

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**  
**DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO**  
**CURSO DE LETRAS - PORTUGUÊS**

**JULIA RINALDIN SILVEIRA**

**ORDEM E PROGRESSO: AS VISÕES DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA**  
**SOBRE O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E ECONÔMICO**

**CURITIBA**

**2021**

**JULIA RINALDIN SILVEIRA**

**ORDEM E PROGRESSO: AS VISÕES DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA  
SOBRE O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E ECONÔMICO**

**Order and Progress: the visions of Brazilian Science Fiction on Social and Economic  
development**

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso -  
Modalidade Monografia apresentado à disciplina de  
TCC 2 do Curso Superior de Licenciatura em Letras -  
Português do Departamento de Linguagem e  
Comunicação da Universidade Tecnológica Federal do  
Paraná, Campus de Curitiba, como requisito parcial para  
a obtenção do título de Licenciada em Letras -  
Português.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima

CURITIBA

2021



**JULIA RINALDIN SILVEIRA**

**ORDEM E PROGRESSO: AS VISÕES DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA SOBRE  
O DESENVOLVIMENTO SOCIAL E ECONÔMICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do título de licenciado em Letras Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), na área de Letras.

Data de aprovação: 01 de dezembro de 2021.

Prof. Marcelo Fernando de Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Rogério Caetano de Almeida, Doutorado – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Marcelo Fraz, Doutorado – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Evandro de Melo Catelão, Doutorado – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 01/12/2021.  
A folha de aprovação assinada encontra-se na Secretaria do curso.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à esquerda brasileira por sua luta incessante para que tenhamos acesso aos direitos sociais que, infelizmente, estão nos sendo retirados desde 2015.

Agradeço à Universidade Pública brasileira, gratuita e de qualidade, conquista da esquerda, que propiciou a minha formação no curso de Licenciatura em Letras Português da UTFPR, além da minha formação enquanto cidadã. Foram incontáveis as oportunidades que só uma Universidade Pública poderia me proporcionar.

Agradeço ao Programa de Educação Tutorial, em especial ao grupo PET Políticas Públicas da UTFPR, no qual pude ter contato com os três pilares da Universidade Pública: o Ensino, a Pesquisa e, mais importante, a Extensão. Agradeço aos meus colegas e amigos que dividiram esse espaço comigo e complementam a minha formação enquanto petiana, não citarei nomes, pois são muitos. Em destaque, agradeço ao tutor do grupo, o Professor Antônio Oliveira, que nos guiou e nos incentivou a pensar criticamente e debater ideias.

Agradeço ao Programa de Protagonismo Estudantil por permitir que eu desenvolvesse um projeto de registro da memória do Movimento Estudantil de nossa Universidade, intitulado *Aqui está o Movimento Estudantil da UTFPR*.

Agradeço aos fomentos, por meio de bolsa, do Programa de Educação Tutorial e do Programa de Protagonismo Estudantil, que permitiram a minha permanência na universidade.

Agradeço aos meus professores e professoras que tiveram papel fundamental na minha formação enquanto profissional e pessoa. Em especial, ao professor Sandro Luis Fernandes do Ensino Médio, que me incentivou a ter pensamento crítico e me apresentou a práticas antirracistas. Ao professor Rogério Caetano de Almeida, responsável pelo pontapé inicial para que eu perdesse, em partes, o medo de falar em público. Às professoras Cristina Prim, Luciana Pereira, Ana Paula Silveira, Adriana Cabral, Sílvia Andreis Witkoski, entre tantas outras, que foram fundamentais no meu processo formativo e que me inspiram enormemente. A todos os outros professores e professoras não citados, que não deixam de ser importantíssimos para mim e que carrego hoje em minhas aulas.

Agradeço ao meu orientador, professor Marcelo Lima, pela paciência, delicadeza e dedicação ao me orientar para este trabalho.

Agradeço ao Movimento Estudantil, que me trouxe muitos aprendizados, muita força, companheirxs e, muito mais do que isso, amigxs que levarei para a vida toda.

Agradeço ao Marx e ao Engels por iniciarem este movimento político que nos enche de esperança de um futuro melhor e nos dá armas para lutar por este futuro.

Agradeço ao meu partido e minha corrente, a Insurgência, que me propiciaram embarcar em outras lutas com meus companheirxs e amigxs, na busca por um Brasil sem correntes. Ao Movimento Popular por Moradia, por acolher nossas propostas de educação dentro das suas ocupações.

Agradeço ao Douglas Adams e ao Isaac Asimov, que, apesar da sua condição de gringos, foram meu contato inicial com a Ficção Científica e a crítica política na literatura, responsáveis por desenvolver meu gosto por este gênero.

Agradeço à minha família, por sempre ter me incentivado a estudar e por ter me nutrido, em especial a minha mãe, às minhas avós e ao meu pai. Agradeço ao meu irmão mais novo Ian por ser fofo.

Agradeço aos amigos e amigas da turma, de toda UTFPR e de outros lugares por terem animado os meus dias e ouvido minhas muitas reclamações.

Em especial, agradeço aos meus amigos e companheiros de luta, Luiz, Luciana, Getúlio, Tanamara, Millena, Thalya, Uierê, Giuliana, Amanda e Eduardo, por terem me dado forças e terem trabalhado ao meu lado para construir uma nova realidade. Perdoem se esqueci algum nome. Seguimos juntos.

Por fim, agradeço ao meu companheiro Renan, pelo carinho, dedicação, força, amor e incentivo. Sem você esse trabalho não seria possível. Obrigada por tudo o que construímos juntos, na vida e na militância.

Venceremos!

*“Os ventos do norte não movem moinhos...”*

(Secos e Molhados)

## RESUMO

SILVEIRA, Julia Rinaldin. *Ordem e Progresso: as Visões da Ficção Científica Brasileira sobre o Desenvolvimento Social e Econômico*. TCC (Curso de Licenciatura em Letras - Português), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

O presente trabalho de conclusão de curso configurou a construção de uma monografia em Letras Português de leitura de contos das Três Ondas da Ficção Científica brasileira, extraídos da coletânea *Fractais Tropicais*, organizada por Nelson de Oliveira. Os contos selecionados são *Quinze Minutos* de Ademir Assunção, *Acúmulo de Skinnot em Megamerc* de Ivan Carlos Regina e *A Ficcionista* de Dinah Queiroz. Para isso, a abordagem de interpretação foi pautada na crítica literária marxista proposta por Terry Eagleton, com foco nos temas “progresso” e “ordem”, a partir da realidade do Brasil enquanto país situado na periferia do capitalismo. A metodologia foi pautada na análise de trechos selecionados dos contos, comparando-os com o referencial teórico apresentado, configurando, portanto, uma pesquisa qualitativa das obras a partir de um recorte espacial, histórico e político-econômico.

**Palavras-chave:** Ficção científica brasileira. Literatura brasileira. Progresso. Crítica marxista.

## ABSTRACT

SILVEIRA, Julia Rinaldin. Order and Progress: the Visions of Brazilian Science Fiction on Social and Economic Development. TCC (Curso de Licenciatura em Letras - Português), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

This paper aims to elaborate a reading of tales from the Brazilian Science Fiction's Three Waves, extracted from the collection *Fractais Tropicais*, organized by Nelson de Oliveira. The selected tales are *Quinze Minutos* by Ademir Assunção, *Acúmulo de Skinnot em Megamerc* by Ivan Carlos Regina and *A Ficcionista* by Dinah Silveira de Queiroz. The interpretation approach was based on the Marxist literary criticism proposed by Terry Eagleton, with focus on the themes of "progress" and "order", layed in the Brazilian reality as a country that belongs in the peripheral capitalism. The methodology was based on the analysis of selected parts from the tales, comparing them with the theoretical reference presented, configuring, therefore, a qualitative research of the pieces from a spatial, historic and socioeconomic frame.

**Palavras-chave:** Brazilian Science Fiction. Brazilian literature. Progress. Marxist literary criticism.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 – Tabela de Horgron</b>	38
<b>Figura 2 – Esquema do pensamento de Jerfer</b>	39

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2 REVISÃO DA LITERATURA</b>	12
2.1 ORDEM E PROGRESSO: O DESENVOLVIMENTO NO BRASIL	12
2.2 CRÍTICA MARXISTA	14
2.2.1 A Concepção Marxista da História	15
2.2.2 Literatura e Superestrutura	16
2.3 FICÇÃO CIENTÍFICA	17
2.3.1 O que é Ficção Científica?	17
2.3.2 Um Breve Histórico da Ficção Científica Brasileira	20
<b>3 DESENVOLVIMENTO</b>	22
3.1 A FICCIONISTA, DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ	22
3.2 ACÚMULO DE SKINNOT EM MEGAMERC, DE IVAN CARLOS REGINA	35
3.3 QUINZE MINUTOS	43
<b>4 CONCLUSÃO</b>	48
<b>REFERÊNCIAS</b>	51

## 1 INTRODUÇÃO

O presente estudo aborda os temas “progresso” e “ordem” e suas representações em contos do gênero Ficção Científica (FC) produzidos no Brasil. A ideia é avaliar como os autores brasileiros se apropriam do gênero para expor problemas sociais típicos do Brasil e da periferia do capitalismo.

Com este fim, a obra utilizada para análise foi a coletânea *Fractais Tropicais*, organização de Nelson de Oliveira, que angaria diversos contos de diferentes autores com este recorte de gênero literário e nacionalidade. A obra foi escolhida por reunir contos de múltiplos anos, abrangendo a produção nacional de FC desde o início dos anos 1960 até o final dos anos 2010. O longo período abordado serve como base para definir as visões sobre o progresso que os autores de FC demonstram ter em diferentes momentos da história do Brasil.

Apesar da vasta produção acadêmica acerca do gênero, o tema dificilmente é esgotado. Várias perspectivas já foram lançadas a fim de interpretar os motes e ícones ligados à produção de Ficção Científica brasileira, entre estas o materialismo histórico. Nos contos analisados neste trabalho há uma ampla cobertura de períodos históricos, sob a mesma perspectiva de “Ordem e Progresso”, lema estampado na bandeira brasileira.

Os contos estão dispersos no que foi classificado como as Três Ondas da FC brasileira, que abrange o período inicial desta produção literária na década de 60 até os dias atuais. A ideia é observar como o tema *progresso* é observado nos diferentes momentos históricos, incorporando a noção de avanço e retrocesso ligados ao motor da história.

A organização de Nelson de Oliveira conta com a separação dos contos de acordo com a Onda às quais pertencem. Com isso, foram separados para análise os contos *Quinze Minutos* de Ademir Assunção; *Acúmulo de Skinnot em Megamerc* de Ivan Carlos Regina; e *A Ficcionista* de Dinah Queiroz, da Terceira Onda, Segunda Onda e Primeira Onda, respectivamente. Oliveira (2018), contudo, inverte a ordem das ondas, iniciando com contos da Terceira Onda, a fim de destacar a produção contemporânea do gênero. Entretanto, para os fins deste estudo, a ordem de análise dos contos segue de acordo com a marcação temporal destes.

A relevância do estudo se dá pelo entendimento da literatura de massa de ficção científica, tida como “menor”, como uma literatura intrinsecamente política. As noções de progresso e suas consequências são amplamente discutidas e pensadas por autores de FC, o que é demonstrado na seleção dos contos deste presente trabalho.

Outro fator de relevância é a marginalização da produção literária de FC. Roberts (2018) aponta a rejeição do *establishment* literário europeu e estadunidense ao gênero, bem como afirma que a contribuição em FC de outros países da Europa, que não têm a língua inglesa como oficial, é “ativamente enterrada sob essa avalanche discursiva chamada imperialismo cultural anglo-americano” (ROBERTS, 2018, p. 21). Esta avalanche recai, com maior peso, sobre a produção literária de países periféricos, como o Brasil. Portanto, é importante resgatar as obras brasileiras e analisá-las a partir de uma perspectiva que abranja a realidade do país em sua posição na História.

Deste modo, o objetivo do presente trabalho é analisar a representação do tema "progresso" nas diferentes Ondas da Ficção Científica Brasileira, verificando a penetração deste mote na produção de FC, relacionando-o à realidade do Brasil e dos países da periferia do capitalismo, bem como analisar de que forma a temática se apresenta nas diferentes Ondas do gênero no Brasil, além de definir se a política e a crítica social estão intrinsecamente ligadas ao gênero.

Tendo isso em vista, o trabalho procurará responder ao seguinte questionamento: Como o progresso e a ordem são representados na produção de Ficção Científica brasileira em contos das três ondas do gênero no país presentes no livro *Fractais Tropicais*?

O presente trabalho não tem a pretensão de apontar as relações entre os temas selecionados e os contos, mas sim “investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais” (CANDIDO, 1976, p. 30) nas obras. Esses fatores são ligados à “estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação” (CANDIDO, 1976, p. 30), englobando o autor, a obra e o público leitor, além de forma e conteúdo.

Nesta perspectiva, esta pesquisa possui caráter qualitativo, na medida em que interpreta os objetos literários sob a ótica da crítica marxista. Os textos do *corpus* foram interpretados a partir dos temas de “progresso” e “ordem”, observados a partir da realidade do Brasil enquanto país da periferia do capitalismo. A pesquisa, portanto, foi baseada em uma bibliografia sociológica e de crítica literária, a fim de estabelecer as especificidades do gênero quando produzido e publicado no Brasil, em relação às ideologias.

A motivação desta análise é dada pela necessidade de compreender as relações político-econômicas que marcam a produção do gênero na periferia do capitalismo. A Ficção Científica, como gênero "importado" de países dominantes, se mostra como um fio condutor para o desenvolvimento do tema "progresso" e suas consequências em países periféricos.

A importância se mostra pela análise do passado e, conseqüentemente, do presente do país. Como aponta Terry Eagleton (2011) em *Marxismo e crítica literária*, a perspectiva da

análise marxista é necessária para entender ideologias. Estas têm a função entendida por Marx e Engels, segundo Eagleton (2011), como a legitimação do poder da classe dominante perante a sociedade. Desta forma, as obras literárias se apresentam como as "relações de classe são experienciadas, legitimadas e perpetuadas" (p. 20).

A Ficção Científica, que possui alguns temas recorrentes, abrange a problemática ao explorar as relações trabalhistas promovidas pela noção de progresso e suas projeções. O mote do *progresso* é amplamente abordado pelo gênero e está presente, também, em nossa bandeira. Vale apontar que não há uma definição enrijecida do que caracteriza a FC, como apresentado no corpo deste trabalho. Além disso, a análise baseada no materialismo histórico contém a crítica ao viés positivista do lema “Ordem e Progresso”.

## 2 REVISÃO DA LITERATURA

### 2.1 ORDEM E PROGRESSO: O DESENVOLVIMENTO NO BRASIL

A fim de compreender como o Brasil se relaciona com o desenvolvimento, tanto científico quanto econômico, faz-se necessário compreender o imaginário nacional composto pelos mitos de identidade do país. Deste modo, Ginway (2005) separa os mitos culturais mais recorrentes, que caracterizam “o Brasil como um paraíso tropical, o Brasil como uma democracia racial, os brasileiros como um povo sensual e dócil, e o Brasil como um país com potencial para a grandeza como nação.” (GINWAY, 2005, p. 16).

Com especial relação com o desenvolvimento, o último mito citado, que propõe a grandeza nacional, está estampado em nossa bandeira por meio de suas cores e do lema positivista “Ordem e Progresso”. Nesse sentido, Paul (2000) analisa os elementos da bandeira brasileira e, sobre as cores, chega à conclusão de reforço ao mito: “O verde significa, no entender comum, a rica vegetação e o amarelo o tesouro de ouro no seu solo, promessas de riqueza e sonhos do futuro para todos aqueles que vieram povoar este imenso País.” (PAUL, 2000, p.252).

Segundo Paul (2000), a ideia de Raimundo Teixeira Mendes, criador da bandeira de 1889, o progresso do país está na “industrialização dos abundantes tesouros naturais” (p. 254), simbolizados pelas cores verde e amarela. Do mesmo modo, Mendes inseriu na bandeira a filosofia positivista de Augusto Comte a fim de determinar o progresso “inevitável” do país, embriagado do mito de grandeza nacional. Paul evoca Comte para explicar a fórmula positivista, que demonstra que “irrevogavelmente, o progresso representa, da mesma forma que a ordem, um dos requisitos essenciais da civilização moderna” (PAUL, 2000, p. 258).

Entretanto, apesar de seguirem uma ideologia liberal, os positivistas brasileiros da época não defendiam a liberdade política. Ao contrário, como aponta Paul, os positivistas demonstraram preferência pela República em conjunto com senhores de escravos por estarem insatisfeitos com a Monarquia após a abolição da escravatura. Além disso, durante a constituinte de 1890, os positivistas defendiam a instauração de um regime ditatorial ao ideal de Comte, no qual “um estadista iluminado sociologicamente, através da força de sua sabedoria e providência científica, regeria independentemente da inconstante concordância do povo e das fortuitas maiorias parlamentares” (PAUL, 2000, p. 262).

Esta aparente contradição entre ideais liberais e realidade da organização social e política brasileira é exposta por Schwarz (1977). De acordo com o autor, a adoção de teorias políticas da Europa (e, posteriormente, dos Estados Unidos) pela classe dominante brasileira tem fundamento na dependência econômica do Brasil, enquanto Colônia e enquanto República, e no parasitismo europeu. Essa transposição ideológica acontece uma vez que a economia brasileira é pautada na exportação de recursos naturais, como explicitado em nossa bandeira.

As ideias liberais eram, portanto, evocadas ou omitidas de acordo com a conveniência, sendo “submetidas à influência do lugar, sem perderem as pretensões de origem, gravitavam segundo uma regra nova” (SCHWARZ, 1977, p.22). Isso porque essa ideologia, descolada do contexto de que surgiu, não condizia com a realidade política brasileira.

Para a literatura, a consequência do deslocamento de ideologias da Europa para o Brasil é de que “um latifúndio pouco modificado [no Brasil] viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social.” (SCHWARZ, 1977, p. 21-22).

Da mesma forma, a importação do gênero da Ficção Científica para o Brasil desloca seus motes e os transforma de acordo com a realidade social brasileira perante o processo de modernização no século XX, como demonstra Ginway (2005).

O lema positivista, bem como a ideologia liberal europeia num geral, “tem se manifestado como parte integrante da filosofia política oficial do Estado brasileiro” (PAUL, 2000, p. 259). Em alguns momentos, Paul (2000) aponta, a frase estampada na bandeira era citada diretamente para justificar o progresso – posteriormente denominado desenvolvimento - em detrimento da justiça social, como na época da Ditadura Militar de 1964.

O processo de modernização proposto pelos militares, então, era representado pelo “Progresso”, enquanto a perda das liberdades civis caracterizava a “Ordem”, premissas do positivismo. Por isso, o crescimento econômico da época foi acompanhado de

repressão política, [além disso] largos segmentos da população também sofreram o aumento da subnutrição e da pobreza, a ponto de, até 1980, quase um terço de todas as famílias brasileiras ainda não terem experimentado os efeitos benéficos do processo de modernização. (GINWAY, 2005, p. 24)

O aprofundamento da desigualdade social, portanto, explica “a ambivalência da ficção científica brasileira quanto à tecnologia, tanto quanto às preocupações sociais e políticas subjacentes que ela aborda” (GINWAY, 2005, p. 25).

## 2.2 CRÍTICA MARXISTA

Para dizer do que se trata a Crítica Marxista da Literatura, primeiro é necessário dizer do que ela não trata. Primeiro, ela não é apenas uma reafirmação dos argumentos de Marx e Engels, fundadores do marxismo, embora os tenha como pressupostos e estes tenham também se debruçado sobre a Literatura como estudo, a crítica marxista vai além deles.

Segundo, não é incomum também que a Crítica Marxista seja confundida com uma leitura sociológica dos textos literários. Isto é o que Eagleton (2011) denomina como Sociologia da Literatura, algo que envolve pensar sobre a “produção, distribuição e troca literária em uma sociedade específica” (p. 13). A crítica marxista também não pode ser confundida com um mero uso da obra literária para tratar de temas da sociologia, nem como um campo de estudos da literatura que busca analisar, nos romances, como estes mencionam ou não a classe operária. Embora tudo isso faça parte, em alguns aspectos, da Crítica Marxista da Literatura, por si só, como afirma Eagleton (2011), não é nem crítica, nem marxista.

Então, do que trata a crítica marxista?

A crítica marxista faz parte de um conjunto mais amplo de análises teóricas que tem como objetivo entender ideologias - as ideias, os valores e os sentimentos por meio dos quais os homens vivem e concebem a sociedade em diversas épocas. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só se tornam disponíveis a nós na literatura. (EAGLETON, 2011, p. 10)

Ou seja, para o autor, o objetivo da crítica marxista é explicar a obra literária de uma forma mais plena, dando atenção a formas, estilos e significados, compreendendo-os como produtos de um processo histórico específico. Desta forma, a Crítica Marxista foge da abordagem romântica da grande obra de arte como um produto atemporal, “a frente de seu tempo”. Pelo contrário, para ela, uma grande obra seria justamente aquela que consegue

revelar as marcas de seu tempo e espaço de uma forma mais profunda. No entanto, ressalta Eagleton (2011), a originalidade da Crítica Marxista não está na abordagem histórica da literatura, algo que já havia sido feito por Hegel, autor lido por Marx, mas sim na sua concepção revolucionária da História

### 2.2.1 A Concepção Marxista da História

Marx explica sua concepção da História no Prefácio de sua “Contribuição para a crítica da economia política”

Na produção social da sua vida os homens entram em determinadas relações, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada etapa de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade destas relações de produção forma a estrutura económica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem determinadas formas da consciência social. O modo de produção da vida material é que condiciona o processo da vida social, política e espiritual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, inversamente, o seu ser social que determina a sua consciência. (MARX, 2007)

Assim, Marx (2007) se diferencia de outros pensadores de sua época por propor uma abordagem materialista e dialética para a interpretação (e, eventualmente, também a transformação) da História. Nela, Marx (2011) afirma que “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhe foram transmitidas assim como se encontram.” (MARX, 2011).

O que determina, então, para Marx (2011), as “circunstâncias sob as quais ela [a História] é feita” é a etapa de desenvolvimento das forças produtivas materiais nas quais ela se encontra. Sendo assim, não podemos interpretar um determinado fato histórico isoladamente sem levar em consideração o seu passado. Conseqüentemente, este passado não pode ser analisado de forma abstrata, mas de acordo com o grau de desenvolvimento material daquela sociedade que, por sua vez, criou as condições para que aquele fato pudesse existir. Isso nos leva a postular que não é o pensamento, de forma abstrata, que transforma a sociedade, mas as relações sociais de produção que moldam o pensamento.

Dito de outra forma, as relações de produção formam a base (ou infraestrutura) econômica de uma determinada sociedade. E é sob esta base que se ergue uma superestrutura, que, por sua vez, mantém e legitima a infraestrutura. Esta superestrutura consiste, segundo Eagleton (2011), em certas “formas definidas de consciência social” (política, religiosa, ética, estética e assim por diante), que o marxismo designa como Ideologia” (p. 18). Isto, em última



análise, significa que “as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias da sua classe dominante” (EAGLETON, 2011, p. 18).

Esta relação entre infraestrutura e superestrutura, no entanto, não deve ser lida como uma simples equação matemática. Sobre isto, Engels (1895) adverte:

De acordo com a concepção materialista da história, o elemento determinante *final* na história é a produção e reprodução da vida real. Mais do que isso, nem eu e nem Marx jamais afirmamos. Assim, se alguém distorce isto afirmando que o fator econômico é o *único* determinante, ele transforma esta proposição em algo abstrato, sem sentido e em uma frase vazia. As condições econômicas são a infra-estrutura, a base, mas vários outros vetores da superestrutura (formas políticas da luta de classes e seus resultados, a saber, constituições estabelecidas pela classe vitoriosa após a batalha, etc., formas jurídicas e mesmo os reflexos destas lutas nas cabeças dos participantes, como teorias políticas, jurídicas ou filosóficas, concepções religiosas e seus posteriores desenvolvimentos em sistemas de dogmas) também exercitam sua influência no curso das lutas históricas e, em muitos casos, preponderam na determinação de sua forma. (ENGELS, 1895)

### 2.2.2 Literatura e Superestrutura

A arte e a Literatura, para o marxismo, fazem parte da superestrutura da sociedade. Ou seja, são parte da Ideologia esse conjunto de ideias e valores (da classe dominante) que naturaliza as relações sociais (que, no capitalismo, refere-se às relações entre a classe capitalista e o proletariado) sob as quais as pessoas vivem, sendo que estas não escolheram as condições em que se encontram. Isto significa que

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a “mentalidade social” ou ideologia de uma época. (EAGLETON, 2011, p. 19)

Eagleton (2011) ainda ressalta que a relação entre a obra e mundo ideológico em que ela habita não se dá apenas nos temas e questões que ela aborda, mas também no estilo, ritmo, imagem, qualidade e forma.

Isto não significa, porém, como dito anteriormente, que a relação entre ideologia e as ideias da classe dominante se dê numa equação matemática simples, nem que a Arte e a Literatura sejam mero reflexo da base econômica. Isso porque “Cada escritor tem uma posição individualizada na sociedade, reagindo à História geral a partir do seu próprio ponto de vista” (EAGLETON, 2011, p. 22).

Tomar essa posição, da literatura como forma de expressão da ideologia da época, exorta Eagleton (2011), seria subscrever a um “marxismo vulgar”. Isso não explicaria porque tantas obras de arte desafiam os pressupostos ideológicos de sua época. Por outro lado,

assumir que a obra de arte transcende os limites ideológicos de sua época, revelando verdades que a ideologia esconde, para Eagleton (2011), também é demasiado simplista.

Para explicar esse impasse, o autor inglês subscreve, com ressalvas, ao pensamento de Louis Althusser. Para o francês, a Arte está sempre imersa em ideologia, mas, ao mesmo tempo, também consegue se distanciar dela, na medida em que nos permite “sentir” e “observar” a ideologia de onde surge. Isto, para o velho Althusser, não seria o mesmo que o conhecimento conceitual, que só pode ser científico, mas pode nos aproximar dele. Em outras palavras,

A diferença entre a ciência e a arte não é que elas lidam com objetos diferentes, mas que lidam com os mesmos objetos de modo diferente. A ciência nos fornece conhecimento conceitual de uma situação; a arte nos proporciona a experiência dessa situação, que é equivalente a ideologia. Mas ao fazer isso, ela nos permite “ver” a natureza dessa ideologia e, assim, começa a nos conduzir ao entendimento completo da ideologia, que é o conhecimento científico. (EAGLETON, 2011, P. 39)

Por fim, Eagleton (2011) retoma o pensamento de Pierre Macherey para explicar como isso acontece. Macherey faz uma distinção entre ilusão e ficção, na qual ilusão corresponde à ideologia e é o material bruto (símbolos, valores, imagens) com o qual o autor trabalha. Mas ao fazer isso, transformando-o em ficção, o autor lhe confere uma estrutura. Por fim, “É dando à ideologia uma forma determinada, fixando-a dentro de certos limites ficcionais, que a arte é capaz de se distanciar dela, revelando-nos assim os limites dessa ideologia.” (EAGLETON, 2011, P. 40).

## 2.3 FICÇÃO CIENTÍFICA

### 2.3.1 O que é Ficção Científica?

Definir Ficção Científica não é uma tarefa simples, pois não há consenso acerca de quais seriam os elementos fundamentais que caracterizam o gênero. Em uma tentativa de organizar e estabelecer esses preceitos, Clute e Nicholls aglutinaram diversas conceituações de FC, partindo “de Hugo Gernsback em 1926 (“um romance cativante entremeado de fatos científicos e visão profética”) à mais recente, de Norman Spinrad: “Ficção científica é qualquer coisa publicada como ficção científica” (CLUTE; NICHOLLS, 1993, pp. 311-14 *apud* ROBERTS, 2018, p. 38-39).

Já o organizador da antologia de contos de FC brasileira objeto de nosso estudo, *Fractais Tropicais*, Nelson de Oliveira, traz uma “definição de bolso” do gênero no texto de apresentação da coletânea. Segundo Oliveira (2018), a FC sempre carrega três características:

a primeira são os elementos de ciência e tecnologia; a segunda são ícones, tipos e estereótipos típicos da FC, como viagem no tempo e naves espaciais; e, por fim, a proposta de uma reformulação da sociedade, podendo ser distópica ou utópica. Essa definição de Oliveira aborda particularidades que restringem o escopo de obras de FC, ao contrário da definição ampla de Norman Spinrad.

A primeira e segunda características expostas por Oliveira (2018) corroboram a visão de Darko Suvin, que postula o *novum* como elemento definidor da FC. Este *novum* é um artefato ou premissa, material ou conceitual, “que põem em foco a diferença entre o mundo que o leitor habita e o mundo ficcional do texto de FC” (ROBERTS, 2018, p. 37). Este discurso sobre tecnologia, tema recorrente e central ao gênero, foi abordado primeiramente por Friedrich Engels (ROBERTS, 2018), que afirmava ser a ferramenta uma extensão do trabalhador e as máquinas estariam à parte deste, alienando-o do processo produtivo.

As conceituações de Suvin, Oliveira e Gernsback abordam a questão temática da FC como central, retomando ícones como a nave espacial, a máquina do tempo, entre outros. Entretanto, Adam Roberts (2018) aponta que esses ícones são “mais ou menos vazios” e que a FC não gira em torno das “engenhocas” ali apresentadas. Ao contrário, o *novum* serve apenas como um “trampolim para saltos especulativos” no gênero, a fim de trazer à tona a discussão sobre a sociedade humana, como aponta Bráulio Tavares (2018).

Esta visão da temática enquanto desculpa para a reflexão é ressaltada também por Oliveira (2018): “Esses temas são muito distintos dos temas tradicionais da literatura naturalista, prosaica, de natureza mimética. Mas a intenção dos autores das duas comunidades – naturalista e futurista – é basicamente a mesma: filosofar, discutir a condição humana.” (OLIVEIRA, 2018, p. 16).

Do mesmo modo, Raymond Willians (2011) argumenta que, por mais que haja uma tendência a enfatizar a temática da ciência moderna, o resultado final produzido pela FC é a reflexão sobre a humanidade.

No entanto, talvez indissociável deste gênero, embora possuindo ênfases diversas, há uma modalidade que é verdadeiramente o resultado de uma dimensão da ciência moderna: na história natural, com suas ligações radicais entre formas de vida e espaço em que elas se realizam; e na antropologia científica, com seus pressupostos metodológicos de culturas distintas e alternativas. A inter-relação entre elas é muitas vezes significativa. A tendência materialista da primeira é com frequência anulada por uma projeção idealista na última fase mental da especulação; o animal ou o vegetal, no topo de sua mente, ainda é uma variação humana. (WILLIANS, 2011, p. 285)

Deste modo, a partir da noção de que os temas científicos são ícones utilizados como “desculpa” para abordar temas mais profundos de discussão sobre as sociedades humanas,

Roberts (2018) argumenta que a precisão científica nas narrativas de FC não é algo válido a ser analisado enquanto qualificador do gênero. Isto porque, segundo ele, “Uma história não é fato; nem a entrada ficcional em um ou outro discurso da ciência a transforma nisso. A aplicação da ortodoxia científica tradicional como critério de julgamento para um objeto estético é fundamentalmente tola [...]” (ROBERTS, 2018, p. 57).

Entretanto, os elementos científicos não devem ser descartados, pois, segundo Roberts (2018), os textos de FC servem como um laboratório de experiências não ortodoxas, como a viagem temporal, para a qual não há verbas suficientes para seu financiamento. Esta concepção é compartilhada por Gwyneth Jones (1999 *apud* ROBERTS, 2018), que afirma ser o experimento a essência da FC, sempre permeada pelo questionamento de “e se”.

Do mesmo modo, Willians (2011) reafirma que a FC é uma maneira de imaginar, ativamente, processos de mudança a partir da consideração de todos os “e se”: “É parte do poder da ficção científica que ela seja sempre, potencialmente, uma modalidade de mudança autêntica: uma crise de exposição que produz uma crise de possibilidade; uma reformulação, na imaginação, de todas as formas e condições.” (WILLIANS, 2011, p. 286).

Este processo criativo de experimentação científica faz com que o limiar entre arte e ciência seja amenizado. Segundo Roberts (2018), “A FC é o lugar onde a arte e a ciência se conectam. É a prova empírica de que artes e ciências não constituem uma economia binária.” (p. 44). Esta ideia rejeita a concepção da ciência enquanto verdade, como proposta por Russel (2001 *apud* ROBERTS, 2018), na qual esta é conduzida a partir de um dogma opressivo e se mostra como um modo de dominação social. Para Russel, o processo científico deveria ser tão rígido, ao ponto do mundo ser dominado por uma “sociedade de peritos”. Ironicamente, uma temática distópica comum na FC são governos altamente tecnocratas e opressores, como o trio mais famoso de distopias de Ficção Científica: *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell.

Tendo isso em vista, podemos considerar que, como afirma Tavares (2018), a FC é um “gênero literário subversivo por excelência” (p. 13). Isso porque, como argumenta Patrick Parrinder (2000), “ao imaginar mundos estranhos, acabamos vendo nossas próprias condições de vida em uma perspectiva nova e potencialmente revolucionária” (p. 4 *apud* ROBERTS, 2018, p. 37). Nesse sentido, o escritor é, para Oliveira (2017), um contraventor que denuncia e subverte “as grandes restrições políticas e econômicas, que ampliam a desigualdade e acirram a luta de classes” (p. 9). Pode-se concluir, portanto, que há um aspecto crítico ligado à produção de FC. Vale apontar que esta crítica à ideologia dominante não necessariamente pende para a esquerda, ao contrário, vários dos principais autores com textos publicados do

gênero no Brasil, por exemplo, são reacionários de direita, como discutido na sequência deste trabalho.

Dentre tantas abordagens, há consenso apenas que a FC é uma forma de discurso cultural que concebe, de alguma maneira, um mundo diferente do mundo real, como aponta Roberts (2018). Retomando as Leis de Clarke, na qual Arthur C. Clarke, excepcional escritor de FC, postula as relações entre humanidade e tecnologia, observa-se que a terceira lei afirma que “qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível de magia” (OLIVEIRA, 2017, p.15). Desta forma, e considerando ser a tecnologia um mote utilizado como salto lógico para a discussão da sociedade humana, alguns críticos classificam a FC como um ramo da ficção fantástica, abordagem corroborada por Roberts (2018).

Vale ressaltar a tradição intertextual proeminente da FC. Este fenômeno se dá, segundo Roberts (2018), por conta do componente essencial à literatura do gênero na contemporaneidade que é a comunidade de fãs. Estes fãs consomem e estimulam a produção literária em FC, mas também escrevem suas próprias narrativas baseadas em histórias lidas. Desta maneira, o autor de FC também é, normalmente, um fã do gênero. Com isso, a intertextualidade permeia as narrativas de FC de modo quase intrínseco ao gênero.

Por fim, um dos principais aspectos da FC a ser levado em consideração, de acordo com Roberts (2018), está em sua forma, ou seja, no “modo como determinantes histórico-culturais em grande escala moldaram uma forma particular de expressão cultural” (p. 60). Assim, aponta Roberts (2018), a FC seria o indicador cultural da mudança de compreensão do Universo e do cosmos, que passou de uma visão essencialmente religiosa para um entendimento intrinsecamente secular e materialista.

### 2.3.2 Um Breve Histórico da Ficção Científica Brasileira

A origem da produção de Ficção Científica no Brasil data do começo da produção literária brasileira.

Ao final do século XIX, o Brasil estava em busca de sua internacionalização. Para isso, sua imagem deveria refletir o lema da modernização dos meios de produção: “ordem e progresso”. Por isso, o país deveria deixar de lado todos os arcaísmos que ainda possuía, como o passado recente escravagista e o “atraso” (do ponto de vista do liberalismo) tecnológico e educacional do interior do país, e partir rumo à urbanização e industrialização desenfreadas, como analisa Sevchenko (2001).

Porém, o desenvolvimento tecnológico não trouxe apenas vantagens para a sociedade. A exploração da classe trabalhadora pela classe burguesa, detentora dos meios de produção, provocou questionamentos sobre para quê e para quem seria dirigido o progresso.

A modernização a passos largos, a explosão demográfica, a fragmentação do sujeito e de sua experiência estudada por Freud (1856-1939), bem como os questionamentos que partem desses fatos, tornaram-se motes para o movimento artístico do Modernismo. Estes mesmos temas foram absorvidos, também, para a produção da literatura especulativa, popularmente conhecida como ficção científica, que, no Brasil, teve seu primeiro *best-seller* na década de 1930 com o misógino Berilo Neves.

A FC brasileira inicial produzida por Monteiro Lobato em *O Presidente Negro* (1926) e a de Berilo Neves em *A Costela de Adão* (1929) se apropriam dos motes como o progresso, mas estão carregados de ideologia importada da Europa. Isso porque esses autores e os que os seguem se inspiram (beirando à cópia) em escritores europeus, que, por sua vez, escrevem de acordo com o seu paradigma. Apesar de ser comum que escritores brasileiros utilizem a literatura europeia como base, os dois livros citados vão além e, como afirma Causo (2003), apresentam visões típicas do eugenismo importado da Europa, propondo utopias racistas, no caso de Lobato, que imagina um mundo ideal com a extinção de pessoas negras, e misóginas, no caso de Neves, que descreve o mundo ideal com a extinção das mulheres.

Seguindo a linha do olhar estrangeiro sobre o Brasil, os primeiros escritores de FC nacional retratavam nossas paisagens com certo misticismo, além de terem forte influência da literatura internacional de H.G. Wells e Julio Verne. Um exemplo disto é *Amazônia Misteriosa*, livro lançado por Gastão Cruis em 1925, que possui elementos inspirados em *A Ilha do Doutor Moreau* de Wells, como demonstram Matangrano e Tavares (2018).

Isto não quer dizer, contudo, que a produção de FC brasileira se reduz à cópia de obras estrangeiras. O movimento modernista solidificou a literatura nacional e classificou a paisagem local enquanto realidade, removendo o caráter exótico atribuído anteriormente. A literatura brasileira passou, portanto, a refletir sobre a diversidade social do país. Da mesma forma, com o modernismo em processo avançado, também houve o amadurecimento da produção de ficção científica nacional.

Com isso, temos a abertura da Primeira Onda da FC, ou geração GRD, que começou ao final da década de 1950 e perdurou até meados de 1970. Este período, marcado pelo lançamento de antologias pela editora GRD (Gumercindo Rocha Dorea), contou com uma produção prolífica em FC, na qual constantemente eram abordadas as críticas ao progresso

desenfreado, subdesenvolvimento do país e todas suas consequências. Estas críticas, vale ressaltar, eram de cunho integralista, pois Rocha Dorea era participante ativo deste movimento fascista. Sobre isso, Laura de Oliveira (2015) aponta

A Edições GRD, cujas atividades tiveram início em 1956, estendendo-se até hoje, nasceu no campo das instituições integralistas dedicadas às políticas culturais e, portanto, ao esforço de afirmação e propagação da doutrina por meio de produtos com rótulo instrucional ou educativo. (OLIVEIRA, 2015, p. 13)

Além disso, Oliveira (2015) escancara o financiamento estadunidense das produções das Edições GRD, revelando o olhar estrangeiro ainda presente na produção literária brasileira. Esta, por sua vez, passa a sofrer intervenção direta do aparelho repressor do Estado, que estava representado, a partir de 1964, pela ditadura militar, regime apoiado por Rocha Dorea.

Deste modo, alguns autores passaram a se afastar de temas recorrentemente abordados na Primeira Onda no início da década de 1980. Estes se aproximaram, novamente, de tendências internacionais e temáticas globais, fundando a Segunda Onda da FC Brasileira. Com o arrefecimento da Editora GRD, esta geração de autores se aglutinou em clubes de fãs do gênero. Por conta disso, a maioria das publicações acontecia em fanzines e revistas organizadas por leitores de FC.

Esta onda permaneceu nesta mídia até que outra a viesse sobrepor: as telas. A Terceira Onda, que inicia no começo do século XXI, é marcada por publicações online. A internet permitiu que houvesse uma maior produção e mais diversificada em FC no Brasil, além de promover um maior consumo deste tipo de literatura. Porém, como característica desta mídia, estes números são incomensuráveis.

### 3 DESENVOLVIMENTO

A fim de simplificar a leitura, separamos as análises dos contos, munidos de um contexto e de um resumo, visto que as obras não pertencem ao cânone literário brasileiro.

#### 3.1 A FICCIONISTA, DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

O conto *A Ficcionista* de Dinah Silveira de Queiroz foi publicado originalmente em 1969 no livro *Comba Malina* da Editora Laudes. De acordo com a divisão temporal das Ondas da FC brasileira e em consonância com a organização proposta por Oliveira (2018), o conto se situa na Primeira Onda da FC brasileira.

Oliveira (2018) classifica o conto de Queiroz como pertencente ao subgênero da Inteligência Artificial, no qual o foco está sobre robôs ou *softwares* que possuem inteligência própria, se equiparando aos seres humanos ou os superando. Entretanto, no conto não é mencionada a independência da máquina de seu criador, ao contrário, esta é apenas um meio para o controle social e seu criador fala através dela.

A fim de resumir, o conto de Queiroz tem a forma de um relato, que por sua vez é comentado por uma recolhadora (historiadora), ou seja, trata-se de um texto científico. O relato em si é feito por um Filho de Laboratório sem nome que acompanha seu criador Jonas André Camp, que o chama carinhosamente de Coisa. Camp é um inventor e excêntrico que projeta a Ficcionista, uma máquina que cria histórias e faz seus espectadores imergirem nas narrativas. A fim de completar seu projeto, Jonas convence o rico Sálvio Marconi a financiá-lo. Esse processo termina com a popularização da máquina, que passa a fazer parte de todas as residências, sendo inclusive protegida por lei de Estado.

Entretanto, os escritores que forneceram as histórias para o computador não ficam satisfeitos por perder seus empregos, uma vez que ninguém mais compra livros. Por isso, eles se juntam sob o comando do líder Mário Regente, apelidado Vaca Sagrada, para invadir a empresa de Jonas e quebrar a matriz da Ficcionista. Neste ponto, a máquina começa a contar sua primeira e derradeira história, na qual afirma que a criatividade dos humanos provém de um planeta que libera raios de inspiração. A Ficcionista, portanto, funcionaria como uma antena destes raios e, se fosse quebrada, romperia a conexão com esta fonte de inspiração universal. De qualquer modo, os escritores começam a quebrar a máquina. Jonas, perante a invasão, libera um gás mortal que dizima todos os escritores, mas também o mata.

Com o fim da Ficcionista e sem seu inventor para consertá-la, a máquina fica obsoleta. Do mesmo modo, fica obsoleta a Ficção, que é desprezada no tempo em que o relato de Coisa está situado.

A partir das características apresentadas por Ginway (2005) sobre as distopias brasileiras dos anos 60, percebe-se que *A Ficcionista* compõe este grupo de narrativas. Este subgênero foi amplamente utilizado neste momento histórico para manifestar críticas contra a modernização, repressão e degradação ambiental promovidas pela Ditadura Militar. Portanto, segundo Ginway (2005), “as distopias brasileiras, todas elas são representações alegóricas de um Brasil sob governo militar, com claras alusões ao uso calculado, pelo regime, de censura, controle da mídia, tortura, aprisionamentos e desaparecimentos” (p. 94). Por conta do contexto, as distopias brasileiras desse período tendem a retratar rebeliões contra o regime tecnocrata.



Dentro desta temática, ainda de acordo com Ginway (2005), as distopias brasileiras utilizam recursos em comum, como a sátira à utopia, na qual o retrato de uma sociedade ordeira idealizada é na verdade uma distopia em que a tecnologia serve como ferramenta de controle das mentes. Para isso, é comum que a personagem principal sirva como guia para nos apresentar esta sociedade uniformizada.

A figura do guia que aparece no texto de Queiroz é Coisa, que relata como era sua relação com o gênio por trás da máquina e como foi o processo de sua criação e destruição. Por conta disso, o narrador também é personagem e narra, em primeira pessoa, as memórias do passado. Entretanto, em diversos momentos o narrador utiliza o tempo verbal presente para conversar com seus interlocutores, utilizando vocativos elogiosos na maior parte da narrativa, e para comparar suas memórias com a cultura do tempo presente em que está situado.

Este narrador, em sua essência, não é confiável e não esconde sua parcialidade, já que é filho de Jonas e o admira. Além disso, ele confessa que embeleza os fatos para agradar seus interlocutores, por exemplo, quando narra ter assistido uma história da Ficcionista e afirma: “Pode ser que tenha colaborado, avivado um pouco as cores, só para lhes fazer água na boca. Por exemplo – essa *sôfrega espera* foi ideia minha, agora.” (p. 392).

Vale ressaltar que o conto é organizado em partes, que por sua vez são separadas por uma linha gráfica que representa, no texto, um salto no espaço e no tempo do conto. Assim, cada parte apresenta uma sucessão de eventos e as linhas que as separam é significativa de uma mudança de ambiente ou de período.

É possível identificar três grandes eras na linha do tempo do universo do conto. Primeiro, tem-se o Futuro Anterior, ou Tempos Conturbados, época que precede o advento da Ficcionista. Este é seguido dos Tempos Benignos, quando a Ficcionista dominava a nação. Por fim, o período em que o relato de Coisa está inserido é chamado de Era da Ciência Pura, quando não existe mais Ficção.

O relato é comentado em notas de rodapé por uma recolhadora do depoimento de Coisa, comparando hábitos da Era da Ciência Pura com o Futuro Anterior e com os Tempos Benignos. Os hábitos mencionados são corriqueiros, como um eletroencefalograma, fumar cigarros ou dizer palavrões, e estão no texto para marcar que o tempo em que o relato foi recolhido é avançado no futuro em relação ao advento da Ficcionista, apontando que alguns costumes se conservam e outros se perdem.

Portanto, a forma do conto, que simula um relato, reafirma o fim da Ficção, uma vez que o gênero é científico por se tratar de um documento histórico. Ora, não há como haver uma narrativa tradicional em um universo no qual não existe ficção ou inspiração alguma.

Outros personagens são Sálvio Marconi, mecenas do projeto, Márcia, mulher amada pelo narrador, e Mário Regente, o revolucionário que organiza a destruição do império de Camp, criador da máquina.

Jonas André Camp é descrito como um gênio excêntrico e um tanto sádico, já que seu lema é “Humilhar, eis a questão”. Coisa afirma que sua aparência física era um tanto esquisita, com tufo de cabelos brancos e um sorriso malicioso que lembrava um palhaço, ao contrário dos retratos de um homem bem apresentável que os seus interlocutores conhecem.

Com esse jeito, Jonas impressiona Sálvio Marconi com seu invento e logo depois o constringe, convencendo-o a financiar o projeto. Sálvio também é descrito pelo narrador como um homem feio e, da mesma forma, não faz jus a sua imagem embelezada pela história. Sálvio é o “magnata das Redes Marconi de Imagens Concretas” (p. 390), ou seja, é o dono de uma emissora de uma mídia que se torna obsoleta com o advento da Ficcionista. Este personagem não é descrito com muita profundidade, limitando-se a ser um mecenas que morre ansioso para ver os tão sonhados lucros do empreendimento.

Da mesma maneira, Márcia não possui um papel essencial, sendo uma mulher bonita que fala pouco. Essas suas poucas palavras, porém, revelam suas opiniões a respeito dos tabus de amar um Filho de Laboratório e sobre o papel da Ficcionista na sociedade. Márcia é uma das escritoras da Ficcionista responsável por redigir as lendas amazônicas e, por isso, pode ser considerada a corporificação da brasilidade. Depois de se envolver amorosamente com Coisa, Márcia o dispensa para seguir o movimento de Mário Regente.

Por sua vez, Mário Regente é um revolucionário contrário à instalação do aparelho criado por Camp. Ele, descrito por Coisa, é bonito, com traços orientais, pele azeitonada e é apelidado por seus concorrentes de Vaca Sagrada. Este também pode ser considerado um personagem plano, uma vez que seu único objetivo é impedir a proliferação da Ficcionista.

O espaço em que se passa o enredo é, principalmente, na sede da Fundação Camp, que fica localizada em uma cidade e em um país não identificados. As curtas passagens sobre o país revelam que este possui campos de extermínio e que as reuniões de Mário são feitas em prédios abandonados, pois são proibidas. A sede de Jonas André passa, ao longo da narrativa, por transformações: inicialmente está localizada em seu laboratório e, com a popularização da mídia, o Palácio dos Governadores é cedido para o empreendimento.

O relato de Coisa tem o objetivo maior de mostrar sua versão dos fatos que levaram Jonas André Camp, seu criador, a inventar e ter sucesso com o projeto da Ficcionista. Como já citado, este narrador não é confiável. Por isso a descrição de Jonas feita por Coisa pode não ser verdadeira. Se por um lado sua parcialidade garante que o descreverá com fidelidade, uma

vez que ele não confere um tom elogioso nesta caracterização, por outro a caracterização de Jonas como um homem extremamente feio pode estar ligada ao lema “Humilhar, eis a questão”. Este lema, proposto por Jonas, é seguido algumas vezes por Coisa, que se refere com palavras duras ao seu criador, a Sálvio Marconi, a Mário Regente e aos seus interlocutores.

Para Jonas André, a humilhação é o *êxtase supremo* que um ser humano pode ter, teoria que seria confirmada pela existência de *prostitutas, invertidos e criminosos*. Por isso, ele sempre tenta desconcertar as pessoas com quem está falando com algum xingamento. Com este comportamento, ele tenta arranjar alguém que financie seu projeto. Num primeiro momento, ninguém se demonstra disposto a bancar o empreendimento. Esta indisposição dos investidores, segundo Coisa, dá-se por conta das grosserias de Jonas, o que o cientista prontamente rebate para defender sua tese. A jornada acaba quando Sálvio Marconi visita o laboratório, cede às maravilhas da Ficcionista e à pressão humilhante de Jonas e decide investir na mídia, ambicionando lucrar muito.

Segundo Jonas, todas as pessoas têm em comum o ódio por outras pessoas. Dentro disso, uma gama de sentimentos negativos é valorizada como motor para a ação humana, sendo a principal a humilhação. Isto demonstra a ideologia da classe dominante do universo do conto, que se baseia na humilhação para promover a exploração e o controle da classe dominada.

Ainda, dentro desta teoria, os escritores seriam aqueles que mais gozam diante da humilhação, já que sentem prazer em contar e ler histórias que contam experiências negativas, tendo preferência por enchê-las de detalhes enfadonhos sobre si próprios. Com isso posto, André Camp consegue reunir uma verdadeira legião de escritores dispostos a preencher o Inconsciente da Ficcionista com suas histórias.

Posteriormente, quando a mídia de Camp está em pleno funcionamento, seu inventor passa a suspeitar que o movimento de Mário Regente tentará investir contra a matriz unindo os mesmos escritores que ajudaram a alimentá-la, já que ninguém mais compra livros. Coisa desacredita, ao que Jonas responde “Foram eles que o construíram, eles que contribuíram para o “Inconsciente” da Ficcionista. Foram eles que trabalharam na sua propaganda. E serão eles agora seus únicos inimigos. (...) Ninguém mais, senão eles, se interessará em transgredir uma Lei de Defesa do Estado.” (p. 414-15).

Assim como, segundo Jonas, a humilhação os moveu a escrever para o empreendimento, a inveja agora é o sentimento negativo que os impulsiona a querer destruí-lo, por mais que tenham sido bem pagos para contribuir com histórias para o Inconsciente.

Entretanto, essa visão simplista não explica de todo o movimento, sendo representativa apenas do discurso oficial que visa desmoralizar os revolucionários.

Como membro da classe dominante, que ascendeu com a difusão da Ficcionista, Camp não se concebe enquanto um opressor, mas sim como um merecedor. A partir desta perspectiva, a única conclusão que o inventor pode chegar é de que os outros não tiveram capacidade própria de conceber uma máquina igual a sua e que, portanto, têm inveja. Caracterizar a classe oprimida como invejosa e mal-agradecida, de acordo com Freire (2020, p. 64), faz parte do discurso da classe dominante para se legitimar e, ainda, tratar os oprimidos como inimigos.

Em conclusão, Jonas André dá voz à ideologia da classe dominante neste universo em que o progresso científico e tecnológico é colocado como prioridade, em analogia ao governo ditatorial militar brasileiro da época.

A Ficcionista é uma máquina que produz uma nova mídia. Por meio dos Raios Camp, que se propagam por ondas *merk*, a Ficcionista permite que duas pessoas vivam a mesma ideia ao mesmo tempo. Assim, cada espectador passa por um processo de imersão na história transmitida, preenchendo os detalhes com suas individualidades. Por conta disso, a experiência proporcionada por esta mídia é viciante, uma vez que ela permite que cada pessoa viva diferentes emoções sem ter que lidar com o outro, evitando as decepções.

Esta nova mídia corresponde ao *novum* proposto por Suvin (Roberts, 2018), que diferencia o mundo ficcional do mundo do leitor. Ainda, a máquina produz efeitos sociais que são discutidos pelo conto, pois gera problemas que são parecidos com o mundo do leitor. Portanto, a Ficcionista é simbólica do progresso e do aparelho ideológico do Estado, sendo um artefato utilizado para dar foco aos problemas reais atrelados à ditadura militar no Brasil, dentre estes o silenciamento dos escritores.

Antes de financiar o projeto, Sálvio Marconi demonstra desconforto em relação à ideia de Jonas, dizendo: “Mas... é uma ilusão... E talvez nós pudéssemos fazer mais pelo Homem se... se resolvêssemos o problema da fome... ou se criássemos *não* o *sonho*, mas a resposta às suas indagações. Perdão, mas eu não concordo...” (p. 389). Porém, esse desconforto é superado diante da possibilidade de lucros exorbitantes.

De acordo com Marx e Engels, “a ideologia representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo” (EAGLETON, 2011, p. 36).

A fala inicial de Sálvio associa o progresso proposto pela Ficcionista a uma ilusão, pois os problemas reais não são resolvidos, apenas camuflados. Além disso, ao propagandear sua invenção, Jonas afirma que esta irá fazer com que os humanos sonhem mais, pois este seria uma condição essencial para vida humana. Quando a Ficcionista é difundida, Coisa afirma que “o sonho construído por Jonas André Camp avançava pelas consciências” (p. 411). Todas estas afirmações em conjunto com a função da máquina em fazer com que mais de uma pessoa experiencie a mesma ideia apontam que a Ficcionista tem a função de difundir a ideologia.

Baseado em sua relação com o Estado e a função que a Ficcionista exerce em manter a ordem social, esta nova mídia funciona como um aparelho ideológico do Estado. Este é definido por Althusser (1985) como um meio de manter as relações de exploração no capitalismo. No caso dos meios de comunicação, este aparelho funciona “manipulando o cidadão com doses diárias de nacionalismo, chauvinismo, liberalismo, moralismo, etc., através da imprensa, rádio e televisão” (ALTHUSSER, 1985).

O papel da Ficcionista enquanto aparelho ideológico do Estado também se confirma pelo fato desta reunir as histórias de todas as religiões, consideradas por Althusser (1985) como o principal destes aparatos de controle. Além disso, o conto faz menção à célebre frase de Marx, “A religião é o ópio do povo” (MARX, 2016), quando afirma que o ópio está sendo armazenado no Inconsciente da máquina enquanto as mitologias das religiões estão sendo transcritas para este compilado de histórias.

A Ficcionista representa esta mídia que falseia a realidade e manipula seus espectadores, introjetando a ideologia a fim de manter a ordem. A difusão desta na sociedade, portanto, implica na formação de uma tecnocracia dos sonhos, na qual a tecnologia serve como aparelho ideológico do Estado.

Vale ressaltar que a Ficcionista é algo que vicia seus espectadores. Dentro desta temática, Ginway (2005) evoca Adorno e Horkheimer que afirmam que

a base econômica e social de uma sociedade assume a forma do consumo de bens, serviços e entretenimento vazios. Isto, por sua vez, erode a apreciação da arte e das convenções artísticas, transformando o indivíduo em um produto do mercado, sem nenhum interesse exterior ao Eu. (GINWAY, 2005, p. 185)

Nessa perspectiva, o vício proporcionado pela imersão nas histórias da nova mídia está relacionado ao modo de produção e consumo da sociedade. O foco em si próprio faz com que os *ficcionantes*, como são chamados os viciados, vivam apenas para suprir o prazer

individual de viver outras histórias que não as suas. Deste modo, o indivíduo passa a corroborar com a ordem social proposta, sem questioná-la.

Outro ponto relevante é a amálgama entre invento e inventor, já que diversas vezes o narrador dá a entender que os dois são um só. O próprio Jonas André fala “A *Ficcionista* sou eu” (p. 406), além de possuir tom de voz parecido com a máquina e, ainda, quando esta é destruída, seu inventor morre junto. Por isso, Jonas também é representativo da ideologia dominante, dando voz a estes ideais. Nesse sentido, vale ressaltar que a *Ficcionista* não é uma inteligência artificial, uma vez que apenas espelha a voz e as ideias de Jonas, sem possuir autonomia.

A hegemonia da *Ficcionista* nos Tempos Benignos faz alusão ao período ditatorial brasileiro e à censura imposta à arte, além do apoio das grandes mídias ao regime. A censura e o apoio tiveram o papel de perpetuar uma imagem positiva da ditadura militar, falseando a realidade em que a oposição política sofria com torturas e assassinatos, e em que a desigualdade social se aprofundou. A fim de exemplificar, tem-se a propaganda do período que reforçava a existência de um Milagre Econômico, enquanto a população mais pobre empobrecia ainda mais.

O relato do Filho de Laboratório de Jonas André é trespassado por suas memórias amorosas com a bela Márcia. A mulher é branca, com os olhos verdes e uma das últimas mulheres que ainda conserva a cor *natural* de seus cabelos e não possui plásticas. Ela foi contratada para resumir lendas e costumes da Amazônia, a fim de alimentar o Inconsciente da *Ficcionista* e, por este fato, representa o Brasil enquanto *mulher naturalmente sensual* que simboliza a natureza. Nesse sentido, é comum para a geração de escritores de FC dos anos 60 apresentar o Brasil “como feminino e indefeso contra uma onda de invasão tecnológica” (GINWAY, p. 219).

Coisa, produto da Ciência, se apaixona por Márcia, produto da Natureza, e deseja imediatamente se casar com ela. Porém, Márcia não aceita e propõe que eles apenas *se amem*, sem estabelecer um compromisso fixo. Esta passagem é demonstrativa da incompatibilidade entre o desenvolvimento científico e a preservação da natureza, tema recorrente nas distopias da década de 60 (GINWAY, 2005).

A incompatibilidade entre os dois é tomada pelo narrador como óbvia, o que desencadeia inseguranças nele. Por conta disso, como quem se sente julgado, Coisa trata seus interlocutores com xingamentos nas partes da narrativa em que fala sobre seu amor com Márcia, mudando o tom elogioso que apresenta na maior parte do relato.

Nesse sentido, a não aceitação de Márcia pelo casamento também significa uma crítica à tecnocracia estabelecida no Brasil pela Ditadura Militar, uma vez que a natureza predominante no país não pode se comprometer à Ciência. A Natureza grandiosa, que faz parte dos mitos de identidade nacional brasileiros, pode se utilizar da Ciência enquanto esta for conveniente.

O argumento de Coisa para casar com Márcia é que ele ganha muito dinheiro, porém isto não a convence. Jonas André, quando percebe a relação dos dois, passa a dar ainda mais dinheiro para que seu filho a impressione, além de dar três meses de férias a eles antes do lançamento da *Ficcionista*. O cientista e empreendedor, enquanto acumulador de capital, financia a exploração da Natureza pela Ciência. Esta passagem, portanto, representa o investimento capitalista na implementação da ditadura militar tecnocrata no Brasil.

Quando a mídia de Camp é amplamente difundida, as ruas ficam vazias, pessoas começam a morrer de inanição diante dos aparelhos, pois finalmente uma “opressa calmaria desceu sobre a Nação” (p. 412), período que fica conhecido como Tempos Benignos. O pleno funcionamento da máquina enquanto aparelho ideológico do Estado é o ponto de virada para Márcia, que passa a adotar as ideias de Mário Regente.

Quando o progresso científico é prejudicial à soberania natural, o país deve dispensá-lo, como Márcia faz com Coisa. A mulher se afasta do Filho de Laboratório na medida em que se aproxima dos ideais revolucionários. Em poucas palavras, ela dá a entender que a *Ficcionista* é prejudicial à vida e à cultura humanas, chegando a dizer que “estamos morrendo” (p. 416). Paralelamente a esta mudança na leitura de conjuntura de Márcia, ela se afasta gradualmente de Coisa, ao ponto de afastá-lo por completo e mandá-lo embora de seu apartamento.

Sobre isso, nas distopias da época “o conflito central frequentemente surge a partir do lado espontâneo, emocional e apaixonado da experiência humana (a natureza, o feminino), que se rebela contra o lado rígido, coletivista e tecnocrático (a tecnologia, o masculino).” (GINWAY, 2005, p.97). O romance entre Coisa e Márcia é, portanto, uma narrativa paralela e que traz para o particular o conflito do coletivo na narrativa central.

A dispensa de Márcia faz com que o rapaz sinta ciúmes da moça, questionando-se se ela não estaria o traindo com Mário, mesmo que não haja nenhuma evidência de que ao menos eles se conhecem. Este ciúme representa o medo do comunismo espalhado pela direita brasileira em plena Guerra Fria, que mesmo sem provas afirmava que os comunistas estariam bolando um plano para tomar o Brasil. Da mesma forma como esse anticomunismo fortaleceu

a ditadura, Coisa passa a sentir mais raiva de Mário Regente e se diverte em tentar humilhá-lo ao final do conto.

Vale apontar que Mário Regente mobiliza os escritores para a destruição da Ficcionista. Márcia, porém, é descrita por Coisa como não sendo uma escritora ou uma intelectual, já que seu trabalho é resumir lendas. Entretanto, o trabalho de roteirização de mitos é caracterizado como trabalho de escrita e, por isso, Márcia é sim uma escritora. A afirmação contrária de Coisa demonstra um preconceito de gênero, uma vez que reconhece os escritores homens, mas não valoriza o trabalho da mulher.

Além disso, são chamados de escritores aqueles que datilografam as religiões prolíferas na Europa, mas as lendas amazônicas reescritas por Márcia não conferem esse mesmo status à personagem. Deste modo, conclui-se que além do preconceito de gênero, essa visão de Coisa reflete uma *síndrome de vira-latas*, ou seja, a desvalorização da cultura brasileira em relação à cultura dos países centrais. Essa síndrome é reforçada por ela simbolizar o Brasil e ele ser um representante da classe dominante. Com isso, o fato de Coisa assumir que Márcia não pode ser intelectual está ligado a um preconceito de classe, que considera que apenas os países centrais produzem trabalho intelectual, enquanto os países periféricos produzem trabalho braçal.

No desfecho do conto, na invasão do movimento liderado por Mário, Coisa está acompanhando os revolucionários com desprezo quando avista Márcia no meio da multidão. Ao mesmo tempo, Jonas André está ativando o gás mortal que mata todos os envolvidos na destruição da Ficcionista, incluindo Márcia.

Coisa assiste a morte de sua amada pelo gás Lelis 40, que faz os corpos incandescerem. Em uma visão bonita e trágica, Márcia “acendia como lampadazinha” (p. 425), iluminada como o Filho de Laboratório a viu quando deram seu primeiro beijo à luz do Sol. Enquanto todos morrem no saguão, Coisa foge, pois não tem “coragem de morrer com Márcia” (p. 426). Considerando Márcia como representante da Natureza brasileira e Coisa como a Ciência, a morte dela e a fuga dele remetem à crise ambiental que a ditadura infligiu ao Brasil em nome do progresso. Ao mesmo tempo em que a Natureza brasileira perecia, a propaganda do regime mostrava um Brasil grande e rico, escapando das acusações de degradação ambiental.

A reprodução de propagandas ideológicas remete ao objetivo principal da implementação da Ficcionista, que é o controle social. Com a difusão da mídia, é esperado que sejam deixados de lado todos os vícios, como o álcool e até o amor. Deste modo, a



população do país seria condicionada a assistir às histórias transmitidas por todo seu tempo livre e, com isso, deixaria de haver conflitos.

Isso eventualmente acontece, com a desocupação total das ruas e os consequentes fins da violência, da oferta de transportes, dos serviços públicos, das relações sociais e suspensão do Estado. A total apatia da sociedade caracteriza a era em que a *Ficcionista* está plenamente difundida, período denominado de Tempos Benignos.

A importância da máquina de Camp é reconhecida, inicialmente, por este Estado que sede o Palácio dos Governadores para que o empreendimento seja completo. Além disso, o Estado outorga a Lei de Defesa do Estado, que determina a proteção à *Ficcionista*, e fornece o gás mortal Lelis 40 para proteger sua matriz de ataques. Este gás é utilizado, conforme sugere Coisa, pelo Estado em seus campos de extermínio. Portanto, este país vive sob uma ditadura nos moldes nazistas e da ditadura militar brasileira, na qual segmentos sociais são perseguidos. Porém o depoente não detalha as características deste governo, apenas o cita como um pano de fundo para a história do advento de Jonas André e sua invenção, que só é possível em um sistema que visa o controle ideológico e social da população.

Os elementos apresentados do Estado do país em que se passa *A Ficcionista* remetem a uma mescla do estado da Alemanha nazista, com câmaras de gás, e da Ditadura Militar e sua Lei de Segurança Nacional de 1967, que “define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências.” (BRASIL, 1967). A semelhança da ditadura com o regime nazista, portanto, é construída no conto com a associação da lei de proteção à *Ficcionista*, que prevê a utilização de gás mortal para o extermínio daqueles considerados subversivos.

A Lei de Segurança Nacional, herança da Ditadura, visa manter a ordem social criminalizando qualquer ato considerado subversivo, como ofensa física ou moral às pessoas que exercem autoridade no país e atos contra a ordem. Analogamente, a lei imposta no universo do conto proíbe o dano material aos aparelhos e a desmoralização do invento que serve para manter a ordem social, sendo estes atos enquadrados enquanto crimes contra o Estado. Essa legislação representa como o Estado utiliza de maneira explícita a *Ficcionista* como uma ferramenta de controle ideológico e como esta mídia está integrada à constituição legislativa do país, ou seja, esta dinâmica é oportuna tanto para o regime quanto para a Fundação de Jonas André.

Em um demonstrativo de sua parcialidade, Coisa não dá um tom positivo ou negativo ao uso de gás letal pelo Estado. Como faz parte da manutenção do aparelho repressivo, o

narrador trata como natural a instalação de cubos cheios de gás Lelis 40 no laboratório, em caso de uma eventual revolta, além do seu uso em câmaras de extermínio.

As semelhanças com a ditadura militar, como aponta Ginway (2005), são muitas. Uma delas é a proximidade e apoio inicial dos intelectuais à Ficcionista. Uma passagem que explicita essa relação é o discurso do representante da Academia de Letras a favor da mídia, que remete ao apoio que a Academia Brasileira de Letras forneceu à ditadura em sua implementação (CUNHA, 2014).

Da mesma forma, para que a máquina funcionasse, era necessário que os escritores fornecessem suas histórias para o banco de narrativas. De fato, os escritores trabalharam ativamente para a construção do Inconsciente da Ficcionista, assim como alguns escritores brasileiros, por exemplo, escreveram histórias anticomunistas que reforçavam a narrativa que levou ao golpe militar.

Do mesmo modo que vários nomes consagrados de nossa literatura se arrependeram de apoiar inicialmente a ditadura, como Rachel de Queiroz e Nelson Rodrigues, os escritores do conto se arrependem de ter apoiado a construção da mídia opressiva. Por isso, sob a liderança de Mário Regente, invadem o antigo Palácio dos Governadores e destroem a matriz que transmite as histórias, cena que inclui o representante da Academia de Letras entre os revolucionários.

Mário Regente, apelidado de Vaca Sagrada, é um revolucionário que denunciou o perigo da Ficcionista desde que foi anunciada. Esta percepção não é compartilhada, inicialmente, pela maioria da sociedade do conto. Isso acontece na FC, geralmente, porque “os computadores são percebidos como uma ameaça menos evidente” (GINWAY, 2005, p. 218), ou seja, parecem ser inseridos com um objetivo nobre, quando na realidade são utilizados como instrumentos de dominação.

O apelido de Mário faz referência à cultura hindu, na qual a vaca é considerada um animal sagrado por ser utilizada pelo deus Shiva como meio de transporte. Além disso, a vaca teria a função de controlar o ímpeto desta entidade, responsável pela renovação (TERRA, 2021). Analogamente, o Vaca Sagrada tem como objetivo conter o avanço desregrado da Ficcionista, a fim de impedir a mudança radical da sociedade que caminha para a apatia completa.

Assim como o animal que carrega a entidade hindu da renovação, Mário Regente é responsável por conduzir os escritores e intelectuais em uma ofensiva contra a Ficcionista. Ele é o líder de um movimento clandestino que prevê a rejeição total à nova mídia, no qual seus membros estão incumbidos de difamar o invento e, quando possível, quebrar os transmissores

residenciais. Ao final, é Mário quem lidera a invasão à sala em que está localizada a matriz da Ficcionista e tenta negociar com Jonas André. Quando este não aparece, o Vaca Sagrada permite que os mais jovens quebrem a matriz, o que acarreta no fim da invenção de Camp.

Vale apontar a semelhança do movimento de Regente com o movimento ludista que aconteceu na Inglaterra no século XIX, pouco tempo após a Primeira Revolução Industrial. Esse movimento, iniciado por Ned Ludd, lutava contra a precarização do trabalho que se aprofundou após a inserção das máquinas no processo produtivo. Por conta disso, os operários se organizavam para quebrar as máquinas em diversas fábricas em forma de protesto contra o desemprego, os baixos salários e as longas jornadas de trabalho.

De modo análogo, os intelectuais do conto culpam a tecnologia pelo fim de sua profissão, ignorando o papel do Estado nesse ínterim. Por isso, o Vaca Sagrada busca a regulamentação e restrição do uso da nova mídia, sem propor a mudança do sistema político-econômico vigente. Apesar de o conto associar o uso da Ficcionista como um meio de opressão estatal, que depois da destruição da máquina passa a oprimir com o fim da Ficção, não se pode classificar Mário Regente como sendo acrítico ao regime, uma vez que a narração é parcial e poderia omitir os detalhes da ideologia do movimento revolucionário. Da mesma maneira, a parcialidade do narrador perante Mário explica o fato deste ser desenvolvido enquanto um personagem plano, sem outras ambições além daquela que interessa ao depoente relatar.

Com os militantes se encaminhando para a destruição da Ficcionista, Jonas André aparece no saguão para dar um ultimato e expulsar os invasores. Entretanto, o movimento não dá atenção ao cientista e quebra a matriz ao mesmo tempo em que seu inventor libera o gás Lelis 40. Com isto, tem-se o fim da Ficcionista, dos escritores e do próprio Camp, que empolgado com a morte dos revolucionários, esquece-se de fugir.

Sem seu inventor, a matriz não pode ser consertada, fazendo com que a Ficcionista se torne obsoleta. Igualmente, a própria Ficção se torna arcaica, deixando de existir na era da Ciência Pura, em que o único êxtase provém da pesquisa científica. Com o fim da Ficcionista, o Estado se reestabelece, passando de uma tecnocracia dos sonhos para uma tecnocracia maciça.

O fim da Ficção acarreta no fim de diversas formas de prazer atreladas às idealizações, como o amor, o sexo e a arte. Nesse sentido, o conto critica a busca desenfreada pelo progresso, em detrimento da essência do ser humano que, segundo Jonas André, é o sonho. Em outras palavras, o conto expõe como a narrativa única é prejudicial ao disseminar

alienação, seja pelas mídias controladas por uma classe social dominante ou pela penetração de uma ideologia puramente tecnocrata na sociedade.

Com a morte dos revolucionários e do pai da Ficcionista, quem prevalece é a terceira via, que afirmava justamente que a Ficção seria uma perda de tempo e que “É no próprio progresso científico que a Humanidade encontra o seu êxtase.” (p. 399). Esta posição, mais moderada em relação à Ficcionista, não critica a ideologia ou o Estado repressivo, ao contrário, o reforça. A crítica da terceira via diz respeito ao meio utilizado para a manutenção da ordem, que deve ser a Ciência e o progresso, não o sonho.

Portanto, o conto de Queiroz utiliza-se do recurso do *novum* da FC para criticar o aparelho ideológico do Estado. Inserido no contexto da Ditadura Militar brasileira, assim como outras distopias do mesmo período, a narrativa é repleta de analogias a este regime. A principal é a utilização das grandes mídias para a manutenção da ordem social, concretizada no conto na figura da Ficcionista, mídia que impõe a apatia à sociedade. A relação entre mundo real e mundo ficcional explicita a afirmação de Eagleton (2011) de que a matéria utilizada pelos autores é pautada no momento histórico em que estes escrevem.

A apatia geral diante da Ficcionista carrega também uma crítica ao progresso, pois questiona de que serve e a quem serve o avanço tecnológico. Isso porque a sociedade no conto deixa de viver a vida real e, inclusive, morre de fome para alimentar seu vício da nova mídia. Além disso, a morte de Márcia, símbolo do Brasil e sua natureza, indaga se o avanço tecnológico e o controle social são realmente necessários para o país.

Em conclusão, o conto de Queiroz retrata bem o lema “Ordem e Progresso”, amplificando o sentido do que é manter a ordem e, conseqüentemente, do progresso. Ainda, o discurso oficial da ditadura reivindicava as palavras estampadas na bandeira do Brasil como ideal a ser seguido socioeconomicamente. Portanto, faz sentido que a narrativa de Queiroz, que utiliza este período como inspiração para montar analogias, extrapole ao máximo estes conceitos.

### 3.2 ACÚMULO DE SKINNOT EM MEGAMERC, DE IVAN CARLOS REGINA

De acordo com Oliveira (2018), organizador de *Fractais Tropicais*, o conto *Acúmulo de Skinnot em Megamerc*, de Ivan Carlos Regina, publicado originalmente pelas Edições GRD na coletânea *O fruto maduro da civilização*, em 1993, situa-se na Segunda Onda da FC brasileira. Ainda, o conto foi classificado por Oliveira (2018) como um subgênero híbrido de FC, pois mescla a sátira socioeconômica, que se utiliza de outros subgêneros e os extrapola, com a distopia, elemento comum com *A Ficcionista*, de Dinah Silveira de Queiroz.

Ginway (2005) destaca que essa geração de escritores de FC nacional, que veio após a Ditadura Militar, “oferece uma visão mais abrangente do Brasil e dos seus insistentes problemas sociais, com uma perspectiva mais complexa e pós-moderna da sociedade brasileira e do fenômeno da globalização” (GINWAY, 2005, p.14). Além disso, é recorrente aparecer em narrativas de FC deste período uma visão crítica sobre o “inflexível programa [da Ditadura Militar] de industrialização”, que teria conseguido “apenas aumentar a distância entre ricos e pobres” (GINWAY, 2005, p. 162).

Dentro dessa perspectiva, Regina se utiliza da ferramenta do exagero para expor e chamar a atenção para uma realidade vivida pelo Brasil pós-ditadura, abordando diversos assuntos que nos interessa comentar, sendo esses o imperialismo e a influência estadunidense no Brasil, a urbanização voltada para a lógica do Capital, o consumismo e a dicotomia entre a população consumidora e a que não têm poder de consumo, além da desumanização generalizada que isso causa.

*Acúmulo de Skinnot em Megamerc* narra um dia comum na vida de um gerente de *shopping*. O estabelecimento, por sua vez, não é nada comum: trata-se de um lugar descrito pelo narrador da seguinte forma:

Na maior área jamais reservada para tal fim, na maior cidade do mundo, que possui a população de maior poder aquisitivo jamais conhecido, ergue-se o gigantesco o fabuloso o esplêndido “MEGAMERCADO”, o maior *shopping center*, ocupando vastíssimos quilômetros quadrados, numa verdadeira reunião do que o planeta tem de melhor. (REGINA in: Oliveira, 2018, p. 337)

O gerente, Sr. Jerônimo Ferreira, homem metódico e orgulhoso de sua metodicidade, dotado de uma alta estima de si mesmo e que se auto intitula como Mr. Jerfer, busca resolver, no dia narrado, mais um dos problemas em sua agenda relacionado ao sumiço de comida no megamercado. Como um procedimento de rotina, Mr. Jerfer manda espalhar armadilhas para capturar a criatura que está comendo o estoque.

Passado algum tempo, quando o gerente está em casa dormindo, o encarregado de segurança lhe telefona. O homem, então, vai até a loja para lidar com o problema. Lá, encontra, sob os olhos atentos do encarregado, “algumas coisas brancas, gordas, plácidas, [que] assustadamente se abraçam” (p. 340). Logo, descobrimos quem são essas coisas: “são seres humanos albinos, a barriga inchada, os olhos vazios, um misto de medo e incompreensão no olhar” (p. 340).

Essas criaturas são chamadas, no conto, de *skinnots*, humanos que nasceram e cresceram dentro do *shopping* e não conhecem a luz do sol. O que não é novidade para o

gerente. E, como homem metódico que é, Mr. Jerfer sabe muito bem como solucionar esse problema: dedetização.

Marx (2014), no primeiro parágrafo d'O Capital, diz que a forma elementar do modo de produção capitalista é a mercadoria. Esta, como diriam os economistas clássicos, não é produzida devido à boa vontade dos capitalistas de que possamos desfrutá-la, mas provém da busca incessante pelo lucro. A crítica feita por Marx é justamente sobre o teor desse lucro, que, segundo a teoria marxiana, só existe por ser extraído da exploração do trabalho de outra pessoa na forma de mais-valor.

Lapidus e Ostrovitianov (2018) explicam que os trabalhadores vendem a sua força de trabalho como mercadoria aos capitalistas, que por sua vez necessitam de mão-de-obra para produzir coisas. Nesta relação de trabalho, o “valor que o operário cria para além do valor da sua força de trabalho chama-se mais-valia” (LAPIDUS; OSTROVITIANOV, 2018).

Portanto, a extração da maior quantidade de mais-valor possível é o sonho de todo capitalista. Para Lapidus e Ostrovitianov (2018), existem duas formas de se fazer isso. A primeira é aumentando a jornada de trabalho, proposta limitada. A segunda medida disponível é através do aumento do rendimento do trabalho, que pode ser feito pela intensificação do labor ou, então, introduzindo um novo modelo de organização da produção que otimize a eficiência e a produtividade. Traduzindo para a realidade brasileira, e aproximando-se de outros temas explorados neste trabalho, é preciso ordem para que haja progresso.

O conto de Regina explora essa problemática através do exagero. É como se ele estivesse nos dando um aviso: não deixem que as coisas cheguem a esse ponto.

Um dos recursos que o conto utiliza para expor essa busca pela otimização é a forma. Em primeiro lugar, há a mescla de gêneros que servem para aumentar a eficiência de um trabalho administrativo com a narrativa, como demonstrado pela imagem abaixo.

Figura 1 – Tabela de Horgron

Cor	Corante amarelo	Corante verde	Corante branco	Corante azul
Textura	Soja	Alga	Plâncton	Celulose
Sabor	Açúcar artificial	Menta artificial	Queijo artificial	Batata chip artificial
Odor	Tipo I ácido	Tipo II estimulante	Tipo III agridoce	Tipo IV relaxante

Fonte: Oliveira (2018)

A inserção de uma tabela no conto é representativa desta busca pela eficiência, o que é corroborado por seu significado. A tabela em questão demonstra como são produzidos os alimentos comercializados pelo mercado. Chamada de *Tabela de Horgron*, elenca 4 elementos de cor, textura, sabor e odor, e o narrador explica como a alimentação foi codificada para simplificar sua industrialização. A partir deste quadro, as empresas produzem combinações e inserem uma embalagem para a venda.

A metodicidade e praticidade do gerente ao resolver o problema de sumiço de comida é demonstrada também, na forma do conto, com a introdução de tópicos na narrativa para indicar o pensamento lógico de Jerônimo ao concluir que o problema deve ser atribuído a estas criaturas. Essa lista pode ser verificada na Figura 2.

Figura 2 – Esquema do pensamento de Jerfer

- some comida, e somente comida;
- não é furto do pessoal, pois todos são revistados na saída;
- some comida em períodos aparentemente regulares, cerca de 24 horas;
- só some comida nas duas horas diárias que o Megamerc fecha.

Fonte: Oliveira (2018)

Este pensamento puramente lógico do gerente é demonstrado na narração por meio da descrição das ações dele apenas com frases curtas, como em: “Jerfer dá ordens baixas, rápidas, monossilábicas. O problema foi resolvido. Má administração. Vai punir os responsáveis. É preciso melhorar a dedetização.” (p. 341). Este trecho se assemelha a um texto em tópicos, nos quais não há espaço para divagações, assim como a administração do megamercado não dá tempo para reflexões mais profundas. Nesse sentido, tem-se também a abreviação de palavras como em “megamerc”, utilizada para se referir ao megamercado e sugerir que não há tempo para escrevê-la por completo.

O narrador do conto é onisciente, em terceira pessoa e atua como a consciência do gerente, mesclando a narração com as memórias da personagem. Por conta disso, na maior parte do conto o narrador possui um tom elogioso ao megamercado e à administração de Jerfer. Por isso, o narrador sugere, na descrição de Jerônimo, que ele é o homem mais poderoso do mundo por administrar o maior *shopping* do mundo.

Esse amálgama entre narrador e personagem se explicita no parágrafo final do conto: “A agenda de Mr. Jerfer tem um problema a menos. Só nos resta resolver os demais.” (p. 341). Neste trecho, o narrador se inclui como parte do gerente a partir da flexão pronominal “nos”, primeira pessoa do plural, como se narrador e personagem fossem um conjunto.

Tendo isso em vista, a narração não é totalmente confiável, uma vez que sua descrição do megamercado e dos *skinnots* é enviesada pela opinião de Jerfer. Deste modo, não se pode saber se os *skinnots* realmente não possuem consciência ou se esta é a visão do gerente, que está mergulhado na ideologia de exaltação ao consumo e que, portanto, equipara *ser a ter*.

Paralelamente, a descrição do *shopping* enquanto local que reúne o que “o planeta tem de melhor” (p.337) parte do mesmo princípio de valorização do consumo exacerbado por Jerônimo, que pretende a todo o momento aumentar o número de vendas com mudanças no layout e outros recursos, confirmando a falta de imparcialidade do narrador. Vale ressaltar que os *shoppings centers* também são simbólicos do imperialismo econômico estadunidense.

Entretanto, a voz narrativa destoa dos pensamentos do personagem principal ao se encontrarem com os *skinnots*: enquanto Jerfer dá chicotadas no ar, dá ordens para os matar e se alivia de ter resolvido um problema, o narrador demonstra piedade com as criaturas. Esta empatia se demonstra na reflexão do narrador sobre o destino mortal dos *skinnots* ser o



mesmo que *o nosso*. Neste fragmento, o gerente também é interpretado, em alguma medida, como desumano, uma vez que desumaniza completamente a população sem poder de compra.

Os *skinnots* são a representação extrema da pobreza, uma vez que, além de não possuírem poder aquisitivo, não possuem consciência, perdidos em meio aos corredores. Esses personagens são desprovidos de melanina, pois são albinos e não tem acesso nem à luz do Sol. A artificialidade da comida também é motivo de pobreza de nutrientes para eles, que jamais poderiam comer algo além do que é ofertado no mercado, deixando-os com as barrigas inchadas, cáries e câncer. Em suma, os *skinnots* são desprovidos de absolutamente tudo, inclusive de sua humanidade.

Porém, essa suposta falta de inteligência, assumida pelo gerente Jerfer e reproduzida pelo narrador, não os impede de juntar suas mãos e chorar, prevendo sua morte. Esta imagem de súplica põe em dúvida se a cabeça dos *skinnots* é realmente vazia ou se essa é apenas a visão do gestor do mercado que menospreza pessoas que não fazem parte da população economicamente ativa.

A dicotomia que permeia a população que ocupa o *shopping*, dividida entre consumidores e miseráveis, é eliminada na morte, característica comum a todos. Quando os *skinnots* presumem que serão mortos, o narrador marca a morte como elemento que atinge a todos, consumidores ou não. Esta observação promove a reflexão sobre a arbitrariedade com que uns são desumanizados enquanto outros são tratados com extremo cuidado.

Sobre isso, Paulo Freire (2020, p. 63-4), no livro *Pedagogia do Oprimido*, afirma que, na sociedade capitalista, *ser* está *associado* a *ter*, ou seja, a classe opressora mede a humanização de uma classe de acordo com as suas posses. Por conta disso, segundo Freire (2020), a classe opressora deixa de ser humanizada, uma vez que diminui a importância da vida e existência da classe trabalhadora.

Da mesma forma, o conto apresenta uma escala de humanização associada ao poder aquisitivo, na qual os *skinnots* estão na porção mais abaixo, sendo desprovidos de posses e de humanização, e os donos do megamercado estão na parte superior. Jerfer e os consumidores estão acima dos *skinnots* e abaixo dos donos, pois são considerados humanos e possuem certo poder aquisitivo. Entretanto, tanto Jerfer quanto os compradores precisam percorrer os corredores do *shopping* e consumir para se equiparar à classe opressora, algo que não é feito pelos donos. Por sua vez, os donos nunca passaram do *hall* de entrada, mas ainda assim são vistos com admiração. No texto, o narrador relembra como os consumidores, na ânsia de *ter* e, portanto, *ser*, acabam matando e morrendo em acidentes dentro do *shopping*.

Em contraponto, a falta de humanização dos opressores proposta por Freire é observada na agilidade com que Jerfer, representante da classe opressora, decide matar os *skinnots*. A dedetização de humanos é um elemento do conto que tem o objetivo de causar choque, tanto pela desumanização dos *skinnots* quanto pela desumanização de Jerfer e seus trabalhadores.

Assim como os militares citavam diretamente o lema “Ordem e Progresso” para justificar a repressão em prol do crescimento econômico, Jerfer organiza a megaloja para obter o maior lucro possível para seus donos, utilizando-se também da repressão violenta dos *skinnots* para tal. Da mesma forma que os militares se orgulham do período que ficou conhecido como “Milagre Econômico”, no qual a desigualdade social no Brasil bateu recordes, Jerfer se orgulha do seu cuidadoso trabalho de conduzir os compradores a consumir cada vez mais, independente da consequência direta de existir um *shopping* tão grande: os *skinnots*. Por isso, o conto expõe que o processo de modernização e desenvolvimento no Brasil vem, necessariamente, atrelado ao aprofundamento das desigualdades e empobrecimento de boa parte da população.

Vale ressaltar que o gerente se orgulha, também, de conhecer mais o megamercado do que seus donos, que nunca o percorreram. Este apontamento relembra o fato dos donos dos meios de produção não produzirem nada, ou seja, enriquecem a partir do trabalho de Jerfer e sua equipe. Porém, é importante lembrar, tanto o narrador quanto o gerente não apontam isso como sendo um problema ou sequer tecem algum comentário sobre isso. Diante disso, o conto desvela a ideologia em que está inserido, normalizando o fato dos donos serem humanizados apenas por *ter*.

Outro fator que chama atenção no conto é a americanização, característica do imperialismo estadunidense. O gerente Jerônimo Ferreira, apesar de ter nome de brasileiro, prefere ser chamado de Jerfer, um nome que soa americanizado. Do mesmo modo, o narrador utiliza, num primeiro momento, o pronome de tratamento “Senhor” para se referir a Jerônimo, porém os funcionários do megamercado e, posteriormente, o próprio narrador o chamam de “Mister”, enfatizando o processo de americanização de sua personagem. A mudança de nome e pronome de tratamento do gerente demonstra a influência dos Estados Unidos na administração do país, temática amplamente abordada por esta geração de escritores pós-ditadura (GINWAY, 2005).

Ainda sobre a americanização, em uma passagem que ilustra o tamanho absurdo do *shopping*, fala-se sobre a família Smith, sobrenome comum nos Estados Unidos. A família Smith, lembra Jerfer por meio do narrador, se perdeu no corredor de sabonetes e quase morreu

de fome, porém, devido sua maravilhosa administração e dispositivos de emergência, a família foi resgatada. A utilização do sobrenome estadunidense para exemplificar quais são as pessoas que frequentam e consomem no megamercado aponta para o país norte-americano, sugerindo que o poder de compra e de consumo são retidos, principalmente, por este país.

A escolha de nomes americanizados também indica uma reflexão sobre o processo de homogeneização cultural promovida pela modernização e imperialismo estadunidense, como afirma Ginway (2005). Este problema faz parte de diversas narrativas de FC brasileira nas Três Ondas, demonstrando que a visão nacional sobre o progresso tendia, neste momento, a ser crítica e pessimista.

Isso é demonstrado, também, pela *Tabela de Horgron*, que define todas as combinações possíveis dos alimentos disponibilizados para a compra no megamercado. Por mais que a combinação de elementos seja igual, diversas indústrias as comercializam com diferentes nomes, dando a falsa aparência de diversidade de consumo. Por isso, a comida vendida no megamercado é utilizada como exemplo da *ilusão* que Jerfer promove e administra, uma vez que não há diferença real entre os produtos oferecidos.

A alimentação também é, por conseguinte, representativa da homogeneização promovida pelo processo de modernização. Isso porque, por mais que estejam em diferentes embalagens, o conteúdo das caixas de comida artificial é o mesmo. Além disso, vale apontar, a inserção de uma tabela em meio à narrativa reforça o caráter tecnicista relacionado ao progresso, que é criticado no texto.

Vale ressaltar que o fato do conto ser crítico à tecnocracia proposta pela Ditadura Militar não significa que seja uma narrativa de esquerda, nem nos interessa classificar os textos desta forma. Como visto anteriormente, as Edições GRD partem de princípios fascistas do movimento integralista brasileiro e, portanto, há uma preferência para a publicação de escritores de direita, mas não há exclusividade. A crítica presente na narrativa apenas reforça a proposta de Eagleton (2011) de que a matéria para a construção das obras é dada pelo momento histórico. Em resumo, não se pode classificar o conto entre direita e esquerda, pois seu conteúdo está ligado ao momento pós-ditadura de aprofundamento das desigualdades por conta do forçoso processo de modernização. Isso é reforçado por Ginway (2005) que afirma ser esta temática recorrente nos textos de escritores brasileiros de FC após o período ditatorial.

Em conclusão, apesar de não ter foco na industrialização, o conto aborda uma de suas principais consequências: o consumismo elevado a um grau máximo. O efeito direto de existir um *shopping* de proporções gigantescas e uma população com alto poder aquisitivo é a pobreza no mais alto grau, representada pelos *skinnots*, os representantes extremos da

desumanização. A narrativa, portanto, foca em um problema causado pela busca do “progresso” pelos militares durante a ditadura, que agravou a diferença entre ricos e pobres no país, além de tangenciar a questão da homogeneização promovida pela influência capitalista e estadunidense no Brasil.

### 3.3 QUINZE MINUTOS

Apesar de a Terceira Onda começar oficialmente no século XXI, Oliveira (2018) classifica o conto *Quinze Minutos*, de Ademir Assunção, publicado originalmente no livro *A Máquina Peluda* em 1997, como pertencente a este período. O organizador da coletânea não o explica, porém alguns fatores que caracterizam esta Onda ajudam a explicar essa associação, como a proliferação do subgênero a que pertence o conto e a forma fragmentária e visual da narrativa.

Ainda segundo Oliveira (2018), o texto pode ser classificado como pertencente ao subgênero do *cyberpunk*, que junta o avanço científico e tecnológico à desordem social, utilizando-se da convivência entre artificial e natural e a contracultura urbana. Ginway (2005) expõe que o *cyberpunk*, tanto brasileiro quanto estadunidense, apresenta uma estética pós-modernista, em que cultura popular e elevada se misturam em uma abundância de signos e referências, criando uma “sobrecarga sensorial de informação” (p. 157). Esta sobrecarga se expressa, entre outros modos, com o recurso do *technobabble*, que consiste em repetições, jogos de palavras entre outros recursos que propositalmente dificultam a compreensão do texto (GINWAY, 2005, p. 168).

Assim como *Acúmulo de Skinnot em Megamerc*, o conto de Ademir Assunção pertence ao período pós-ditadura, no qual, segundo Ginway (2005) são abordados o aprofundamento da desigualdade social e a intervenção estadunidense no país. Entretanto, ao contrário do subgênero do conto anterior, o subgênero do *cyberpunk* tem como característica intrínseca apresentar uma visão pessimista em relação ao progresso.

Resumidamente, o conto narra a invasão da nave matriz Máquina Peluda por uma entidade denominada Unabomber. Não se sabe exatamente se Unabomber é uma pessoa ou um grupo que está hackeando os sistemas da matriz e se aproximando de sua órbita. O texto intercala a narração de dentro da nave e de Unabomber, que nos revela suas intenções de modo hermético e imagético. O primeiro parágrafo situa o leitor sobre a aproximação de Unabomber, alertando que em apenas 15 minutos este irá invadir a Máquina Peluda. Entre fluxos de pensamentos de Unabomber e diálogos dentro da nave matriz, sabemos que a

tripulação da nave tentará a todo custo conter o ataque, chegando ao ponto de autorizar a autodestruição. De qualquer modo, Unabomber rompe as barreiras virtuais e se conecta a todos os cérebros do planeta, onde instala uma nova mitologia.

No conto, a nave Máquina Peluda é representativa do progresso e o ataque de Unabomber está ligado ao combate à industrialização. Como citado anteriormente, o espaço em que se passa a narrativa é a nave matriz Máquina Peluda e sua órbita. O ataque à nave, vale destacar, acontece por vias cibernéticas, ou seja, Unabomber está invadindo primeiramente as redes que conectam toda a tripulação e comandos da matriz, e simultaneamente invade sua órbita.

Quanto aos personagens, Unabomber é o único nomeado. Além dele, há diálogos entre o Ministro, o General e personagens que não tem sua patente especificada, porém, por obedecer às ordens do General e o tratar como “senhor”, compreende-se que seriam militares.

Assim como sugere Ginway (2005) sobre os elementos do *cyberpunk*, a forma do conto é fragmentada, com a intercalação de fragmentos do pensamento de Unabomber com mensagens de alerta e diálogos da equipe de segurança da nave Máquina Peluda. Estas narrativas paralelas são separadas por meio de dois recursos: uma linha em branco que as divide e os pensamentos de Unabomber estão escritos em itálico. O formato das letras - itálico ou não - divide também o espaço fora e dentro da matriz, além do fluxo não vozeado de Unabomber em contraste com a conversa dos integrantes da nave.

Em alguns momentos, a linha em branco não separa esses dois blocos concomitantes (Unabomber *versus* oficiais), mas serve como um construtor de tensão entre dois blocos de diálogos e avisos entre os tripulantes da nave. A linha em branco, nestes casos, significa o silêncio entre os segundos de uma fala e outra, estabelecendo a tensão da espera pelo ataque durante os quinze minutos em que se passa o conto, como se o tempo se arrastasse.

De modo análogo, o fluxo de pensamento de Unabomber, fragmentado e hermético, também dá a sensação de arrastamento do tempo. Entretanto, essa sensação não provém da tensão, mas sim da tranquilidade de quem cumpre uma missão elaborada por muito tempo e que finalmente chegará a sua conclusão. Além da forma, as imagens construídas por Unabomber remontam a um tempo antigo, com a inserção de figuras mitológicas.

É interessante notar a ausência de voz narrativa no conto. A dispensa da narração faz um contraponto ao tempo arrastado das pausas, indicando a falta deste e acelerando a leitura. Esta pressa corresponde à correria dos oficiais de segurança da nave para barrar o ataque de Unabomber, que os irá invadir em apenas quinze minutos.

Este curto período de tempo dá nome ao conto, indicando que a relação com a passagem do tempo é essencial para a compreensão do texto. Esta relação é demonstrada, principalmente, pela forma como os espaços em branco e a falta de voz narrativa funcionam como pausas e acelerações, respectivamente.

A fragmentação da forma manifesta também a intenção do personagem principal em fazer com que todos os tripulantes da nave vivam, em suas mentes, todas as vidas ao mesmo tempo. Com isto, as vidas serão vividas de forma fragmentária, em que “A vertigem das imagens, estilhaços de frases, visões aterradoras derreterão neurônios, fedor de carne queimada.” (p. 160). A imagem do despedaçamento do ego permeia todo o conto, um comentário sobre a individualidade promovida pelo processo de industrialização.

Como é esperado do *cyberpunk*, o conto de Assunção é carregado de referências e analogias. A mais importante entre elas diz respeito ao nome do personagem principal, apelidado de Unabomber pelos agentes de segurança da nave que não sabem quem é o autor (ou autores) do ataque. Em 1995, nos Estados Unidos, foi preso Theodore John Kaczynski, cientista e terrorista apelidado de Unabomber pelo FBI, que o procurava desde 1978 (LLANO, 2018). Kaczynski escreveu e demandou a publicação de um manifesto anti-tecnologia para cessar seus ataques, intitulado *A Sociedade Industrial e seu Futuro*, que inicia do seguinte modo

A revolução industrial e suas consequências foram um desastre para a raça humana. Aumentaram a esperança de vida dos que vivem em países avançados, mas desestabilizaram a sociedade e condenaram os seres humanos à indignidade. (KACZYNSKI *apud* LLANO, 2018)

O conto, longe de ser uma paródia, utiliza o caso como inspiração para discutir as limitações do progresso. A ficção científica, neste contexto, serve como ferramenta para especular um possível sucesso da teoria Unabomber em um tempo distante no futuro, que parte do princípio que a sociedade industrial estaria fadada ao fracasso.

Na guerra travada no ciberespaço do texto, encontra-se a referência à subtenente Ripley do filme *Alien, o Oitavo Passageiro* (1979), que no conto aparece como o vírus virtual Ripley III. Este vírus tem o poder de impedir que Unabomber se alastre e chegue à matriz, assim como a personagem homônima do filme tem o objetivo de impossibilitar que o *Alien* chegue ao planeta Terra. Da mesma maneira, o vírus inicialmente impede que os jornais divulguem a invasão.

Unabomber, no conto, menciona que o *elefante de Java* caminha para a morte. Esta menção possui dois significados, em primeiro lugar, ao animal de guerra asiático nomeado

elefante-de-java. Em segundo lugar, da forma como se escreve e considerando o contexto na narrativa, Java refere-se à linguagem de programação desenvolvida na década de 1990 e que se popularizou com o advento da internet, tornando-se a linguagem de programação mais utilizada do mundo (HARADA, 2021). Nesse sentido, o elefante de Java que se encaminha para a morte significa a guerra iminente, além do fim da era industrial e tecnológica.

Além de referências contemporâneas, o conto faz alusão a conceitos e criaturas mitológicos de diferentes culturas, como o unicórnio, o dragão, o Zahir, o centauro, entre outros. Todos estes são evocados representando um papel de combate ao progresso e industrialização, e de retomada dos ritos, deuses e crenças não-científicas. A mitologia, portanto, é a base para a qual Unabomber propõe que a humanidade deve voltar, em contraponto à crença na Ciência.

O retrato da tecnologia como algo negativo é reforçado por todo o conto. Nos pensamentos de Unabomber, a nave Máquina Peluda é associada à violência, à sexualidade artificial e violenta, ao desespero e à solidão. Deste modo, a morte seria a única saída para o desespero que é estar vivo em uma cidade altamente tecnológica.

Diante da violência e da morte da fé, que foi substituída completamente pela ciência, Unabomber promete impor o silêncio. Este virá por meio da morte dos tripulantes da nave, que quando tiverem seus cérebros conectados com Unabomber deverão experimentar a supraconsciência, ou seja, viver todas as vidas de maneira simultânea, o que os enlouquecerá e, eventualmente, os matará. Assim, Máquina Peluda servirá como ponto de partida para que toda a humanidade adote a nova mitologia proposta por Unabomber, ancorada num pensamento anti tecnológico.

No mesmo sentido, Unabomber classifica o progresso como uma ilusão, uma vez que o avanço tecnológico traria apenas desespero e solidão. Exemplo disso é a fala de um dos oficiais superiores que, quando tem seu cérebro invadido, se identifica como “Deus Machine, o ilusionista”. Nesse caso, *Deus Machine* tem relação com a exaltação da máquina em uma tecnocracia, ou seja, a máquina ocupa o lugar de entidade divina. Entretanto, esse *Deus Machine* é ilusionista, pois as conquistas estabelecidas por meio da máquina seriam ilusórias e trariam consigo muito mais sofrimento do que gozo. Quando Unabomber atinge todos os cérebros dos tripulantes, afirma que o “círculo de ilusão se rompeu”, reforçando a ideia do engodo promovido pelo progresso.

Este posicionamento se reflete no nome *Máquina Peluda*, que se traduz em como o ser humano é tratado como máquina na sociedade industrial. Assim como os computadores, fios elétricos e robôs, os seres humanos da nave estão conectados ao seu sistema operacional,

funcionando como parte integrante da nave de metal. A espaçonave, portanto, é máquina formada por metal e por animais com pêlo, conectados pelo ciberespaço.

O recurso do *technobabble* não é utilizado apenas no fluxo de pensamentos de Unabomber, mas também aparece quando este começa a se infiltrar nos cérebros da nave, causando confusão mental. Deste jeito, as falas de Unabomber se misturam às dos tripulantes, com a inserção de letras aleatórias que indicam falha tecnológica, como na ordem que um dos superiores dá aos oficiais de segurança: “Eliminem matriz Máquina Peluda. Repito: elityums 8jndkg )jrjrui+alkf9.” (p. 163). Naturalmente, um ser humano não conseguiria produzir os sons “elityums 8jndkg )jrjrui+alkf9”, mas isso é possível para mentes conectadas a um cérebro mecânico como o da nave. A ferramenta do *technobabble*, neste caso, reforça a tese de que *máquina peluda* se refere à robotização dos humanos na era industrial.

Segundo Ginway (2005), “os robôs frequentemente aparecem no pano de fundo das histórias como servos, trabalhadores ou objetos sexuais, refletindo o fato de que essa geração de escritores de ficção científica demonstra uma consciência do *tópos* servo/escravo.” (p. 171).

Tendo isso em vista a implicação de que os tripulantes sejam alguma espécie de robôs, o conto parte para uma crítica à exploração do trabalho e à exploração sexual promovidas pela industrialização. Além disso, considerando a figura do robô enquanto trabalhador que não questiona, mas apenas executa o que lhe é requerido, a crítica se estende à ordem necessária para o progresso. Isto também é demonstrado pelo fato dos únicos personagens que aparecem enquanto tripulação são os soldados de Máquina Peluda executando as ordens dadas por seus superiores.

Em suma, o conto de Assunção segue a linha dos contos de Queiroz e Regina em relação ao pessimismo perante o progresso, tido como uma ilusão. Neste caso, assim como no de Regina, o contexto histórico é o período logo após a Ditadura Militar, quando as desigualdades foram aprofundadas e a industrialização cresceu. O período de democratização não fortaleceu os direitos dos trabalhadores, permitindo que as políticas neoliberais se arraigassem nos anos 90. Com isto, a distribuição de renda não apresentou melhora no quadro, confirmando que a modernização em países periféricos é pautada na dependência aos países centrais e na superexploração do trabalho.

Em *Quinze Minutos*, inspirado pela teoria de Kaczynski, a relação intrínseca entre o sofrimento causado pela superexploração do trabalho e a industrialização é exposta com recursos da ficção científica, como o subgênero *cyberpunk* e o *technobabble*. Portanto, o conto reforça o questionamento sobre quem se beneficia do progresso, uma vez que a classe



trabalhadora apenas sofreria com este. Além disso, faz-se também um questionamento sobre a ordem, necessária à modernização, e a transformação dos trabalhadores em “robôs” superexplorados.

Logo depois que Unabomber invade a Máquina Peluda, um dos militares avisa a seu superior. Este, imerso na supraconsciência impelida pelo invasor, responde: “Desde o início eu sabia que ele conseguiria. Você também. Essa informação estava impressa no primeiro átomo que formou a sopa orgânica”. Essa fala demonstra uma visão teleológica da História. Seu fim seria seu próprio começo, pré industrial, numa visão neo-ludista, anarcoprimitivista da sociedade. O grande vilão da trama aqui não seria o Capitalismo e a busca desenfreada por lucro, que gera a superexploração do trabalho e promove o progresso voltado à classe dominante, nunca aos dominados. No conto, o vilão é a própria tecnologia. Pondo fim a ela, o sofrimento dos seres humanos também seria aliviado.

Levando em consideração que o conto foi publicado pela primeira vez em 1997, podemos estabelecer que ele segue uma certa visão da moda no final do milênio. Em 1989, logo após a queda do Muro de Berlim, o economista norte-americano Francis Fukuyama escreve um famoso ensaio chamado *Fim da História*, no qual relata que a Democracia Liberal e o Liberalismo Político saíram vencedores na batalha das ideias contra o socialismo e o fascismo. Neste momento, o autor, portanto, decreta o Fim da História, teoria amplamente debatida e rechaçada por diversos historiadores atuais e da época. O *Crash* do Milênio e os filmes de desastre, como *Impacto Profundo*, *Armagedom*, *Independence Day*, do cinema hollywoodiano, em voga na época, imaginam o fim do mundo, de uma forma ou outra, como possibilidade. É interessante notar que, para estas obras cinematográficas, é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Do mesmo modo, o conto consegue imaginar o fim da tecnologia, mas não faz menção ao sistema capitalista.

#### 4 CONCLUSÃO

A Ficção Científica brasileira tem como constante a crítica social pautada em um paradigma terceiro mundista. O lema “Ordem e Progresso” estampado em nossa bandeira é discutido por nossos autores de FC de diferentes formas, utilizando diferentes recursos deste gênero. Isso acontece, porque, como explicita Eagleton (2011), as narrativas se pautam nos processos históricos e na ideologia em que os escritores estão imersos.

Portanto, a recorrência das temáticas da *ordem* e do *progresso* dá-se pelo contexto histórico brasileiro, pois em diversos momentos a política nacional foi definida por este mote

positivista. Deste modo, a realidade social brasileira é atravessada por tentativas de se estabelecer a ordem a fim de atingir o progresso.

O simplismo da fórmula positivista para atingir o progresso ignora a dinâmica entre os países da periferia do capitalismo e os países centrais. Isso porque, para haver progresso nos países centrais, é necessário que haja subdesenvolvimento nos países periféricos. Portanto, estabelecer a ordem não é uma fórmula mágica para se obter o progresso.

Por isso, mesmo que a ordem social seja extremamente enrijecida, o progresso, conforme idealizado pelo capitalismo central, não se desenvolve em nosso país. Com isto em mente, os contos brasileiros de FC analisados neste trabalho focam nas temáticas de *ordem e progresso* com perspectivas nacionais, partindo do nosso contexto social e histórico.

Em primeiro lugar, nos contos analisados, a *ordem* é apresentada e implementada de diferentes formas. Em *A Ficcionista*, tem-se a ordem social por meio da difusão da ideologia por aparelhos privados, auxiliada pela repressão física por aparelhos estatais. Já em *Acúmulo de Skinnot em Megamerc*, a ordem é atingida por meio da repressão física, com a morte daqueles que atrapalham a organização socioeconômica imposta pelos gestores do mercado. Por fim, em *Quinze Minutos*, observa-se a disrupção total da ordem social estabelecida pela era industrial.

A temática do progresso também é trabalhada em todos os contos, que afirmam ser o progresso uma ilusão. Vale ressaltar que este tema é comum à FC num geral, uma vez que este gênero se propõe a discutir como o progresso promove mudanças sociais, positivas ou negativas.

No conto de Queiroz, o progresso é criticado enquanto ilusão por não resolver problemas reais, já que a Ficcionista apenas produz o sonho e a apatia diante dos problemas da vida real. Além disso, a Era da Ciência pura também produz uma ilusão, já que hábitos como fumar e falar palavrão não são deixados de lado, por mais que o discurso oficial afirme que só se atinge o êxtase com as descobertas científicas.

O conto de Regina expõe a ilusão ligada ao consumismo - consequência do progresso, uma vez que os produtos ofertados pelo megamercado têm a mesma composição, sendo apenas as embalagens diferentes. Assim, o gerente do estabelecimento administra uma ilusão. Além do mais, o fato de existirem *skinnots* enquanto o consumismo exacerbado acontece paralelamente também põe em foco a ilusão da humanização, percebida ideologicamente como fator ligado à posse material.

Já no conto de Assunção, o progresso promovido pela era industrial também é uma ilusão, pois este progresso está ligado ao sofrimento humano. O conto, portanto, aborda o

questionamento sobre quem se beneficia deste desenvolvimento industrial. Entretanto, a crítica está ligada à proliferação do modo de produção industrial, sem conectar este ao sistema socioeconômico que o gesta.

Os recursos que a FC mobiliza permitem que aspectos do mundo real sejam destacados na ficção, proporcionando uma reflexão sobre os elementos constitutivos de nossa sociedade. Por exemplo, o *novum*, proposto como característica central da FC por Suvin (ROBERTS, 2018), é utilizado em *A Ficccionista* para demonstrar como seria uma sociedade em que o aparelho ideológico funciona em sua máxima capacidade, mantendo a ordem através da apatia.

Em *Acúmulo de Skinnot em Megamerc*, a distopia exacerba o aspecto consumista da sociedade industrializada e o recurso de inventar novas formas de vida, diferentes daquelas que conhecemos, coloca em foco a questão da miséria e da desigualdade social. Vale apontar que tanto o conto de Queiroz quanto de Regina abordam aspectos referentes à Ditadura Militar e suas consequências.

Por fim, o conto *Quinze Minutos* traz para o ciberespaço e espaço-sideral uma experiência ligada à sociedade industrial. Estes espaços permitem que a narrativa seja construída com *technobabble*, por exemplo, que evidencia a robotização dos seres humanos na era industrial e a desvalorização das crenças.

Portanto, a Ficção Científica, apesar de ser um gênero importado, é adaptada pelos autores brasileiros para produzir reflexões acerca da realidade social do nosso país. Por estarmos na periferia do capitalismo, cada um à sua maneira, os contos demonstram como a *ordem* interfere no *progresso*, relação que apontam ser prejudicial.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**: nota sobre aparelhos ideológicos do Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- BRASIL. **Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967**. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html> . Acesso em: 2 de nov. de 2021.
- CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil**, 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CUNHA, Diogo. Intelectuais conservadores, sociabilidade e práticas da imortalidade: a Academia Brasileira de Letras durante a ditadura militar (1964-1979). **Revista História Unisinos**, São Leopoldo, v. 18 , n. 3, 2014
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ENGELS, Friedrich. **[Carta para Joseph Bloch]**. Destinatário Joseph Bloch. Berlim, 1 out. 1895. 1 carta. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1890/09/22.htm> . Acesso em: 15 de ago de 2021.
- GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção científica brasileira**: Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. São Paulo: Devir, 2005.
- HARADA, Eduardo Yukio. As 5 Linguagens de Programação mais usadas em 2021. **Tecmundo**, 2021. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/222806-5-linguagens-programacao-usadas-2021.htm> . Acesso em: 07 de nov. de 2021.
- LAPIDUS, I.; OSTROVITIANOV, K. V. Conceitos Fundamentais de O Capital: Manual de Economia Política. **Marxists**, 2018. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lapidus/1929/manual/index.htm>. Acesso em: 3 de nov. de 2021.
- LLANO, Pablo de. Unabomber, o confinamento eterno do terrorista eremita. **El país**, Miami 31 de mar. 2018. Disponível em:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/30/internacional/1522368732\\_878477.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/30/internacional/1522368732_878477.html) . Acesso em: 31 de out. de 2021.

MARX, Karl. Crítica da Filosofia do Direito de Hegel. **Marxists**, 2016. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1844/critica/index.htm> . Acesso em: 2 de nov. de 2021.

\_\_\_\_\_. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Capital**: crítica da economia política: livro I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

\_\_\_\_\_. Para a crítica da economia política. **Marxists**, 2007. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1859/01/prefacio.htm#tn271>. Acesso em: 15 de ago. de 2021.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **O Fantástico Brasileiro**. Curitiba: Arte e Letra, 2018.

OLIVEIRA, Laura de. **Guerra fria e política editorial**: a trajetória da Edições GRD e a campanha anticomunista dos Estados Unidos no Brasil (1956-1968). Maringá: Eduem, 2015.

OLIVEIRA, Nelson de (Org.). **Fractais tropicais**: o melhor da ficção científica brasileira. São Paulo: SESI-SP, 2018.

PAUL, Wolf. **Ordem E Progresso**: Origem E Significado Dos Símbolos Da Bandeira Nacional Brasileira. Revista Da Faculdade De Direito, São Paulo, v. 95, p. 251-270, Janeiro, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica**: do preconceito à conquista das massas. São Paulo: Seoman, 2018.

TAVARES, Bráulio. Prefácio à edição brasileira. In: ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica**: do preconceito à conquista das massas. São Paulo: Seoman, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Por que a vaca é sagrada na Índia? **Terra**, 2021. Disponível em:

<https://www.terra.com.br/noticias/educacao/voce-sabia/por-que-a-vaca-e-sagrada-na-india,5208d8aec67ea310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html> .Acesso em: 2 de nov. de 2021.