e das oscilações da fortuna (p. 89).

O fascínio da descoberta das Américas pelos europeus também é mencionado por Atualpa: “Não foi sem razão que Colombo, ao chegar ao Novo Mundo, supôs ter descoberto o Paraíso” (p. 90). Estas expectativas utópicas sobre o Novo Mundo, no entanto, acabaram com a eclosão da cobiça dos exploradores espanhóis:

Ovando em São Domingos, Diogo Velásquez em Cuba, Ponce de León na Flórida, Balboa no Darien, Solis e Gaboto no Rio da Prata, o bando de Cortés no México, a corja de Pizarro no Peru, Valdivia no Chile – é difícil dizer quem mais se excedeu em desregramentos e crueldade, nessa ânsia e ganância que os acometeu a todos e culminou no crime inominável da destruição do nosso grande Império, que lhes deu o cevo máximo de ouro e prata (p. 92).

É interessante ressaltar neste ponto como a descrição do auge e da queda dos povos pré-colombianos presentes em *A Amazônia misteriosa* através do personagem do índio Atualpa antecipa questões do Pós-colonialismo que só seriam contempladas pela literatura a partir da década de 1960, tais como os que enumeramos em *Literatura Inglesa para Brasileiros*: assuntos relacionados ao racismo, à exploração, e à repressão aos grupos minoritários, a necessidade de se rejeitar as tradições europeias hegemônicas e totalizadoras, a importância de devolver à literatura e à História europeias uma representação correta da vida

e da cultura local, a necessidade de encontrar um contra-discurso para deslocar os paradigmas discursivos hegemônicos ocidentais, a articulação de novos modos de produção cultural e a ênfase no político e no ideológico em detrimento ao estético, uma vez que as noções estéticas estão firmemente ancoradas em um cânone europeu.

Mas o ponto principal da viagem espiritual do Doutor é a revelação sobre a origem das Amazonas, segundo Gastão Cruls. Como o narrador vem a descobrir, antes da queda final do império em decorrência do conflito com os europeus, as vestais fugiram da cidade indígena e se embrenharam na mata chegando ao Brasil. Refugiadas na proteção da selva, elas criaram uma sociedade apenas de mulheres que viriam a ser batizadas, segundo informação de Luis da Câmara Cascudo em *Dicionário do folclore brasileiro* (1988), de “Amazonas” pelo navegador Francisco Orellana em 1541, quando este estava navegando pela região em busca do Eldorado. Os limites entre “fato” histórico e ficção, portanto, se mesclam no romance, embaralhando a distinção entre eles. Esta descoberta sobre a origem das lendárias Amazonas confirma a informação dada anteriormente por Hartmann ao protagonista quando o cientista alemão apresentou suas teorias a respeito das Amazonas: “Não havia dúvida que se tratava de um agrupamento de mulheres emigrado do Império Inca por ocasião da conquista espanhola” (p. 62). Ele complementa a sua teoria considerando que a formação da sociedade exclusivamente feminina das Amazonas era o resultado do não conformismo das mulheres pela derrota dos incas diante dos exploradores: “Daí o seu gesto de rebeldia, que as levou a trucidarem impiedosamente todos os filhos varões,” (p. 62)

Um olhar sobre a sociedade das índias guerreiras retratadas em *Amazônia misteriosa* revela que o romance de Cruls antecipou na literatura brasileira a representação das utopias feministas vigentes a partir dos anos de 1970 nos Estados Unidos. Uma das características destas formas literárias era a tênue linha que as separava das distopias. A descrição de Hartmann sobre as Amazonas oferece um bom indicativo desse fato:

E ele, cheio de entusiasmo, passou a demonstrar-me que as nossas Amazonas constituíam também uma ginococracia em que os homens só apareciam temporariamente, uma vez por ano, para os efeitos da perpetuação da espécie. [...] Diziam também que as nossas guerreiras apenas conservavam as filhas, sendo que as crianças do sexo masculino, [...] eram mortas logo ao nascer, ou então entregues aos homens de que elas maridavam. (p. 58)

As utopias feministas que apresentavam a total separação de homens e mulheres representavam a crença do movimento feminista de que a potencialidade feminina só poderia se desenvolver por completo sem a presença da ideologia masculina. Exemplos emblemáticos dessa visão da época são o conto de Joanna Russ “When It Changed” (1972) e o romance derivado desse mesmo texto *The Female Man* (1975), além do conto “Houston, Houston, Do You Read?” (1976), de Alice Sheldon. Os três textos têm como ponto em comum o desenvolvimento de sociedades utópicas constituídas exclusivamente por mulheres, onde os homens são apenas lembranças distantes ou de desnecessária utilidade.

A sociedade utópica de Russ de “When It Changed” e *The Female Man*, *Whileaway* (‘Enquantolonge’), evoca em seu nome o distanciamento que a caracteriza como uma utopia separatista, ao mesmo tempo em que relembra etimologicamente a Utopia de Thomas More. Localizada em um planeta distante, onde no passado houve uma colônia da terra, essa utopia começou seu desenvolvimento após a morte de todos os membros do sexo masculino em decorrência de uma praga. Sem contato algum com o planeta Terra, as mulheres não apenas sobrevivem, mas também alcançam um grau complexo de evolução que lhes permite continuar sua procriação sem a necessidade do sexo masculino. Divididas em famílias, elas se auto-governam através de um sistema de governo que mistura conceitos comunistas, ecológicos e feministas que ecoam idéias do pensamento *antiestablishment* dos anos sessenta. Com sua narrativa começando em *media res*, “When It Changed”, tem sua principal qualidade, na maneira como Russ subverte as expectativas dos leitores em relação aos personagens de *Whileaway*. Nesse processo, expõe-se a maneira pela qual a percepção da realidade é orientada por uma visão masculina do mundo. Sendo a história apresentada

através de um dos habitantes dessa utopia, o leitor não toma conhecimento de que esse é uma mulher, fato revelado apenas quando da chegada dos homens a esse mundo. Percebe-se, então, que o homem é o ‘Outro’ nesse mundo, em uma irônica inversão simbólica. Após esse acontecimento, as mulheres tentam reagir à sua gradual submissão por parte de colonizadores, que almejam ‘corrigir’ a estrutura de *Whileaway* reintroduzindo os homens nessa sociedade.

Em *The Female Man*, Russ expande o conflito separatista, concebendo quatro mundos alternativos onde suas protagonistas desfrutam de diferentes posições. Além da utopia feminista de *Whileaway* onde vive Janet Evason, a primeira protagonista, o romance apresenta um segundo mundo descrito por Jeannine Dadier, onde a Segunda Grande Guerra nunca ocorreu e as atitudes em relação às mulheres assemelham-se às da América do Norte nos anos de 1930. Joanna, a terceira protagonista, narra sua vida em uma América do Norte muito semelhante à da própria Russ, e finalmente Jael representa a visão de uma mulher que teve de adotar alguns comportamentos masculinos para lutar em um mundo rigidamente dividido entre *Womanland* (‘Terra das mulheres’) e *Manland* (‘Terra dos homens’). Dialogando com essas quatro representações femininas, Russ mostra que a liberação do jugo do patriarcado pode exigir medidas extremas, como por exemplo, a eliminação dos homens por completo, conforme efetuado em *Whileaway*. Caso contrário, sempre haverá a oposição representada pelo conflito entre *Womanland* e *Manland*.

Compartilhando das idéias que Joanna Russ demonstrou em “When It Changed” e *The Female Man*, Alice Sheldon mostra em “Houston, Houston, Do You Read?”, que os homens podem se tornar obsoletos em um futuro onde as mulheres se tornaram o gênero mais evoluído. Estruturando sua narrativa de forma mais complexa que Russ, mas chegando às mesmas conclusões, Sheldon mostra o resgate dos três membros da tripulação da nave expedicionária *Sunbird* pela tripulação da nave *Gloria*. Lorimer, o cientista da missão, é quem narra os acontecimentos nesse admirável mundo novo, à medida que ele mesmo tenta

entender e se adaptar a essa nova realidade. Gradualmente, Lorimer percebe que ao tentar efetuar sua missão de circundar o sol, a *Sunbird* foi surpreendida em um lapso temporal e lançada trezentos anos no futuro. O cientista toma conhecimento então que um vírus de contágio aéreo criado em laboratórios militares escapou e se espalhou pelo mundo. Tornando-se mais potente devido aos poluentes do planeta, o vírus sofreu uma mutação, que veio a atingir as células reprodutoras masculinas. Longe de isso ter representado o fim da civilização humana, o extermínio dos homens levou as mulheres a desenvolverem clones de si mesmas, promovendo o florescimento de um gênero feminino geneticamente mais evoluído. Perturbados por essa revelação, Bud e Dave, os outros dois astronautas, tentam restaurar o domínio do patriarcado sobre as mulheres. Mas Bud, o estereótipo do bravo piloto espacial retratado nas *space operas*, fica excitado pela presença de tantas mulheres e tenta estuprar uma delas, o que o leva a ser morto. Dave, o comandante da *Sunbird*, por sua vez, considera essa sociedade sem homens uma aberração aos olhos de Deus e tenta tomar o controle da nave fazendo uma mulher de refém, mas acaba morto. Finalmente, refletindo sobre a morte de seus dois amigos, Lorimer percebe que não há espaço nessa sociedade para a existência de seres como ele. Até mesmo a utilização de pronomes masculinos e a própria definição de humanidade (*mankind*) adquiriu um novo sentido, desprovendo-o de qualquer contexto nessa nova ordem. Então, tomando um veneno administrado pelas mulheres, Lorimer se apaga da história e extingue por completo as lembranças do ser chamado homem.

Mas, sem dúvida alguma, dentre todas as influências literárias e folclóricas presentes em *A Amazônia misteriosa* foi o romance *A ilha do Dr Moreau*, de H. G. Wells, a principal referência de Gastão Cruls para a elaboração de uma obra de mundo perdido brasileiro no qual se pode constatar a influência direta do pai da ficção científica inglesa.

Seguindo uma longa tradição na literatura popular britânica, *A ilha do Dr Moreau* se inicia com um personagem advertindo o leitor de que os eventos ali descritos pertencem a um

diário cujo proprietário, já falecido, é o narrador do romance. Após isso, somos apresentados à história de Edward Prendick, um náufrago do navio *Lady Vain*, que chega acidentalmente à ilha do título e deixa registrados os incríveis acontecimentos vividos por ele. Prendick gradualmente descobre que a ilha onde se encontra é a moradia e o campo de trabalho em que o cientista Moreau realiza hediondas experiências com animais, transformando-os em bestas humanas (Moreau foi expulso da Inglaterra devido a estes mesmos experimentos). Resultados das sofisticadas técnicas de alteração cirúrgica criadas por Moreau, estes seres vivem em uma bizarra comunidade controlada pelo próprio Moreau e seus assistentes, entre eles o sádico Montgomery. Este controle é obtido através de uma combinação de condicionamento psicológico e intimidação física estruturados na forma de uma ideologia religiosa seguida fervorosamente pelas criaturas. Eventualmente, contudo, a natureza bestial dos híbridos vem à tona e Moreau morre. Sem esse controle principal, as criaturas destroem as instalações da ilha. E Prendick consegue escapar do local sem deixar de experimentar, porém, um estranhamento em relação ao gênero humano, que muito se assemelha ao sentimento vivido por Lemuel Gulliver no fim da obra de Swift.

Além das fortes críticas religiosas que levaram o livro a ser considerado, segundo Causo, até mesmo blasfemo na sua primeira publicação, devido à possibilidade de sua leitura como uma alegoria da deserção de Deus às suas criaturas, ao tornar a dor e a solidão fatos incontestáveis da vida, o romance de Wells também pode ser lido como uma crítica à ideologia imperialista da Inglaterra no século XIX, sendo as bestas humanas uma representação dos povos dominados pelos ingleses nas colônias africanas e asiáticas. Mas, é a leitura de Moreau como um líder opressor que utiliza a ideologia científica e religiosa para o controle social (algo que, como vimos no capítulo 3, foi também apontado por Nietzsche como um dos traços da Distopia) que torna *A ilha do Dr Moreau* um representante da ficção científica que mescla as convenções literárias dos romances distópicos e de mundo perdido.

No Brasil, a literatura de mundo perdido também se manifestou mesclada à literatura de distopia como a expressão de um imperialismo interno, a projeção de estratégias colonialistas sobre as terras selvagens do país. É interessante mencionar que, como assinala Causo, quem iniciou a utilização do Brasil e especialmente da Amazônia como cenário para esse tipo de história não foi H. G. Wells, mas o também inglês *Sir Arthur Conan Doyle* com *O mundo perdido* (1912). Essa influência britânica sobre a ficção científica brasileira na República Velha no período de 1918 a 1930 apareceria na década de 1920 com a publicação dos romances *Amazônia misteriosa*, de Gastão Cruls, e *O Presidente negro*, de Monteiro Lobato.

O diálogo entre o romance de Cruls e o de Wells tem início quando o Doutor começa a se questionar sobre a razão da presença de um cientista alemão vivendo entre as índias na companhia de sua esposa e de poucos ajudantes. Assim como será observado em *O Presidente negro*, é interessante perceber como *Amazônia misteriosa* apresenta uma visão da Alemanha como um país regulado pela aplicação do racionalismo na esfera social e humana. Considerando-se os experimentos desenvolvidos pelos médicos alemães nos prisioneiros dos campos de concentração e a estrutura do Estado nazista, não se pode deixar de notar o elemento premonitório dos romances uma década antes da eclosão da Segunda Grande Guerra. Chama a atenção neste ponto o fato de que, apesar da falta de menção ao ano em que a aventura na floresta se passa, o comentário do Doutor sobre suas expectativas de ano novo não deixa dúvidas sobre a época em que a trama se desenrola (a Primeira Guerra Mundial): “Que nos trará o ano novo? Ainda perdurará pela Europa o sopro de loucura que ensangüentou os países mais civilizados?”(p. 14). Trata-se de um comentário que também poderia ser aplicado anos depois no novo conflito mundial.

No entanto, ao contrário do que o narrador esperava, Hartmann não está disposto a revelar a natureza das suas experiências: “...se o senhor viesse a conhecer as razões que me

trouxeram até aqui, já então eu o faria meu prisioneiro, retendo-o na minha companhia até que pudéssemos regressar juntos, e eu creio que o senhor não quererá se arriscar a tanto.” (p. 72)

O mistério a respeito do cientista alemão vem finalmente à tona no capítulo VIII, muito pertinentemente chamado de “Revelação”. Intrigado pelas experiências de Hartmann, o narrador decide se esgueirar para um local da aldeia cujo acesso foi proibido a ele pelo alemão. Lá ele observa gaiolas de tamanhos avantajados dentro das quais estão criaturas que ele não consegue identificar. Olhando mais de perto uma delas ele se vê diante de um pesadelo vivo que muito se assemelha às criaturas de Moreau:

Macaco? Preguiça? E atentei mais para o ser estranho que se rojava no chão com movimentos muito lerdos e hesitantes. Não! Era uma criança! Aquelas formas não enganavam e eram bem humanas. Mas, então, seria um monstro (p. 104).

Um aspecto a ser destacado nos comentários do personagem de Cruls sobre as criaturas de Hartmann é o discurso marcado pelas idéias eugenistas da época: “O prognatismo da face, a fronte fugidia e estreita, as orelhas em alça davam-lhe um ar bestial à fisionomia, aliás não raro em certos idiotas microcéfalos” (p. 110). Outra face do preconceito da elite brasileira expressa por Cruls é representada na observação do Doutor sobre o estranhamento de Pacatuba em relação à índia que fala francês: “Ele não se podia conformar com a idéia de ver uma índia falando língua estrangeira e julgava uma perversidade todo o trabalho que a francesa tivera para ensinar o seu idioma a Malila” (p. 97).

A consternação com o cenário ao seu redor faz com que o médico fique descuidado e ele acaba sendo descoberto por Hartmann. Diante da pergunta do cientista se ele viu todos os experimentos, o protagonista não consegue esconder a sua indignação pelas ações do cientista alemão e faz um comentário que deixa explícita a influência direta de *A ilha do Dr Moreau* sobre *Amazônia misteriosa*: “Tudo, não; mas o bastante para ficar mais que revoltado e poder julgá-lo um novo Dr. Moreau, e da pior espécie...” (p. 113) O alemão, no entanto, demonstra não ter compreendido a referência e o Doutor explica:

O senhor nunca leu *A Ilha do Dr. Moreau*, de Wells? Pois é um romance muito conhecido. O Dr. Moreau era um médico que se meteu na cabeça transformar bichos em gente, ao passo que o senhor quer fazer justamente o contrário (p. 113).

Posteriormente, Hartmann explica ao médico brasileiro que anos atrás, em sua busca por seres humanos para suas experiências, ele decidiu se infiltrar entre comunidades não civilizadas, contando com a possibilidade de desfrutar dos prisioneiros dos conflitos entre tribos: “Foi com essa idéia que ele decidira a viagem, escolhendo preferencialmente a Amazônia porque já lera Humboldt, Bates e outros e tinha um enorme desejo de conhecer a Hiléia” (p. 120). Todavia, o que o alemão não contava era se deparar com a tribo das Amazonas. Neste ambiente ele conseguiu o material humano que buscava em virtude do desprezo das índias por crianças do sexo masculino. Mais uma vez a fala de Hartmann comentada pelo Doutor traz em mente os pesadelos científicos relatados pelas experiências nazistas que viriam a ocorrer na guerra: “[Ele] referia-se às crianças como se falasse de cobaias ou rãs com que trabalham os fisiologistas nos laboratórios” (p. 121).

A ligação de Hartmann com Moreau se torna cada vez mais estreita à medida que o cientista europeu explica as suas experiências ao Doutor:

As minhas experiências acabaram de vez com a absurda fixação das espécies, pelo menos como a entendiam os pré-darwinianos, afirmava-me convictamente o alemão. [...] Com o rosto afogueado, os olhos sempre fuzilando, e uma gesticulação desabrida, o Sr. Hartmann tinha mesmo qualquer coisa de desvairado e eu começava a ter dúvidas sobre o seu equilíbrio mental (p. 123-124)

Esse sentimento do médico brasileiro em relação ao alemão se intensifica quando ele vê os seres presentes em outras gaiolas, jaulas e cercados:

[...] passaram aos meus olhos estuporados, numa verdadeira visão apocalíptica, as mais curiosas e imprevistas formas animais, a começar pelo inconcebível híbrido de cigana e do jacuaru, espécie de grifo fabuloso e desconcertante, com quatro patas, um esboço de asas, a cabeça encristada de penas e o corpo pelancudo e áspero terminando por uma cauda de lagarto (p. 126).

Diante do quadro apresentado a sua frente, o protagonista não consegue esconder o seu espanto: “- Mas isso é o caos na natureza, dizia eu boquiaberto.” (p. 126), Hartmann,

todavia, enxerga as suas criações sob um outro prisma: “– O caos, não! A ordem... porque esses cruzamentos nunca se poderão reproduzir espontaneamente. A ordem, porque assim nós temos a filogenia comprovada pela experiência” (p. 126). Percebe-se nas palavras de Hartmann a crença exacerbada na Ciência como um instrumento de controle e manipulação da natureza. Como vimos no capítulo 1, essa postura da ficção científica pode ser observada desde as suas primeiras manifestações no século XVII com *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon. No Brasil, porém, ela não estava presente nos seus momentos iniciais com *O Doutor Benignus*, de Zaluar, e sua visão contemplativa da Natureza. Apenas com a penetração da Ciência como agente transformador da sociedade brasileira em decorrência das inovações tecnológicas introduzidas no século XX e de idéias científicas e pseudocientíficas diversas de aplicação social (como a eugenia) essa posição da FC nacional começou a mudar. Por outro lado, ainda no século XVIII com *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, a ficção científica já apresentava uma postura crítica em relação ao pensamento científico hegemônico. *Amazônia misteriosa* remete a esse fato quando o Doutor testemunha as criaturas híbridas de Hartmann: “Atentando naquele conjunto, lembrei-me das *Viagens de Gulliver*” (p. 111).

Algo que chama a atenção no comportamento do protagonista é que, apesar de ele demonstrar espanto pelos métodos científicos de Hartmann, aos poucos passa a enxergá-los com os olhos de alguém também imbuído da mesma ideologia do alemão. Este é um ponto revelador do perfil da elite brasileira em geral e do meio científico brasileiro em particular. São palavras do protagonista: “...depois que a gente se convence do alcance dos seus estudos e sabe que ele só se aproveita de crianças irremediavelmente perdidas...” (p. 135). E a essa a francesa Rosina sentencia: “Ah, bem se vê que o senhor é médico” (*Ibidem*). Este comentário, aliado a outros ao longo de toda a obra, provoca no leitor a sensação de uma certa hesitação de posicionamento do Doutor (e de Gastão Cruls) sobre os experimentos do cientista alemão Hartmann. Seria esta mais uma manifestação do dualismo do escritor?

O que diferencia Moreau e Hartmann são as motivações e atos dos dois cientistas.

Como destaca Causo:

Hartmann não tem presunções ou justificativas pseudodivinas para os seus atos. Como cientista estrangeiro em terras brasileiras, ele se dedica à exploração e ao abuso do material humano nativo, sem dilemas ou escrúpulos. [...] Cruls, portanto, expõe – de modo talvez conradiano – a falácia do discurso humanista que mascarava o projeto colonizatório europeu (2003, p. 176).

Ao constatar que Hartmann acredita na superioridade racial do homem branco, o protagonista teme ser usado pelo alemão para as suas experiências. Esse temor é confirmado pela esposa do cientista que revela a tentativa dele para que ela participasse de um experimento:

Ele é um homem que só enxerga os interesses da Ciência. E se eu disser que ele quis fazer comigo o tal produto que conseguiu depois pelo cruzamento de uma índia com o macaco? [...] Ele achava que a índia é uma mulher muito bronca e fez tudo para que eu me submetesse à fecundação artificial, alegando que, assim, o produto sairia melhor e com outras qualidades de inteligência (p. 137)

Constatando o perigo que corre, o herói decide fugir do acampamento, acompanhado de Pacatuba e de Rosina. A partir daí, *Amazônia misteriosa* se torna um romance de aventuras, concentrando-se nas adversidades da fuga. Rosina perece, vítima dos perigos da floresta, e o relato termina sem deixar claro ao leitor se os dois homens conseguiram escapar dos índios que os perseguiram, após sua fuga ter sido descoberta por Hartmann.

Apesar de que no fim do livro se percebe que Gastão Cruls poderia ter explorado de forma mais consistente os elementos especulativos do romance, restritos a poucos capítulos na obra, a utilização de elementos e convenções da literatura de mundo perdido e do romance de aventuras mesclado com idéias derivadas da eugenia e do discurso imperialista das elites em relação aos pobres faz com que *Amazônia misteriosa* se coloque como um legítimo representante da ficção científica brasileira dentro da vertente da literatura de distopia. A leitura do romance revela que Cruls soube se aproveitar dos temas e estratégias narrativas exploradas por H. G. Wells em seus romances científicos sem se deixar dominar por completo

pela sombra do escritor inglês. Infelizmente, como já foi discutido aqui, assim como os caminhos para os mistérios da Amazônia, *Amazônia misteriosa*, de Gastão Cruls, se perdeu dentro da floresta do Modernismo de onde espera ser resgatado por novos leitores.

4.4.2. Monteiro Lobato

Nascido em Taubaté, a 18 de abril de 1882, de uma linhagem de fazendeiros, José Renato Monteiro Lobato (o “Renato” seria substituído anos depois por “Bento”) foi, como afirma Edgar Cavalheiro em “Vida e obra de Monteiro Lobato” (1962), uma criança arredia e de pouca fala que, apenas alfabetizada, já gostava de andar às voltas com livros de figuras. Tendo se tornado órfão na adolescência, o jovem ficou aos cuidados do avô - o Visconde de Tremembé – que viria a exercer em diferentes momentos influência na carreira do futuro escritor: primeiro, quando por sua imposição, e contrário ao desejo do rapaz que preferia a arte, Lobato ingressou no curso de Direito, de onde sairia formado anos depois, e segundo, quando, após a sua morte, Lobato teve de se afastar da literatura para assumir as propriedades e o título do avô.

Assim como Gastão Cruls, Monteiro Lobato não seguiu a profissão planejada pela família e iniciou sua carreira literária travando contato com outros escritores, como Godofredo Rangel. Esse começo ocorreu ainda na preparação para o curso de Direito na forma de pequenos contos e artigos publicados em jornais estudantis. Ainda nesta fase, a troca de correspondência entre Lobato e Rangel deixa clara a busca contínua do jovem escritor pelo aprimoramento de sua escrita ao mesmo tempo em que revela o apreço por autores cujas obras são profundamente ligadas à Literatura Fantástica: “Quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja dramas ou que me deixem entrever dramas.” (*apud* CAVALHEIRO, 1962, p. 7-8), afirma, segundo Edgar Cavalheiro. Ainda segundo Cavalheiro, depois de formado e já atuando como promotor, Lobato costumava quebrar a rotina

enfadonha do trabalho jurídico com traduções de uma revista britânica, prática esta que ele manteria ao longo de toda a sua carreira, como mostra em correspondência a Godofredo Rangel em 1934 na qual relata os seus afazeres e deixa entrever as referências literárias sobre a sua obra: “Adaptações de Grimm, Andersen, Perrault; traduções de Conan Doyle, de ‘O Homem Invisível’, de Wells, ‘Polyana Moça’ e ‘O livro da jungle’” (*apud* CAVALHEIRO, 1962, p. 40).

Apesar de desfrutar de um relativo reconhecimento no meio literário, foi a partir de 1918 que Monteiro Lobato começou a marcar a sua posição na literatura brasileira. Até então os leitores viviam da releitura de Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Raul Pompéia, Coelho Neto, João do Rio e Júlia Lopes de Almeida. Com a publicação de *Urupês*, Lobato se viu incluído no mesmo rol ocupado antes por Euclides da Cunha e Lima Barreto no que diz respeito à exposição das mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico e da Primeira República, emblematicamente representados na figura do Jeca Tatu. Sobre esta característica do escritor, Bosi comenta: “Moralista e doutrinador aguerrido, de acentuadas tendências para uma concepção racionalista e pragmática do homem, Lobato assumiu posição ambivalente dentro do Pré-Modernismo” (BOSI, 1994, p. 216). Essa ambivalência apontada por Bosi se traduziu em uma literatura vanguardista pelo seu posicionamento regionalista, mas antimodernista pelo seu moralismo e didatismo contrários às correntes irracionistas do movimento: “...é uma prosa que não rompe, no fundo, nenhum molde convencional” (*Ibidem*), conclui o crítico. Apesar desse estilo, Oswald de Andrade, segundo Cavalheiro, considerava *Urupês* em particular um livro sem precedentes na literatura brasileira. O autêntico “marco zero” do movimento modernista.

Um traço constante na obra lobatiana, tanto na literatura adulta, quanto na infanto-juvenil (como ele gostava de dividir) é a defesa do progresso social e mental do povo brasileiro. Como salienta Bosi:

[...] esse pendor para a militância foi-se acentuando no decorrer da sua produção literária, de tal sorte que às primeiras obras narrativas logo se seguiram livros de ficção científica à Orwell e à Huxley, de polêmica econômica e social, que desembocariam, por fim, na originalíssima fusão de fantasia e pedagogia que representa a sua literatura juvenil (BOSI, *op. cit.*, p. 215-216)

É fundamental não deixar de notar aqui o olhar eurocêntrico de Bosi ao dizer que os livros de ficção científica de Lobato (certamente o crítico se refere a *O Presidente negro*) são escritos “à Orwell e à Huxley”. Como foi exposto no capítulo 3, o romance *Nós* (1922), de Yevgeny Zamiatin, estabeleceu as convenções literárias da ficção de distopia moderna que foram seguidas posteriormente por *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley e *Mil novecentos e oitenta e quatro* (1949), de George Orwell. O romance de Lobato de 1926, portanto, antecede as obras de Huxley e Orwell. O fato, todavia, é que mais importante do que tentar avaliar a influência direta de um autor sobre outro é fundamental assinalar que Zamiatin, Lobato, Huxley e Orwell compartilhavam de um mesmo momento histórico que favoreceu a ascensão de um olhar crítico sobre as suas sociedades. No caso específico de Monteiro Lobato, o escritor de *O Presidente negro* foi um dos alimentadores de uma vertente nacionalista no pensamento brasileiro surgida desde antes do seu apogeu na década de 1930, nos trabalhos de Oliveira Viana e Azevedo Amaral. Antes mesmo da década de 20, ainda em 1917, por exemplo, Lobato fundaria a revista *Braziléia*, desfraldando o pendão do brasileiro puro e integral. Sobre esta tendência literária da época Maranhão comenta:

Já na década de 20, os projetos de uma literatura nacionalista dividiam-se entre as tendências direitistas do Verde-Amarelismo e do Movimento da Anta, e as tendências mais radicais do Movimento Pau-Brasil e da Antropofagia (MARANHÃO, 1981, p. 98).

O nacionalismo lobatiano se expressou na forma de uma ardorosa defesa do desenvolvimento do Brasil através do progresso científico. Nas palavras de Bosi: “Lobato encarnou o divulgador agressivo da Ciência, do progressismo, do ‘mundo moderno’, tendo sido um demolidor de tabus, à maneira dos socialistas fabianos, com um *superavit* de verve e de sarcasmo”. Chama a atenção neste comentário de Bosi a semelhança de Lobato com Wells

(ele também um defensor do Fabianismo) no que se refere à crença depositada na Ciência e na tecnologia como instrumentos transformadores do meio. Como foi discutido no capítulo 3, Wells traduziu essa ideologia em obras como *Uma utopia moderna* e *Homens como deuses*, onde uma elite controla os rumos das suas sociedades através da aplicação do pensamento científico na vida dos seus cidadãos. O mesmo princípio pode ser observado em Lobato na sua obra mais ligada ao universo da ficção científica: *O Presidente negro*.

A idéia do romance científico de Lobato nasceu de uma viagem que o escritor fez aos Estados Unidos em 1926. Em sua opinião o enredo da obra mostrando o choque entre os brancos e os negros em uma hipotética América do Norte futurista seria, como afirma Fausto Cunha, garantia de grandes vendas, um verdadeiro *bestseller*. Todavia, para o seu enorme desapontamento, a publicação do livro foi recusada nos Estados Unidos. Este revés, no entanto, não diminuiu a sua admiração pela nação americana e, em seu retorno ao Brasil em 1931, foi publicado o livro *América*, impressões da grande metrópole novaiorquina, contendo muitas idéias que depois iriam constituir a razão de ser de muitos anos de sua vida. Lá ele descobre que o segredo da prosperidade norte-americana reside em duas coisas que faltam ao Brasil - ferro e petróleo. Em suas palavras, segundo cita Cavalheiro: “Meu plano agora é um só: dar ferro e petróleo ao Brasil” (*apud* CAVALHEIRO, 1962, p. 39). Para este fim, Lobato tentou angariar leitores favoráveis a sua causa não apenas entre os adultos, mas também entre o público que mais trouxe reconhecimento ao escritor brasileiro: o infantil. Na série de romances do universo do Sítio do Pica-pau Amarelo, Monteiro Lobato apresentou às crianças as maravilhas da literatura ocidental (*O minotauro*, 1939), a diversidade da cultura brasileira (*Histórias da Tia Nastácia*, 1937), mas também não esqueceu de doutriná-las sobre as riquezas até então inexploradas do país em obras como *O poço do Visconde* (1937). Mas se entre os críticos de Monteiro Lobato há uma generalizada (e merecida) concordância sobre a

relevância de *O Sítio do Pica-pau Amarelo* para o conjunto de sua obra, o mesmo não pode ser dito sobre *O Presidente negro*.

Desde a sua publicação em 1926 em folhetins no jornal carioca *A Manhã*, o romance científico de Lobato vem sendo o pomo da discórdia entre os críticos literários que se propõem abordá-lo tendo em vista a polêmica racial que o cerca. Dentre aqueles favoráveis ao escritor, duas posturas são observadas: a primeira, exemplificada por Edgar Cavalheiro, tenta amenizar a relevância do livro, considerando-o uma obra menor pelo fato de que Lobato não teria tido tempo para trabalhar em sua estrutura devido à viagem à América do Norte: “Não chega a ser um grande romance. Lobato escreveu-o às pressas, em três semanas” (CAVALHEIRO, 1962, p. 36). A segunda postura, que também envolve o tratamento dado à personagem Tia Nastácia da série do Sítio do Pica-pau Amarelo, procura justificar o preconceito de Lobato, contextualizando-o dentro do pensamento dominante na época da publicação das obras. Sobre esse ponto, Nelly Novaes Coelho comenta:

Aos [sic] que chamaram Lobato de racista, por criar essa personagem preta e ignorante, não perceberam que *dentro de seu universo literário* não há preconceito racial nenhum, pois Tia Nastácia é respeitada e querida por todos. E que, tirando-a do universo real onde a conheceu, ele estava sendo apenas *realista* (COELHO, 1997, p. 127).

Um argumento que enfraquece a posição tanto de Edgar Cavalheiro sobre a falta de tempo de Lobato para desenvolver o enredo do livro quanto de Nelly Novaes Coelho sobre a postura do escritor para com a raça negra é a constatação de que em 1945 - quase vinte anos depois de sua primeira publicação - *O Presidente negro* foi reeditado em plena maturidade e com anuência do autor, sem nenhuma alteração. Portanto, ao contrário do Jeca Tatu que foi “redimido” por Lobato, o negro continuou sendo visto como um entrave ao pleno desenvolvimento social do país. Por esta razão, visto o impacto do pensamento de Monteiro Lobato sobre o momento histórico-literário do Brasil de entre guerras, a ficção distópica de *O Presidente negro* se apresenta como um representativo retrato não apenas da ficção científica

praticada nas primeiras décadas do século XX no país, mas também da crença vigente nele e na Europa sobre o papel do pensamento científico na solução dos problemas da sociedade.

4.4.2.1. *O Presidente negro*

O romance de Monteiro Lobato se estrutura em dois planos: no primeiro o leitor é posto frente à narrativa do protagonista Ayrton sobre o seu enfadonho emprego como contador na firma Sá, Pato & Cia e à descrição da sua ânsia em adquirir um automóvel Ford. Após um acidente de trânsito em que destrói o carro, o personagem é resgatado pelo professor Benson e é convidado a testemunhar os experimentos do cientista enquanto recupera a sua saúde. Neste ínterim, Ayrton se apaixona pela filha de Benson – Miss Jane – e passa a tentar fazer com que a jovem perceba os seus sentimentos em relação a ela. Já no segundo plano, o mais importante para a discussão do tema aqui proposto, o romance acompanha as descobertas do protagonista sobre os rumos da sociedade humana no futuro.

Os elementos que levaram *O Presidente negro* a ser considerado, na expressão de Cunha, “um precursor indesejável” da ficção científica brasileira, devido ao seu teor elitista, excludente e racista, estão presentes desde o início do enredo, ambientado no período do entre guerras. Um exemplo disso está expresso pelo desejo do personagem Ayrton de possuir um automóvel:

Eu sonhava... com um automóvel. Meu Deus! As noites que passei pensando nisso, vendo-me no volante, de olhar firme para a frente, fazendo, a berros de klaxon, disparar do meu caminho os pobres e assustadiços pedestres! Como tal sonho me enchia a imaginação! (LOBATO, 1966, p. 131)⁹

O comportamento do protagonista diante do automóvel corrobora a previsão de João do Rio feita no início do século XX e expressa na crônica “a Era do Automóvel” sobre o espaço que esta máquina ocuparia na vida da sociedade brasileira. Assim como havia sido anunciado pelo jornalista carioca ainda em 1911, o automóvel mudou a maneira como o

homem se relaciona não apenas com seus semelhantes, mas também com o próprio tempo, alterando dessa forma a sua percepção da realidade. No romance de Lobato se pode ver que mais do que um simples bem material, o automóvel é para Ayrton um meio de acesso para um admirável mundo novo, um passaporte para outro nível social, outra casta:

Ora, na rua eu via a humanidade dividida em duas castas, *pedestres e rodantes*, como os batizei aos homens comuns e aos que circulavam sobre quatro pneus. O pedestre, casta em que nasci e em que vivi até aos 26 anos, era um ser inquieto, de pouco rendimento, forçado a [...] operar prodígios para não ser amarrado pelo orgulhoso e impassível rodante, o homem superior que não anda, mas desliza veloz.(p. 131-132)

Não se pode deixar de notar aqui a semelhança entre o romance de Lobato e *A Máquina do Tempo*, de H. G. Wells, no que se refere ao papel dos produtos do progresso na constituição do tecido social. Neste romance de 1895, a viagem ao futuro de um cientista vitoriano revela a divisão da humanidade em duas raças distintas: os pacíficos e passivos moradores da superfície chamados de Elóis e os selvagens canibais habitantes do subsolo de nome Morlocks. A representação destes dois lados do homem foi considerada uma clara crítica do escritor inglês aos rumos da Revolução Industrial e o que poderia acontecer com o proletariado (os Morlocks) caso continuassem a serem excluídos e explorados pelas classes mais abastadas (os Elóis). A influência das teorias de Darwin também está presente no retrato dos Elóis e dos Morlocks como resultado da evolução de seus ambientes. Este princípio científico foi deturpado pelas classes dirigentes na Europa e no Brasil para igualar pobreza a marginalidade, como é exemplificado no trecho de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, que abre a seção do capítulo 4 sobre o período do entre guerras. As semelhanças entre Lobato e Wells, contudo, não param por aí.

Escrito originalmente em 1926 para o rodapé da revista *A Manhã* de Mário Rodrigues, *O Presidente negro ou O choque das raças (romance americano do ano 2228)* apresenta em sua segunda edição, de 1945, um prefácio bastante elucidativo da ideologia que estrutura o seu enredo. Conforme afirmam os editores do livro:

[...] [o romance] encerra um quadro do que realmente seria o mundo de amanhã, se fosse Lobato o reformador – e em muitos pontos havemos de concordar que sob aparências brincalhonas brilha um pensamento de grande penetração psicológica e social. O conserto do mundo pela eugenia, [...] Como H. G. Wells, Monteiro Lobato talvez não tenha imaginado coisas, e sim apenas antecipado coisas (LOBATO, 1966, p. 125).

Assim como foi observado com Gastão Cruls em *Amazônia misteriosa*, Monteiro Lobato e H. G. Wells compartilharam do mesmo *zeitgeist* ao elaborarem enredos onde a ciência era aplicada como um instrumento de intervenção direta na organização da sociedade. No caso específico de *O Presidente negro* esse diálogo entre a ficção científica britânica e a brasileira se torna mais estreito devido ao envolvimento dos dois escritores no debate das grandes questões sociais do seu tempo já discutidas aqui. Neste quadro, um ponto de ligação presente na obra dos dois escritores é a aplicação social das idéias de Charles Darwin.

H. G. Wells era um grande admirador de Charles Darwin e acreditava fervorosamente, conforme comenta Causo, que as idéias do pai da Teoria da Evolução, “se aplicavam à sociedade humana”. Tendo sido um ardoroso defensor da aplicabilidade da ciência na sociedade humana, Wells desenvolveu em suas ficções um mundo onde as leis da evolução governavam o desenvolvimento da humanidade. Analisando esse ponto, John Clute comenta:

Se existe um princípio único que parece constar no trabalho de Wells do começo ao fim, é a convicção de que a espécie humana, da mesma forma que todas as outras espécies, podem ser definidas como um resultado do processo de evolução (CLUTE, 1994, p.115, tradução nossa).¹⁰

Freqüentemente, este darwinismo social de Wells assumia um tom autoritário e elitista que muito se assemelhava ao comportamento da elite brasileira no período entre guerras. Essa semelhança pode ser constatada nos romances *Uma Utopia Moderna* (1905), onde um grupo de intelectuais chamado de “samurais” comanda até mesmo as relações sexuais dos membros do Estado, e *História dos tempos futuros*, onde a sociedade era rigidamente hierarquizada em classes sociais, cabendo aos ricos uma vida de alienação dentro de edifícios gigantescos, enquanto os pobres viviam no chão e até no subsolo. As várias contradições presentes no projeto utópico de Wells acabaram levando o editor do escritor inglês na Rússia, Yevgeny

Zamiatin, a escrever *Nós* (1922), um romance que inaugurou a antiutopia moderna, estabelecendo a estrutura literária que seria seguida posteriormente por Aldous Huxley (*Admirável Mundo novo* / 1932) e George Orwell (*Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* / 1949). No entanto, antes de Huxley e de seu admirável mundo novo dividido entre castas de dotados e não-dotados pela ciência, Lobato já anunciava em *O Presidente negro*, através de Ayrton, uma sociedade distópica dividida entre o “pedestre”, “...ser inquieto, de pouco rendimento” (p. 132) e o “orgulhoso e impassível rodante” (p. 132). À semelhança, portanto, do que é observado na literatura de distopia inglesa, no romance de Lobato a relação entre a classe dirigente (representada por Ayrton como proprietário de um automóvel) e o povo (marcado aqui como os sem carro) reflete a ideologia que norteou os projetos sociais que culminaram nas políticas de intolerância de governos da época. Esta é uma postura que se constata no desprezo de Ayrton: “Tornou-se-me o pedestre uma criatura odiosa, embaraçadora do meu direito à rapidez e à linha reta. [...] Adquiri, em suma, a mentalidade dos rodantes, passando a desprezar o pedestre como coisa vil e de somenos importância na vida” (p. 133).

Mas indubitavelmente é quando Ayrton sofre o acidente de carro durante um passeio em alta velocidade na serra de Friburgo, no Rio de Janeiro, que o romance ganha impulso na delimitação tanto do projeto social lobatiano quanto da expressão da literatura de distopia brasileira. Ao acordar no castelo do cientista, o narrador revela em seu discurso outra influência do universo literário da ficção científica sobre Lobato:

Eu lera em criança um romance de Júlio Verne, *Vinte Mil Léguas Submarinas*, e aquele gabinete misterioso logo me evocou varias gravuras representando os aposentos reservados do capitão Nemo. Lembrei-me também do professor Aronnax e senti-me na sua posição ao ver-se prisioneiro no “Nautilus” (p. 141-142)

Todavia, diferentemente de Nemo, o professor Benson se mostra uma pessoa aberta e acolhedora, a ponto de convidar o narrador a testemunhar os seus experimentos científicos enquanto se recupera do acidente. Neste processo, Ayrton (e o leitor) é exposto a uma longa e complicada explanação ministrada pelo cientista onde Monteiro Lobato, assim como foi feito

por Coelho Neto em *A Esfinge*, mescla princípios do Espiritismo com a crença científica vigente no início do século XX sobre a importância do éter na natureza: “Esse éter vibra e, conforme o grau ou intensidade da vibração, apresenta-se sob *formas*. A vida, a pedra, a luz, o ar, as árvores, os peixes, a sua pessoa, [...]: modalidades da vibração do éter” (p. 152). Toda essa seção do romance tem o propósito de explicar a Ayrton o princípio da maior invenção do professor Benson: o “porvirosópio”, apresentado pelo mesmo como: “o aparelho que toma o corte anatômico do futuro, [...] e o desdobra na multiplicidade infinita das formas da vida que estão em latência dentro da corrente congelada” (p. 165). Ou seja, é uma máquina que, como o nome indica, tem a capacidade de oferecer uma janela de visão de eventos futuros.

A partir de então *O Presidente negro* chega em seu ponto principal e passa a focalizar a visão de Ayrton e Miss Jane sobre os rumos da humanidade no futuro. Na explicação sobre os limites temporais da máquina, Jane comenta a perplexidade sentida por ela e o pai ao constatarem que a população da França do ano 3527 apresentava sinais evidentes de mongolismo: “Tinham-se derramado pela Europa os mongóis e se substituído á raça branca” (p. 173). Diante do horror de Ayrton tentando entender as razões dessa realidade, Jane comenta: “O amarelo vencerá o branco europeu por dois motivos muito simples: come menos e prolifera mais. Só se salvará da absorção o branco da América” (p. 174). Percebe-se no comentário da personagem de Lobato o preconceito racial contra o imigrante de origem diferente da pretensa “raça branca”. Essa postura de cunho eugenista encontrou eco de forma específica na América Latina onde o desejo de transformação racial esteve diretamente ligado à formação das identidades nacionais e ao desejo de mudar a visão negativa de europeus sobre a realidade racial da região. No Brasil em particular a miscigenação da população foi combatida, conforme afirma Pietra Diwan em *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo* (2007), como uma questão de deterioração racial contra a qual projetos de

branqueamento do povo brasileiro foram colocados em prática através do incentivo à entrada no Brasil de imigrantes europeus.

A ressalva feita por Miss Jane de que “Só se salvará da absorção o branco da América” abre espaço para a análise da sociedade norte-americana, razão principal do romance. O fascínio que os Estados Unidos exercem sobre Ayrton (e Monteiro Lobato) leva a filha de Benson a convidá-lo a escrever um romance a partir dos eventos que serão mostrados. O narrador fica entusiasmado com a proposta e revela como irá desenvolver este projeto: “Será romance como os de Wells, porém verdadeiro, o que lhe requintará o sabor. Quanta novidade!” (p. 183). Este elemento meta-ficcional não deixa dúvidas sobre a leitura de obras de H. G. Wells feita por Monteiro Lobato, em especial a dos romances *Uma Utopia Moderna* e *História dos tempos futuros*. Esta afirmação se confirma na descrição da sociedade norte-americana do futuro na qual se constata a presença de diferentes elementos originários das ficções distópicas wellsianas e que se tornaram convenções da Literatura de Distopia. Uma delas é a ênfase na organização racionalista da sociedade cujas raízes remontam à *República* de Platão. Nas distopias modernas, este racionalismo encontra sua expressão maior em *Admirável mundo novo* onde a figura do empresário Henry Ford toma *status* de divindade, se tornando um referencial para a tecnocracia do mundo futurista. Esse mesmo pensamento aparece em *O Presidente negro* na fala de Ayrton: “tudo isso vi realizado no futuro e, no meu entender, como ponto de partida no idealismo pragmático de Henry Ford” (p. 203).

Outra face das ficções distópicas presente na narrativa de Lobato é a menção a um espaço isolado da cidade onde os habitantes podem desfrutar de uma aparente liberdade da sociedade opressora. Dessa forma, o Estado Um em *Nós* encontra seu contraste na floresta que se localiza além do Muro Verde. Em *Admirável Mundo Novo*, o Estado Mundial se opõe à Reserva Selvagem, enquanto em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* o estado totalitário da Oceania é justaposto com o escape oferecido pelo interior pastoral, um local de liberdade

anárquica. Na América do Norte de Lobato, esse *locus* é representado pela cidade de Eropolis, assim descrita por Jane: “Uma cidade das *Mil e Uma Noites* [...] exclusivamente dedicada ao Amor. Para lá iam os enamorados, os casados em lua de mel, nela só permanecendo durante o período da ebriedade amorosa” (p. 245). Sobre esses espaços é interessante perceber que, assim como o observado nas obras de Zamiatin, Huxley e Orwell, o desenho arquitetônico de Eropolis se contrapõe ao padrão geométrico do resto da América do Norte. Essa caracterização do espaço urbano também foi um elemento de crítica para os escritores de distopias. Conforme refletido nos cidadãos de *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, a vertiginosa altura das construções das cidades das distopias encolhia, segundo Baker, o indivíduo ao mesmo tempo em que os padrões geométricos ordenados dessas influenciavam em maior ou menor grau seu comportamento a favor da razão e da ordem. Por esta razão, Jane ressalta que: “Em vez de ruas geométricas, meandros irregulares, /.../ Tudo fora planejado em Eropolis como intento de dar às criaturas as mais finas sensações estéticas,” (p. 246).

Um aspecto que chama a atenção em *O Presidente negro* é a percepção de que às vezes as convenções literárias da ficção distópica aparecem mescladas com características do fantástico brasileiro, como a utilização de elementos ligados ao Espiritismo. Esse fato está representado nos Estados Unidos da América do século XXIII na descrição do jornal *Intermundane Harald* que liga o plano material ao espiritual permitindo a comunicação entre os vivos e os mortos. Como explica Miss Jane: “Era um jornal de radiação meta-psíquica, que veio atender á velha sede de liame com os vivos que os mortos sempre manifestaram” (p. 184). Esse meio de comunicação, cuja idéia lembra o conto “A conversão”, de Coelho Neto, no qual os espíritos se comunicam pelo telefone, fica a cargo da companhia *Phychical Corporation* que se encarrega de administrar o trânsito de “ligações”: “Afluíam os espíritos

para ali e chamavam os vivos pela linha meta-psicotônica internacional, como hoje nos chamamos pela linha telefônica” (p. 185), completa a jovem cientista.

Todavia o ponto principal que caracteriza uma distopia é a opressão do indivíduo pela sociedade através de mecanismos de controle e coerção (MOYLAN, 2000, p. 74). Neste aspecto, o romance de Monteiro Lobato tem no choque das raças mencionado no seu subtítulo os elementos constituintes da relação opressor x oprimido. Esse cenário começa a ser delineado na narrativa por Miss Jane quando esta questiona Ayrton sobre a tensão existente entre brancos e negros no Brasil e nos Estados Unidos. Diante da resposta do contador de que o Brasil foi mais pragmático por promover a miscigenação entre as raças como solução para o desaparecimento dos negros, a cientista retruca:

A nossa solução foi medíocre. Estragou as duas raças, fundindo-as. O negro perdeu as suas admiráveis qualidades físicas de selvagem e o branco sofreu a inevitável peora de caráter, conseqüente a todos os cruzamentos entre raças dispares. Caráter racial é uma cristalização que ás lentas se vai operando através dos séculos. O cruzamento perturba essa cristalização (p. 206).

A crítica de Jane à miscigenação deixa entrever que, assim como o observado em *Amazônia misteriosa*, de Gastão Cruls, o projeto social de Monteiro Lobato em *O Presidente negro* refletia a persistente influência no Brasil da República Velha das teorias degeneracionistas européias do século XIX que criticavam a mistura de raças da América Latina. Como destaca Diwan: “Apesar do paradoxo racial, implantar a eugenia no Brasil era visto por cientistas e intelectuais do período como um caminho para elevar um país povoado por uma legião de jecas” (DIWAN, 2007, p. 80). Essa crença no poder da ciência como instrumento de purificação da sociedade brasileira encontraria seu defensor maior na figura do médico Renato Kehl, que em 1918, como nos informa Waldir Stefano em “Relações entre eugenia e genética mendeliana no Brasil” (2004), introduz oficialmente a eugenia no país com a fundação da Sociedade Eugênica de São Paulo, inicialmente contando com cento e quarenta associados, dentre os quais estavam o fundador da Faculdade de Medicina de São Paulo,

Arnaldo Vieira de Carvalho, o sanitarista Arthur Neiva, o psiquiatra Franco da Rocha e o educador Fernando de Azevedo. Posteriormente Kehl se mudou para o Rio onde fundou em 1920 a Liga Brasileira de Higiene Mental, cujo intuito era combater, segundo cita Diwan, os “fatores comprometedores da higiene da raça e a vitalidade da Nação”. Miguel Couto, presidente da Faculdade Nacional de Medicina do Rio de Janeiro, Carlos Chagas, diretor do Instituto Oswaldo Cruz, e Edgar Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional, estavam entre os mais de cento e vinte associados da Liga. Como parte desta mesma elite paulista e carioca, como se posicionou Lobato? Com a palavra o próprio escritor em carta ao amigo médico Renato Kehl:

Renato, tu és o pai da eugenia no Brasil e a ti devia eu dedicar meu *Choque*, grito de guerra pró-eugenia. Vejo que errei não te pondo lá no frontispício, mas perdoai a este estropeado amigo. [...] Precisamos lançar, vulgarizar estas idéias. A humanidade precisa de uma coisa só: poda. É como a vinha. Lobato (*apud* DIWAN, 2007, p. 81)

Ao contrário do que o senso comum pode imaginar, foi nos Estados Unidos e não na Alemanha que se implementou o mais bem-sucedido e organizado plano de eugeniização social da história. Ainda segundo Diwan, entre 1905 e a década de 1920, instituições eugênicas proliferaram por todo o território norte-americano vindo a influenciar a criação de políticas públicas eugenistas em alguns estados através da esterilização de parte da população. Em virtude deste quadro se pode compreender a expectativa de Lobato de que seu único romance seria bem recebido na América do Norte. O entusiasmo do escritor pela eugenia como solucionadora dos males sociais, expresso na citação acima, talvez ajude a entender o seu desapontamento extremo quando a publicação de *O Presidente negro* foi recusada nos Estados Unidos. A afinidade com Renato Kehl também revela que Monteiro Lobato nutria simpatia pelo que veio a ser conhecido como “eugenia negativa”. Conforme explica Diwan, diferente da sua versão “positiva” que era profilática, não radical e voltada para a higiene, a “eugenia negativa” postulava que a inferioridade é hereditária e a única maneira de livrar a

espécie da degeneração seria utilizar métodos como a esterilização, a segregação, a concessão de licenças para a realização de casamentos e a adoção de leis de imigração restritiva. Como visto no capítulo 3, alguns destes mesmos princípios já estavam presentes na *República*, de Platão, e também seriam incorporados ao projeto utópico de Wells. Na distopia de Lobato, esses elementos encontraram nos Estados Unidos da América o palco ideal para se desenvolver e transformar o país em um laboratório eugenista. Como explica Miss Jane revelando sua aprovação ao modelo norte-americano:

Desapareceram os peludos – os surdo-mudos, os aleijados, os loucos, os morféticos, os histéricos, os criminosos natos, os fanáticos, os gramáticos, os místicos, os retóricos, os vigaristas, os corruptores de donzelas, as prostitutas, a legião inteira de mal-formados no físico e no moral, causadores de todas as perturbações da sociedade humana (p. 213)

A apresentação da América do Norte regida pela eugenia toma impulso a partir do capítulo XI intitulado “No ano 2228” (p. 209) no qual Monteiro Lobato tem a chance de apresentar em detalhes a sua visão sobre como a sociedade humana seria estruturada e organizada caso fosse ele o responsável por tal projeto. Mais uma vez deve ser ressaltado que Lobato veiculou em *O Presidente negro* idéias e desejos nutridos pela classe dirigente ao longo de todo o período da República Velha, quando o propósito de imitar a Europa levou o Brasil a renegar o seu próprio povo. Estas idéias e desejos se traduziram em outras distopias brasileiras no período do entre guerras, tais como *O Reino de Kiato*, de Rodolpho Theophilo, e *Sua Excia. a Presidente da República no ano 2500*, de Adalzira Bittencourt.

Semelhante ao narrador de *Amazônia misteriosa* em relação a Gastão Cruels, o protagonista de *O Reino de Kiato*, King Paterson, é um farmacêutico (a mesma profissão de Theophilo) que desenvolveu um sedativo de nome “Novrocina” a partir de plantas. Mesclando as convenções literárias da Literatura de Mundos Perdidos e da Distopia, esta obra descreve a chegada de Paterson ao reino de Kiato após uma tempestade. Lá, ele entra em contato com uma civilização ultra-organizada, habitada por pessoas de elevada estatura, que conseguiu abolir os três males que de acordo com as leis do local são os principais vícios da

humanidade: o álcool, o fumo e a sífilis. O romance tem caráter extremamente didático com conselhos cívicos de comportamento para as pessoas.

Tendo sido publicado em 1922 por Lobato & Co. Editores, “o centro do pensamento eugênico e higienista da época”, nas palavras de Roberto Causo (CAUSO, 2003, p. 152), *O Reino de Kiato* compartilha, talvez sintomaticamente, da crença do caráter hereditário do alcoolismo e da sífilis reforçando a descrição de Kiato como uma sociedade higienizada socialmente. Chama a atenção também no reino de Kiato a base filosófica para a postura higienista pautada em Cristo e em Pasteur. A importância dada a essas duas figuras reforça a equivalência entre religião e ciência criticada por Nietzsche no capítulo 3 e que se constitui uma das convenções da Literatura de Distopia.

Seguindo a mesma linha dos romances de Monteiro Lobato e Rodolpho Theophilo, *Sua Excia. a Presidente da República no ano 2500*, de Adalzira Bittencourt, mostra um futuro em que a presidência, como se anuncia no título, é exercida por uma mulher: a Dra Mariângela de Albuquerque, diplomada em medicina e em direito. Sua eleição no século XXV representa mais uma demonstração da utopia em que se transformou o Brasil através das mulheres. Como se anuncia na abertura do romance:

O feminismo vencera em toda linha. A presidência da República dos Estados Unidos do Brasil, estava confiada a uma mulher. O exército brasileiro era o assombro do mundo. O Brasil – o país mais forte, mais belo e rico. Para aqui convergiam povos de todos os recantos da terra, porém, pouca gente tinha a ventura de poder desembarcar nas centenas de portos da imensa costa brasileira. A polícia marítima, a polícia da saúde, não consentiam no desembarque, senão dos privilegiados de Deus (BITTENCOURT, 1929, p. 13).

A fim de valorizar a figura da mulher perante a sociedade da época, a autora prefere descrever as mulheres como promotoras das mesmas idéias apoiadas por Lobato. Neste futuro o Brasil é uma potência nacionalista e xenófoba graças a um rígido programa de eugenia e higiene social caracterizado pela eutanásia dos leprosos, o exame neonatológico obrigatório e o extermínio dos malformados. Como resultado, a população possui elevada estatura, a

Amazônia está urbanizada, o analfabetismo foi abolido, e na roça os camponeses cantarolam ópera e recitam poemas de livros franceses. É interessante neste aspecto considerar que *Sua Excia. a Presidente da República no ano 2500* antecipou em três décadas as utopias feministas comentadas na análise de *Amazônia misteriosa*. Além disso ele destoa da representação feminina apresentada em *O Presidente negro* onde, ao falar da mulher do futuro, Lobato diz: “Nesse ano de 2228 já a mulher vencera o seu estágio de inferioridade política e cultural” (p. 222). Essa visão, todavia, não é algo restrito a esta ficção distópica, mas reflete como a mulher e outros grupos minoritários são pensados em distopias pautadas por ideologias patriarcais. A mesma questão se aplica ao povo. De fato, as semelhanças das distopias literárias inglesas com as brasileiras em decorrência das medidas levadas a cabo pelo governo Rodrigues Alves e seus sucessores podem ser exemplificadas na posição da elite governante com relação à cultura popular. Quanto a isto, Nicolau Sevchenko descreve: “Perseguição às vacas, mendigos, cães, tudo revela um horror da autoridade ao que não é estável, fixo, imediatamente controlável. As visitas policiais já dão o tom do terrorismo da autoridade,” (1984, p. 45-46). Este choque entre o moderno e o primitivo que caracterizou as tensões do período encontrou seu eco nas convenções da distopia. Ao comentar sobre tais convenções, Robert S. Baker diz: “uma característica definidora da distopia é a oposição entre a cultura científica e a natureza primitiva.” (BAKER, 1990, p. 39).¹¹

Em *O Presidente negro* essa “natureza primitiva” tem um alvo direto: o negro. Considerada um entrave ao pleno desenvolvimento dos Estados Unidos da América, a população negra passou a ser objeto de uma série de medidas que visavam controlar a sua expansão. Para isso foi criado um “Ministério da Seleção Artificial” cujo objetivo era aplicar a Lei Owen de 2031, quando a eugenia se tornou política pública e passou a eliminar os impuros, ou seja, as pessoas com deficiência física e mental, criminosos e prostitutas. No entanto, apesar de ser submetido aos mesmos procedimentos que os brancos indesejados, os

negros não apenas sobreviveram como também aumentaram o seu número. Longe de ser algo restrito apenas à ficção de Lobato, esta consideração do negro como um ser inferior, passível de ser subjugado e eliminado, encontrou respaldo científico a partir do século XIX quando as pesquisas ligadas à área da biologia e da evolução humana foram corrompidas pelo racismo e passaram a dar suporte a teorias pseudo-científicas como a eugenia. Um exemplo dessa visão preconceituosa pode ser visto em uma figura que exerceu profunda influência na escrita e na visão de mundo de H. G. Wells: seu ex-professor Thomas H. Huxley. Ao comentar sobre a situação dos negros nos Estados Unidos em relação aos brancos, Huxley, citado por Fredrickon, defendeu que:

Nenhum homem racional, familiarizado com os fatos, poderia negar que o Negro era inerentemente inferior. Conseqüentemente, será simplesmente incrível que, quando todas as suas desvantagens forem removidas, e nosso parente prógnato tiver condições e nenhum favor, assim como também nenhum opressor, ele será capaz de competir com sucesso com seu rival de maior cérebro e menor mandíbula [o homem branco], em uma competição que deverá ser levada pelos pensamentos e não por mordidas. (FREDRICKON, 1971, p.235, tradução nossa).¹²

Deve-se salientar que Huxley, da mesma forma que Wells, sempre foi um ardente defensor da liberdade de pensamento como meio para a evolução da espécie humana. Seu comentário sobre a anatomia dos negros americanos, inteiramente alicerçado nas teorias científicas da época,¹³ exemplifica como as idéias sobre uma suposta superioridade da raça caucasiana (e masculina) em detrimento das demais estavam sedimentadas nas mentes da época. Essa é a mesma linha de pensamento que leva a elite dirigente branca nos Estados Unidos de 2228 a propor a expatriação dos negros para o vale do Amazonas, onde eles ficariam em companhia das mesmas raças inferiores do Brasil no futuro. Aliás, falando da América do Sul, Lobato não deixa de mostrar que o Brasil do século XXIII também seguiu a cartilha da eugenia se dividindo em dois países de acordo com o perfil de suas regiões:

O antigo Brasil cindira-se em dois países, um centralizador de toda a grandeza sul-americana, filho que era do imenso foco industrial surgido às margens do rio Paraná. [...] país que em eficiência ocupava no mundo o lugar imediato aos Estados Unidos. O outro, uma republica tropical, agitava-se

ainda nas velhas convulsões políticas e filológicas. Discutiam sistemas de voto e a colocação dos pronomes da semi-morta língua portuguesa. Os sociólogos viam nisso o reflexo do desequilíbrio sangüíneo conseqüente á fusão de quatro raças distintas, o branco, o negro, o vermelho e o amarelo, este último predominante no vale do Amazonas (p. 214-215).

A expatriação dos negros, todavia, não acontece devido aos altos custos envolvidos na operação. Outro fator agravante na situação dos negros norte-americanos em *O Presidente negro* foi a despigmentação a que os mesmos se submeteram para eliminar a cor escura, transformando-os em albinos. Esse procedimento aumentou o ódio dos brancos por igualar negros e brancos em termos de cor de pele, e isso mostra que o racismo se alicerça em bases invisíveis, se alimentando da intolerância em relação ao Outro.

A tensão entre negros e brancos alcança o seu limite na octogésima oitava eleição presidencial norte-americana, dividida inicialmente entre o candidato à reeleição do Partido Masculino (uma fusão dos Democratas e Republicanos) – o Presidente Kerlog - e a candidata feminista do Partido Feminino - Miss Evely Astor. Astor é uma seguidora do Elvinismo (p. 223), que prega uma versão radical do Feminismo e espera contar com o apoio do líder negro Jim Roy, com o argumento de que, uma vez unidos, mulheres e negros poderiam acabar com séculos de opressão do patriarcado caucasiano. Kerlog, por sua vez, conta com a condição masculina de Roy e uma promessa de atenuação da lei eugênica contra os negros para contar com o apoio destes. Todavia, para surpresa de Kerlog e Astor, Jim Roy se aproveita da divisão do eleitorado branco e se apresenta como candidato, vencendo a eleição com os votos dos negros.

A eleição do Presidente negro Jim Roy age como um catalisador da causa branca. Lobato aproveita a situação para tecer uma visão negativa do feminismo ao mostrar o abandono do Elvinismo por Evely Castor para voltar à submissão junto aos homens em prol da defesa do *status quo*. Jim, por sua vez, visita o Presidente Kerlog para propor um novo futuro de convivência pacífica entre brancos e negros. Kerlog, porém, surpreende o líder negro: “Como homem admiro-te, Jim . Vejo em ti o irmão e sinto o gênio. Mas como branco

só vejo em ti o inimigo a esmagar...” (p. 271). Neste momento Lobato não perde a chance de mostrar o negro como um ser de natureza vacilante e débil, como se quisesse demonstrar a sua incapacidade de liderança: “O sangue branco tinha a dureza do diamante. [...] Tudo isso, num clarão, viu Jim Roy naquele homem que sereno o arrostava. E o que ainda havia de escravo no sangue do grande negro vacilou. Jim sentiu-se como retina ferida pelo sol” (p. 272)

Os brancos não tardam a agir, mesmo que desafiando a Constituição ao não legitimar o vitorioso de uma eleição livre. Kerlog, no entanto, tem resposta para isso: “Acima da Constituição vejo o Sangue Ariano. O negro nos desafia. Cumpre-nos aceitar a luva e organizar a guerra” (p. 279). A resposta para o Presidente negro vem de uma invenção do cientista Dudley. Contando com a felicidade dos negros norte-americanos por terem eleito um Presidente dos seus, o cientista oferece uma solução para os cabelos crespos da população através da exposição aos raios Omega: “Vir agora, e assim de chofre, o *resto*, o cabelo liso e sedoso, a supressão do teimoso estigma de Cam,” (p. 298). O que os negros não sabiam, porém, era que o mesmo tratamento voltado para alisar-lhes o cabelo tinha como propósito verdadeiro a completa esterilização da raça negra. Apenas o líder negro descobre o estratagema dos brancos, mas tarde demais: “Dos negros um só tivera a sua revelação, Jim Roy, mas levara-o consigo para o forno crematório.” (p. 321). Os meses passam e a taxa de natalidade entre a população negra cai drasticamente até que o plano seja revelado à nação norte-americana através da revisão da lei eugênica: “*A convenção da raça branca decide alterar a Lei Owen no sentido de incluir entre as taras que implicam a esterilização o pigmento negro camuflado...*” (p. 322). A América do Norte está limpa.

Monteiro Lobato fecha a apresentação do seu projeto social para o pleno desenvolvimento de uma nação. Como os editores do romance na edição de 1966 ressaltam: “[o romance] encerra um quadro do que realmente seria o mundo de amanhã, se fosse Lobato o reformador [...] Como H. G. Wells, Monteiro Lobato talvez não tenha imaginado coisas, e

sim apenas antecipado coisas” (LOBATO, 1966, p. 125). Assim, *O Presidente negro* demonstra como a ficção científica brasileira se manifestou na segunda metade da República Velha, através da Literatura de Distopia, em consonância com o ambiente também explorado por escritores britânicos, marcado por tensões políticas, econômicas e a crença em teorias pseudo-científicas, que foram usadas para sustentar ideologicamente a opressão contra grupos marginais.

NOTAS

¹ “French culture had figured in Brazilian life since the colonial era. In the late eighteenth century, it embraced Enlightenment thought and matters of lifestyle, and by the latter half of the nineteenth, not only the elite but also the well-off among the urban middle sectors generally enjoyed French styles in dress, furniture, literature, luxuries, and even schooling. [...] As for the traditional metropole, Portugal had long since shown the way to the admiration and adaptation of French civilization.”

² Citações subseqüentes pertencem a esta edição e serão referidas no texto pelo número da página.

³ “[...] my first care was to procure the whole works of this author [Cornelius Agripa], and afterwards of Paracelsus and Albertus Magnus. I read and studied the wild fancies of these writers with delight; [...]”

⁴ Citações subseqüentes deste e dos demais textos de João do Rio serão referidas neste trabalho pelo ano de publicação da edição citada na Referência e pelo número da página.

⁵ “relies on a critique of perceived deficiencies in the future”.

⁶ O Darwinismo Social é a tese de que a evolução social e a história social são governadas pelos mesmos princípios que governam a evolução das espécies na Natureza, de modo que conflitos entre e dentro das culturas se constituem numa luta pela existência que é o motor do progresso. (CAUSO, 2003, p.137).

⁷ Citações subseqüentes pertencem a esta edição e serão referidas no texto pelo número da página.

⁸ *O novel.*

⁹ Citações subseqüentes pertencem a esta edição e serão referidas no texto pelo número da página.

¹⁰ “[...] if there is one single principle that can be seen to inform Wells’s work from beginning to end, it is the conviction that the human species, can be defined as na outcome of the process of evolution.”

¹¹ “one defining feature of the dystopia is the opposition between scientific culture and primitive nature”.

¹² “No rational man, cognizant of the facts, could deny that the Negro was inherently inferior. Consequently, it is simply incredible that, when all his disabilities are removed, and our prognathous relative has a fair field and no favor, as well as no oppressor, he will be able to compete successfully with his bigger-brained and smaller-jawed rival, in a contest which is to be carried on by thoughts and not by bites.”

¹³ Tais teorias, entre muitas outras, argumentavam que o negro só poderia evoluir se mudasse sua cor; de que os negros eram uma espécie à parte da Caucasiana que desde o antigo Egito ocupava o papel de escravo, e de que a raça negra se desenvolveu de um ramo evolucionário inferior ao que deu origem aos brancos. (FREDRICKON, 1971, p.71-96).

CONCLUSÃO

Este estudo procurou demonstrar através de uma abordagem comparativa que a literatura fantástica conhecida como Ficção Científica se manifestou no cenário literário brasileiro no mesmo contexto histórico em que esta se desenvolveu na Europa e nos Estados Unidos, ou seja, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do XX. Essa constatação contraria a afirmação do crítico Fausto Cunha de que essa vertente romanesca se iniciou no Brasil a partir de 1925 com *O Presidente negro*, de Monteiro Lobato.

Como foi observado ao longo dessa pesquisa, o romance de Lobato se insere em um período da história da Literatura Brasileira que pode ser considerado o grande momento da ficção científica nacional, mas *O Presidente negro* não foi, de forma alguma, o seu iniciador. De fato, este estudo pôde constatar que as grandes questões dos períodos da *Belle Époque* e do entre guerras promoveram as condições para o surgimento na Literatura Brasileira de uma Ficção Científica de duas fases distintas: a primeira, ocorrida durante o período de 1898 a 1914, que tinha como alicerces as raízes góticas da ficção científica, vindo a se manifestar na forma da Ciência Gótica, e a segunda, restrita ao período do entre guerras, durante os anos de 1914 a 1930, que se refletiu através da tradição da Literatura de Distopia, cujas raízes remontam ao pensamento utópico clássico.

A Ciência Gótica apareceu no Brasil como resposta ao longo e profundo processo de transformação pelo qual a população do Rio de Janeiro, capital federal na época, foi submetida através de uma série de reformas levadas a cabo pelos governos civis da República Velha nas áreas urbanística e sanitária. A esse quadro também se somou a introdução ou disseminação de inovações tecnológicas, como o automóvel, o telefone e a luz elétrica, que exerceram na sociedade carioca um misto de fascínio e temor.

Como exemplo desta vertente literária foram analisados o romance *A Esfinge*, de Coelho Neto, e as crônicas “A era do Automóvel”, “A fome negra”, “A pressa de acabar” e

principalmente “O dia de um homem em 1920”, de João do Rio. A análise dos textos demonstrou que tanto Coelho Neto quanto João do Rio criticaram os efeitos do racionalismo da sociedade da *Belle Époque* sobre o ser humano finissecular através da utilização de temáticas e convenções da prosa simbolista e decadentista. Nesse processo, ambos os escritores criaram uma Ciência Gótica nacional que dialogou com a sua equivalente inglesa e escocesa, exemplificada pelas obras de Mary Shelley e Robert Louis Stevenson, e norte-americana, representada pelas narrativas de Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne. Outro aspecto que a pesquisa trouxe à tona foi a constatação de que a Ciência Gótica brasileira também serviu de espaço de expressão do Simbolismo e do Decadentismo em meio à hegemonia parnasiana da época.

Foram levantadas aqui duas hipóteses para o não desenvolvimento da Ciência Gótica na Literatura Brasileira: 1) sua intrínseca ligação com o momento histórico-cultural quando a ciência e os produtos do progresso eram capazes de desestruturar a relação do homem com a sociedade e; 2) a situação do Parnasianismo como estilo literário dominante da época. Este fato eclipsou a disseminação da Ciência Gótica intimamente vinculada à estética simbolista e decadentista.

A Primeira Guerra Mundial pôs um fim ao sonho da *Belle Époque* de que a Ciência poderia resolver os problemas da humanidade. Os horrores da guerra (em muito provocados pelos produtos da própria Ciência), e as suas conseqüências para os envolvidos, fomentaram o início de um novo contexto político que promoveu uma série de debates na Europa e no Brasil sobre a organização da sociedade e o papel do povo nesse quadro. Temendo pela ameaça que as massas representavam ao *status quo*, as elites promoveram o aparecimento de uma estrutura de controle social que encontrou na corrupção do discurso científico de Charles Darwin e outras personalidades do período o suporte ideológico necessário para a sua legitimação. Esse *zeitgeist* não passaria despercebido pelos artistas da época, e logo escritores

como Eugene Zamiatin e Aldous Huxley deram forma a suas preocupações através da Literatura de Distopia.

Junto com Gastão Cruls e seu *Amazônia misteriosa*, a análise de *O Presidente negro*, de Monteiro Lobato mostrou que a Literatura de Distopia brasileira e inglesa desenvolveram um intenso diálogo, tendo como base os projetos literários de escritores ingleses como H. G. Wells, H. Rider Haggard e escoceses como Arthur Conan Doyle. No entanto, conforme esse estudo mostrou, enquanto na Europa as distopias literárias refletiram primordialmente o medo da classe média em relação aos movimentos das massas urbanas no período do entre guerras, no Brasil elas abarcaram de forma específica o intenso desejo das elites brasileiras em modernizar o país, inserindo-o nos moldes europeus, através de métodos eugenistas de segregação de um povo miscigenado. Este ambiente forneceu as condições para o aparecimento de uma literatura especulativa que ia ao encontro dos ideais e dos anseios do público leitor da República Velha e que se concretizaram com o advento do Estado Novo de Getúlio Vargas.

Os dados levantados nessa pesquisa demonstraram que a principal razão para a pouca penetração do romance de distopia nacional no cenário literário do país ocorreu a partir dos anos de 1940, quando a ficção científica britânica (onde a Literatura de Distopia se constituiu uma das principais vertentes através de, entre outros, Huxley e Orwell) foi suplantada pela ficção científica norte-americana, caracterizada por uma visão de futuro otimista e de forte teor propagandista do *American way of life*. Essa visão americana da ciência e da tecnologia como arautos de um futuro promissor não encontrou eco entre os escritores brasileiros, mais ligados às questões sociais também presentes na literatura inglesa do período. Tal quadro inibiu o surgimento de novas obras da literatura de Distopia brasileira que dariam continuidade ao processo iniciado nos anos de 1920 por Theophilo, Lobato e Bittencourt.

Cabe ainda mencionar, sobretudo os pontos de contato entre a Ciência Gótica e a Literatura de Distopia brasileira, que, tanto nos textos de Coelho Neto e de João do Rio quanto nos de Gastão Cruls e de Monteiro Lobato sobressai uma visão negativa e pessimista dos efeitos da Ciência e do progresso sobre a sociedade brasileira da República Velha.

Outro ponto em comum também observado entre as duas vertentes da ficção científica brasileira durante a República Velha é que, diferentemente da ficção brasileira da época marcada pela estética romântica e realista francesa de Dumas, Flaubert, Zola e Maupassant, o romance de ficção científica brasileiro foi dominado em quase toda a sua totalidade pela estética dos escritores escoceses, como Arthur Conan Doyle e Robert Louis Stevenson, e ingleses, como Rudyard Kipling, H. Rider Haggard e principalmente H. G. Wells.

Ao longo dos últimos anos, escritores e críticos brasileiros e estrangeiros como Roberto de Sousa Causo, Bráulio Tavares e Elizabeth Ginway vêm buscando mudar a situação que levou Fausto Cunha a considerar a ficção científica no Brasil como “um planeta quase desabitado” (CUNHA, 1974, p. 7). Este trabalho se insere nesta linha ao apontar algumas das razões para a pouca penetração desta forma narrativa na nossa literatura, as manifestações da FC no Brasil e as circunstâncias histórico-culturais do seu aparecimento em nosso meio. Longe de serem conclusivas, as idéias aqui expostas devem ser consideradas um convite para que futuros pesquisadores empreendam mais visitas ao admirável mundo novo da ficção científica brasileira na República Velha.

REFERÊNCIA

- ABRAMS, M. H. et al. (ed.). The Victorian Age (1830-1901). _____. *The Norton Anthology of English Literature*. v. 2. 6 ed. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1993, p. 891-910.
- AMIS, Kingsley. *New Maps of Hell*. London: New English Library, 1961.
- ANGENOT, Marc. Jules Verne: The Last Happy Utopianist. In: PARRINDER, Patrick (ed.). *Science Fiction: A Critical Guide*. London: Longman, 1979, p. 18-33.
- ASSIS, Jesus de Paula (ed.). Uma história dos tempos futuros. In: _____. *Exploradores do futuro: H. G. Wells*. São Paulo: Duetto editora, 2005, p. 46-47.
- ATTEBERY, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- BACCOLINI, Raffaella. Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen. (org.). *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Science Fiction*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 13-34.
- BAKER, Robert S. The Modern Dystopia: Huxley, H. G. Wells, and Eugene Zamiatin. In: _____. *Brave New World: History, Science and Dystopia*. Boston: Twayne Publishers, 1990, p. 36-45.
- BELLEI, Sergio Luiz Prado. Definindo o monstruoso: forma e função histórica. In: _____. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Editora Insular, 2000. p. 11-22.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin. Sociologia*. (Org. Flávio R. Kothe). São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Moisés e Ana Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERUTTI, Eliane Borges. *Transgenders no túnel do tempo*. In: _____. (org.) *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Caetés, 2005. p. 23-32.
- BITTENCOURT, Adalzira. *Sua Excia. a Presidente da República no ano 2500*. São Paulo: Schmidt, 1929.
- BORGES, Jorge Luis. El Arte y la Magia. In: _____. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1932.
- BORGES, Jorge Luís, GUERRERO, Margarita. A esfinge. In: _____. *O livro dos seres imaginários*. 7 ed. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1996, p. 67-68.

- BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. London: Greenwood Press, 1994.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1997. (The New Critical Idiom)
- _____. Horror. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p. 123-131.
- BRITTO, N. *Oswaldo Cruz: a construção de um mito na ciência brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1995.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. 9ed. São Paulo: Editora Ática, 2003. (Série Princípios 21).
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7^a. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.
- CAREY, John. *Os intelectuais e as massas: orgulho e preconceito entre a intelligentsia literária, 1880-1939*. Trad. Ronaldo Kyrmse. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da "science fiction"*. Brasópolis: /s.n./, 1997.
- CARONE, Edgard. *A República Velha: evolução política*. São Paulo: DIFEL, 1971.
- CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. O pecado original da república. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Ano 1, nº 5 nov. 2005, p. 20-24.
- CASCUDO, Luis da Câmara. Amazonas. In: _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 45-46.
- CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CAVALHEIRO, Edgard. Vida e obra de Monteiro Lobato. In: LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962, p. 3-59.
- CHALHOUB, S. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Esfinge. In: _____. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 389-390.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano..* São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. (Coleção Debates 160).

- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- CLERY, E. J. Horace Walpole, Earl of Orford (1717-1797). In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p. 246-249.
- CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Gothic SF. In: ____ (eds.). *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1993, p. 510-512.
- CLUTE, John. Lost Worlds. In: _____. *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia*. London: Dorling Kindersley, 1995, p. 38-39.
- _____. *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia*. London: Dorling Kindersley, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil*. 6ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- COELHO NETO. Conversão. In: _____. *Contos da vida e da morte*. Porto: Livraria Chardron, 1926, p. 19-24.
- _____. *Esfinge*. Porto: Livraria Chardron, 1906.
- _____. Herdeiro. In: _____. *Contos da vida e da morte*. Porto: Livraria Chardron, 1926, p. 155-161.
- _____. Palavras de um stegomya. In: _____. *A bico de penna: fantasias, contos e perfis*. 2 ed. Porto: Livraria Chardron, 1919. p. 265-272.
- COELHO, Teixeira. *O que é utopia*. 9 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. (Coleção primeiros passos 12)
- CORRÊA, Mônica Cristina. Literatura científica ou ciência literária?. In: BETING, Graziella. (ed.). *Exploradores do futuro: Júlio Verne*. São Paulo: Duetto editora, 2005, p.98-99.
- COSTA, Jacqueline, MARQUEIRO, Paulo, BRANDÃO, Túlio. Passos que mudaram o Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro: 5 nov. 2005. Caderno especial.
- COSTA, N. do R. *Lutas urbanas e controle sanitário: origens das políticas de saúde no Brasil*. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes/Abrasco, 1985.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: vol. III – Realismo – Naturalismo – Parnasianismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.
- _____. *A literatura no Brasil: vol. V - Modernismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.
- COUTINHO, Eduardo F. Relendo o fantástico em Borges. Estudos lingüísticos e literários, [UFBA], nos. 27-28, jan./ dez. 2001, p. 227-240.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. (Org.). *O labirinto finissecular e as idéias do esteta: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. p. 76-83.

- COX, R. G. The Reviews and Magazines. In: FORD, Boris. (ed.) *The Pelican Guide to English Literature: From Dickens to Hardy*. London: Penguin Books, 1972, p. 188-204.
- CRULS, Gastão. *A Amazônia misteriosa*. In: _____. *Quatro romances*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p.1- 81.
- _____. Nota da editora. In: _____. *Quatro romances*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. I-II. (Traços biográficos do autor.).
- CUDDON, J. A. Decadence. In: _____. (ed.). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3 ed. London: Penguin Books, 1991. pp. 220-221.
- _____. Menippean satire. In: _____. (ed.). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3 ed. London: Penguin Books, 1991, p.539-540.
- _____. Horror story. In: _____. (ed.). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3 ed. London: Penguin Books, 1991, p. 416-430.
- CUNHA, Alexandre Eulálio Pimenta da. (Supervisor). *1900/1910: parte segunda*. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1985. (Nosso Século)
- CUNHA, Fausto. A ficção científica no Brasil: um planeta quase desabitado. In: ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. São Paulo: Summus editorial, 1974, p. 5-20.
- CUNHA, Helena Parente. (Seleção). *Melhores contos de João do Rio*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001. (Melhores contos; 15)
- DAPIEVE, Arthur. A crença na ciência viajava no ‘Titanic’. In: _____. (ed). *Globo 2000*. Rio de Janeiro: Editora Globo,1999. p.122-123.
- DIWAN, Pietra. Eugenia, a biologia como farsa. In: *História viva*. São Paulo, Edição 49, ano V, p. 76-81, 2007.
- _____. *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007.
- DOYLE, Arthur Conan. *A nuvem da morte*. Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O que é realidade*. 10ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Coleção Primeiros Passos 115).
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FANTHORPE, U. A. Goth, Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p.266.

- FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário: 1920-1940*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- FERNANDES, Tânia Maria. *Vacina antivariolosa: ciência, técnica e o poder dos homens*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.
- FERREIRA, Stella Maria. Oscar Wilde: o esteta e os mascaramentos do corpo. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. (Org.). *O labirinto finissecular e as idéias do esteta: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. p. 76-83.
- FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985. (Coleção universidade livre)
- FLORESCU, Radu. *Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos*. Trad. Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1998.
- FOSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2ed. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- FREDRICKON, George M. (ed.). *The Black Image in the White Mind*. Hanover: Wesleyan University Press, 1971.
- GABRIELLI, Murilo Garcia. A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2004. 157 fl. digitadas. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.
- GENS, Rosa Maria de Carvalho. Os tempos mudaram, meu caro.... In: RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994. p. I-VII.
- GOLDIM, José Roberto. Eugenia. [S.L.: s.n], 1998. Disponível em <http://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>. Acesso em 26 de julho de 2007.
- GONZÁLEZ, Antonio Ballesteros. Doppelgänger. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998. p. 264.
- HAMA, Lia. O embaixador dos espíritos. In: *Revista das religiões*. São Paulo, Edição 15, p.16-23, Novembro, 2004.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Young Goodman Brown and Other Stories*. New York: Dover publications, 1992. (Dover thrift editions)
- HILLEGAS, Mark. R. The Literary Background to Science Fiction. In: PARRINDER, Patrick (ed.). *Science Fiction: A Critical Guide*. London: Longman, 1979. p. 2-17.
- HOGLE, Jerrold E. Robert Louis Stevenson. MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p. 220-223.
- HUNTINGTON, John. The science fiction of H. G. Wells. In: PARRINDER, Patrick (ed.). *Science Fiction: A Critical Guide*. London: Longman, 1979. p. 34-50.

- IANNONE, R. A. *A revolução industrial*. São Paulo: Moderna, 1992.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. New York: Routledge, 1997.
- LAJOLO, Marisa. Características do autor. In: SPINOSA, Antônio Roberto (ed.). *Monteiro Lobato*. São Paulo: Abril Educação, 1981, p. 101-105. (Literatura Comentada).
- LAVER, James. Ensaio biográfico-crítico. In: MENDES, Oscar. *Oscar Wilde: obra completa*. Trad. Oscar Mendes. 1ed. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1961. p.13-37.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- LOBATO, Monteiro. Nota dos editores. In: _____. *A onda verde e O presidente negro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966, p. 125 (Obras completas de Monteiro Lobato – vol 5). (Prefácio).
- _____. *O presidente negro*. In: _____. *A onda verde e O presidente negro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966. (Obras completas de Monteiro Lobato – vol 5).
- MANUEL, Frank, MANUEL, Fritzie. The Utopian Propensity. In: _____. *Utopian Thought in the Western World*. Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1979, p.1-29.
- MARANHÃO, Ricardo. Panorama da época. IN: ESPINOSA, Antônio Roberto (ed.). *Monteiro Lobato*. São Paulo: Abril Educação, 1981, p. 96-99. (Literatura Comentada).
- MARTINS, Luís. João do Rio: A vida, o homem, A obra. In: _____. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, /s.n./, p. 7-17.
- MARX, Karl. O rendimento e suas fontes. In: OS PENSADORES. *Marx*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.245-259.
- MCARTHUR, TOM. Gothic. In: _____. (ed.) *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 445.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *Prosa de ficção (1870 a 1920)*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957. (História da Literatura Brasileira. Vol. XII)
- MILES, Robert. Ann Radcliffe. MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p. 181-188.
- MITTELMAN, Tânia. *A revolta da vacina: vacinando contra a varíola e contra o povo*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2003.

- MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. (A literatura Brasileira, vol IV).
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Apresentação. In: CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano..* São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. (Coleção Debates 160). p. 9- 14
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004.
- MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky*. Colorado: Westview Press, 2000.
- MULVEY-ROBERTS, Marie. *Schauerroman*. MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p. 283-284.
- _____. (ed.). *The handbook to gothic literature*. New York: NY University Press, 1998.
- NEEDELL, Jeffrey D. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- _____. Rio de Janeiro at the Turn of the Century: modernization and the Parisian ideal. In: HARRISON, John P. (ed.) *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*. Vol. 25 n° 1. Fevereiro. Beverly Hills: Sage Publications, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: OS PENSADORES. *Nietzsche*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 51-60.
- _____. Para a Genealogia da Moral. In: OS PENSADORES. *Nietzsche*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.337-371.
- OLIVEIRA, Ana Lucia Machado, GENS, Rosa Maria de Carvalho. Flanando pela alma encantadora das ruas. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretária municipal de cultura, 1987. (Biblioteca Carioca; vol. 4), p. IX–XII.
- OUSBY, Ian. Horace Walpole. In: _____. (Ed.). *The Wordsworth Companion to Literature in English*. London: Wordsworth Editions, 1994, p. 975.
- _____. William Godwin. In: _____. (Ed.). *The Wordsworth Companion to Literature in English*. London: Wordsworth Editions, 1994, p. 372-373.
- _____. Science Fiction. In: _____. (Ed.). *The Wordsworth Companion to Literature in English*. London: Wordsworth Editions, 1994, p.820-823.
- PAES, José Paulo. Cinco livros do modernismo brasileiro. In: _____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 63-93.
- _____. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: _____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 25-38.

- PAQUOT, Thierry. *A utopia: ensaio acerca do ideal*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- PARRINDER, Patrick. Science Fiction and the Scientific World-view. In: _____. (ed.). *Science Fiction: A Critical Guide*. London: Longman, 1979, p.67-88.
- POE, Edgar Allan. Os fatos no caso do sr. Valdemar. In: PAES, José Paulo. (org. e trad.). *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.56-67.
- POMAR, W. *O Brasil em 1900*. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Retrospectiva do Século XX).
- PORRU, Mauro. Prefácios do imaginário decadentista. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. (Org.). *Arte e artifício: manobras de fim-de-século*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 57-68.
- PROENÇA JUNIOR, Domício. Nas trincheiras sangrentas, a inocência morreu. In: DAPIEVE, Arthur (ed). *Globo 2000*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999. p.138-139.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretária municipal de cultura, 1987. (Biblioteca Carioca; vol. 4)
- _____. A era do automóvel (fragmentos). In: MARTINS, Luís. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 47-50.
- _____. A fome negra. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretária municipal de cultura, 1987. p. 113-117. (Biblioteca Carioca; vol. 4)
- _____. A pressa de acabar. In: MARTINS, Luís. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 149-154.
- _____. A rua. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretária municipal de cultura, 1987. p. 3-19. (Biblioteca Carioca; vol. 4)
- _____. Coelho Neto. In: _____. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994. p. 51-60.
- _____. O bebê de tarlatana rosa. In: CUNHA, Helena Parente. (Seleção). *Melhores contos de João do Rio*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001. (Melhores contos; 15), p. 71-75.
- _____. O dia de um homem em 1920. In: MARTINS, Luís. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 69-76.
- _____. Os mercadores de livros e a leitura das ruas. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretária municipal de cultura, 1987. p. 47-50. (Biblioteca Carioca; vol. 4).
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. London: Routledge, 2000. (The New Critical Idiom).

- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988. – (Série princípios 132)
- SAGA. Vol. 5. *A vida nas cidades*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, pp. 147-169.
- SAGE, Victor. Gothic revival. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p.90-103.
- SCHMITZ, Isabelle. Hetzel e Verne, parceria de sucesso. In: BETING, Graziella. (ed.). *Exploradores do futuro: Júlio Verne*. São Paulo: Duetto editora, 2005, p.100-101.
- SCHOEREDER, Gilberto. *Ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina*. São Paulo: Scipione, 1993.
- _____. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. (Coleção Tudo é História)
- _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SGARBOSSA, Eliseu. O autor e sua obra. In: STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004. pp.115-125.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Wordsworth Editions, 1993. (Wordsworth classics).
- SILVA, Alexander Meireles. A literatura do futuro: um olhar histórico sobre a ficção científica. In: *Revista de Letras do Instituto de Humanidades da Unigranrio*. Duque de Caxias: Unigranrio Editora, 2005, p.120-125.
- _____. *Literatura inglesa para brasileiros: curso completo de cultura e literatura inglesa para estudantes brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2005.
- _____. *Sobrevivendo no inferno: contra-narrativas utópicas nas distopias de Margaret Atwood e Octavia E. Butler*. Dissertação de mestrado Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UERJ, 2003.
- SMITH, Allan Lloyd. American gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p.2-10.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Brasileiro; 49)
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- SPILLER, Robert E. *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1955.

- SPINOSA, Antônio Roberto (ed.). *Monteiro Lobato*. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura Comentada).
- STEFANO, Waldir. Relações entre eugenia e genética mendeliana no Brasil: Octavio Domingues. In: MARTINS, R. A., MARTINS, L. A. C., SILVA, C. C., FERREIRA, J. M. H. (eds.). *Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3º Encontro*. Campinas: AFHIC, 2004. p. 486-495.
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.
- STODDART, Helen. The Demonic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (Ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998. p. 43-45.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SZASZ, Thomas. *The Manufacture of Madness*. London: Paladin Books, 1973.
- TAVARES, Bráulio. As origens da ficção científica no Brasil. *D. O. Leitura*, n. 138, nov. 1993. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A. IMESP.
- _____. (org.) *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.
- TAYLOR, Walter Fuller. *A história das letras americanas*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1967.
- THEOPHILO, Rodolfo. *O Reino de Kiato*. São Paulo: Monteiro Lobato e Co. Editores, 1922.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. (Coleção Debates 98).
- TRESIDDER, Jack. Esfinge. In: _____. *O grande livro dos símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 128-129.
- UJVARI, Stefan Cunha. *A história e suas epidemias: a convivência do homem com os microorganismos*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2003.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. In: *Four Gothic Novels*. New York: Oxford University Press, 1994, p.7-80.
- WARWICK, Alexandra. Urban Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998, p. 288-289.
- WILLIAMS, Raymond. Utopia and Science Fiction. In: PARRINDER, Patrick (ed.). *Science Fiction: A Critical Guide*. London: Longman, 1979, p. 52-67.
-

SILVA, Alexander Meireles da. **O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2008. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. 193 p.

RESUMO

Este trabalho analisa a ascensão e a expressão da vertente romanesca da literatura fantástica conhecida como Ficção Científica dentro do cenário da Literatura Brasileira durante o período histórico da República Velha (1889-1930). Assim como ocorrera na Europa, as grandes questões dos períodos da *Belle Époque* e do entre guerras promoveram as condições para o surgimento da Ficção Científica no Brasil. Em nosso país, essa forma literária se apresentou através de duas vertentes: a primeira, ocorrida durante o período de 1898 a 1914, manifestou-se sob a forma da Ciência Gótica, e a segunda, restrita ao período do entre guerras, se expressou por meio da tradição da Literatura de Distopia. No Brasil, a Ciência Gótica surgiu como resposta ao longo processo de modernização pelo qual o país, e particularmente a cidade capital do Rio de Janeiro, passou. Coelho Neto e João do Rio foram dois dos escritores mais representativos da Ciência Gótica brasileira, e suas obras, marcadas por elementos simbolistas e decadentistas, refletiram o misto de fascinação e terror que a ciência e seus produtos causaram na mente do homem da virada do século XX. A Literatura de Distopia, por sua vez, refletiu os medos e as tensões sociais do período de entre guerras, marcado pelo debate sobre a relação do homem com a sociedade. No Brasil, essa literatura foi representada pelos romances distópicos de Gastão Cruls e Monteiro Lobato, em que se observa uma preocupação da parte das elites dirigentes com as teorias eugenistas da época e com a constituição miscigenada do povo brasileiro.

Palavras-chaves: Literatura Comparada – Literatura Brasileira - Ficção Científica

SILVA, Alexander Meireles da. **O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX.** Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2008. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. 193 p.

ABSTRACT

This work focuses on the rise and expression of the form of fantastic literature known as Science Fiction in the setting of Brazilian Literature during the historical period of the Old Republic (1889-1930). As it was observed in relation to Europe, the context of the *Belle Epoque* and the period between the two World Wars provided the conditions for the appearance of Science Fiction in Brazil. In this country, this literary form was expressed in two different ways: the first one, which took place in the period from 1898 to 1914, came about under the form of Gothic Science, and the second one, restricted to the period between wars, was associated to the tradition of the Literature of Dystopia. In Brazil, Gothic Science appeared as a response to the long process of modernization to which the country – and particularly the capital city of Rio de Janeiro – was exposed. Coelho Neto and João do Rio were two of the main writers of Brazilian Gothic Science, and their works, marked by Symbolist and Decadent elements, reflected the mixture of fascination and terror that science and its products caused in the minds of ordinary men at the end of the turn of the twentieth century. Dystopian Literature, on its turn, reflected the fears and social tensions of the period between wars, marked by the debate on the relation between man and society. In Brazil, this type of literature was represented by the dystopian novels of Gastão Cruls and Monteiro Lobato, in which there can be observed a preoccupation on the part of Brazilian elites about the eugenic theories of the time and about miscegenation as a crucial element in the constitution of the country's people.

Key-words: Comparative Literature – Brazilian Literature – Science Fiction