

Biagio D'Angelo

(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Citação: D'Angelo, Biagio, "Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos (Lem, Lessing e Le Guin)", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática "Ano 2100" (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Le grand art moderne est toujours ironique, tout comme l'antique était religieux. Autant le sens du sacré prenait ses racines dans des visions au-delà du monde de la réalité, leur donnant des arrière-plans et des antécédents riches de sens, autant l'ironie dévoile, au-delà et à l'intérieur de pareilles visions, un terrain de jeu intellectuel, une vibrante atmosphère de modes de traitement imaginatifs aux raisonnements serrés qui transforment les choses représentées en symboles d'une réalité plus significative.

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*

Jorge Luis Borges, apreciador convicto da arte narrativa dos relatos de ficção científica, definia esta literatura como a produção de uma imaginação razoada. No prólogo de *A Invenção de Morel*, do seu amigo Adolfo Bioy Casares, Borges fala de infrequência e raridade, de obras que transportam o leitor para mundos, terras, ilhas impossíveis que a literatura torna verosímeis. Num outro prólogo, dedicado às *Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury, Borges escreve:

Otros autores estampan una fecha venidera y no les creemos, porque sabemos que se trata de una convención literaria; Bradbury escribe 2004 y sentimos la gravitación, la fatiga, la vasta y vaga acumulación del pasado (...) ¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me pueblen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda la literatura (me atrevo a contestar) es simbólica (...) Hacia 1909 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una casa que ya no existe, *Los primeros hombres en la luna*, de Wells. Por virtud de estas Crónicas, de concepción y ejecución muy diversa, me ha sido dado revivir, en los últimos días del otoño de 1954, aquellos deleitables terrores. (Borges 1959)¹

O juízo borgeano obriga-nos a reconsiderar as obras rotuladas como propostas de baixo nível, destinadas a um público inexperiente ou sem exigências críticas. Como indica Borges, a variedade de temas que um grande autor domina refere-se também ao leitor adulto que pode encontrar em textos como os de Kipling "indicações" das questões filosóficas e existenciais que tecem a literatura. No interior da totalidade da literatura, o que representa a paraliteratura "constitui a variante última e completa da totalidade da literatura" (Marino 1994: 161).

A dificuldade de dar uma sistematização teórica às questões levantadas pela crítica e pela história da literatura "sci-fi" aumenta devido à transformação da ficção científica numa indústria mediática. Basta pensar no aproveitamento do cinema com filmes de grande fôlego como *2001: Odisseia no espaço*, *Stalker*, ou, mais recentemente, *Matrix*. Aliás, a famosa série de livros, inaugurada por *Eu, robô*, de Isaac Asimov, representa um sinal interessante – e não necessariamente alarmante – como o demonstra a abundante atenção de editores e críticos literários. Porém, o papel da ficção científica vai mais além, encarregando-se de uma provocação alegórica, como é sublinhado por Ieda Tucherman:

Na verdade o mundo moderno se absteve de pensar as mudanças, as metamorfoses, os hibridismos: estas figuras cuja presença hoje definem nossa atualidade não puderam se fazer ver fora de um gênero menor que, justamente por conta de sua pouca importância, permitiu-se pensar os hibridismos e metamorfoses, os mistérios deste mundo submetido a essa radical e acelerada transformação. A consequência mais evidente foi a concessão de um

caráter profético à ficção-científica, mais ligado ao medo moderno que o impediu de compreender a tecnociência, que a um suposto processo divinatório que lhe seria próprio. (...) A ficção-científica é a narrativa da presença da técnica num mundo que J.D. Ballard, autor de *Crash*, entre outros textos, assim descreve: “*O equilíbrio entre ficção e realidade mudou na última década. Seus papéis estão invertidos. Somos dominados pela ficção. O papel do escritor é inventar a realidade.*” (Tucherman)²

O papel da ficção científica está, efectivamente, longe de um mero entretenimento burguês e de um produto de uma cultura depreciativamente definida como “cultura de massas”. Na literatura “sci-fi” o escritor disfarça-se de filósofo para procurar novas e extraordinárias fontes de energia que discutem tanto o valor do mais além, quanto a ameaça de um presente sem sentido. Nestas páginas, passando por Lem, Le Guin e Lessing, tentaremos mostrar a força canónica da ficção científica como literatura sumamente actual que permite repensar questões políticas, económicas, ecológicas e éticas sob o prisma ficcional do jogo literário.

A ficção científica de grande qualidade instaura, na desconfiança do processo tecnológico, a ambiguidade da co-presença de tensões utópicas e distópicas, nem sempre contraditoriamente narradas. Mestres como Andrei Platónov (autor de um dos mais interessantes contos de “sci-fi”, *Efirnyi Trakt*, “A estrada do éter”, 1923) ou os controversos irmãos Arkady e Boris Strugatski na Rússia soviética (com o conto “Piquenique à beira da estrada” (1971) que inspirou o celeberrimo filme de Andrei Tarkovski, *Stalker*, 1979) inauguraram a descoberta de uma possibilidade única da ficção científica: um romance espacial interior (que os americanos denominarão *inner space fiction*, ficção científica interior). Voltaremos às interpretações de Tarkovski mais adiante. A sensibilidade pós-moderna tomará conta do deslocamento do sujeito fragmentado para fazer da ficção científica interiorizada um lance de experimentalismo narrativo. Exemplos de fineza e complexidade narrativas são as produções de Kurt Vonnegut (*Matadouro n. 5*, - *Slaughterhouse Five*, 1972) e o prémio Nobel, Doris Lessing,³ que nos anos 70, conforme a leitura de Oriana Palusci, “conduz a sua viagem interior rumo a uma concepção anti-realista do romance, atrelada a uma visão catastrófica do futuro que determina a necessidade de servir-se de métodos e expedientes próprios da ‘sci-fi’” (Palusci).⁴ O anti-realismo proposto por Lessing reveste-se de uma “função tanto social quanto literária, quando sonda e antecipa a realidade futura, dando novos horizontes à mente humana em expansão” (*idem*). A ficção científica seria, portanto, uma forma pedagógica de “fazer” literatura, como também escreve, num dos mais reconhecidos estudos do género, Darko Suvin (Rose 1976: 71). A pedagogia literária agregar-se-ia, dessa maneira, à insuficiência do relato realista:

It is by now commonplace to say that novelists everywhere were breaking the bonds of the realistic novel because what we all see around us becomes daily wilder, more fantastic, incredible... The old “realistic” novel is being changed, too, because of influences from that genre loosely described as space fiction. (Lessing 1979: IX)

Darko Suvin e Stanislaw Lem vêem ambos na ficção científica uma constante aproximação de natureza cognitiva. Trata-se de uma literatura de um estranho cognitivo, à procura de um *novum* que permita, mais do que profetizar o futuro, compreender a realidade angustiante do tempo presente. Daí a exaltação da viagem e da aventura como estruturas e discursos metafóricos da narração cognitiva. O primeiro apelo cognitivo é reenviar o sujeito à hipótese da verdade. Nos textos de Ursula Le Guin, por exemplo, falar de verdade faz parte do espaço íntimo da estratégia narrativa. A literatura trabalha e mexe com a verdade, seja ela negada e abjurada ou aceite como possível; seja ela uma verdade única e ideológica; seja ela uma proposta plural e relativista. A ironia, que a literatura fundamenta, brincando com a “verdade das mentiras”, é uma passagem obrigatória em narrativas que se ocupam de mundos futuros e, portanto, não autênticos, porque se encontram “por vir”, não presentes, não directamente vinculados à verdade (ou à mentira) de um presente ficcionalmente representado. É a consciência do narrador que propõe Ursula K. Le Guin⁵ no começo sugestivo de *A mão esquerda da escuridão* (1969):

Farei meu relatório como se contasse uma história, pois quando criança aprendi, em meu planeta natal, que a Verdade é uma questão de imaginação. O fato mais concreto pode fraquejar ou triunfar no estilo da narrativa: como a jóia orgânica singular de nossos mares, cujo brilho aumenta quando determinada mulher a usa e, usada por outra, torna-se opaca e perde o valor. Fatos não são mais sólidos, coerentes, perfeitos e reais do que pérolas. Mas ambos são sensíveis.

A história não é toda minha, nem narrada apenas por mim. Na verdade, não sei ao certo de quem é; você poderá julgar melhor. Mas é toda uma única história e se, em certos

momentos, os fatos parecerem alterar-se com uma voz diferente, ora, você poderá escolher o fato que mais lhe agrada; contudo, nenhum deles é falso, e isto é tudo uma única história. (Le Guin 2008: 11)

Essa consciência do que é a ficção científica e que emerge do preconceito face a um gênero literário considerado, erroneamente, como marginal ou futurista, é muito bem explicada na indispensável introdução ao livro *A mão esquerda da escuridão*, recentemente traduzido no Brasil (2008) pela própria Le Guin:

A ficção científica costuma ser descrita, até mesmo definida, como extrapolação⁶. Espera-se que o escritor de ficção científica pegue uma tendência ou um fenômeno do presente, purifique-o e intensifique-o para efeito dramático e estenda-o para o futuro. “Se isso continuar, eis o que acontecerá”. Faz-se uma previsão. (...) Isto talvez explique por que muitas pessoas, que não lêem ficção científica, a descrevam como “escapismo”, mas, quando questionadas mais a fundo, admitem que não lêem ficção científica porque “é muito deprimente”. (Le Guin 2008: 5)

Le Guin insiste sagazmente que um autêntico livro de ficção científica não é um livro sobre o futuro e, como toda produção artística, é um livro de mentiras: “a única verdade que consigo entender ou expressar define-se, logicamente, como uma mentira” (*idem*: 8). “A ficção científica”, escreve Le Guin, “não prevê: descreve” (*idem*: 6). A percepção de que a literatura, especialmente aquela que é lida de forma indirecta e por meio de metáforas com a possibilidade de realidades por vir, não é futurologia é um dos pilares de entendimento do gênero “sci-fi”. A ficção científica é, de facto, uma grande metáfora, ou um procedimento alegórico, em que interactivam as “grandes dominantes” da contemporaneidade (*idem*: 9). As ciências, o processo tecnológico, as “perspectivas relativista e histórica” (*ibidem*) participam da estrutura do imaginário da ficção científica, como também sublinha Darko Suvin, numa definição do que é esse gênero literário e esse procedimento alegórico na literatura: “Science Fiction is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (Suvin *apud* Rose 1976: 62).

A literatura de ficção científica possui grandes nomes que não permitem a sua redução a uma “paraliteratura”, no sentido depreciativo de uma produção literária destinada ao consumo popular, das massas, sem qualquer valor estético. Autores como Arthur G. Clarke, Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin, e também, numa breve fase, Doris Lessing enobreceram o gênero, acrescentando-lhe a reflexão filosófica, o estupor e o brilhantismo da imaginação sobre as relações entre máquina, sujeito e mundos possíveis. Como escreve Ieda Tucherman:

As narrativas de ficção-científica oferecem aos críticos da cultura outras inspirações, especialmente o questionamento das fronteiras entre a subjetividade, a tecnociência e as possibilidades de experiências espaços-temporais, assim como importantes antecipações, sobre as questões que hoje precisamos enfrentar já que nosso ambiente é efetivamente dominado pela técnica que é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade do nosso presente e o agente da passagem do nosso ontem ao nosso amanhã.⁷

As metáforas mais utilizadas no imaginário “sci-fi” são, certamente, o tópico da viagem espacial, a configuração de uma sociedade alternativa, composta não apenas por humanos, mas também por humanóides, alienígenas, andróides, robots e máquinas, e, ainda, a biologia, considerada na sua forma mais futurista e, portanto, possível. As novas vidas são metáforas de um futuro próximo, perigoso, mas também fascinante e discutível. Como conclui Ursula Le Guin, “o futuro, em ficção, é uma metáfora” (Le Guin 2008, 9), questionando, assim, o conceito de “sci-fi” a favor de um deslizamento para uma “utopia crítica”⁸ que põe em discussão as capacidades imaginativas da literatura:

[Le Guin] makes use of the vast patrimony involving several cultures: European, American, Indian and Oriental. This cultural syncretism seems to be self-evident in her essay of 1982 with the emblematic title “A Non-Euclidean View of California”, where she defines her utopia as yin, that is, anarchic, pacifist, feminist and ecological, as opposed to the male utopia characterized by the ideas of control, absolute perfection, linearity and the logic of language. Le Guin’s utopia does not want to be European, Euclidean or male. Le Guin creates a dialectic dialogue with the Western utopian tradition dominated by a force which wants to control every aspect of reality and, above all, emphasizes the dominating and imperialistic

vein which underscores much utopian and science-fiction literature. The utopist who theorizes the future utopian location is dominated by a conquering 'European' spirit and by the Euclidean presumption of dictating one's own laws and of dominating the future from the present. In the Western utopia, there is this blind faith in reason, the single and uncontested instrument for definitively solving the problems of humanity. This type of conception does not consider that human experience is not only multiple, but that it acquires a particular nature in every single individual. Le Guin, however, does not categorically reject reason; she rejects, in the name of individual liberty, 'the happiness at all costs' desired in the classics of Western tradition: a Euro-centric utopia in which the other worlds only exist so that they can be conquered and exploited without any respect for those who already live there. For Le Guin, on the other hand, it is fundamental to think of the future and of utopia as something which does not belong to us because someone else already lives there. Le Guin's utopia, however, is never, unlike many feminist utopias, a separatist utopia, because it is inspired by Taoist philosophy which is based on the balancing of opposites. The need to review the traditional language of utopia is seen in Le Guin's narrative in the importance which she attributes to the active, not passive, role of the reader of her novels: the narrative strategies which Le Guin invents are aimed at arousing, in the reader, a curiosity for exploring alternative worlds. (Fortunati & Ramos 2006:5-6)

Esta extensa, mas importante apreciação da produção de Ursula K. Le Guin ajuda-nos a introduzirmos neste debate o romance *Solaris* (1961), de Stanislaw Lem. A ficção científica não pode continuar a ser pensada como o eterno desejo de uma felicidade que somente se realizará num futuro esperado mitologicamente. Assim como foi formulada uma "utopia crítica", é também possível articular uma "ficção científica crítica", em que o futuro ficcionalizado no género de "sci-fi" se torna um debate aberto sobre os temas mais paradigmáticos da actualidade. A criação de mundos e alternativas possíveis representa, no fundo, o desejo sincero de habitar e viver um mundo melhor. Le Guin, como outros grandes escritores de ficção científica, controverte as ideias de controlo, perfeição absoluta, linearidade e lógica da linguagem, pois é a própria literatura que atrai essa mesma discussão como natureza ontológica do fenómeno literário.

A literatura, diz Doris Lessing no prefácio a *Shikasta*, seria como o resultado da "eclosão do nada": quando já não se espera mais nada, "a mente humana sente necessidade de se expandir; desta vez na direcção das estrelas, das galáxias e quem sabe o que mais" (Lessing 1982: IV). Poderíamos definir essa "eclosão" também como um renascimento da necessidade do mito e, portanto, do papel das religiões na produção estético-literária. Lessing está consciente do facto de que as literaturas sagradas do mundo souberam, com grande audácia, interpretar o mundo e o presente dentro de uma lógica nem sempre plenamente compreensível para a mente humana. Os mitos são ainda actuais, parece concluir Doris Lessing. Eles oferecem conclusões "lógicas" ou possivelmente aceitáveis para viver, reunindo em si os questionamentos sobre a ciência e a sociedade:

Shikasta, como muitos outros livros do género, tem como ponto de partida o Velho Testamento. Costumamos ignorar o Velho Testamento porque Jeová, ou Javé, não pensa ou age como um assistente social. H. G. Wells disse que, quando o homem solta o seu brado insignificante a Deus, pedindo: "dai-me, dai-me, dai-me", é como uma lebre aconchegando-se ao leão em uma noite escura. Ou qualquer coisa assim.

As literaturas sagradas de todas as raças e nações têm muito em comum. Podem quase ser encaradas como produtos de uma única mente. É possível que estejamos, cometendo um erro ao considerá-las como fósseis estranhos de um passado morto. (*idem*: IV)

Nos arquivos "canopianos", relatados pelo emissário George Sherban, chamado Johor, reúnem-se documentos pessoais, psicológicos e históricos, que têm, na narrativa de Lessing, um duplo valor: por um lado, enfatizar a hipótese de um apocalipse futuro geral e, por outro, sentir a necessidade do resgate histórico e psicológico dos deuses e dos mitos como tentativa de resposta às angústias existenciais. Ambos, o apocalipse e a nova admissão de mitos cosmogónicos, representam a tarefa do fazer literário, respondendo à temporalidade, nos seus aspectos mais mortíferos, deixando marcas – a marca própria da *littera* – e questionando a presença do sagrado na estética como ferida propulsora de textos e arquivos. Um exemplo é este sugestivo fragmento de *Shikasta*, de Doris Lessing:

Quando o ambiente me pareceu propício, continuei, dizendo que a causa da crise era uma falha inesperada no alinhamento das estrelas que sustentavam Canopus. Devo registrar aqui que houve uma reacção de inquietude — controlada — e de protesto — controlado...

Somos, todos nós, criaturas das estrelas e das suas forças, elas nos fazem, nós as fazemos, somos parte de uma coreografia da qual, de modo nenhum, nunca, podemos pensar em nos separar. Mas, quando os deuses explodem, ou erram, ou se dissolvem em etéreas nuvens de gás, ou se encolhem, se expandem, ou seja lá o que for que seu destino determine, então, os itens minúsculos da sua substância podem, em sua pequenez, expressar não protesto, o que naturalmente não é próprio da sua posição, mas o reconhecimento da existência da ironia; sim, podem se permitir — sempre com respeito — o mais leve sorriso doloroso de ironia. (*idem*: 46)

Apesar de não renunciar, totalmente, à tradição filosófico-metafísica ocidental e, portanto, de não concordar com a recusa anárquica e rebelde da “felicidade a qualquer custo” de Ursula K. Le Guin, o polaco Stanislaw Lem indaga nos seus textos literários questões que Le Guin certamente subscreveria como próprias. O desejo de infinito, a função do livro e da pesquisa, a subversão da linearidade da imaginação e da lógica da linguagem, por meio de sonhos e ressurreições, são os elementos mais destacados da grande narrativa de *Solaris*.

Se pensarmos na época em que foi escrito o romance de Lem, é evidente que a escrita proposta em *Solaris* é uma forma de resistência a uma política de opressão e dominação autoritária das consciências individuais. Essa *resistência* manifesta-se no interior de reflexões existenciais que envolvem, fundamentalmente, o espaço do sujeito como existente e a natureza de Deus enquanto misteriosa instância última criadora. Antes de ser uma resistência político-cultural, a escrita de Lem *insiste* sobre o carácter antropológico e ontológico da espécie humana. É esse elemento da insistência sobre a origem e a pergunta sobre ela que fascinou também Andrei Tarkovski e o levou a filmar *Solaris* (1972). Na sua autobiografia, Tarkovski escreve: “na verdade, cada um dos protagonistas adquire algo de inestimável valor: a fé. Cada um torna-se consciente do que é mais importante que tudo. E esse elemento está vivo em cada indivíduo” (Tarkovski 1990: 240).

“Solaris” é o nome de um organismo vivo, talvez um planeta, ou um deus. É um imenso oceano, vastíssimo, “pensante”, que é observado por um grupo de cientistas (Kris Kelvin, Snout⁹, Gibarian, André Berton). Na estação orbital onde eles se encontram a estudar a vida do oceano, dominado por dois sóis, os cientistas insistem obstinadamente na tentativa de não apenas compreender, mas de dialogar com a estranha forma de vida do planeta pelágico. O oceano parece, de facto, ter vida própria, cobrindo a inteira superfície do planeta com picos montanhosos que o protagonista define como sendo “mimóides”. Ao longo do romance, deparamo-nos com um acontecimento enigmático, mas muito significativo para os estudiosos: o oceano parece criar uma série de fenómenos psico-físicos que nem Kelvin, nem Snout conseguem explicar. Com efeito, a mente alienígena, outra, é tão diferente das formas de consciência humana conhecidas, que toda tentativa de aproximação ao ser oceânico parece concluir-se com um fracasso. A curiosidade para entender quem é Solaris (e não apenas o que ele é) cresce a partir do momento em que na estação se começam a materializar fantasmas, pesadelos, inquietudes e outras recordações do passado das personagens. Kris Kelvin, por exemplo, inicia uma fantasmagórica convivência com a própria esposa, Harey (Um duplo? Um fantasma? Um ser ressuscitado?), que, na verdade, se tinha suicidado após uma briga conjugal e nunca tinha abandonado o pensamento e o sentimento de culpa de Kelvin. A conclusão é extraordinária e digna de constar não somente em todas as antologias do género de “sci-fi”, mas da literatura *tout court*. Deixamos ao leitor a tarefa imprescindível da leitura dessas páginas de Lem.

Darko Suvin escreve, muito acertadamente, num ensaio crítico que acompanha a publicação da tradução portuguesa da obra de Lem, que o fascínio da produção do escritor polaco e, em específico de *Solaris*, consiste em ser “parábolas que falam sobre nós mesmos” (Suvin 1984: 218). Esta tendência é, de resto, uma constante na obra de Lem e verifica-se tanto nos seus textos ficcionais (como, por exemplo, *Os astronautas*, 1951; *A nuvem de Magalhães*, 1955; e *Retorno do Universo*, 1961) como nos textos ensaísticos (*Wejście na orbite*, 1962, onde interpreta Camus, Dostoievski e indaga o significado e os perigos da futurologia). Por outro lado, não há dúvida que Camus e Dostoievski se encontram presentes na intertextualidade de *Solaris*. Talvez essa familiaridade com a temática religiosa tenha instigado a produção cinematográfica de Tarkovski que estava próximo do pensamento existencialista proposto pelo filósofo francês e pelo escritor de *Crime e Castigo*. Darko Suvin compara Lem aos protótipos dos grandes eruditos renascentistas e defende que o autor elevou a ficção científica à dignidade de um género literário de primeira grandeza. Passando por outros espaços utópicos e imaginários como a ilha da Utopia, em More, Brobdingnag, em Swift, e as aventuras da escrita utópica da Europa Oriental (Kafka, Hašek e Čapek), Suvin declara que o uso da forma simples da parábola é emblemático de um questionamento teológico e filosófico:

Esta é uma parábola sem referência a qualquer sistema conhecido (por exemplo, o meio

cultural polonês, a Bíblia, ou os livros sagrados de Stalin). A verdade por ela ensinada através de sua narrativa é uma verdade aberta e dinâmica. Os grandes romances de Lem encerram, em seu *núcleo cognitivo*, a compreensão simples e difícil de que, não obstante a atração que exerça sobre os fatigados e pobres de espírito, nenhum sistema de referência fechado é viável na era da teoria da relatividade e das ciências pós-cibernéticas. (*idem*: 225)

O “núcleo cognitivo” que encerra a busca *aberta* da verdade em Lem é análoga a outros textos paradigmáticos e sofisticados que, ao questionar a política da ciência e o saber epistemológico, alteram e modernizam a nossa compreensão excessivamente dicotômica da realidade. De facto, *A metamorfose* e *Na colônia penal* (Kafka), *Ficções* (Kafka) – especialmente “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” –, *Zadig* (Voltaire), e *Supplément au voyage de Bougainville* (Diderot) constituem as entradas intertextuais que compõem *Solaris*. A filosofia do sujeito mistura-se com a sátira, a fábula alegórica, e determina uma moderna cosmogonia mítica às avessas. Não há dúvida de que o clímax da obra de Lem é representado pela cena final do livro, o abraço ao oceano. Nesta cena, Kelvin encontra-se sentado, contemplando o oceano e meditando sobre seu regresso à Terra. Porém, o significado dessa palavra, unida à lembrança das metrópoles alvoroçadas, não suscita mais aquele interesse nostálgico de voltar para “casa”. A questão de “quem é o oceano” ocupa os seus pensamentos e as suas perguntas existenciais:

- (...) Você acredita em Deus?

Snout lançou um olhar apreensivo em minha direção:

- O quê? Quem é que ainda acredita hoje em dia...

- Não é tão simples assim. Não estou falando no Deus tradicional da religião da Terra. Não sou especialista na história das religiões e talvez isto não seja nenhuma novidade... você tem idéia se já houve algum dia uma crença em um ... deus imperfeito?

(...) Não estou pensando em um deus cuja imperfeição resulta da candura de seus criadores humanos, mas sim em um cuja imperfeição representa sua característica essencial: um deus limitado em sua onisciência e poder, falível, incapaz de prever as conseqüências de seus atos e que crie coisas que gerem o horror. Ele é um ... deus doente, cujas ambições excedem seus poderes e que, a princípio, não percebe isto. Um deus que tenha criado relógios, mas não o tempo que eles medem. Ele criou sistemas ou mecanismos que servem a fins específicos, mas que agora ele ultrapassou e traiu. E criou a eternidade, para medir seu poder, mas que mede sua derrota infinita. (Lem 1984: 209)

Snout tem razão ao dizer que a teoria divina de Kelvin não tem objectivo algum. Trata-se de uma divindade sem personificação, cuja explicação poderia ser infinitamente representada em miríades infinitas de livros e volumes de pesquisa teórica. Essa busca doentia, mas necessária ao estatuto antropológico e à dignidade do sujeito, encontra-se bem representada no capítulo 11 de *Solaris*, denominado “Os pensadores”. São páginas densíssimas, bastante próximas do artifício enciclopédico promulgado por Borges na sua literatura, nas quais Kris Kelvin passa em resenha a “Solarística”, isto é, todo o compêndio de estudos dedicados à compreensão do mistério de Solaris. Gravinsky, Magenon, Panmaller, Strobel, Freyus, Le Greuille, Osipowicz e Giese são os nomes fictícios citados, nomes de cientistas que encararam o problema de Solaris como uma obsessão, que, pelo silêncio ou pela impossibilidade de resposta, chegaram até ao suicídio como forma extrema de angústia. Lembra, assim, Kelvin: “O diretor-administrativo do Instituto Cosmológico Universal arriscou a afirmação de que o oceano vivo não desprezava os homens de maneira alguma, mas sim que não os havia percebido, assim como um elefante também não sente nem vê as formigas escalando suas costas” (*idem*: 179). A Solarística torna-se, portanto, um “labirinto que se entrelaça de modo crescente, onde todas as saídas aparentes levam a um fim mortal. Para desalento, o oceano de Solaris estava submerso debaixo de um oceano de papéis impressos” (*ibidem*). Não é difícil observar nestes excertos a alegoria, por meio da “alimentação” científica, das questões básicas sobre a origem da existência e das tentativas humanas de alcançar uma resposta satisfatória e totalizadora. Porém, essas tentativas são abstractas, amarguradas, poderosamente infelizes. A única certeza é que o oceano é uma criatura viva:

A existência do colosso pensante continuaria com certeza a perseguir o pensamento do ser humano. Mesmo quando o homem tivesse explorado todos os cantos do cosmos e estabelecido relações com outras civilizações constituídas por criaturas semelhantes a nós mesmos, Solaris continuaria sendo um desafio eterno. (*idem*: 182)

A parábola continua magnificamente neste capítulo por meio da representação de outros “mitos” reimaginados: o solarista sempre percebeu a necessidade de *sentir* o oceano, de ter um contacto

privilegiado com o seu ser. Se o “Contacto” se santificou, como declara Kelvin, é porque ele não apenas se transformou “no paraíso da eternidade” como também se tornou mítico. Assim, todas as tentativas, sendo, afinal, infrutíferas, não podem senão dismantelar a projecção humana até ao infinito numa proposta mitológica, o mito da Missão do Género Humano: “A Solarística é o renascimento de mitos há muito desaparecidos, a expressão de nostalgias místicas que o homem reluta em confessar abertamente. A pedra angular está profundamente firmada nos alicerces do edifício: é a esperança da Redenção” (*idem*: 183). Contudo, essa esperança também parece fazer parte da descrição fictícia do relato mítico. A teoria e o mito confundem-se. A ciência e o relato constituem, no fundo, um “corpo de conhecimento incomunicável”. Observa ainda Kelvin: “A exploração é uma liturgia que usa a linguagem da metodologia; a labuta dos solaristas só é executada na expectativa da realização, de uma Anunciação, pois não há e nem pode haver qualquer ponte entre a Terra e Solaris” (*ibidem*). E, então, porquê continuar a pesquisar? O modelo de Kelvin é Gibarian, exemplo infeliz de desespero, embora ele fizesse parte daquela geração de cientistas dedicados com optimismo e audácia, “e que não renunciara à sua própria versão de uma fé que extrapolava as fronteiras impostas pela ciência e que, ainda assim, permanecia concreta, visto que ela pressupunha o sucesso da perseverança” (*idem*: 185).

Perante múltiplas teorias, resta uma solução única e definitiva: arriscar-se na *experiência* pessoal de sobrevoar, mais de perto, consciente do perigo mortal, como um novo Ícaro, a vida do mimóide e, talvez, as profundezas do oceano. “Era como olhar as ruínas de uma cidade antiga” (*idem*: 213), declara a personagem. Enxergando a porosidade do mimóide, Kelvin percebe que não lhe interessa apenas explorar aquela formação rochosa, o que ele deseja verdadeiramente é *conhecer* o oceano:

Tendo o jato-deslizador a poucos passos atrás de mim, sentei-me na praia acidentada, sulcada. Uma violenta onda negra quebrou na beira do declive e espalhou-se, não negra, mas sim com uma coloração verde-turva. A onda vazante deixou para trás pequenos regatos viscosos que, vibrando, escorriam de volta ao oceano. Fui para mais perto e, quando à próxima onda chegou, estiquei a mão. O que se seguiu foi a reprodução fiel de um fenómeno que já fora analisado um século antes: a onda hesitou, recuou, depois envolveu minha mão sem a tocar, de tal maneira que uma fina cobertura de “ar” separou minha luva dentro de uma cavidade que, havia momento atrás, fora líquida, mas que naquele momento tinha uma consistência carnosa. (*idem*: 214)

O belíssimo e envolvente passo supra-citado descreve poeticamente a aproximação do sujeito ao silêncio abismal do oceano. O colosso, ao levantar a onda, *responde*, contradizendo as teorias difamatórias sobre a inexistência da vitalidade do oceano: “O corpo principal da onda permaneceu imóvel na costa, circundando meus pés, mas sem tocá-los, como algum estranho animal que, pacientemente, espera que a experiência chegue ao fim. Uma flor brotara do oceano e seu cálice foi moldado em meus dados” (*idem*: 215). Acontece um milagre, “o tempo dos milagres não havia passado” (*idem*: 216), conclui Kelvin após esta experiência esperançosa:

Repeti aquela brincadeira várias vezes, até que – como havia observado o primeiro pesquisador – chegou uma onda que, indiferente, esquivou-se de mim, como se estivesse entediada com uma sensação assaz familiar. Eu sabia que para reavivar a “curiosidade” do oceano, teria que esperar várias horas. Perturbado com o fenómeno que havia provocado, sentei-me de novo. *Embora já tivesse lido vários informes sobre aquilo, nenhum deles me havia preparado para a experiência na forma como eu a vivera e senti-me mudado de alguma maneira.* (*idem*: 215, grifos nossos)

É a experiência que leva à mudança do interior de Kelvin. É a experiência que conduz à reflexão existencial que se torna central em *Solaris*. O sujeito fica obrigado a confrontar-se consigo mesmo, tanto na sua individualidade, quanto na sua pertença ao seu trabalho, às dinâmicas sociais, ao contexto cultural. Em *Solaris*, o mito cosmogónico reflecte o mito do próprio conhecimento numa viagem interior em que oscilam constantemente as dúvidas filosóficas, a resignação de uma não resposta e a permanência da pergunta como “tecido” constitutivo do ser. Kelvin experimenta vigorosamente a “presença gigantesca” do oceano, acabando quase por se identificar com “aquele colosso líquido e mudo; era como se eu o tivesse perdoado de tudo” (*idem*: 215). *Solaris* conclui-se com um hino de esperança, mas não de uma esperança piedosa ou sentimental. É o segredo da pesquisa e do trabalho humano, da persistência da busca, da repetição da gestualidade ritualista para combinar o presente da materialidade existencial e a narração mítica da ausência, uma ausência que se pede consubstanciada: “Verdade, eu não tinha certeza absoluta, mas partir significaria abandonar uma chance, talvez uma chance infinitesimal, talvez apenas imaginária... (...) E mesmo assim vivia na espera” (*idem*: 216).

Estes últimos fragmentos demonstram o equívoco que muitas vezes rodeia a leitura da ficção científica como uma redução das formas filosóficas da busca das relações entre ciência, pensamento humano e questionamentos existenciais. Os conflitos, postos em evidência pela beleza de um romance de “sci-fi” como *Solaris*, constituem não apenas o lado gótico, tecnológico e jocoso da cultura juvenil pós-moderna, mas, sobretudo, a banalidade da definição de literatura e cultura popular como literatura e cultura *invisíveis*. Elas são, pelo contrário, projectos visíveis e programáticos, *ameaças* ou *promessas* literárias, isto é, culturais, conforme as palavras de Robert Conquest: “Science fiction illuminates other fields of literature by contrast. But it may be regarded as in some sort an example: a threat or a promise, depending on how you look at it” (*apud* Rose 1976: 46).

A ficção científica é, apesar dos urubus intelectuais, uma proposta *séria* que acompanha o processo literário sempre, afortunadamente, desequilibrado e inconstante. A carência de linearidade nesse processo não desemboca numa falência. Pelo contrário, como diziam os formalistas russos, isso constitui a grande possibilidade de que um fenómeno estético que não se cristalize em formas genéricas e em repetições persistentes e sem graça alguma. A rigidez e a formalidade, o maneirismo e o peso de uma literatura formal, canónica, vêm-se renovadas pela entrada das formas “populares” que impelem as margens para ganhar uma renovada centralidade nos estudos literários. Obviamente, como declara Robert Scholes, nem todos os trabalhos de ficção científica projectam as preocupações ontológicas da existência humana com outros questionamentos como o ecossistema ou a biosfera. O conhecimento dos movimentos do cosmos extrapola, assim, e gera ficções, efabulações, que providenciam os efeitos radicais de prazer do texto, a sublimação e a cognição:

In the most admirable of structural fabulations, a radical discontinuity between the fictional world and our own provides both the means of narrative suspense and of speculation. In the perfect structural fabulation, idea and story are so wedded as to afford us simultaneously the greatest pleasures that fiction provides: sublimation and cognition. (*idem*: 56)

Talvez seja já o momento propício para deixar entrar a “alta” literatura de ficção científica nos cânones de nosso pensamento sobre o que é literário. A ficção científica não faz parte apenas de um discurso polissémico, mas do sistema literário *tout court*. Sem a ficção científica um componente desse sistema ficaria incompleto ou insatisfatório. Esse componente representa o paradigma irónico, posto em evidência na citação de Pierre Schoentjes em epígrafe. A sua ambiguidade é a mesma de toda literatura: o constante engano de mostrar o real como real ao interior da estrutura artificial da ficção. Mas para obter esse efeito, necessário às dinâmicas da literatura, e para alcançar a sua verosimilhança, a ficção científica não pode perder de vista os aportes dos processos tecnológicos e os debates que derivam das ambiguidades, desta vez, da ciência real. Precisamos da ficção científica não tanto para nos fixarmos na caminhada utópica, que enfatiza os sonhos, mas para penetrar no discurso do *inner space fiction*, que é, afinal, uma viagem alegórica no *inner space* de cada sujeito.

Referências Bibliográficas

Borges, Jorge Luís (1998), *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza Editorial.

_ _ (1959), “Prólogo” a Ray Bradbury, *Crônicas Marcianas*, Buenos Aires, Minotauro, in <http://aportes.educ.ar/literatura/cronicas.pdf>, consultado a 20 de Outubro de 2008.

Conquest, Robert (1976), “Science Fiction and Literature”, in *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, Mark Rose, New Jersey, Prentice-Hall, 32-46.

Fortunati, Vita & Iolanda Ramos (2006), “Utopia Re-Interpreted: An Interview with Vita Fortunati”, *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, nr. 2, Summer 2006, 1-14, <http://ler.letras.up.pt>, consultado a 15 de Outubro de 2008.

Marino, Adrian (1994), *Teoría della letteratura*, Bologna, Il Mulino.

Le Guin, Ursula (2008), *A mão esquerda da escuridão*, São Paulo, Aleph.

Lem, Stanislaw (1984), *Solaris*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

Lessing, Doris (1982) [1979], *Shikasta*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Palusci, Oriana, "Doris Lessing e la fantascienza", in <http://www.sagarana.net/rivista/numero29/saggio0.html>, consultado em Outubro de 2008.

Rose, Mark (1976), *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall.

Scholes, Robert (1976), "The Roots of Science Fiction", in *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, Mark Rose, New Jersey, Prentice-Hall, 47-56.

Suvin, Darko (1976), "On the Poetics of Science Fiction Genre", in *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*, Mark Rose, New Jersey, Prentice-Hall, 58-71.

__ (1984), "As infinitas parábolas de Stanislaw Lem e *Solaris*", in *Solaris*, Stanislaw Lem, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 217-228.

Tarkovski, Andrei (1990), *Esculpir o tempo*, São Paulo, Martins Fontes.

Tucherman, Ieda, "A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo", in <http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>, consultado a 20 de Outubro de 2008.

Notas

¹ Borges, Jorge Luís (1959), "Prólogo" a Ray Bradbury, *Crônicas Marcianas*, Buenos Aires, Minotauro, in <http://aportes.educ.ar/literatura/cronicas.pdf>, consultado a 20 de Outubro de 2008. Esta versão on-line não se encontra paginada.

² Tucherman, Ieda, "A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo", in <http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>, consultado a 20 de Outubro de 2008. O texto não se encontra paginado.

³ Referimo-nos principalmente ao relato "Report on the Threatened City" (1971) e aos romances *The Four-Gated City* (1969), *Briefing for a Descent into Hell* (1971), *The Memoirs of a Survivor* (1974) e o ciclo intitulado *Canopus in Argos: Archives*.

⁴ Palusci, Oriana, "Doris Lessing e la fantascienza", in <http://www.sagarana.net/rivista/numero29/saggio0.html>, consultado em Outubro de 2008. O texto não se encontra paginado.

⁵ Ursula K. Le Guin, pluripremiada com os reconhecimentos máximos no âmbito da ficção científica, é uma das autoras mais importantes e prolíficas da "sci-fi". Para Le Guin a ficção científica é uma metáfora estética para enfrentar a actualidade. A insistência em temas que variam entre o feminismo, os modelos utópicos e distópicos, o pacifismo e a ecologia torna a autora de *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia* (1974) uma das vozes clássicas do panorama literário das últimas décadas.

⁶ É um termo fundamental na história da literatura de ficção científica. "Extrapolação" é um elemento da ficção científica, mas como também afirma Le Guin, não é, de forma alguma, a sua essência. A extrapolção é o uso de processos da imaginação, relativos a mundos fictícios, a partir das descobertas ou hipóteses científicas e culturais, particularmente sobre tentativas de aproximação científica ao futuro (astronomia, bioética, medicina, por exemplo). O termo "Extrapolation" serviu também de título para uma das revistas mais conceituadas do sector fundada por Thomas Clareson e publicada nos Estados Unidos desde 1959. Actualmente, o seu director é Javier A. Martinez, University of Texas - Brownsville (N. D. A).

⁷ Cf. Nota 2.

⁸ Trata-se de um termo muito apropriado, proposto pelo pesquisador irlandês Tom Moylan no importante volume *Demand the Impossible. Science Fiction and Utopian Imagination* (London, Methuen, 1986).

⁹ Na versão portuguesa, o nome Snout foi, inexplicavelmente, mudado para Snow (talvez mais familiar ao leitor brasileiro), e o nome da protagonista feminina, no original Harey, foi alterado para Rheya. Embora

tenhamos lido a tradução, como se encontra mencionado nas referências bibliográficas, optámos por, ao longo do ensaio, referir os nomes no seu original.