



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES/MG
Recredenciamento e-MEC 200901929

***DAS MONTANHAS DE MINAS AO ESPAÇO INTERESTELAR:
AS PERSONAGENS DO ROMANCE INFINITO EM PÓ,
DE LUÍS GIFFONI***

**Três Corações
2013**

HUMBERTO GOMES PEREIRA

***DAS MONTANHAS DE MINAS AO ESPAÇO INTERESTELAR:
AS PERSONAGENS DO ROMANCE INFINITO EM PÓ,
DE LUÍS GIFFONI***

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras (Linguagem, Cultura e Discurso), área de concentração Literatura, para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro

**Três Corações
2013**

B869

P436m

Pereira, Humberto Gomes

Das montanhas de Minas ao espaço interestelar: as personagens do romance *Infinito em pó*, de Luís Giffoni / Humberto Gomes Pereira. -- Três Corações : Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2013.

107 f.

Orientador : Ana Cláudia Romano Ribeiro.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, 2013.

1. Literatura Brasileira. 2. Romance - Ficção Científica. 3. Literatura - massa. 4. *Infinito - pó*. 5. Luís Giffoni. I. Ribeiro, Ana Cláudia Romano, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e um dias do mês de março de dois mil e treze, a **Professora Doutora Cilene Margarete Pereira e o Professor Doutor André Cabral de Almeida Cardoso**, sob a presidência da **Professora Doutora Ana Cláudia Romano Ribeiro**, membros de banca examinadora, reuniram-se para a sessão de defesa da dissertação intitulada “Das montanhas de Minas ao espaço interestelar: As personagens da obra Infinito em pó, de Luís Giffoni”, do mestrando **Humberto Gomes Pereira**, aluno do Curso de Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso. O resultado foi pela Aprovação. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 21 de março de 2013.

Prof.ª. Dr.ª. Ana Cláudia Romano Ribeiro
Presidente

Prof.ª. Dr.ª. Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso
Membro da Banca

Prof. Ms. Carlos Manoel Frade
Pró – Reitor

Adriana da Silva Ferreira
Secretária Geral

À minha mãe, Luiza França Gomes e todos os meus irmãos pela torcida e incentivo.

À Professora Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro, por sua orientação neste estudo, bem como por sua compreensão, nestes dois anos de caminhada.

Aos Pesquisadores Bráulio Tavares e Roberto de Souza Causo, pelos materiais que também muito contribuíram para esta pesquisa.

Aos dirigentes das Faculdades Doctum, Pedro Leitão e Maria Aparecida que apoiaram este desafio do mestrado.

Às colegas Cristiane Fontes, Danyelle Marques e Tereza Cristina, pelos ótimos debates, trocas de referências no desenvolvimento do trabalho e suporte nesta cidade que me proporcionou encontrar mais de três corações generosos.

Ao apoio incondicional da colega Edézia que por ocasião da qualificação, impossibilitado pela distância, imprimiu todo meu texto e o encaminhou à Banca Examinadora.

À minha amiga Natália de Souza Lisbôa, obrigado pelo exemplo, companheirismo e dicas.

Aos amigos Roberto Metzker, Patrícia Alves, Maria Flávia, Raqueline Blanc, Alessandra Lorião e José Maria Ribeiro por transmitir grande incentivo.

RESUMO

PEREIRA, Humberto Gomes. **Das montanhas de Minas ao espaço interestelar: as personagens do romance *Infinito em pó***, de Luís Giffoni. 2013. 107.p (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações-MG.¹

Esta dissertação tem como objetivo analisar as personagens do romance *Infinito em pó* (2004) do escritor mineiro Luís Giffoni. Inicialmente, aborda-se a teoria do romance e a literatura de massa, entendida nesta pesquisa como resultado da evolução do romance-folhetim. Na sequência, faz-se um estudo da conceituação da utopia, da distopia, da sátira e da literatura fantástica, gêneros próximos da ficção científica, para num segundo momento compreender o que é a ficção científica, seus principais arquétipos e desafios. A seguir faz-se a apresentação de *Infinito em pó* e uma análise das personagens criadas pelo autor. Deve-se destacar que os nomes das personagens são motivados e fazem referência a cientistas, autores de ficção científica, personagens importantes da literatura universal e da História. A viagem interestelar rumo ao sistema Alpha Centauri é uma sátira sobre a existência humana, uma história da solidão absoluta do homem e uma crítica ao século que vivemos. Por fim, focalizam-se alguns temas de cunho essencialmente filosófico colocadas pela obra, como a angústia e a solidão.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Romance de Ficção Científica, Literatura de massa, *Infinito em pó*, Luís Giffoni.

¹ Orientadora Profa. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro.

ABSTRACT

PEREIRA, Humberto Gomes. **From the mountains of Minas to interstellar space: the characters in the novel *Infinito em pó***, by Luis Giffoni. 2013. 107.p (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações-MG.²

This work aims to analyze the characters in the novel *Infinito em pó* (2004), written by Luis Giffoni, a writer from Minas Gerais. Initially, we approach the theory of the novel and mass literature, seen in this study as a result of the evolution of the 19th century feuilleton. Then, there follows a study of the concept of utopia, dystopia, satire and fantasy literature, genres very close to science fiction, in order to understand what is science fiction, its main archetypes and challenges. Next, we present *Infinito em pó* and an analysis of the characters created by the author. It should be noted that the names of the characters are motivated and make reference to scientists, science fiction authors, important characters of world literature and history. The journey toward the interstellar system Alpha Centauri is a satire on human existence, a story about the absolute solitude of man and a critique of the century we live. Eventually, we focus on philosophical themes suggested by Giffoni's novel as anxiety and loneliness.

Keywords: Brazilian Literature, Science fiction, Mass Literature, *Infinito em pó*, Luis Giffoni.

² Orientadora Profa. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I – A FICÇÃO CIENTÍFICA: QUESTÕES DE GÊNERO.....	13
1.1 O ROMANCE.....	13
1.2 A FICÇÃO CIENTÍFICA.....	17
1.3 LITERATURA DE MASSA E FICÇÃO CIENTÍFICA.....	20
1.4 INFINITO EM PÓ: ROMANCE E FICÇÃO CIENTÍFICA.....	24
1.5 UTOPIA, DISTOPIA, SÁTIRA E LITERATURA FANTÁTICA.....	31
1.6 FICÇÃO E REALIDADE.....	36
CAPÍTULO II – CONSIDERAÇÕES SOBRE A FICÇÃO CIENTÍFICA.....	42
2.1. FICÇÃO CIENTÍFICA: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO.....	42
2.2. OS PRINCIPAIS ARQUÉTIPOS DA FICÇÃO CIENTÍFICA.....	50
2.3. DESAFIOS ENFRENTADOS PELO GÊNERO NO BRASIL.....	56
CAPÍTULO III – NAS MONTANHAS DE MINAS FAZ-SE FICÇÃO CIENTÍFICA.....	64
3.1. APRESENTAÇÃO DE INFINITO EM PÓ.....	64
3.2. AS PERSONAGENS DE INFINITO EM PÓ.....	75
3.3. ANGUSTIA E SOLIDÃO NO ESPAÇO.....	97
CONCLUSÕES.....	104
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO

Este estudo centra-se na análise das personagens do romance *Infinito em pó*, de Luís Giffoni, publicado em 2004. O autor nasceu em Baependi, no estado de Minas Gerais, em 16 de outubro de 1949, e transferiu-se para Belo Horizonte, onde reside desde os dez anos de idade. Formou-se em Literatura Norte-Americana no Instituto Cultural Brasil Estados Unidos (ICBEU) em 1967 e graduou-se em Engenharia Civil na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1972 (cf. DUARTE, 2010, p. 240). *Infinito em pó* foi classificado por Roberto de Souza Causo (2003) como pertencente à segunda onda ou renascença da ficção científica brasileira, que tem início em 1982.

O autor analisado neste estudo está ao lado de Jorge Luiz Calife, Gerson Lodi-Ribeiro e Henrique Flory na esteira ficcional. Com relação aos modelos e às principais tendências temáticas e formais, a obra de Giffoni pode ser classificada como ficção científica *Hard*, que é caracterizada por sua subordinação às ciências exatas (Astronomia, Biologia, Química, Física etc.) e às teorias científicas (GINWAY, 2010, p. 31). Amaral conceitua essa tendência como um “subgênero da ficção científica que surgiu durante a era dourada, cunhada presumivelmente a partir dos modelos das ciências duras (físicas e biológicas)”. Além disso, destaca que “a *hard science fiction* é escrita em torno de fatos científicos conhecidos ou teorias não provadas geradas por cientistas reais”. (AMARAL, 2006).

O autor de ficção científica sente-se à vontade para imaginar fenômenos extravagantes, teorizar situações futuras e equipar a existência de aparatos tecnológicos correspondentes às mais avançadas ciências. Sobre a ficção científica, Tavares (1992, p. 8) destaca que “enquanto categoria literária, a expressão ficção científica é meio difícil de manejar; mas funciona perfeitamente como categoria de mercado”.

De fato, a ficção científica pertence a um nicho editorial de literatura de massa. Tavares (1996, p. 12) constata que devemos ver no que “chamamos de ficção científica uma mutação que a literatura atravessa, fortemente ligada à tecnologia, e que retorna a tradição da narrativa fantástica”. De acordo com Tavares (1996, p. 12), podemos dizer que “a ficção científica se liga, mesmo por laços indiretos, a diversas formas de literatura fantástica; muitas de suas narrativas são transposições, para outro tempo ou outro espaço, de temas clássicos dessa literatura.”

Nascida no século XIX, a ficção científica tematiza principalmente os fortes impactos da ciência, tanto verdadeira como imaginada, sobre a sociedade ou os indivíduos. Nos textos

de ficção científica, o papel central da ciência é ser fonte de inspiração. Assim, pode-se afirmar que a ficção científica “tem muitas vezes uma tendência a enxergar na ciência um jogo como qualquer outro, e se dedica a encontrar o maior número possível de combinações, sem se preocupar, em princípio com a sua serventia.” (TAVARES, 1992, p. 24). Apesar de os autores de ficção científica utilizarem consideravelmente a matéria-prima da ciência, a manipulação dos fatos ocorrem no terreno da ficção. O resultado disso é que seu compromisso não é com a verdade, e sim com a imaginação e a fantasia. (TAVARES, 1992).

Os estudos teóricos sobre o gênero não podem negar a influência das explicações e descobertas provenientes da ciência, pois sua linguagem se serve de um repertório típico e de terminologias que aproximam o leitor das descobertas seculares: “uma boa história de ficção científica é a que consegue nos mostrar um universo diferente do nosso, em geral mais complexo do que o nosso e dar-lhe uma coerência satisfatória.” (TAVARES, 1996, p. 24). As explicações e aproximações da linguagem literária às especulações científicas garantem “as condições para se fazer uma boa ficção, ou seja, contar uma boa história que deixe uma impressão forte, e que faça pensar.” (TAVARES, 1996, p. 24).

A ficção científica traz em seu cerne a projeção de um futuro possível ou severas críticas aos dias atuais em obras que espelham a angústia existencial do ser humano, além de possibilitar um denso questionamento sobre as engrenagens psicossociais que formam o ser humano. As narrativas de ficção científica proporcionam uma reflexão sistemática sobre o presente e os desafios futuros. É claro que, como ocorre em qualquer trabalho literário, o artista mimetiza o momento real e sintetiza sua época.

Por meio de um levantamento histórico acerca da ficção científica, afirma-se que o gênero tem sido praticado no país há muito tempo. Causo (2003, p.156) constata que “a ficção científica existe no Brasil pelo menos desde a segunda metade do século XIX”. Haja vista a produção de autores como Augusto Emílio Zaluar (1826-1882), autor do romance *Doutor Benignus* de 1875; Machado de Assis (1839-1908), que em 1882 escreveu o conto “O imortal”; Monteiro Lobato (1882-1948), que em apenas três semanas concebeu *O Presidente Negro* ou *O Choque das Raças* em 1926; Gastão Cruls (1888-1910), que escreveu *A Amazônia misteriosa* em 1925; Afonso Schmidt (1890-1964), autor de *Zanzalá* (1938); Menotti del Picchia (1892-1988), que publicou *A filha do inca* em 1930; e Jerônimo Monteiro (1908-1970), fundador da Sociedade Brasileira de Ficção Científica, em 1964, e que no início da década de 70 foi editor do Magazine de Ficção Científica.

O romance *Infinito em pó*, escrito por Luís Giffoni, publicado no ano de 2004, traz em seu enredo elementos recorrentes no gênero ficção científica. O texto faz uso de termos

próprios das ciências naturais, biológicas e às vezes das ciências humanas, os quais servem de base para a construção do enredo. A linguagem científica é essencial em *Infinito em pó*. O autor recorre à ciência para explicar a materialidade e a manutenção da vida no interior da Unity e se serve das ciências humanas para descrever os processos psicológicos que estão em jogo em uma viagem de longa duração pelo espaço.

Quando se fala em ficção científica, tende-se a associá-la a uma composição literária de valor menor, sem sofisticação na escrita, com um enredo fantasioso, alienante e desconectado da realidade. Ou ainda, a uma composição em que a ciência aparece exageradamente e ocupa posição central em todo o enredo. Fiker (1985, p. 19-20) aponta que “[...] numa história de ficção científica, contudo, o problema não é a inviabilidade ou possibilidade, previsibilidade ou imprevisibilidade desses elementos, mas a habilidade do autor em produzir com eles uma realidade plausível”.

O livro está dividido em quatorze capítulos, nos quais diferentes personagens se alternam contando os fatos a partir do seu ponto de vista particular em primeira ou terceira pessoa. A obra narra uma viagem à estrela vizinha *Alpha Centauri*³. A viagem tem duração tão longa que a espaçonave, chamada Unity, é um microcosmo com milhares de tripulantes, que se reproduzirá por gerações até que se consiga chegar ao destino. Os seres enclausurados na Unity não escapam das mazelas terrenas tais como ganância, orgulho, alcoolismo, desequilíbrios psicológicos, aspectos esses que marcam a organização social e a vida no plano da convivência social. No texto, o autor contrasta a velocidade do progresso tecnológico com a permanência da estupidez e das fraquezas humanas, porém ele não decide qual dos dois aspectos é o mais espantoso.

A presente pesquisa está dividida em três capítulos, sendo o primeiro um estudo sobre a teoria do gênero ficção científica. Para tanto, foi realizado um resgate histórico acerca do

³ Alpha Centauri é o sistema estelar mais próximo que existe do Sistema Solar – em que está a Terra e que também é considerado "estelar" por se basear em uma grande estrela, o Sol. Com três grandes forças gravitacionais (as estrelas Alpha Centauri A, B e C), os cientistas sempre cogitaram a existência de exoplanetas na região. Agora, surgiu a primeira evidência disso.

A descoberta foi realizada por astrônomos europeus, que utilizaram um telescópio no Chile e uma técnica bastante inovadora. Com base em oscilações detectadas na influência gravitacional da estrela Alpha Centauri B (e nos cálculos realizados com as informações) é que os cientistas chegaram aos cálculos que possibilitaram evidenciar o exoplaneta.

Segundo os pesquisadores, o planeta possui dimensões similares às da Terra, mas não há grandes possibilidades de que haja vida por lá. Estando muito perto da estrela principal do sistema, as temperaturas chegam aos 1.200 graus Célsius – o que leva todos a imaginarem que o solo é composto basicamente por lava. Ainda há poucas informações concretas, mas o principal de toda essa história é mesmo o teste da técnica de análise de oscilação, que pode levar a muitas novas descobertas no futuro.

(HAMANN, Renan. Astrônomos descobrem primeiro exoplaneta do sistema Alpha Centauri. **Astronomia**. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br>>, acesso em: 15 dez. 2012.).

romance entendendo-o como um dos principais suportes da ficção científica. Realizou-se ainda um estudo sobre a literatura de massa e suas particularidades no contraste com a “alta literatura”. Na busca pela compreensão do gênero foi feita uma pesquisa partir de autores como Causo (2003), Otero (1987), Ginway (2005), Fiker (1985), Tavares (1992), Pereira (2005) e Mont’Alvão Junior (2009) no sentido de situar *Infinito em pó* a partir das particularidades da ficção científica. Foram tecidas considerações sobre utopia, distopia, sátira e literatura fantástica considerando suas relações de proximidade com o gênero evidenciado neste estudo. Por fim, faz-se uma apresentação dos termos ficção e realidade mostrando suas aproximações na produção dos romances.

No segundo capítulo, persegue-se uma definição sobre o gênero ficção científica para num segundo momento apresentar os principais arquétipos utilizados pelos autores de ficção científica. Finaliza-se esse segundo momento da dissertação com a apresentação dos desafios enfrentados pelo gênero no Brasil.

No terceiro capítulo, procede-se a uma análise literária da obra *Infinito em pó*, que é objeto deste estudo. Feitas as considerações preliminares com a apresentação da obra, partiu-se para um estudo das personagens no sentido de contextualizar e analisar a essência das referências colocadas por Giffoni em sua obra. Finaliza-se, portanto, o estudo, com uma discussão de cunho essencialmente filosófico: angústia e solidão no espaço, uma sátira da existência humana. Neste tópico procura-se analisar a difícil relação do homem consigo mesmo, com seu tempo, seu mundo e seu destino; além de estabelecer críticas severas aos valores cultivados na sociedade contemporânea.

CAPÍTULO I - A FICÇÃO CIENTÍFICA: QUESTÕES DE GÊNERO

O romancista deixou de ser o homem que, tendo vivido, feito a volta das coisas e das ideias, se dispõe a fixar no papel as suas impressões para ser aquele que quer aprender a viver. Não escreve porque viveu, com a serenidade de quem recorda, mas para saber viver, com o nervosismo de quem tenta desvendar um enigma (PEREIRA apud ALMEIDA, 2011, p. 47).

Infinito em pó leva o leitor a uma longa viagem interestelar. Na construção desse universo ficcional, o autor utiliza itens tradicionais da ficção científica: nave espacial, robôs, computadores, buraco negro, ciberespaço, seres geneticamente modificados etc. A retórica utilizada no romance “integra um quadro de convenções que marcam profundamente o gênero – como ocorre, via de regra, nos gêneros populares como a novela policial ou a de espionagem.” (FIKER, 1985, p. 15). Vê-se, portanto, conforme observações de Tavares (1992, p. 10), que a “ficção científica tem leis próprias que não estão formuladas em nenhum manual, mas podem ser apreendidas através da vivência com as obras”.

Neste capítulo, serão apresentadas, num primeiro momento, as definições de romance a partir de Bakhtin (1990) e Moisés (1973). Em segundo lugar, será feita uma análise da utilização do romance como suporte da ficção científica e, em terceiro lugar, como suporte de *Infinito em pó*, perseguindo sempre a noção de que “a ficção científica é um subgênero da ficção em prosa [ou romance] que difere de outros tipos de ficção pela presença de uma extrapolação dos efeitos humanos de uma ciência extrapolada.” (FIKER, 1985, p. 13, grifo nosso).

1.1. O ROMANCE

Infinito em pó é, como já se disse, um romance. Para entender melhor esse gênero dentro da história da literatura, este capítulo apresenta um breve panorama do romance, bem como uma tentativa de conceituá-lo. Na definição de Moisés:

Em vernáculo, dois sentidos exhibe o vocábulo “romance”: 1) composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete

sílabas, ou redondilhos maiores. O vocábulo *rimance* alterna com romance e corresponde, até certo ponto à balada medieval; 2) composição em prosa. Na segunda acepção, a palavra designa uma forma literária universalmente considerada “a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas” (James, 1937, p. 326), a ponto de parecer infensa a regras e, mesmo, exigir um tratamento “também fora das letras” (Caillois, 1945, p. 25). Não obstante, podem se assinalar características que tornam o romance distinto das demais formas em prosa, notadamente o conto e a novela: a sua mobilidade não traduz indiferenciação, mas polimorfia ou convergência de numerosas facetas na estruturação de um organismo vivo, decorrente de o romance afigurar-se a um gênero imperialista que devora tudo (Thibaudet, 1963, p. 156) (MOISÉS, 2004, verbete: Romance.).

Interessa para esta análise a segunda acepção, que coloca o romance na linha da polimorfia, ou seja, assume variadas formas na tentativa de captar as transformações da realidade. Há de se destacar que o romance, estruturalmente, se caracteriza pela pluralidade da ação, pela coexistência de várias células dramáticas, conflitos ou dramas (MOISÉS, 2004, p. 156).

O romance *Infinito em pó* apresenta uma variedade de células dramáticas: Shiva, Nima Prajma, Aurélia, Mira Ceti, Daedalus, Lahore, entre outras personagens vivem episódios, conflitos pessoais e coletivos na Unity que apontam para o grande e terrível segredo que ronda a primeira viagem interestelar.

Para além das características apresentadas acima, pode-se destacar que:

[...] o romance permite ao escritor construir um projeto ambiciosamente globalizante das multiformes experiências humanas, e ao leitor, desfrutá-lo de modo privilegiado, sem risco para a sua própria existência; o prosador conhece o mundo por meio do romance, e convida o leitor a fazer o mesmo percurso; não existe, nos quadrantes da criação literária, instrumento mais completo para se chegar a uma imagem totalizante do Universo. (MOISÉS, 2004, p. 400).

Esse projeto ambicioso e globalizante aglutina as variadas experiências vivenciadas pelo homem e lhe permite o alargamento da sua visão de mundo num deslocamento contínuo para o terreno da intuição e da fantasia no sentido de vislumbrar a totalidade. É o que faz Giffoni no romance, ele integra conhecimentos de astronomia, alta tecnologia e temas de diversas ciências na construção de um universo ficcional com o intuito de provocar no leitor a extrapolação da realidade, por meio do uso consciente de um determinado repertório de imagens e temas que pertencem “ao universo literário onde essas imagens surgiram e se desenvolveram” (TAVARES, 1992, p. 16).

Moisés (1973, p. 183) afirma que o romance “[...] aparece, pois, no século XVIII, na Inglaterra, identificado com a revolução romântica. *A História de Tom Jones*, de Henry Fielding (1749), tem sido considerada a obra introdutora do novo gosto, embora comprometida ainda com a técnica da novela”.

Bakhtin mostrou que a forma burguesa do romance pode ser considerada uma continuação da epopeia, considerada, por Aristóteles, uma elevada expressão da arte.

Para o Aristóteles

[...] na epopéia, que se apresenta em forma de narrativa, é possível mostrar conjuntamente vários acontecimentos simultâneos, os quais, se estiverem bem conexos com o assunto, o tornam mais grandioso. Daí resultam várias vantagens, como engrandecer a obra, permitir aos ouvintes transportarem-se a diversos lugares, introduzir variedade por meio de episódios diversos; pois a uniformidade não tarda em gerar a saciedade, causa do fracasso das tragédias. O metro heróico, a experiência o prova, é o que melhor convém à epopeia. (ARISTÓTELES, S/D, p. 335-336)

As considerações de Bakhtin acerca da teoria do romance demonstram a sobreposição desse gênero à epopeia. Ele destaca que:

[...] os outros gêneros enquanto tais, isto é, como autênticos moldes rígidos para a fusão da prática artística, já são conhecidos por nós em seu aspecto acabado. O processo antigo de sua formulação se coloca além da observação histórica e documentada. Encontramos a epopeia não só como algo criado há muito tempo, mas também como um gênero já profundamente envelhecido. (BAKHTIN, 1990, p. 397)

Em um cenário de transformações políticas e sociais, “o romance passa a representar o papel antes destinado à epopéia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho de um povo, a imagem fiel duma sociedade.” (MOISÉS, 1973, p. 182). A grande novidade do gênero romanescos é que ele se realiza sob a luz da história, a abertura que deixa é preenchida com as reflexões históricas e com o contexto.

Perseguindo as informações sobre o panorama histórico do romance, temos que:

No século XIX, o romance passa a dominar em toda a linha, muito embora às vezes se confundindo com a novela ou dividindo com ela seu poder de influência. Cronologicamente, é *Sthendhal* o primeiro grande representante do romance europeu oitocentista (*O vermelho e o Negro*, 1830, *A Cartuxa de Parma*, 1839): deu-lhe dimensões psicológicas até então imprevistas e conferiu-lhe características modernas. Entretanto, Balzac constitui o verdadeiro criador do romance moderno, graças a sua *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850, um amplo painel da sociedade burguesa do tempo,

pintado a cores variando entre indulgentes e profundamente críticas e satíricas (MOISÉS, 1973, p.183).

A produção de Balzac é um divisor de águas nesse contexto. Diante de sua contribuição e concepção de obras do gênero romanesco, “tornou-se o mestre para os que vieram depois, há de se destacar Flaubert, Zola, e outros, a ponto de dividir a história do romance em duas grandes épocas: antes de Balzac e depois de Balzac” (MOISÉS, 1973, p.183).

As considerações apresentadas demonstram a estreita vinculação do romance com a realidade concreta. No cerne do romance estão preocupações universais vinculadas ao homem concreto, sua realidade e costumes, enquanto na epopeia a imagem do homem segue uma representação que vem de um passado absoluto e longínquo. (BAKHTIN, 1990).

Na era do romance, há a destruição da distância épica. A imagem distanciada do homem desloca-se para uma zona de contato; desta maneira fala-se então de um sujeito que tem voz individual, que é capaz de pensar o presente e de se projetar no futuro. Nas palavras de Moisés (1973, p. 187), “exatamente por ser o romance uma recriação do mundo, os grandes romancistas se têm mostrado sensíveis ao tema de uma sociedade em dissolução, em decadência, pois quando tudo está a desmoronar é que mais se faz necessária a tarefa do romancista”.

Em “Epos e Romance”, Bakhtin defende o romance como o único gênero capaz de representar o momento da contemporaneidade: “o romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo [...]” (BAKHTIN, 1990, p.403). Além disso, ele constata que se trata de um gênero em processo, inacabado, dotado de uma vitalidade intrínseca e constante.

Ao invés de construir um cânone, Bakhtin trabalha no sentido de descobrir as particularidades estruturais e fundamentais do gênero romance a partir de sua maleabilidade e versatilidade. Assim, ele aponta que

[...] três particularidades fundamentais que distinguem o romance de outros gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) nos seus aspectos inacabados. (BAKHTIN, 1990, p. 403-404)

Ao refletir sobre a teoria bakhtiniana não se pode deixar de lado sua contribuição, no sentido de compreender o romance no terreno das ligações interlinguísticas. Conforme Bakhtin (1990, p. 405), “[...] o romance se formou e se desenvolveu nas condições de uma ativação aguçada do plurilinguismo exterior e interior. Esse é o seu elemento natural. É por isso que o romance encabeçou o processo de desenvolvimento e renovação da literatura no plano linguístico e estilístico”.

Neste sentido, deve-se levar em consideração que uma das particularidades ligadas à consciência plurilíngue é a atitude reflexiva e crítica do romance, que coloca em questionamento o poder absoluto de uma língua única que se afirma como voz da realidade viva, da humanidade, da multiplicidade de estilos e vozes, no qual comparecem, simultaneamente, o eu e o outro. Segundo Bakhtin,

o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanescos. E é graças a este pluralismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. (BAKHTIN, 1990, p. 74)

O romance, para Bakhtin, é formado a partir da diversidade social de linguagens, às vezes de línguas e vozes individuais, literariamente organizadas. Diante das transformações apresentadas, o romance encabeçou o processo de renovação da literatura no plano linguístico e estilístico, rompeu com o passado épico. Bakhtin afirma que a época contemporânea deve conservar sua atualidade viva num processo constante de mutação (BAKHTIN, 1990).

1.2. A FICÇÃO CIENTÍFICA

Apresentada na forma de novelas, contos, quadrinhos, filmes ou romances, a ficção científica expandiu-se na atualidade, assim como os seus subgêneros. Percebem-se nos mercados editorial e cinematográfico histórias de aventuras espaciais recheadas de tópicos como viagens no tempo, ET's, robôs, mundos e submundos distantes, além de conceitos

científicos nem sempre verossímeis. Analisando o romance como um dos suportes para a ficção científica, Sodré destaca que

[...] se na narrativa romântica clássica, a ruptura estética com a sociedade presente levava à construção sublimada de uma sociedade colocada no passado, na FC a ruptura se “resolve” num universo futuro. Esta “resolução” pode consistir numa restauração conciliatória ou num aprofundamento da ruptura. (SODRÉ, 1978, p. 124-125)

A ficção científica revela em seu enredo a convivência da fantasia, da especulação, do espaço a ser explorado, do questionamento filosófico e das descobertas técnico-científicas, retratando um mundo possível ou verossímil. Assim, ocorre também a concepção dialógica de homem frente ao mundo e ao universo a ser explorado, trazendo à tona uma literatura de massa, regida por leis, características e técnicas próprias. O texto abre espaço para uma multiplicidade de vozes e estilos.

Ginway mostra que a ficção científica tem uma longa e rica história no Brasil, e que se trata de um gênero cuja produção de romances originais é crescente. Ao estudar a ficção científica no Brasil, a autora reflete sobre a utilização dos mitos culturais e demonstra ainda, em sua análise, que “uma leitura da ficção científica brasileira, baseada no seu uso de paradigmas da ficção científica anglo-americana e de mitos da nacionalidade brasileira, fornece uma observação única da moderna metamorfose do Brasil.” (GINWAY, 2005, p. 14).

Ginway (2005, p. 25) destaca que “a ficção científica brasileira ocupa um nicho relativamente pequeno do mercado literário brasileiro, apesar dos grandes avanços deste gênero”. Assim, a partir

de meados da década de 1980 em diante o número de obras de ficção científica brasileira cresceu, com autores produzindo acima de quarenta obras do gênero, sem contar as histórias e artigos que apareceram nos *fanzines*⁴ brasileiros. Os números são pequenos, quando comparados com a produção norte americana, principalmente porque o conceito de *paperbacks* (livros de bolso com lombada de papel) produzidos em massa não existe no Brasil, já que porcentagem relativamente baixa do público leitor (uns trinta milhões de uma população de 150 milhões, durante o final da década de 1980) leva a baixas vendas para a ficção em geral (GINWAY, 2005, p. 25-27).

⁴Os fanzines são produções alternativas, feitas por fãs de uma determinada arte ou por pessoas que queiram colocar as suas idéias e reflexões em evidência. Surgiram nos Estados Unidos, na década de 1930, mas foi com o movimento punk, e a ideologia do “faça você mesmo”, que essas publicações espalharam-se pelo mundo. No Brasil, exerceram um importante papel na comunicação social dos anos 1980. (MAGALHÃES, 1993).

A crescente produção de ficção científica no Brasil, a partir da década de 80, chama atenção para um fator interessante, pois enquanto muitos críticos acreditavam não ser possível fazer este tipo de gênero num país de Terceiro Mundo, outros autores produziram e publicaram textos de ficção científica em HQ's, revistas alternativas e *fanzines*.

As contribuições de Ginway, ao lado dos estudos realizados por Causo e Tavares, apontam que o processo de afirmação da ficção científica se deu pela persistência dos estudiosos e autores que continuaram publicar apropriando-se de um material tipicamente nacional, como, por exemplo, utilizando imagens, mitos e enredos da cultura brasileira.

Quando se fala em ficção científica, o senso comum costuma associá-la a textos carregados de teorias científicas. Fiker (1985, p.14) afirma que por esses e outros motivos deve-se evitar “a definição fechada, sintética e, ao menos por ora, continuar tentando, analiticamente, cercar e delinear o gênero através de suas características mais evidentes, que são também as mais intrínsecas”, como, por exemplo, recorrer à ciência como coadjuvante do processo de escrita. Assim, a noção reducionista da vinculação da ficção científica a estereótipos fixos empobrece a possibilidade de várias críticas que emergem a partir da extrapolação do presente e da relação de estranheza provocada por encontros inusitados.

Nas reflexões de Tavares o tema da estranheza

ressurge na ficção científica em várias situações básicas que exploram a mesma situação de semelhança e estranheza: o homem e o robô, o homem e o computador; o homem e o super-homem; o homem e o extraterrestre ameaçador; o homem e o extraterrestre indefeso. Também pode ocorrer o aparecimento gradual de outros entre nós, personagens parecidos conosco, mas que acabam se revelando como estranhos: são os mutantes, os invasores silenciosos, os messias. (TAVARES, 1992, p. 14).

Essa relação de estranheza presente na ficção científica permite reconhecer em seu enredo o tom crítico, a dureza da composição e o trabalho do autor em pensar a realidade em uma perspectiva tanto utópica quanto distópica. Ao invés de um texto simplista e óbvio, são construídas sátiras da existência com a finalidade não apenas de fazer o leitor deleitar com a ficção, mas também de pensar a realidade e o futuro da humanidade. A estudiosa Ginway dedicou grande parte dos seus estudos à ficção científica brasileira na tentativa de compreender a seleção dos temas, arquétipos, recepção e críticas das obras para compreender a gênese, avanço e perspectivas do gênero.

Na esteira da literatura de massa, a ficção científica no Brasil tem seu desenvolvimento diferente dos países desenvolvidos. O mesmo se dá com os estudos acerca da ficção científica.

O primeiro estudo brasileiro de ficção científica publicado em português, Introdução ao estudo da “*Science Fiction*” (1976) de André Carneiro, ecoa o argumento de C. P. Snow de que a distância crescente entre as humanidades e as ciências tem favorecido a rejeição da ciência pela maioria dos autores. Carneiro cita principalmente obras de ficção científica anglo-americana, para ilustrar seus argumentos, concluindo com uma breve seção sobre os trabalhos brasileiros. (GINWAY, 2005, p. 27)

Os estudos pioneiros vieram, de acordo com Ginway, de pesquisadores como Dinah Silveira de Queiroz, André Carneiro, Muniz Sodré, Raul Fiker, Leo Godoy Otero e outros que perceberam na tentativa de uma sistematização da história do gênero a aproximação com a comunidade de fãs, autores e pesquisadores.

1.3. LITERATURA DE MASSA E FICÇÃO CIENTÍFICA

A literatura de massa surge, no Brasil, com o *folhetim*. Nas reflexões de Marlyse Meyer (1996), o fenômeno *folhetim* é bastante complexo em função da impossibilidade de defini-lo como algo homogêneo. O romance-folhetim é multifacetado e sua aparição é diferente de acordo com a época histórica e o contexto político-social em que é produzido ou inserido.

De início, ou seja, começo do século XIX, *le feuilleton* designava um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. E pode-se já antecipar, dizendo que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica (MEYER, 1996, p. 57)

Este espaço destinado ao entretenimento estava aberto a todos os leitores. Por ser voltado à população em geral o folhetim abrigava histórias atrativas, com enredos variados cuja finalidade era atingir um grande público de consumidores. Nas observações de Sodré,

[...] em pleno século XIX, registra-se na França a persistência da *Littérature de colportage*, com um vasto público leitor: em 1843, foram vendidos no território francês 9 (nove) milhões de exemplares de cordel. A partir de 1850 é que os folhetos decaem efetivamente, substituídos pelo *folhetim*. (SODRÉ, 1978, p.79)

Nascia neste momento um tipo de literatura com grande poder de alcance. A forma agradava o público leitor e a estratégia de fatiar as histórias e colocar nos rodapés dos jornais chamavam atenção e, conseqüentemente, popularizavam os textos.

Desde então, a literatura popular, produzida e consumida de maneira predominante nos grandes centros urbanos europeus, é do tipo folhetim (do francês *feuilleton-roman*) isto é, romances publicados no rodapé dos jornais, por sua vez vendidos a preços baixos e com grande tiragem. É a fase do jornalismo competitivo e industrial – e a expressão *Feuilleton* vem do jornal *La Presse*, fundado em 1836 por Émile Girardin. *La Presse* simboliza a indústria editorial do século XIX, organizando-se para atender a demanda de um mercado crescente, com recursos publicitários e novos meios técnicos de fabricação de papel e de impressão. (SODRÉ, 1978, p.79)

No âmbito da comercialização de narrativas de massas, o romance-folhetim assume importante papel na história da literatura. Trata-se de um dos grandes responsáveis pela ampla divulgação de “pedacinhos de histórias” colocados nos jornais diariamente. O atendimento a uma ampla demanda mercadológica fez com que os jornais barateassem os preços, aumentando, de forma significativa, o público consumidor.

Meyer (1996) apresenta-nos as fases de evolução do *folhetim*, estabelecendo uma cronologia com início no período de 1836 a 1850, quando Eugenio Sue e Alexandre Dumas definem o gênero: é a época gloriosa do romance-folhetim romântico democrático, com o herói justiceiro dos humildes.

A segunda fase situa-se entre 1851-1871, quando desponta e brilha o escritor Ponson du Terrail com seu anti-herói de inúmeras faces, Rocambole. O enredo não está na cabeça do autor e nesse momento histórico o público assinante recebe o volume em casa. No entanto, o romance-folhetim não é uma forma a-histórica, desvinculada do contexto, mas sofre filtragens nas mãos do escritor, obedece a determinados propósitos literários e não-literários.

A terceira fase vai de 1871 a 1914, momento em que ocorre a democratização do folhetim e impera o princípio do realismo. Há a inserção de novas conexões com a realidade e

uma grande novidade surge nesse momento: a distribuição do primeiro capítulo para estimular a leitura, como estratégia de divulgação.

A partir deste processo de evolução na história literária e de consolidação da literatura de massa entende-se que o

folhetim, romance popular, literatura de consumo, literatura de massa são expressões que hoje indicam o mesmo fenômeno: uma narrativa produzida a partir de uma demanda de mercado, para atender literariamente um público consumidor. O folhetim nasce, portanto, atrelado à imprensa de grande tiragem, ao germe da indústria cultural. Ao contrário da literatura culta, a literatura de massa tem, entre suas determinações produtivas, o aparelho informativo-cultural. Isto é essencial para a sua conceituação. (SODRÉ, 1978, p. 79-80).

O folhetim foi recebido com grande entusiasmo por dar voz aos sentimentos fundamentais do ser humano. Tudo aquilo que era sentido, pensado e reprimido no sujeito tinha espaço nesta literatura que alcançava a população por suas particularidades e características.

Refletindo acerca da produção da literatura de massa, Paes destaca que

na cultura de massa, a originalidade de representação tem importância muito menor. A fim de satisfazer ao maior número possível de seus consumidores, as obras dessa cultura se abstêm de usar recursos de expressão que, por demasiado originais ou pessoais, se afastem do gosto médio, frustrando-lhe as expectativas. Daí que ela se limite, na maioria dos casos, ao uso de recursos de efeitos já consagrados, mesmo arriscando a banalizá-los pela repetição. Outro critério de diferenciação é o do esforço. Assim como lisonjeia o gosto estratificado dos consumidores para mais facilmente vender o que produz, a cultura de massa se preocupa em poupar-lhes, no ato de consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória. (PAES, 1990, p. 26)

Seguindo as técnicas de produção da literatura de massa, o *folhetim* materializava a ideia de uma narrativa em série, elaborada aos poucos e a fórmula “continua amanhã” entrou nos hábitos dos leitores. Da necessidade jornalística de ampliar o público leitor surgiu um gênero novo de romance, o folhetim de Eugène Sue, Alexandre Dumas, Soulié, Paul Féval, Montépin entre outros. (MEYER, 1996). Esse gênero se afastava da aridez dos textos clássicos que exigia uma leitura mais apurada e da grande necessidade de abstração por um texto que apresenta elementos estéticos mais atrativos e temas relacionados ao cotidiano, como conflitos pessoais, de poder, contradições econômicas, etc. Sodré destaca que

a função claramente normativa da literatura de Massa é, portanto, ajustar a consciência do indivíduo ao mundo (confirmá-lo como sujeito das variadas formações ideológicas), mas divertindo-o como num jogo. Por isto, a narrativa trabalha com formas já conhecidas ou facilitadas de composição romanesca (SODRÉ, 1978, p. 35)

Assim, “o texto de massa mantém visível a sua estrutura através de personagens fortemente caracterizados, de uma abundância de diálogos (capazes de permitir uma adesão mais intensa do leitor à trama) e de uma exploração sistemática da curiosidade do público.” (SODRÉ, 1978, p.17). Essas características facilitam a adesão do leitor à obra e a uma leitura de entretenimento.

Paes (1990) destaca que a literatura de massa ou de entretenimento pode estimular nas pessoas o gosto e o hábito pela leitura. Assim, Paes propõe como gêneros da literatura de entretenimento: “o romance policial, o romance sentimental, o romance de aventuras, a ficção científica e a ficção infanto-juvenil.” (PAES, 1990, p. 28). Esse tipo de literatura “adquire o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto onde o entretenimento não se esgota em si, mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo.” (PAES, 1990, p.28).

Sodré opõe a literatura culta à literatura de massa. Para ele,

a literatura culta deve ser entendida como um conjunto de textos reconhecidos, ao nível da produção e do consumo, como artístico-literários. Este reconhecimento é feito pela escola e suas derivações ou ramificações (crítica literária, instituições acadêmicas, salões, etc.) na medida em que o texto simplifique uma tomada de posição linguística, isto é, uma intervenção necessária no processo de determinação e reprodução das práticas linguísticas contraditórias de uma mesma língua comum, onde se realiza a eficácia ideológica da escolarização burguesa. (SODRÉ, 1978, p. 85)

A literatura, para encaixar-se nos parâmetros cultos, deve passar pelo reconhecimento das autoridades canônicas. Em contraposição a essa “alta literatura”, Sodré afirma que

a expressão literatura de massa designará na totalidade do discurso romanesco tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto, consagrado pela instituição escolar e suas expansões acadêmicas. Incluem-se, assim, no universo da literatura de massa, o romance policial, de ficção científica, de aventuras, sentimental, de terror, a história em quadrinhos, o teledrama, etc. (SODRÉ, 1978, p. 15).

Partindo dessas reflexões, pode-se destacar que tanto a literatura culta quanto a literatura de massa podem contribuir para a formação de leitores. No que diz respeito ao contato e à recepção de obras de ambos os tipos, “a diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes.” (SODRÉ, 1978, p.6).

1.4 INFINITO EM PÓ: ROMANCE E FICÇÃO CIENTÍFICA

Autor de romances, Giffoni é um ficcionista mineiro contemporâneo. É o autor de *A Jaula Inquieta* (1988), *Os Pássaros são Eternos* (1989), *O Ovo de Ádax* (1991), *Tinta de Sangue* (1998), *A Árvore dos Ossos* (1999), *Adágio para o Silêncio* (2000), *A Verdade Tem Olhos Verdes* (2001), *Infinito em pó* (2004), *China – O Despertar do Dragão* (2007), *Retalhos do Mundo* (2008), *Crônicas de viagem* (2008), *O Pastor das Sombras* (2009), *O Fascínio do Nada* (2010).

Sua percepção sobre o ser humano, as mudanças paradigmáticas da sociedade e as transformações no universo são apresentadas em obras que acolhem suas vivências, viagens e seu esforço teórico. Em *Infinito em pó*, no sentido de desvendar as engrenagens que formam o ser humano, ele constrói um romance polifônico e hábil.

Infinito em pó é um romance de ficção científica ambientado nos séculos XXIII e XXV. Trata-se da história de um deslocamento espacial e existencial marcado pela especulação científica e pela adesão a um projeto interestelar cujo objetivo é chegar à Alpha Centauri. Nesse romance, a nave, o computador, a comida armazenada, os seres gerados fora da terra funcionam como arcabouço ficcional da ficção científica.

Podemos aplicar a Giffoni o que Moisés refere a propósito do romancista que, do ponto de vista estrutural,

obedece ao contorno de seu mundo criado, o qual, por mais vasto que seja, é sempre menor do que o próprio universo. Tudo é determinado pelo mundo recriado, inclusive o emprego de certos truques vedados às demais expressões de prosa narrativa, como por exemplo, o andamento pausado da narração, o emprego do monólogo interior, etc. (MOISÉS, 1973, p. 187-188)

Na criação desses universos ficcionais tudo é determinado por esse espírito inventivo. O processo de criação e recriação deve partir da intuição do autor. O drama das personagens precisa partir da universalidade e das inquietudes da vida. Nas palavras de Moisés (1973, p. 187), o

romance deve ser entendido como “uma recriação do mundo, os grandes romancistas se tem mostrado sensíveis ao tema de uma sociedade em dissolução, em decadência, pois quando tudo está a desmoronar é que mais se faz necessária a tarefa do romancista”.

Nesse processo de recriação a partir do mundo, pode-se dizer que a polimorfia, característica do romance, perpassa a obra *Infinito em pó*. Na obra analisada, são apresentadas cartas, trechos de diários, poema, narrativas em primeira e terceira pessoa - ele é a materialização de vozes diversas. Pode-se destacar que “a linguagem do romance é construída sobre uma interação dialógica ininterrupta com as linguagens que a circundam.” (BAKHTIN, 1990, p.191).

Estendendo as reflexões de Bakhtin a *Infinito em pó*, pode-se dizer que essa obra, como um todo, “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal.” (BAKHTIN, 1990, p.73). Existe no texto uma heterogeneidade, o que denomina um mosaico de citações. Além disso, sua composição abrange as mais diversas formas textuais. Na articulação do enredo encontramos elementos da sabedoria popular e de gêneros literários diversos, fragmentos de textos filosóficos, científicos, históricos, jornalísticos, religiosos e informações variadas sobre o comportamento humano: “o romance orchestra todos os seu temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo.” (BAKHTIN, 1990, p. 74).

O clima da narrativa *Infinito em pó* adere-se aos elementos da ficção científica apresentadas no segundo capítulo e possui características presentes em outros autores como Wells e Verne, que fazem parte dessa forma burguesa de apresentar as inovações e ao mesmo tempo de estabelecer críticas ao avanço tecnológico (CAUSO, 2003).

O trecho do romance abaixo é uma narrativa de Nima Prajma e corrobora a apresentação das características da tecnologia e das descobertas científicas utilizadas na construção da prosa ficcional.

Uma vez ele discorreu com entusiasmo a respeito de seu plano de colonização ao redor de Sírio num prazo de duzentos mil anos. Estranhei, eu que mal havia completado sete. Com aquele olhar de quem sabe, mas ainda não quer revelar, passou a mão pelos meus cabelos, esfregou-os, aplicou um tremelique com as pontas dos dedos em cima da minha orelha direita, assegurou que o avanço tecnológico poderia reduzir a duração da epopeia por um fator de dez. Não entendi, porém aceitei sua palavra, e pedi-lhe para mostrar de novo o objeto UC3461, o mais distante até então localizado. (GIFFONI, 2004, p. 45).

Do ponto de vista estrutural, a obra de Giffoni pertence ao gênero romance de ficção científica, que trata do momento presente em forma de ficção: “diante de uma fabulação

sabemos que através do dispositivo ficcional é a realidade que está sendo, indiretamente, referida”. (FIKER, 1985, p. 27). A reflexão em torno dessa questão que mimetiza o real permite compreender que o romance moderno “tornou-se um sistema literário original de linguagens que não se encontram num mesmo plano” (BAKHTIN, 1990, p.205), enxerga-se a partir dele um sistema de representação de linguagens que contêm uma dimensão ideológica e social profunda.

Infinito em pó apresenta elementos do romance popular, do folhetim, da literatura de consumo, da ficção científica que hoje indicam o mesmo fenômeno: uma narrativa produzida a partir de uma demanda de mercado para entreter literariamente um público consumidor. Ao contrário da literatura culta, a literatura de massa tem, entre suas determinações produtivas, o aparelho informativo-cultural (SODRÉ, 1978, p. 15).

Na literatura de massa, os temas podem facilmente passar de um gênero para outro, de modo sincrético. Segundo Sodré

Assim, é possível ver a ficção científica com características temáticas do romance de aventuras ou do enigma policial, ou então o romance policial com características da narrativa de terror, etc. Dentro do mesmo princípio, famosos autores de literatura de massa sempre transitaram por gêneros diferentes: Conan Doyle (o criador de Sherlock Holmes) escreveu em 1912 uma narrativa de ficção científica (*O Mundo Perdido*), Edgar Rice Burroughs (criador de Tarzan) escreveu também novelas de FC, com um herói de características policial-rocambolescas: John Carter (SODRÉ, 1978, p. 82).

Em qualquer dos casos citados, para a literatura de massa, Sodré agencia sempre quatro elementos:

A) O herói. Contrapondo-se à literatura culta, que celebrava com fervor a figura do herói dos tempos antigos como homem superior, a literatura de massa vai acentuar a “ressurreição” do mito heróico, a onipotência (supra-humana) do personagem. (SODRÉ, 1978, p. 83).

Sodré afirma que

O herói dos romances policiais, de aventuras, de ficção científica tem, do herói tradicional, algo de *solaridade* (a invencibilidade, o triunfo “solar” sobre as sombras) de supra-humanidade (a mística da demiurgia e salvação do mundo) de misoginia (a mulher se apresenta frequentemente como um obstáculo para a ação grandiosa) e de companheirismo heroico (a temática do “duplo” do amigo que funciona como alter-ego do herói). (SODRÉ, 1978, p.83)

Em *Infinito em pó*, tais características podem ser observadas nas personagens Shiva, Nima e Aurélia, que apresentam comportamentos que se assemelham aos feitos heroicos. As façanhas que elas desenvolvem confirmam as características do herói moderno.

Nima Prajma, em um determinado momento da narrativa, faz uma aproximação dos feitos heroicos do passado e da ousadia do seu pai Shiva.

Para meu pai, o cosmo é o destino manifesto humano, a borda sem limite para a aventura e a evolução, nossa mesa de parto, aniversário e velório, nossa casa e nossa escola. Como no passado, os pioneiros se arriscarão mais, porém se transformarão em heróis para os netos, bisnetos e tataranetos. A Unity e as duas naves batedoras que vão à nossa frente são a Santa Maria, a Pinta e a Niña. Nós, um bando de Colombos. (GIFFONI, 2004, 45)

O ato heróico atribuído à personagem Shiva é destacado por seu filho Nima Prajma. A onipotência da personagem é realçada no sentido de destacar sua importância relacionada à invencibilidade da nave pelas adversidades do universo. Shiva é dotado de inteligência e esta faz com que sua “boa luta” possa servir como estratégia na manutenção da vida no interior da nave. Sua personalidade equipara-se ao triunfo solar sobre as sombras.

Nima Prajma espelhando na figura emblemática do pai encarna o herói supra-humano que objetiva acumular conhecimentos para dar continuidade à viagem ao infinito.

Meu pai, contudo, não se dá conta de que me critica em excesso. Em algumas ocasiões, parece desejar um filho mais brilhante que copie ou, melhor ainda, aperfeiçoe sua carreira de comandante, mas as oportunidades não acontecem igualmente para todos. Eu também adoraria me tornar um grande herói e ter minha fotografia no Quadro de Heróis do Governo Central, orgulhoso com a medalha de ouro e a fita vermelha, branca e azul da Terra Unida no peito, exposto nas repartições públicas de quatro planetas. Se conseguisse a façanha, minha vida teria valido a pena, e eu não ficaria devendo o investimento feito pela tripulação da Unity no seu mascote preferido, cobrindo-me de atenção, carinho, bajulamento e muita, muita expectativa. Heróis são, no fundo, elogios que as sociedades fazem a si mesmas, honrarias que elas se concedem na pele de seus membros. Quanto mais, melhor. (GIFFONI, 2004, p. 47)

O trecho extraído do romance explicita o desejo do filho gerado no interior da Unity de salvar o mundo que simbolicamente é representado pela nave e pelas relações sociais estabelecidas em seu interior. Essa associação de Nima com a figura do demiurgo se dá pelo fato de que ele próprio será um novo construtor após a morte do seu pai, Shiva Ramanujam.

Na personagem Aurélia percebe-se a figura da mulher como obstáculo para a ação grandiosa do herói. A hibernação dessa personagem acontece devido à sua insatisfação às ideias provenientes do Conselho de Bordo. Daedalus aponta em sua narrativa que “o problema é Aurélia, ex-companheira de Shiva. Quando penso nela, dou razão aos defensores da teoria da conspiração.” (GIFFONI, 2004, p. 72). A conspiração deve ser entendida no romance como resultado de um plano arquitetado pela personagem com a intenção de rebater as decisões tomadas pela elite da nave.

B) Atualidade informativo-jornalística. A atualidade de informação é constante e simultânea às funções de diversão e de entretenimento junto ao público urbano. Para Sodré:

O folhetim sempre procurou informar (demonstração de tese), caucionando os acontecimentos imaginários narrados com a divulgação de ideias em curso, doutrinas, fatos jornalísticos, descobertas científicas, etc., de maneira análoga à do cordel. Daí a natureza frequentemente datada da diegese folhetinesca: a informação perde atualidade com o tempo. A função informativa destaca-se na distinção dos gêneros: policial, ficção científica, aventuras, sentimental, horror, etc. (SODRÉ, 1978, p.83).

Em *Infinito em pó* apresentam-se várias informações relacionadas às transformações tecnológico-científicas. Trata-se de um romance que pressupõe um leitor urbano e conhecedor das profundas transformações do mundo moderno, haja vista os termos, as proposições, as leis e as teorias científicas que explicam o cosmo, a vida e a sobrevivência. Destaca-se nesta abordagem a personagem Henriete Poe, cientista do campo da astrofísica que “durante anos, dedicou-se a aumentar o tamanho do Universo e afirma ter localizado o início dos tempos, o *Aleph*, um ponto de altíssima densidade que se desagregou, expandiu, murchou e deu origem ao canal de parto do *Big Bang*”. (GIFFONI, 2004, p. 110). A Astronomia afirma que

no Big Bang, que deu início ao Universo, toda a matéria estava concentrada em um único ponto, com temperaturas tão altas que os prótons e nêutrons que formam os átomos ainda não existiam. Existia um mar de energia, matéria e antimatéria. As partículas, *quarks* e *léptons* apareciam brevemente, e desapareciam neste mar de energia.

(Disponível em: <http://astro.if.ufrgs.br>)

Além das afirmações no campo da astrofísica, a astronomia ocupa um espaço fulcral no romance. Além da criação do *Big Bang*, Giffoni faz referência a todos os corpos celestes-Via-Láctea, constelações, estrelas, planetas, buraco negro etc. -, buscando informar ao leitor das inovações científicas dos séculos idealizados.

Além das informações do campo da astronomia e da astrofísica, percebe-se no romance que a personagem Roxane Maupassant associa conhecimentos da Astronomia à Astrologia na confecção de mapas astrais, como o de Nima Prajma:

segundo o mapa astral feito por Roxane Maupassant, que para mim é a mais entendida no assunto, nasci num momento em que Unity recebia, em grande intensidade, as vibrações de Saturno e de Vênus. Para melhorar, um cometa gigante fazia sua primeira visita ao interior do Sistema Solar, passava ao lado de Mercúrio e sua cauda chegava até a Terra. Sou predestinado a uma vida feliz e cheia de aventuras, embora deva ficar atento. (GIFFONI, 2004, p. 53).

As informações referentes à Astronomia nem sempre são feitas perseguindo os ditames da ciência, mas no sentido de estabelecer metáforas com o universo interior das personagens. Nota-se em “Sonhos de um adolescente” as observações de Nima Prajma:

Vôo ainda mais longe, mais solto, fundido ao cosmo, continente e conteúdo. Tomo posse da matéria que me cerca da cabeça aos pés, surpreso como na primeira vez que tive consciência de sua formosura. Hiperinflaciono-me no interior de onze dimensões. Bum ! Estouro em zilhões de fótons, brilho mais que o sol em cinco bilhões de anos, cresço para todos os lados. Minha luminosidade revela astros protegidos pela escuridão: planetas, buracos negros, anãs-marrons, pulsares. Fecho os olhos, penetro no zoológico do espaço a velocidades supraluminares, invado o Big Bing, atravesso o ovo cósmico, cruzo o início e o final das eras, alcanço o Tempo Estendido. Consigo ficar ainda mais completo: sou tudo, estou em tudo, tenho tudo em mim: sou nada (GIFFONI, 2004, p. 44).

Vê-se, portanto, que Giffoni utiliza informações científicas de diversas áreas, fruto da vivência e das descobertas do homem moderno. Ele associa informações científicas ao entretenimento do leitor.

C) Oposições míticas. O elemento mítico aparece na literatura de massa apenas como instrumento de mistificação e sedução pela estrutura ideológica. As oposições binárias como o bem e o mal, a felicidade e a amargura, o perseguidor e o perseguido, a generosidade e a mesquinhez, percorrem o universo folhetinesco, sempre imaginariamente resolvidos pela ação heróica de uma individualidade poderosa (SODRÉ, 1978). Sodré afirma que

a tensão dos contrários (sendo um termo a contraparte do outro, como o bem é do mal, o sol é das sombras), em luta pelo exercício de um poder, sucede-se o equilíbrio precário de uma identificação: a unidade dos opostos, realizada pela onipotência narcísica do herói. Toda literatura de massa, de

modo mais ou menos coerente, persegue repetitiva e obsessivamente uma identidade – do criminoso, no romance policial; do ser humano, na ficção científica, etc. (SODRÉ, 1978, p.84)

As oposições binárias perseguem o texto e auxiliam na construção das células dramáticas. As relações sociais no interior da astronave demonstram tais oposições por meio da marca antagônica entre o bem (esperança de concluir a viagem interestrelar) e o mal (representado pelo buraco negro); o motim realizado pelos membros do Conselho de Bordo em divergência com Shiva e a individualidade presente nas ações do comandante definido como narcisista por Madeleine.

A referência mítica percorre todo o texto por meio de figuras como Narciso, Dédalo, Ícaro, Shiva, Sarasvati, etc. e intertextos com histórias míticas tanto da mitologia grega quanto da mitologia oriental, reforçando a noção de sedução pela estrutura ideológica presente na literatura de massa.

O autor faz menção ao Éden como uma experiência de recriação da natureza e do mundo na Unity. “No JP-T, o Jardim do Paraíso – Trópicos, situado no topo da Torre A, uma das quatro áreas que reproduzia com algum detalhe a ecologia terrestre, percorreu os canteiros em busca de degenerescência e maus tratos a espécimes em aclimação [...]” (GIFFONI, 2004, p. 91). O Éden de *Infinito em pó* não é paradisíaco, mas assustador. Os seres ali criados são modificados geneticamente e apresentam características distintas dos homens da Terra. A cientista Mira Ceti descreve o homem do paraíso:

No desespero, cogitei servir-me outra vez de um Homem do Paraíso, desses mais altos e desenvolvidos, que apelidamos de Seis Furúnculos, devido aos músculos acumulados nas nádegas, nas barrigas das pernas e nos bíceps, seis montinhos que parecem carnicões no ponto de espremer. Por mais que se esforcem para nos agradar, e eles se esforçam mais que os machões que vampirizo, sempre me remetem à bestialidade. Sinto-me penetrada por um chimpanzé de olhos azuis com cheiro de citronela. (GIFFONI, 2004, 114)

A visão edênica, comum a partir da matriz religiosa, difere da visão de imperfeição apresentada no romance: os seres criados são híbridos, uma mesclagem de plantas, humanos e animais. A função desses homes e mulheres do paraíso é exclusivamente garantir o prazer sexual num ambiente monótono. O autor não está defendendo a existência de um éden bíblico nem tampouco defende questões de cunho religioso, mas provoca uma reflexão acerca das deformidades da criação pelas mãos do homem.

D) Preservação da retórica consagrada. A literatura de massa abriu mão de uma linguagem própria, dando as costas à problemática de estilo. Sempre subsidiária à literatura culta, a retórica da literatura de massa é pobre, esquemática, destinada apenas a armar com eficácia a sequência dos acontecimentos fictícios. Trata-se de uma espécie de “realismo não crítico, que apresenta o personagem, com suas características físicas e psicológicas, num determinado contexto, mas sem a oposição entre a sociedade e o indivíduo.” (SODRÉ, 1978, p. 84).

Embora a obra de ficção científica utilize as técnicas da literatura de massa, *Infinito em pó* repete os padrões entronizados na narração consagrada. Trata-se de uma história bem contada, com suspense bem dosado e que consegue prender a atenção do leitor. Para Sodré,

os quatro elementos descritos servem para caracterizar a estrutura da produção folhetinesca, mas não para explicar a verdadeira diferença entre arte literária (ou literatura culta) e literatura de massa. A explicação terá de ser buscada na diversidade dos aparelhos ideológicos onde as duas categorias de textos realizam os seus efeitos: a escola, no caso da literatura culta; a indústria informativo-cultural, no caso da literatura de massa. (SODRÉ, 1978, p. 85)

Para assegurar a veracidade da mensagem implícita, a ficção científica justifica-se historicamente. Para isso, trata de multiplicar os índices de credibilidade, por meio dos truques da narração, como de informações dosadas ao longo da narrativa. Para Sodré (1978) há sempre divulgação dos dados de uma ciência ou de uma doutrina na literatura de massa, uma vez que não consegue encontrar em si condições de veracidade.

Garcia *apud* (CAUSO, S/D, p. 54) afirma que “a ficção científica é bem o gênero literário para nossa época. Ela traduz toda a tragédia do homem moderno, acossado pelos monstros de sua própria criação, procurando livrar-se do pesadelo que a civilização moderna representa”.

1.5 UTOPIA, DISTOPIA, SÁTIRA E LITERATURA FANTÁSTICA

Em um estudo sobre a ficção científica não se pode negligenciar a influência de outros gêneros como “Utopia”, “Distopia”, “Sátira” e “Literatura Fantástica” na construção dos enredos, personagens e contextos. De acordo com Fiker (1985, p. 26) “como subgênero da ficção em prosa, a ficção científica se insere numa tradição que deleita suas raízes na fabulação”, sendo assim, as possibilidades de criação no universo ficcional transbordam a

realidade. “Trata-se da ficção que nos apresenta um mundo radicalmente diferente daquele que conhecemos embora se reporte, de alguma forma, a ele.” (FIKER, 1985, p. 27).

Para apresentar esse “mundo diferente”, o autor faz convergirem vários gêneros e estilos na busca de uma composição. Causo destaca que:

A maioria das obras anteriores ao século XIX tinham como tônica a descrição de utopias ou a satirização das sociedades da época. A sátira só tem sentido quando se dirige a um objeto solidamente fixado, e a utopia igualmente se posiciona como objeto de comparação diante de uma ordem social e política já estabelecida. Há de se destacar ainda que a ficção científica é um gênero literário derivado da utopia que tem no século XVI seu berço originário. (CAUSO, 2003, p. 57)

Segundo Fiker (1985, p. 27) “a estratégia de imaginar sociedades de outros mundos ou dos tempos futuros que são geralmente travestis da sociedade do escritor é tão comum à proto ficção científica como à ficção científica moderna.” As obras guardam aspectos utópicos, distópicos, satíricos e preservam fortes características da literatura fantástica.

Fiker (1985, p. 28), afirma que “ao lado das *Viagens de Gulliver*, outro texto básico da proto-FC é a *Utopia*, de Thomas More, texto de 1516 que descreve um país remoto cujas instituições político-sociais são perfeitas e cujo título passou a designar um tipo de fantasia especulativa.” Etimologicamente, Massaud Moisés destaca que o

termo criado por Thomas Morus, fazendo trocadilho com *eutopia*, lugar onde tudo está bem. Na obra com esse título publicada em 1516, emprestava a velha tendência o rótulo que designando-a daí por diante, iniciava uma corrente que se prolongaria até os nossos dias. O sentido que o vocábulo recobre é motivo de divergências, assim como as obras que se engajaram nessa modalidade. (MOISÉS, 2004, verbete: Utopia.)

Nesta linha reflexiva, Fiker (1985, p. 28) aponta que “o termo latino ‘utopia’ situa-se estratégica e ambigualmente as palavras ‘eutopia’ (lugar melhor) e ‘outopia’ (lugar nenhum), o que já diz um bocado sobre o que se trata.”

A *Utopia* de Morus é um relato de viagem que traz em seu bojo aspectos satíricos de uma dada realidade. Trata-se de um texto que mescla realismo e fantasia; desta forma, é visto muitas vezes como fuga da realidade e devaneio. Ana Cláudia Romano Ribeiro destaca que

a utopia se vincula intrínseca e explicitamente à história. Disso resulta a descrição, motivada pela experiência histórica, de uma alteridade geográfica, social, política econômica, religiosa e linguística. Essa descrição

– como muitos estudiosos têm salientado – é frequentemente satírica, configurando-se como uma “contrapartida irônica do nosso mundo”. [...] Não desprovida de humor, ela [a utopia] enfoca com tom mordaz sua atualidade ideológica, apresentando ao leitor uma sociedade fictícia com muitos de seus valores alterados, comumente invertidos ou distorcidos, se comparados à sociedade de referência, segundo uma clara intenção crítica. (RIBEIRO, 2011, p. 28-29)

Essa vinculação à história destacada pela autora é fortemente marcada pela compreensão crítica e sofisticada do autor com relação ao contexto vivido. Assim, para que os termos “sátira e a utopia façam sentido, é necessário que o autor pressuponha a existência de falhas no sistema social e político que ele ataca, e que essas falhas possam ser corrigidas, que o sistema possa ser transformado.” (CAUSO, 2003, 59). A percepção dos problemas históricos são colocados a partir de uma “lente aumentada”, é por isso que Ribeiro (2011) afirma que a utilização do tom mordaz persegue a consciência dos valores da sociedade.

O termo “utopia” também pode ser utilizado num sentido geral “para denominar construções imaginárias de sociedades perfeitas, de acordo com os princípios filosóficos de seus idealizadores.” (WILLEMS *apud* MOISÉS, 2004, p. 458). Lalande, em *Vocabulário Crítico da Filosofia*, explica o termo da seguinte forma:

Sobre as utopias e o método utópico; entendia por isso o procedimento que consiste em representar um estado de coisas fictício como realizado de uma maneira concreta, quer a fim de julgar as consequências que ele implica, quer, mais frequentemente, a fim de mostrar quanto essas consequências seriam vantajosas. Sem dúvida certas obras ditas utópicas são na realidade, uma crítica pura e simples dos vícios e dos abusos do seu tempo, sem nenhuma intenção construtiva, e assemelha-se mais a *Viagem de Gulliver* ou a *Morticoles* do que à *Voyage em Icarie* ou às *News of Nowhere* (LALANDE, 1999, verbete: Utopia).

O surgimento das utopias na literatura se dá através das projeções de mundos perfeitos, o que acontece de forma paralela à realidade. O gênero utópico trabalha com elementos ficcionais e proporciona ao leitor vislumbrar a possibilidade da construção de uma história refletida, a partir do desenvolvimento da dimensão crítica, aliás, “podemos dizer que a utopia segue o preceito horaciano do ‘dizer a verdade rindo’ (*ridentem dicere verum*), afinal, o riso triunfa sobre as mais impenetráveis barreiras e torna palatáveis as mais amargas verdades” (RIBEIRO, 2011, p. 29). A construção utópica é o resultado do sujeito que pensa diante de uma realidade insatisfatória e a possibilidade de mudança, ou seja, do real e do ideal.

A utopia é historicamente uma mensagem na garrafa, a mensagem de um naufrágo. Nós comumente definimos o utopista, na linguagem corrente, familiar, como aquele cientista e historiador, um sonhador, alguém que não tem os pés no chão, alguém que fantasia que perdeu o contato com a realidade. Quero inverter esta acepção, sublinhando o fato que o utopista, entendido como aquele que escreve uma utopia, é normalmente um grande realista. (FIRPO, 2005, p. 229)

Essa acepção é fulcral no estudo das utopias, elas são escritas em uma determinada época e pertencem aos anseios históricos que foram produzidas. O gênero assume um rico caráter à medida que proporciona essa crítica histórica. Na sua forma, recorre às imagens visionárias, não no sentido alienante, mas para chamar atenção e dizer: algo precisa ser mudado. Desta forma, “a sátira, bem como a utopia, é o resultado literário da tensão entre realidade insatisfatória, vivida e realidade ideal, sonhada” (RIBEIRO, 2011, p. 29).

Sobre a distopia, pode-se dizer que

caracteriza-se pela antevisão de um lugar imaginário onde reinaria o caos, a desordem, a anarquia, a tirania, ao contrário do paraíso cristão ou dos mitos de felicidade eterna, expressos em obras como *Cidade do sol*, *Shangrilá*, *Eldorado*, *Xanadu*, *Terra de Maravilhas*, *Arcádia*, *País de Cocanha* (MOISÉS, 2004, verbete: Utopia).

A ficção científica aponta avanços, problemas decorrentes desses avanços, possibilidades numa perspectiva aumentada, destruição e desgraça. Segundo Fiker (1985, p. 28-29) “são estes mesmos avanços, por outro lado, que dão o tom (sinistro) à distopia, termo antônimo de eutopia, designando, portanto, o pior lugar”. Assim, “ao empregar um mundo futurista imaginário, as distopias efetivamente se concentram em temas políticos que satirizam tendências presentes na sociedade contemporânea.” (GINWAY, 2005, p. 93).

O *E-Dicionário de Termos Literários* traz a seguinte definição ao termo distopia: “geralmente interpretável como sinônimo de ‘anti-utopia’ e aplicado a uma obra que põe em causa ou satiriza alguma utopia ou que desmitifica tentativas de apropriação totalitária de um cenário utópico.” As distopias tratam de sociedades massificadas e infelizes, são inversões dos sistemas utópicos apresentados.

Ginway, em *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, afirma que:

A ficção científica distópica é geralmente considerada um subgênero da ficção científica, porque emprega uma técnica de ficção científica chamada desfamiliarização ou estranhamento cognitivo, que envolve apanhar

elementos familiares e fazê-los parecerem estranhos, embora num sentido que seja factível, ao invés de ser simples fantasia. (GINWAY, 2005, p. 93)

A maior parte dos textos da moderna ficção científica, realmente, envolvem projeções distópicas, e parece que a distopia – mesmo fora da ficção científica propriamente dita – substituiu a utopia como forma narrativa dominante de especulação fantástica político-sociológica. (FIKER, 1985). A distopia possui particularidades, tais como a técnica da desfamiliarização, que distancia o leitor do universo descrito pelo narrador, facilitando a análise e a forte crítica social presente nas produções deste gênero. Destaca-se ainda que embutida dentro da ficção científica distópica está uma longa tradição de literatura utópica, da qual ela empresta um número de convenções literárias (GINWAY, 2005).

Tzvetan Todorov formula uma definição do fantástico e tenta servir de forma mais precisa a especificidade do relato fantástico; na obra *Introdução à literatura fantástica*, apresenta uma definição bem mais restritiva da literatura fantástica:

O fantástico se funda essencialmente na hesitação do leitor – um leitor que se identifica com o personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver, seja porque admitimos que o acontecimento pertence à realidade, seja porque decidimos que ele é fruto da imaginação ou o resultado de uma ilusão. (TODOROV, 2010, p. 165-166)

Para Todorov, o fantástico reside então na hesitação entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural para certos acontecimentos estranhos. Assim,

para se manter, o fantástico implica, pois, não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético nem alegórico (TODOROV, 1979, p. 151).

A partir das reflexões de Todorov, pode-se afirmar que a hesitação se situa entre o real e o imaginário. O fantástico na concepção do teórico seria um *modo* específico de narrar, ou seja, ampara-se em um conjunto de procedimentos retórico-formais e de temas que lhe são próprios.

A literatura fantástica vincula-se à ficção científica, pois entre as várias características e estereótipos associados a ela estão dados sobrenaturais construídos pelo homem. Todorov destaca que:

É preciso fazer observar aqui que os melhores textos de *science-fiction* se organizam de maneira análoga. Os dados iniciais são sobrenaturais: os robôs, os seres extraterrestres, o cenário interplanetário. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhoso, até que ponto estão presentes em nossa vida (TODOROV, 2010, p. 180).

Assim, podemos afirmar que o fantástico é um tipo de literatura presente em todos os povos e em qualquer época; o realismo literário é um fenômeno de séculos recentes. “A ficção científica se liga, mesmo por laços indiretos, a diversas formas de literatura fantástica; muitas de suas narrativas são transposições, para outro tempo ou outro espaço, de temas clássicos dessa literatura.” (TAVARES, 1992, p. 12).

Na pesquisa realizada podem-se perceber os pontos de interseção que existem entre utopia, distopia, literatura fantástica e ficção científica, gêneros que dialogam entre si. Não é possível afirmar que um gênero despreze os outros, o que realmente existe é a sobreposição de vários gêneros nas composições literárias.

Considerando tais relações, é inegável afirmar que se trata de gêneros engendrados para que o leitor saia do “lugar comum” e, numa cuidadosa interpretação da realidade possa repensar a vida em geral. A ficção científica funciona como um alerta para as consequências advindas dos excessos tecnológicos. Haja vista as cidades que atingem um número elevado de habitantes, as oscilações naturais desreguladas pela intervenção humana e o afrouxamento das relações sociais que desembocam nos dilemas éticos.

A utopia, a distopia, a sátira e a literatura fantástica estão presentes na raiz da ficção científica. A condição de literatura de massa não retira do gênero a atualidade, a mobilidade e a presença de outros gêneros na construção das obras.

A ficção científica enquanto especulação da realidade dialoga com diversas áreas do conhecimento. Tavares (1992, p. 73) afirma que “trata-se de uma literatura transversal, um canal de comunicação que põe a cibernética em contato com o surrealismo, o humor em contato com física nuclear, e assim por diante, até o infinito.” Assim, nota-se o caráter transversal da ficção científica que permite um diálogo aberto com variadas áreas do conhecimento.

1.6. FICÇÃO E REALIDADE

O termo ficção provém do latim *fictione*, de *fingere*, podendo significar modelar, compor, imaginar, fingir. (MOISÉS, 2004, p. 188). No *E-Dicionário de Termos Literários* encontra-se a seguinte definição para ficção:

no uso corrente, o termo “ficção” é geralmente contraposto à verdade histórica e historiográfica; mas análogo sentido negativo se insinua na esfera literária, ainda quando a ficção adota técnicas de imitação verista da natureza ou de formas documentais. Na linguagem comum, “ficção” significa quase sempre invenção, obra da fatasia ou da imaginação, fabricação fabular, lenda ou mito. É, pois, uma palavra geralmente oposta a “facto/s” e a “realidade”. Genericamente, o termo significa, em conformidade, afirmação sem fundamento, narrativa forjada, falsificação, dissimulação, fingimento; ou, mais especificamente, histórias, contos, novelas, romances da invenção de um escritor, de uma época, de uma literatura. Os adjectivos “fictivo” ou “ficcional”, aplicados a textos literários, sobretudo narrativos, não têm, contudo, a mesma carga pejorativa ainda hoje associada, por exemplo, ao termo “fictício”, na medida em que convenham na valoração estética desses textos.⁵

Em Massaud Moisés, a palavra é apresentada como “sinônimo de imaginação ou invenção, encerra o próprio núcleo do conceito de literatura: literatura é a expressão dos conteúdos da imaginação, é ficção transmitida por meio da palavra escrita.” (MOISÉS, 2004, p. 188).

No cerne da ficção científica está a possibilidade de registrar o que poderia ter acontecido, pois na literatura essa permissão é dada àqueles que ousam viajar por mundos desconhecidos. É por isso que chamamos de ficção científica o gênero literário capaz de extrapolar a realidade, por meio da construção de um universo ficcional alterando a realidade e utilizando princípios da ciência, tendo por base teorias reais ou criadas para sustentar um enredo. (TAVARES, 1992).

A afirmação de que a ficção científica é moderna possibilita uma forte aproximação da concepção de suas obras às descobertas e críticas ao modelo científico. Temas e características desta natureza são recorrentes nas obras de ficção científica e apontam para problemas que angustiam o homem diante das transformações tecnológicas.

Ao analisar a estrutura do romance *Infinito em pó*, percebe-se em seu enredo a presença dos temas apresentados no texto “O homem moderno na ficção científica”, de Clovis Garcia, publicado em 1961 no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. A partir das próximas linhas, apresentaremos os temas discernidos por Garcia e ilustraremos sua presença no romance de Giffoni.

Em primeiro lugar o medo da guerra atômica, da destruição da humanidade pela energia nuclear ainda não totalmente dominada e, por extensão, o medo

⁵ NUNES, J. M. de Sousa. Ficção. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 05 set. 2012.

das descobertas científicas e dos caminhos pelos quais o desenvolvimento da ciência poderá conduzir o homem (GARCIA *apud* CAUSO, s/d, p. 51).

Infinito em pó enfatiza descobertas científicas, como a criação de seres monstruosos; toma-se como exemplo neste tópico o *Horribilis*. Trata-se de uma criatura “obediente e dócil, não exigia coleira [...] não possuía neurônios suficientes para uma tomada de consciência. O *horribilis* não raciocinava direito, mas sentia” (GIFFONI, 2004, p. 53). Essa criação monstruosa e bem detalhada na obra traduz o avanço dos seres humanos na manipulação das pesquisas com seres humanos e animais. Trata-se de uma das fortes características da ficção científica *hard*, que enfatiza pesquisas no âmbito de várias ciências duras, dentre elas a Biologia, em especial na obra de Giffoni, a Engenharia Genética.

Outro aspecto relevante destacado na obra são observações relacionadas a doenças, seus diagnósticos e efeitos. O narrador destaca que a personagem Shiva é detentora de uma patologia que o leva a uma fome cromática grandiosa. Não se sabe ao certo se é um “problema no neocórtex, um curto circuito no lobo occipital ou no sistema límbico, quem sabe um distúrbio no tálamo, no hipocampo ou na amígdala, talvez até no cérebro, problema incipiente, por isso ainda despercebido nos escaneamentos de rotina.” (GIFFONI, 2004, p. 16).

A hibernação é tratada no romance como punição, para os casos de desrespeito à ordem interna da Unity ou ameaças ao comando; e em outras situações como forma para aumentar a expectativa de vida dos tripulantes. Nima Prajma destaca que se trata de um

[...] sono profundo, induzido por medicamentos e mantido por uma ação direta no cérebro, com abalação temporária de genes nos telômeros, prolonga a juventude por algumas décadas e permite aos mais resistentes atingir cento e trinta anos, idade em que os cromossomos disparam a química da autodestruição (GIFONNI, 2014, p. 58).

O estado letárgico ao qual algumas personagens da Unity submetem-se é a possibilidade de amenizar os desgastes provocados pela idade. Apesar desses benefícios, Nima destaca que a tripulação evita o sono compulsório por medo da notícia que corre na nave de que os hibernantes em breve tornariam-se a segunda fonte de proteína. (GIFFONI, 2004). Os seres que mergulham nesse estado de sonolência e inatividade são monitorados por computadores. A utilização do computador de forma irrestrita demonstra o desenvolvimento da ciência no controle total do homem.

Pensar em uma viagem com milhares de tripulantes a bordo e na manutenção da ordem nesse espaço restrito é debruçar também num dos mais complexos assuntos do ponto de vista psicológico: a sociedade coletivizada. Sobre este assunto pode-se destacar que

o segundo grande tema da ficção científica é o medo de uma sociedade coletivizada, em que o indivíduo perde a sua personalidade, seus direitos, passando a ser uma peça da máquina social, futuro ameaçador que o nazismo e comunismo já entremostraram ao homem (GARCIA *apud* CAUSO, s/d, p. 52).

O interior da Unity serve como referência de análise desse ambiente coletivizado em que o ser humano perde a individualidade. Trata-se de um totalitarismo legitimado, câmeras fiscalizam o que acontece no interior da astronave, as privacidades são invadidas pela fiscalização cotidiana e os integrantes da primeira viagem interestelar interferem na vida dos outros.

O terceiro grande tema é “o medo da automatização, da máquina que domina o homem [...]” (GARCIA *apud* CAUSO, s/d, p. 52). Em várias obras de ficção científica esse tema aparece, o homem sendo dominado pela máquina. Giffoni apresenta com maestria essa questão quando coloca milhares de tripulantes em uma nave que dependem exclusivamente dos ditames tecnológicos para manterem-se vivos. O computador é o elemento chave desta viagem, pois é através dele que se tem a automação da nave, ele é capaz de transmitir as informações e controlar toda a tripulação. Exemplificando esse tema a partir do romance, o narrador destaca que Madeleine (computador),

para manter-se atualizada, enganava e subornava redes menos complexas, fornecia dados absurdos a fim de mapear os usuários, invadia circuitos alheios, ligava o olho onipresente, vigiava quantas pessoas pudesse. Após destringir os mecanismos de navegação da Unity, passou a sugerir rotas alternativas. Produzia relatórios inúteis, enxergava perigos, revoltava-se quando rechaçada. Por deficiência do componente cultural, de difícil interpretação pelas sensomáquinas primitivas, desconhecia a linha do limite e avançava além do bom senso. Outorgava-se tanta importância que se esquecia da função de acessório. Nos arroubos de autoconfiança, exibia pendores de tirana, reflexo talvez da personalidade de quem a engendrara, o próprio Shiva. Daí a eterna recapacitação: Madeleine lhe fazia falta. Ele a reciclava com idiosincrasias diferentes, que logo evoluíam para o comportamento básico, renitente (GIFFONI, 2004, p. 85-86).

Nas palavras do narrador, Madeleine é uma criação do homem e representa essa força que pode dominar o próprio homem. O termo “olho onipresente” foi muito bem utilizado na

narrativa, pois se trata de uma possibilidade de controlar todas as ações e comportamentos na nave a partir do seu modo de ver, sentir e reagir. O comportamento tirano ao qual Madeleine é associada é pontuado como reflexo de seu criador, neste caso, Shiva.

Madeleine, conforme será detalhada no capítulo três, é uma máquina que conhece os desejos de Shiva, é sua principal confidente e sabe quais os pontos fortes e fracos do comandante; além disso, é responsável através da memória, por guardar dados referentes à Terra e outros segredos relacionados à viagem.

O quarto grande tema é a “a insatisfação com a época, fuga a seu tempo, é o grande tema da ficção científica. O homem escapa do mundo atual, numa máquina ou por um fenômeno natural, projetando-se num futuro ou voltando ao passado” (GARCIA *apud* CAUSO, s/d, p.52). Por que esta expedição está saindo da terra em busca de um novo planeta? O que buscam em Apha Centauri? Esta projeção no futuro (séculos XXIII e XXV) em uma espaçonave gigantesca representa o caminhar para um mundo em que tudo será possível.

“O quinto grande tema da ficção científica expressa exatamente essa inquietação do homem diante da natureza e do universo” (GARCIA *apud* CAUSO, s/d, p.52). Em *Infinito em pó*, os tripulantes representam essa inquietação diante da natureza e do universo. Na tentativa de reproduzir o cosmo na Unity, eles se dedicam à criação de seres, plantas, animais, monstros, no sentido de facilitar a adaptação dos indivíduos à monotonia da astronave.

A reflexão travada acerca das viagens pelo espaço traduz severas críticas à realidade histórica, conforme acima mencionamos as características identificadas neste romance faz com que a obra se encaixe numa moderna ficção científica. O enredo recheado de informações não esconde as aspirações, o descontentamento ou o otimismo do autor em um movimento histórico. As cartas de viagens, os relatos fantásticos, as expedições ao centro do universo e as viagens interestelares traduzem os paroxismos temporais.

A expedição da Unity é comparada aos descobridores do Novo Mundo do século XVI por se tratar de um grupo de pessoas que embarcam em uma missão interestelar e que adotaram como estilo de vida o enclausuramento em uma nave gigantesca que viaja pela galáxia. O destino desconhecido é muitas vezes assustador e traz medo, assim como os tripulantes das caravelas, que mar adentro enfrentavam o medo dos monstros ultramarinos e a escuridão das noites pelos oceanos. (BENNASSAR, 1998).

O posfácio da obra *Infinito em pó* fornece informações que permitem trazer o romance para uma análise metafórica das viagens através das grandes navegações e a ideia de

capitanear Alpha Centauri. Nimadehore inicia falando do ofício do historiador, considerando-o ingrato, pois o historiador é porta-voz das transformações.

[...] para começar, devo ater-me ao fato e abster-me da interpretação, do contrário a História se transforma em várias histórias e resvala para a ficção. Além disso, a um passo do século vinte e seis, em Alpha Centauri desconsideramos uma versão da realidade que não seja a própria realidade, já que, em grande extensão, todos somos o mesmo. Viramos, ao menos na expressão latina original, de indivisível, sem os diabólicos pejorativos posteriores. (GIFFONI, 2004, p. 233)

A afirmação traduz certo descontentamento com relação à unicidade no que diz respeito à percepção da realidade. Para que haja história, é preciso da diferença, pois neste terreno é que afloram as afirmações, negações e possíveis consensos.

As viagens em naves interplanetárias e interestelares são recorrentes na ficção científica. Ao fazer um retrocesso na literatura, percebe-se que “desde a História Verdadeira, de Luciano, e por toda proto-ficção científica, foguetes de todos os tipos singraram inúmeras vezes o espaço.” (FIKER, 1985, p. 46-47).

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A FICÇÃO CIENTÍFICA

As origens da ficção científica se perdem nas brumas do tempo. Mas a maioria dos especialistas concorda que ela é filha da Revolução Industrial (séc. XIX), quando o ritmo acelerado de novas tecnologias fez as pessoas perceberem que grandes mudanças podiam acontecer no curso de uma vida. (CARNEIRO, 2005, p. 7).

Neste capítulo, buscam-se definições para a ficção científica, apresentam-se as características recorrentes desse gênero e por fim destacam-se os principais desafios enfrentados pela ficção científica no Brasil.

De acordo com Amaral (2006) um grande número de pesquisadores da ficção científica como Wole (1986), McCaffery (1991), Bukatman (1993), Landon (1997), Roberts (2000) e Dyens (2001) entre outros, caracterizam-na analiticamente “como um gênero literário definidor do caráter técnico da sociedade contemporânea, sendo herdeiro de uma tradição literária que vem do romantismo dos séculos XVIII e XIX, sobretudo dos contos góticos e de horror” (AMARAL, 2006, p. 46).

É importante destacar que a focalização adotada nesta discussão procura situar dinamicamente a ficção científica no cerne da teoria dos gêneros, acompanhando suas raízes e tentando mostrar como elas se relacionam necessariamente aos produtos produzidos na modernidade literária (FIKER, 1985, p. 9).

2.1. FICÇÃO CIENTÍFICA: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO

Muito se discute sobre a ficção científica, isto é, como e quando ela surgiu; suas características e sua vinculação com outros gêneros literários. Nessas análises, toma-se como base principal o que ela tem de mais fascinante, ou seja, sua capacidade provocativa. Assim, diferentes estudiosos buscam compreender o gênero definindo-o a partir de várias perspectivas analíticas.

Os romances de ficção científica acompanham as mudanças ocorridas na história da humanidade. Nas primeiras décadas do século passado, principalmente após as grandes transformações científicas ocorridas no mundo, a ciência causou um forte impacto na vida dos seres humanos. De acordo com o historiador inglês Eric Hobsbawm (1996), grandes eventos marcam o início do “breve” século XX: são as catástrofes, incertezas e crises vivenciadas ao

longo do século XIX que têm seus rebatimentos em todos os segmentos do século seguinte. Ele destaca que:

o século XX é tido como o século curto, cujas mudanças ambientais e sociais se deram intensamente e em curto período histórico e que a humanidade deve construir um futuro não tendo como modelo o passado, sem contudo, renegar o seu conteúdo para não fracassar. (HOBSBAWM, 1996, p.562)

A construção do futuro passa necessariamente pela história, assim as transformações ocorridas ao longo do século XIX trazem, com grande força para o século XX, a velocidade da inovação tecnológica e uma difusão mais rápida dessa inovação, na medida em que há pesquisas no campo da ciência repercutindo na vida social. Há novos desafios para a literatura que é a porta-voz das principais mudanças do século.

A idade contemporânea é marcada pelos avanços técnicos, pela industrialização e pelos conflitos sociais. O século XIX é marcado pela utilização em larga escala do aço, pela invenção da locomotiva elétrica, do motor a gasolina, do automóvel, do motor a diesel, do telégrafo, do telefone, do rádio. “Além disso, a expansão e a consolidação do Capitalismo trouxeram novas formas de exploração do trabalho humano, gerando uma série de conflitos no âmbito social.” (COTRIM, 2002, p. 184). O impacto dessas transformações anunciadas ecoa fortemente na produção literária, em especial a ficção científica que lida diretamente com esses aspectos.

Para compreender a transição do século XIX para o século XX, que influenciou as produções de ficção científica, é mister recorrer às reflexões provenientes das discussões da História. O historiador Le Goff reforça a noção de que o avanço técnico-científico teve o apogeu na Revolução Industrial:

como sempre, o que opera esta concepção e a faz desenvolver são os progressos científicos e técnicos, os sucessos da Revolução Industrial, a melhoria, pelo menos para as elites ocidentais, do conforto e do bem-estar e da segurança, mas também os progressos do liberalismo, da alfabetização, da instrução e da democracia. (LE GOFF, 2000, p. 212)

Dessa forma, amplia-se crescentemente a representação positivada de progresso, atrelada aos inequívocos dos avanços técnico-científicos. Essa concepção permeia o homem contemporâneo, que vive um paradigma de avanço tecnológico avassalador e ignora os valores fundamentais da existência. Nesta direção é oportuno destacar

[...] que o notório otimismo em relação aos poderes da razão, em grande parte da Idade Moderna e do século XIX, foi, em muitos sentidos, minguando no período contemporâneo. Novas reflexões lançaram desconfiança em relação aos diversos frutos, tantas vezes inesperados, da ciência e da tecnologia. (COTRIM, 2002, p. 185)

É inegável que a sociedade contemporânea trilha caminhos paralelos à ciência, a mudança de mentalidade acompanha os avanços científicos. Destacam-se, aqui, grandes questões como a manipulação de pessoas, as desigualdades, a devastação ambiental, os rumos da ciência, da tecnologia e da intervenção na vida humana através das pesquisas científicas.

Neste quadro grandioso de transformações é que se deve situar a ficção científica como gênero associado às significativas transformações do século XIX. O termo ficção científica surgiu

[...] quando Hugo Gernsback, criou a revista *Science Wonder Stories*. Antes, Gernsback chamou o gênero de *scientifiction*, para designar o material empregado em uma revista anteriormente criada por ele intitulada *Amazing Stories*⁶ – a primeira revista especializada em ficção científica. (CAUSO, 2003, p. 51).

Partindo destas informações, pode-se afirmar que a ideia de uma proto ficção científica é problemática por inúmeras razões, sobretudo porque alguns observadores e estudiosos destacam que todas as produções que se assemelhavam à ficção científica, antes da denominação do gênero, seria definido como proficção científica (CAUSO, 2003).

A utilização da tecnologia no âmbito da produção material e suas consequências na vida social contribuíram para a proliferação de obras deste gênero nos países desenvolvidos. A escrita de uma obra de ficção científica não se vincula diretamente à atividade radical e ortodoxa dos cientistas, ao contrário, trata-se de uma criação artística. Permite-se neste gênero a criação de universos ficcionais e a extrapolação da realidade objetiva. Mais importante do que apresentar um determinado tema e tentar provar algo através da pesquisa e experimentação – características próprias do método científico - a obra de ficção científica é um trabalho literário, de criação estética, a ser decifrado.

Conforme ressaltado no primeiro capítulo, o gênero ficção científica não pretende corroborar verdades científicas, mas

⁶“A ficção científica deve a Hugo Gernsback não somente a criação de seu próprio nome, mas também sua promoção como uma nova forma literária na América do Norte durante os anos de 1920 e 1940. Depois das suas iniciativas editoriais, dezenas de revistas de ficção científica surgiram por toda a América do Norte com longevidade e qualidade de conteúdo variáveis. A revista *Amazing Stories*, porém, ainda é publicada hoje.” (CAUSO, 2003, p. 51)

[...] através da literatura infere da ciência antecipações possíveis, com todos os seus efeitos práticos. É especulação porque é investigação teórica. Não é ciência, nem investigação didática, por não tratar do conhecimento “exato” do objeto; nem sistemas de métodos relacionados com um instrumento objetivando certo trabalho, o que é função da tecnologia. A ficção científica não colige provas visando verdade, somente verossimilhança. Arroja perspectivas no futuro, lá, somente lá, equacionadas, ali existindo. (OTERO, 1987, p. 15)

A reflexão de Otero permite compreender que o papel da ciência nas narrativas de ficção científica não se vincula necessariamente às verdades estabelecidas pela lógica científica positiva circunscrita na história, mas na possibilidade de criar e alterar a ordem que existe na descrição coerente dos fatos. Nesse aspecto, Fiker (1985, p. 19) destaca que “a ciência imaginária é justificada não só por sua importância para o enredo de uma história de ficção científica, como pelo aspecto profético ou de antecipação”. Note-se que a importância da construção de uma narrativa parte de fatos que são organizados em uma perspectiva lógica, não basta o texto conter os elementos fundamentais: introdução, desenvolvimento e conclusão. É preciso verificar se existe um elemento estruturador das partes, que é o conflito.

A especulação que existe subjacente a uma história de ficção científica é bem pensada, articulada e, sobretudo, pesquisada pelo autor, que busca fundamentos para escrever um texto que não tem a pretensão de ser profecia, mas uma história em que as verdades científicas são utilizadas como arcabouço do texto ficcional. Além disso, em suas articulações, a narrativa não precisa ser verdadeira, ela deve ser verossímil.

No livro *Visões perigosas – uma arqueologia do cyberpunk: comunicação e cibercultura* Wolfe (AMARAL, 2006, p. 47) destaca que “a ficção científica, normalmente, é definida como um gênero que se encontra fora da *mainstream fiction*⁷, ou seja, faz parte de um gênero popular, sendo vendida, publicada e resenhada como tal”. O gênero não encontrou lugar no cânone nacional rapidamente, assim, a ficção científica brasileira ocupa um nicho relativamente pequeno, do mercado literário brasileiro. (GINWAY, 2005, p. 25).

Ainda buscando uma definição para o termo ficção científica destaca-se que

o principal atributo da ficção científica é ser muitas, isso leva Isaac Assimov a não considerá-la como uma literatura especializada, como os romances policiais, histórias do oeste americano, aventuras, romances esportivos e de amor. Para ele a ficção científica é uma resposta literária às modificações

⁷*Mainstream*: é o que está no domínio popular, ou seja, o que está nos olhos do público comum, corrente principal. *Fiction*: ficção. (HOLLAENDER; SANDERS, 2005, p. 128-199)

científicas, resposta esta que pode abarcar a inteira gama da experiência humana. A ficção científica engloba tudo. (TAVARES, 1992, p. 72)

Tavares, além de considerar a ficção científica “muitas” (dada sua vastidão e interesse, associa-se a vários temas), destaca ainda sua relevância enquanto resposta literária às modificações científicas globais. De certa forma, as mudanças científicas pensadas e organizadas pela capacidade imaginativa dos autores estão marcadas por um profundo sentimento de deixar registradas as angústias do homem diante do avanço anunciado pela rápida mutação científico-tecnológica em que vive.

A ficção científica não tem obrigação de prever eventos futuros. Quando um escritor se coloca na função de organizar um texto ficcional que tem a ciência como pano de fundo, ele o faz na perspectiva de pensar o que “poderá existir” no futuro e os reflexos do avanço na vida das pessoas. O fato de ser considerada um tipo de literatura menor por muitas décadas fez com que o gênero vivesse no submundo da literatura por muito tempo. Hoje a ficção científica é estudada por vários teóricos e acadêmicos, vislumbrando públicos diversificados de leitores e atingindo um universo extenso. Sobre estes aspectos pode-se afirmar que:

A ficção científica ganha cada vez mais importância no momento cultural presente por ser este um momento que vê a si próprio como ficção científica, ou, nos termos de Baudrillard, um tempo hiper-real. Esse presenteísmo encontra-se no centro de uma cultura em transformação. Também de acordo com Bukatman (1993), a FC oferece um modo de representação alternativo, mais adequado a sua era, tentando recolocar o quadro filosófico e metafísico em torno dos eventos mais importantes dentro das nossas vidas. (AMARAL, 2006, p. 37)

O momento cultural presente destacado pela autora é um terreno fértil para a produção de ficção científica, vive-se uma hiper-realidade marcada pelo domínio da tecnologia e pela via da acelerada transformação. A literatura apresenta esse modelo alternativo quando associa elementos do cotidiano à vida futura; assim, ela força o leitor a repensar o seu lugar nesse processo.

A ideia de investigar o gênero ficção científica exige do pesquisador um mergulho no estudo sistemático da história da literatura e, particularmente, das “literaturas de massa”, perseguindo elementos que demarquem a classificação das obras ao gênero estudado. Nessa perspectiva, alguns dos traços característicos da ficção científica merecem ser evidenciados:

- A) A tentativa de síntese entre elementos de diferentes áreas do conhecimento (Ciências Humanas, Exatas e Experimentais, Filosofia, etc).
- B) A semelhança de estrutura com outras formas de narrativa (formas clássicas: as utopias, as viagens imaginárias) (formas populares e anônimas: contos de fadas, lendas e mitos) (Literatura de massa dos últimos séculos: folhetins, histórias, aventuras, as narrativas góticas ou terror).
- C) Recorrência de imagens e temas desenvolvidos a partir de fins do século passado (Vernes e Wells) e fixados nos *pulp magazines* americanos
- D) A tentativa de síntese mais ampla a partir dos anos 60, assumindo uma postura reflexiva, autoconsciente; ao mesmo tempo, a aproximação com o mundo acadêmico e com algumas vanguardas e movimentos culturais contemporâneos. (TAVARES, 1992, p. 80-81)

As características apresentadas por Tavares não encerram e nem tampouco são verdades absolutas acerca do gênero. Devemos lembrar que a ficção científica possui vários subgêneros. Podemos encontrar nas narrativas diversos tipos de temáticas; porém, o ponto de convergência é sempre a ciência que possui centralidade nos relatos. Daí decorrem as consequências sociais e psicológicas, sempre provocadas pelas mudanças relacionadas ao avanço científico e tecnológico.

Na obra *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*, o pesquisador Causo apresenta um panorama complexo de afirmação do gênero no Brasil. Para tanto, ele empreende um estudo sistemático e histórico sobre os subgêneros da ficção científica. Nota-se nessa abordagem que a ficção científica é aproximada da fantasia, do horror e do mito. Afirma Causo (2003, p.34) que “às vezes a ficção científica é chamada de mitologia moderna, o que nos obriga a retornar à questão do mito.”.

Fantasia e mitologia são pontos importantes neste estudo, uma vez que são encontradas no cerne das obras de ficção científica várias referências à ciência, embora a pretensão do seu conteúdo não seja a apresentação da ciência. Grande parte do conteúdo da ficção científica está muito mais voltada para a magia do que para a ciência, que aparece exclusivamente como fonte de inspiração.

Em um esforço para compreender o significado da palavra ‘mito’, algumas concepções são importantes para este estudo. Das principais definições para o termo destaca-se a que o trata como uma “narrativa lendária, pertencente à tradição cultural de um povo, que explica através do apelo ao sobrenatural, ao divino e ao misterioso, a origem do universo, o funcionamento da natureza e a origem e os valores básicos do próprio povo.” (JAPIASSÚ, MARCONDES, 1996, verbete: Mito).

Essa aceção de mito vincula-se à tradição cultural, ela tem um fundamento metafísico e afirma-se cotidianamente na cultura popular tendo por base seus valores. Causo destaca que

o mito é uma tentativa de explicar, em termos racionais, fatos que ainda não são racionalmente entendidos. Essa é a definição proporcionada pela mentalidade redutora, da primeira metade do século XX, e ainda aceita por muitos. De acordo com essa definição, o deus Apolo é “meramente” um esforço feito por mentes primitivas para explicar e sistematizar a natureza e o comportamento do sol. Assim que o Sol seja racionalmente compreendido como sendo uma bola de fogo muito maior que a Terra, e que seu comportamento seja descrito por um sistema de leis científicas, a velha pseudoexplicação mitológica se esvazia (...) Ficção científica é a mitologia do mundo moderno – ou uma de suas mitologias - embora seja uma forma de arte altamente intelectual, e a mitologia seja um modo não-intelectual de apreensão. Pois a ficção científica usa a faculdade de criação de mitos para apreender o mundo em que vivemos (...) e sua originalidade está em usar a faculdade criadora de mitos sobre um novo material (...)

Mitos, símbolos e imagens não desaparecem sob o escrutínio do intelecto; nem um exame ético, ou estético, ou mesmo religioso deles faz com que encolham e desapareçam. Ao contrário: quanto mais você olha, mais eles são. E quanto mais você pensa, mais eles significam. (LE GUIN, 1991, p. 3-5 *apud* CAUSO, 2003, p. 35).

Nas palavras de Le Guin, identifica-se um traço fundamental acerca da atualidade do mito, pois apesar do avanço da ciência e da utilização em larga escala das descobertas tecnológicas, o mito como forma de apreensão não-intelectual da realidade jamais será eliminado (CAUSO, 2003, p. 35).

Na compreensão de Lalande, o mito é a “exposição de uma ideia ou de uma doutrina sob uma forma voluntariamente poética e narrativa, onde a imaginação ganha asas e mistura as suas fantasias com as verdades subjacentes”. (LALANDE, 1999, verbete: Mito). Nesta perspectiva o mito traduz e constitui um forte discurso, estende por toda realidade vivida e enquanto exposição de uma ideia e doutrina expressas por meio do discurso poético perpassa a vida humana na manutenção de valores.

Em consulta ao verbete “mito” do *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia encontramos a seguinte definição:

Em termos antropológicos, o mito remete para uma narrativa fabulosa, que parece escapar ao pensamento racional, seja ele teológico ou científico, mas cuja capacidade compreensiva do mundo -que conviria distinguir da explicativa- foi recentemente posta em relevo por Carl-Gustav Jung e Mircea Eliade, no seguimento dos trabalhos de Schelling (que parece ter sido o primeiro dos modernos a compreender, com dinâmica simpatia espiritual, a natureza pretérita do mito) e J. G. Frazer. Nesta acepção, o mito supõe, como adiantou José Marinho, um silêncio ou uma outra palavra, aquela mesma que é capaz de dizer a presença do irracional no seio da razão ou do logos, que é também relação com o que está imóvel no meio do tempo. Daí a ideia, também grata a Marinho, de que o mito (Osíris, Prometeu, Adão e Eva)

lembra, por meio de uma memória do imemorial, a cisão que é a origem do tempo, o que não quer dizer que o mito esteja dentro da tradição, pois esta é já uma relação móvel. Segundo Eudoro de Sousa, o mito seria antes de mais a intriga de um drama ritualístico em que se representa a origem. O drama é o sacrifício, em que a morte de deus oferece a vida ao mundo. Assim, para este autor, um dos que teve como poucos o agudo sentido da origem, a mitologia não é a biografia dos deuses mas antes a sua thanatografia; mais do que da criação do mundo, do originado, o mito fala-nos da morte dos deuses, na origem, antes da criação. Mais do que cosmofania, o mito parece ser neste autor teocriptia. Se a História fala do originado, o mito é a linguagem adequada para falar da origem e do que nesta ainda não tem devir.⁸

A partir da definição apresentada só se compreende o mito pelo próprio mito. Apesar do grande avanço vivenciado pelo homem o mito não foi destruído, pois muito mais que a razão e a ciência, o mito está encarregado de conter uma reflexão implícita, ele traz em si aquilo que deve ser encarado como o plenamente humano.

Os mitos oferecem um excelente ponto de partida para a produção de ficção científica, tanto que eles podem ser utilizados pelos escritores quanto satirizados por outros. Para Ursula Le Guin, a ficção científica pode ser entendida como a mitologia do mundo moderno, ou seja, mesmo com todo avanço técnico, intelectual e científico, a dimensão do mito não será suprimida na apreensão da realidade.

Conforme já se comentou anteriormente, a ficção científica é um fenômeno que nasce atrelado às transformações histórico-científicas. É impensável sua dissociação da história da humanidade e dos principais eventos que auxiliaram na sua consolidação. Fiker constata que a “ficção científica, na verdade, em suas melhores realizações, é uma literatura do presente, brilhante, altamente especulativa e não conformista, com o grande potencial experimental e, *last but not least*⁹, notoriamente deliciosa.” (FIKER, 1985, p. 78). Ademais, podemos destacar que a marca registrada dos escritores de ficção científica é a liberdade de pensar o futuro não o dissociando do presente. É um gênero rico que abarca muitos outros, daí a confusão em classificá-lo, conceituá-lo ou não reconhecê-lo pelas relevantes contribuições no momento cultural presente.

⁸FRANCO, António Cândido. Mito. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 07 jul. 2012.

⁹A expressão *last but not least* foi traduzida por “último, mas não menos importante” por Hollaender e Sanders (2005).

2.2 OS PRINCIPAIS ARQUÉTIPOS DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Muito se discute sobre a história da ficção científica, isto é, como e quando ela surgiu. Este tópico tem como base fundamental a apresentação dos principais arquétipos utilizados na produção de obras de ficção científica, suas características e relações que se estabelecem entre um modelo e outro.

Na busca por definição do termo ficção científica no tópico 2.1 mencionamos a ideia de Tavares da multiplicidade que é este gênero. Esta proposição vai ao encontro da reflexão de Isaac Asimov de não considerá-la como uma literatura especializada, como os romances policiais, histórias do oeste americano, aventuras, romances esportivos e de amor etc.. Sabe-se que tentar encaixar a ficção científica em um único modelo é pecar contra a diversidade de subgêneros e apropriações permitidas neste âmbito. Para Assimov, “a ficção científica é uma resposta literária a modificações científicas, resposta esta que pode abarcar a inteira gama da experiência humana. A ficção científica engloba tudo.” (TAVARES, 1992, p. 72).

A) Viagens em naves interplanetárias e interestelares

Como primeiro arquétipo¹⁰ analisado, as viagens em naves interplanetárias e interestelares constituem grande sucesso nos romances de ficção científica. As naves são fortes representantes da ousadia da inteligência humana, elas são construídas partindo do avanço tecnológico e da vontade que reside no homem de ultrapassar o planeta terra.

Desde a *História verdadeira*, de Luciano, e por toda a proto-FC, foguetes de todos os tipos singraram inúmeras vezes o espaço – o mais dedicado dos genealogistas não conseguiria uma conta certa destas viagens – mas é só a partir das *Fantasia da Terra e do Céu* (1895), do cientista e escritor Russo Konstantin E. Tsiolkovsky, que tais viagens são cientificamente problematizadas e não mais realizadas apenas na base da licença poética. (FIKER, 1985, p. 46)

As viagens interestelares são concebidas e associadas a vários aparatos desenvolvidos pela tecnologia e outros criados pela força ficcional. Deve-se levar em consideração os suprimentos de ar, a alimentação, a reprodução de um espaço que possibilite a vida etc.

Esse tipo de modelo varia de acordo com o estágio de evolução em que se encontra a ciência e a tecnologia. Trata-se de aspectos ideológicos e técnicas utilizadas pela ciência no sentido de trazer para o texto ficcional aspectos de uma ciência atualizada.

¹⁰Arquétipo é um termo utilizado por Raul Fiker em *Ficção Científica: Ficção, Ciência ou Épica da Época?* O termo aqui deve ser entendido como modelo ou protótipo.

B) Exploração e colonização de outros mundos

O desenvolvimento desta temática tem ligação direta com as viagens espaciais. Contos e romances escritos com esta finalidade giram em torno de grandes surpresas e perigos. A exploração e a colonização de outros mundos são recorrentes nas histórias de ficção científica, construindo um grande eixo problematizador, pois de acordo com Fiker (1985, p. 48) “muitas histórias de ficção científica giram em torno da resistência das populações nativas à colonização ou da revolta dos imigrantes contra a metrópole, ou ainda as dificuldades e armadilhas ecológicas.”.

C) Guerras e armamentos fantásticos

De acordo com Fiker (1985, p. 50) “no âmbito da ficção científica, as guerras podem ser de diversas naturezas. Basicamente são guerras futuras na Terra, guerras interplanetárias e interestelares, no tempo ou entre mundos paralelos ou impérios galácticos”. O tema da guerra traz a questão dos armamentos fantásticos, desenvolvidos e utilizados com a finalidade de extermínio em massa.

Além disso, com o “advento do raio X e do raio laser desencadearam na ficção científica uma enxurrada de raios X e pistolas de raios mortíferos” (FIKER, 1985, p. 50). Trata-se de descobertas que revolucionaram a forma de pensar armamentos no romance de ficção científica.

D) Impérios galácticos

Conforme Fiker (1985, p. 51) “desde que, em 1900, Robert William cole imaginou o Império Britânico da rainha Vitória estendendo seu domínio às estrelas, este item é quase sempre tratado superficialmente, nos quadros da *Space opera*”.

E) Antecipação, futuros e passados alternativos

“A antecipação é muitas vezes tomada como essência da ficção científica e, realmente, a esmagadora maioria das histórias do gênero passa no futuro, próximo ou distante” (FIKER, 1985, p. 52). Várias obras de ficção científica se deslocam para futuros longínquos no sentido de estabelecer uma crítica ao presente, trata-se de uma ambientação que se localiza no futuro (podendo ser no planeta ou fora dele), mas que em geral aborda uma era mais adiantada tecnologicamente e ou socialmente. De acordo com Fiker,

os tempos futuros, além de se prestarem a contexto de projeções tecnológicas, tem muitas vezes, em ficção científica, uma função semelhante às dos países fabulosos, servindo como cenário para utopias e distopias. *1984* (1942), de George Orwell e *Admirável Mundo Novo* (1939), são literaturas de antecipação. (FIKER, 1985, p. 52)

Pensar nos tempos futuros é fazer um exercício filosófico. Assim, a antecipação na ficção científica é uma possibilidade de investigar as raízes utópicas, distópicas e satíricas que permeiam o gênero.

F) Utopias e distopias

Utopias e distopias são recorrentes nos romances de ficção científica, trata-se de um modelo que se vincula diretamente à história. Pensar o não-lugar e os lugares catastróficos a partir do desenvolvimento tecnológico é algo fantástico.

No âmbito da ficção científica propriamente dita, as utopias e distopias se referem frequentemente ao destino do desenvolvimento tecnológico: as primeiras em termos de progresso e harmonia com as máquinas, que satisfariam a necessidade do homem liberando-o da carga de trabalho; as segundas tratando do descontrole tecnológico, da catástrofe ecológica, do domínio da máquina sobre o homem. (FIKER, 1985, p. 53)

Nestes textos existe a possibilidade de pensar o avanço tecnológico e sua relação com a vida humana. Tem-se nestas abordagens um terreno fértil para apresentação dos pesadelos claustrofóbicos, a questão da imortalidade, a destruição em massa e também a projeção de um futuro melhor do que o presente.

G) Cataclismas e apocalipses

Os cataclismas e apocalipses estão relacionados geralmente à ação do homem, são decorrentes geralmente de desequilíbrios anunciados, da ignorância do ser humano face à natureza e da ruptura com um modelo sustentável.

Nesta direção Fiker afirma que

as causas da catástrofe em ficção científica são muitas: ruptura na evolução e regresso a estágios primitivos, desastre ecológico, decadência da civilização por encerramento de ciclo histórico, epidemias, choques meteoros, colisões de mundos, novo dilúvio ou, principalmente guerra atômica. (FIKER, 1985, p. 55)

A catástrofe pode aparecer como castigo. São erros simultâneos os principais causadores de uma desgraça generalizada. A devastação geralmente assume uma conotação de horror com possibilidade de modificação.

H) Mundos perdidos e mundos paralelos

De acordo com Fiker (1985, p. 57), “os mundos perdidos, geralmente cidades e civilizações ocultas na selva intransponível ou na montanha inatingível, foram substituindo as viagens fantásticas conforme o mundo foi se tornando mais conhecido”. Os mundos perdidos se destacam na ficção científica a partir do momento em que territórios longínquos como a Amazônia, o Himalaia, os pólos e as terras de difícil acesso começam a conquistar o fascínio de escritores.

Já os mundos paralelos prosperam na ficção científica. Situam-se geralmente na “quarta” ou em outras dimensões, onde aliás se localiza também o hiperespaço. Estas histórias seguem basicamente dois padrões: um ser humano é transportado para outra dimensão, vive aventuras e volta para a Terra; ou é um ser do outro lado que entra em contato com o humano interferindo em sua vida (FIKER, 1985, p. 57-58).

Os mundos paralelos conquistam leitores e entusiasma escritores pelo fascínio que o desconhecido exerce nas mentalidades. A noção de hiperespaço, civilizações distantes e impenetráveis são retomadas.

J) Viagens no tempo

Criado por H. G. Wells no livro *A Máquina do Tempo* (1895), as “viagens no tempo” são provavelmente o tema mais popular encontrado nas ficções científicas. As viagens no tempo permitem a construção de viagens do presente para o futuro, do presente para o passado ou de visitantes do futuro vindos ao presente. (FIKER, 1985).

K) Tecnologias e artefatos

Sobre a utilização de tecnologias e artefatos, a ficção científica faz uso de grandes invenções e descobertas provenientes destes modelos. Os artefatos produzidos a partir do avanço e a explosão da tecnologia no mundo trouxeram para as produções de ficção instrumentos, aparelhos e engenhocas que traduzem a grande marca do avanço que vivemos.

Fiker destaca que

[...] cada época tem especial predileção por um tipo de máquina. O século XIX de Verne e Wells se comprazia em imaginar máquinas voadoras, submarinas, foguetes, enquanto que os anos 40 e 50 de nosso século consagraram os gadgets: rádios comunicadores de pulso, dezenas de coisinhas com antenas, visores, etc (FIKER, 1985, p. 61).

Este modelo faz toda diferença na produção de obras de ficção científica, são os principais atrativos para os leitores e não-leitores do gênero. Nas palavras de Fiker (1985, p. 61) “a tecnologia, de uma maneira geral, é onipresente na ficção científica, seja como herói ou como vilão”.

L) Cidades e Culturas

Conforme Fiker (1985, p. 62) “a imagem da cidade do futuro utópica, ou distópica, é o índice mais inequívoco a situar a ação longe do presente.” A descrição das cidades permite ao leitor interpretar em que bases sociais estão assentadas as personagens e a história.

Fiker (1985, p. 63) apresenta que “existem três arquétipos básicos de cidade na Ficção Científica moderna: contraste entre a cidade e a selvageria que a circunda; cidade em decadência e ruínas; cidade impessoal e hostil”.

Cidades e culturas são descritas com precisão, os romances de ficção científica criam ambientes baseados no real e na superação desse real por meio de alterações ou de uma intervenção na vida social.

M) Robôs e Andróides

Para a compreensão deste modelo é de fundamental importância descrever as três leis da robótica de acordo com Isaac Assimov:

1. Um robô não pode ferir um ser humano, ou, por omissão, permitir que o ser humano seja ferido. 2. Um Robô deve obedecer as ordens dadas por seres humanos a menos que tais ordens conflitem com a 1º Lei. 3. Um robô deve proteger sua própria existência contanto que tal proteção não conflite com a 1º ou a 2º Lei (FIKER, 1985, p. 65).

Os robôs e andróides são marca registrada na ficção científica e trazem importantes discussões. São levantadas discussões acerca dos sentimentos desses seres, na possibilidade e na provável repulsa quanto aos seus criadores.

Deve-se distinguir robô e andróide na ficção científica, o primeiro é uma máquina inorgânica enquanto o segundo é um artefato orgânico semelhante ao homem (FIKER, 1985).

N) Computadores

“Na mitologia da ficção científica o computador tem muito em comum com o robô: acompanha o homem nas viagens, é passível de desenvolver sentimentos e com alguma frequência se revolta e assume o controle (FIKER, 1985, p. 67). Há de se considerar que o computador representa grande avanço da sociedade moderna e possibilidade da preservação de dados através da extensa memória.

O) Mutantes

As mutações aparecem na ficção científica e vinculam-se à atribuição de qualidades metamorfizantes mágicas à radiação, que produzia monstros, super-homens e sub-humanos (FIKER, 1985).

Partido das reflexões de Fiker (1985, p. 68) “depois de Hiroshima e Nagasaki, multiplicaram-se as histórias de mutantes produzidos por radiação atômica. Uma das variantes mais comuns é a perseguição aos mutantes pelos demais sobreviventes de um holocausto nuclear”.

Na ficção científica as mutações podem vincular-se a crianças com superpoderes, filhos resultantes de mulheres que engravidam de seres alienígenas. As relações entre mutantes e normais são cercadas de conflitos e percalços e paranoias (FIKER, 1985).

Q) Poderes extra-sensoriais

São poderes geralmente atribuídos a mutantes, entre eles podem-se destacar elevações extra-sensoriais: teletransporte, telequinése, clarividência, pré-cognição e telepatia. A telepatia é um dos temas favoritos da ficção científica (FIKER, 1985).

Todos os arquétipos descritos servem como parâmetros numa análise em torno de obras de ficção científica. No romance *Infinito em pó* a nave gigantesca utilizada como suporte para uma viagem interestelar possuidora de “três torres redondas com quinhentos metros de diâmetro e dez pavimentos de altura, alojadas, sobre o vértice de um triângulo e unida por sete níveis de túneis [...]” (GIFFONI, 2004, p. 15) é na verdade a visualização do primeiro arquétipo apresentado.

A exploração e colonização de outros mundos aparecem no romance *Infinito em Pó*. Percebe-se na narrativa a associação da expedição rumo a Apha Centauri às expedições realizadas pelas grandes navegações. Chegar a esta estrela vizinha significaria também explorar e colonizar.

Outros aspectos aparecem no romance como: a recorrência de armas biológicas, desenvolvidas por Ian Sturgeon, a informação da presença de fortes raios cósmicos, uma guerra que acontece na Terra e as adversidades enfrentadas na viagem pela instabilidade do espaço.

O deslocamento de *Infinito em pó* se dá para os séculos XXIII e XXV, um momento que a tecnologia atingiu um grande avanço, portanto, computadores são fundamentais no desencadeamento de todos os processos, inclusive absorvendo personalidade humana, como é caso de Madeleine que é computador utilizado por Shiva Ramanujam. Ela é apresentada ao leitor no capítulo 1 do romance no tópico: “A arte de comer um quadro de Pollock¹¹”. Mais detalhes sobre esta personagem estão presentes no capítulo 3.

2.3. DESAFIOS ENFRENTADOS PELO GÊNERO NO BRASIL

Autores como Causo, Otero, Ginway, Tavares, Fiker destacam que o atraso do processo de industrialização no Brasil fez com que a ficção científica se tornasse um gênero literário recente. Segundo Causo (2003, p. 88), a ficção científica se apresenta como um mundo ficcional diferente do nosso por força de fatores científicos e tecnológicos. Assim, as marcas encontradas na literatura são frutos geralmente do estágio no qual se encontra a sociedade.

A escritora americana Ginway destaca que

a ficção científica brasileira também sofre da idéia de que um país do Terceiro Mundo não poderia autenticamente produzir tal gênero, e das atitudes culturais elitistas que prevalecem no Brasil. Como um gênero popular, a ficção científica brasileira no Brasil tem recebido pouca atenção acadêmica séria, ainda que alguns dos seus primeiros praticantes fossem figuras literárias bem estabelecidas, como Dinah Silveira de Queiroz, da Academia Brasileira de Letras, e o poeta André Carneiro. Não é de surpreender que a maior parte dos primeiros estudos dedicados ao gênero enfocassem a ficção científica praticada fora do Brasil. (GINWAY, 2005, p. 27).

Esta pesquisa tem apontado que célebres clássicos da literatura brasileiros contribuíram com romances e contos para a ficção científica no Brasil, autores que mesmo

¹¹Nem todos os seus seguidores usaram os métodos extremos de Pollock, mas todos acreditavam na necessidade de ceder a impulsos espontâneos. Tal como a caligrafia chinesa, essas pinturas requerem uma execução rápida. Não devem ser premeditadas; pelo contrário, devem assemelhar-se a um impulso espontâneo. Restam poucas dúvidas de que, ao defenderem esta abordagem, artistas e críticos estavam, de fato influenciados não só pela arte chinesa, mas, de um modo geral, pelo misticismo do extremo oriente, sobretudo na forma que se tornou popular no Ocidente sob o nome de sem-budismo. (Cf. GOMBRICH, 2008, p. 604)

antes do avançado processo de industrialização produziram obras literárias deste gênero. O questionamento da possibilidade ou não de produzir esse tipo de literatura em um país de Terceiro Mundo é objeto de estudo de Ginway. Nesta direção Ginway destaca que

a ficção científica escrita no Terceiro Mundo exige ferramentas críticas diferentes daquelas tipicamente aplicadas à ficção científica anglo-americana e europeia, pois a mudança de contexto muitas vezes determina uma reinterpretação das premissas básicas do gênero. (GINWAY, 2010, p. 17)

Sobre o contexto de produção literária, podemos afirmar que vários textos de ficção científica brasileira, em sua origem, aproximam-se dos mitos culturais. Este é um excelente ponto de partida, de acordo com Ginway, para analisar a ficção científica no Brasil e seus primeiros autores.

Os primeiros autores de ficção científica no Brasil escreveram contos, romances e crônicas. Destacamos o autor Menotti del Picchia¹², que escreveu, em 1927, *A filha do Inca*. Nesse romance, ele apresenta uma expedição militar que encontra uma supercivilização escondida no Brasil Central. Otero (1987) em comentário a ficção científica brasileira tece alguns apontamentos a obra e acrescenta que o imaginário da primeira metade do século XX ignorava a utilização da tecnologia pelo homem para moldar o seu corpo conforme os seus próprios modelos. Trata-se, portanto, de uma ficção científica que admite, a exemplo de Júlio Verne, a coexistência de civilizações com diferentes estágios de conhecimento científico.

Em 1928, a obra *Zanzalá*, de Afonso Schmidt¹³, imagina como seria a cidade de Cubatão por volta de 2029. Nessa ficção é descrita a vida em uma cidade utópica de grandes avenidas, num vale situado no sopé da Serra do Mar - a mesma localização de Cubatão onde o autor nasceu em 1890. Trata-se de “uma saborosa novela na qual a utopia brasileira, em harmonia com a natureza e sem guerras há muito tempo, é invadida pelos imperialistas europeus”. (CAUSO, 2005, p. 156).

¹²Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988) Nasceu em Itapira São Paulo, fez Direito em S. Paulo. Conviveu na primeira mocidade com os últimos baluartes da literatura antemodernista, mas, passada a Primeira Guerra Mundial, aproximou-se do grupo que faria a Semana de arte Moderna, de que foi articulador e aguerrido participante. Poucos anos depois, integrou os movimentos verde-amarelo e “Bandeira” junto com Cassimiro Ricardo e Cândido Mota Filho. (BOSI, 1999, p. 367)

¹³ Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) Nasceu no Rio de Janeiro foi poeta de inspiração bíblica, mas diversamente de Jorge Lima, não assistia nele o dom do verso nítido ou o encanto da imagem plástica. Era difusa sua fala, romântica a melodia, derramado o estilo. (BOSI, 1999, p. 456-457)

Reverendo a história da ficção científica percebemos a importância de célebres escritores brasileiros na consolidação do gênero, nomes como Machado de Assis¹⁴, Aluísio de Azevedo¹⁵, Monteiro Lobato¹⁶ e Erico Veríssimo¹⁷ também contribuíram com este processo. Em “O imortal”, conto machadiano escrito em 1882, o autor apresenta-nos um relato ficcional sobre uma poção indígena que dá imortalidade a quem o bebe. O tema central não é o caráter sobrenatural do elixir, mas sua insignificância, o tédio da imortalidade. No estudo sobre a história da ficção científica, Otero (1987) dedica um tópico à ficção científica brasileira e comenta a relevância de autores clássicos brasileiros na consolidação do gênero estudado nesta pesquisa. Apresenta Aluísio de Azevedo e o seu conto “Demônio”, no qual,

através de um sonho, descreve o Rio de Janeiro em trevas, recuando ao caos da criação, quando o tempo para. Tudo morto. Frio. Narra na primeira pessoa, vai o personagem atrás de Laura, a bem amada, tema focado naquela linguagem lírica do romantismo, ademais evocando memórias, confessando paixão, comunicando-se ambos por telepatia. (OTERO, 1987, p. 186)

A apresentação do conto “Demônios” constitui um elemento importante neste estudo, pois temos na escrita deste autor características particulares da narrativa fantástica.

De acordo com Otero (1987), Monteiro Lobato escreve em 1926, *O presidente negro* ou *O choque das raças* “cria um provinciano brasileiro autêntico – na sua sensibilidade quanto à compreensão da alma da nossa gente”. O autor nos chama a atenção por retratar, no ano de 2228, a disputa entre um negro e uma mulher na corrida pela ocupação do cargo

¹⁴ Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) Nasceu no Rio de Janeiro no Morro do Livramento, filho de um pintor mulato e de uma lavadeira açoriana. Órfão de ambos muito cedo foi criado pela madrastra, Maria Inês. Considerado nos fins do século o maior romancista brasileiro, foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, promoveu os poetas parnasianos e estreitou as relações com os melhores intelectuais do tempo de Veríssimo a Nabuco, de Taunay a Graça Aranha. (op. cit, p. 174)

¹⁵ Aluisio Tancredo Gonçalves de Azevedo (1857-1913) Nasceu em São Luís do Maranhão e morreu em Buenos Aires. Filho do vice-cônsul português em São Luís, aí fez os estudos secundários. Chamado pelo, o comediógrafo Artur Azevedo, foi para o rio de janeiro onde trabalhou como caricaturista nas redações de jornais políticos e humorísticos, O mequetrefe, Fígaro e Zig-Zag.. (op. cit, p. 187)

¹⁶ José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) Nasceu em Taubaté/SP. O papel que Lobato exerceu na cultura nacional transcende de muito sua inclusão entre os contistas regionalistas. Ele foi, antes de tudo, um intelectual participante que empunhou a bandeira do progresso social e mental de nossa gente. E esse pendor para a militância foi-se acentuando no decorrer da sua produção literária, de tal sorte que as primeiras obras narrativas (Urupês, Cidades Mortas, Negrinha) logo se conseguiram livros de ficção científica à Orwell e a Huxley, de polêmica econômica e social, que desembocariam, por fim, na originalíssima fusão de fantasia e pedagogia que representa a sua literatura juvenil. (op. cit, p. 215-216)

¹⁷ Érico Veríssimo (1905-1975) Nasceu em Cruz Alta/RS e faleceu em Porto Alegre/RS. Nascido no meio de uma família tradicional que se arruinou no começo do século, o escritor conheceu de perto o drama da decadência, motivo de algumas das suas melhores páginas. Foi atraído por leituras irônicas e melancólicas: Machado, Swift, Shaw. (op. cit, p. 407)

presidencial nos Estados Unidos. “*O presidente negro* teria tido sua tradução rejeitada nos Estados Unidos, exatamente em virtude do racismo nele existente”. (OTERO, 1987, p. 188).

Ao longo da história da ficção científica é inegável a influência de Wells¹⁸ na obra de Érico Veríssimo.

Vejamos:

Em 1939, sem maiores compromissos estéticos, [Érico Veríssimo] engenha *Viagem à aurora do mundo*. Seu cientista, professor Fabrício, fundando-se na Relatividade, constrói um certo aparelho capaz de revelar a gênese da terra, a partir da captação das mensagens luminosas projetadas no espaço, daí ampliadas no *écran* do inusitado artefato. Nessa possibilidade científica, manipulando os mistérios e abstratos raios “Z”, o emérito herói surpreende a evolução geológica e biológica do planeta, desde o caos, passando pelo período *Cambriano*, até o *Plioceno*. (OTERO, 1987, p.188)

É importante destacar que Veríssimo adota nesta obra um estilo didático, e se apropria de informações provenientes dos conhecimentos científicos especializados, como física, geologia e antropologia. Otero apresenta ainda Epaminondas Martins, um autor pouco conhecido que escreveu, em 1934, a obra *O outro mundo*,

[...] na qual trata de um robô sem mobilidade, funcionando a eletricidade. Um habitante de Saturno vem à Terra a fim de convidar o narrador da estória a dar um giro, acompanhado pelo saturniniano, pelo seu planeta de origem. Nessa obra aparece, ainda, um cientista que inventara a “*curubichuba*” aparato que utiliza a energia *ódica*, também dita energia *intratômica*, apto a fazer uma nave deslocar-se a mil quilômetros por minuto. (OTERO, 1987, p. 188)

Seguindo as reflexões de Otero, podemos destacar que Epaminondas Martins também escreveu o conto *O sino de Poribechora*. “Nesta obra, assim como na primeira, ele resgata o personagem originário de Saturno, proveniente do ano 7000, o mesmo porta um etermoto, o qual só será realidade no ano de 6968” (OTERO, 1987, p. 188).

¹⁸“Filho de pais humildes, Wells nasceu na Inglaterra, em 1866. Preocupava-se com o futuro da humanidade e fazia a crítica do que achava errado na política do seu tempo. Escreveu livros de grande impacto sobre a FC do século XX como *A máquina do tempo* (1895), *A ilha do Dr. Moreau* (1896), *O homem invisível* (1897), *A guerra dos mundos* (1898), e suas histórias foram adaptadas para o cinema inúmeras vezes. Morreu em Londres, no dia 13 de agosto de 1946”. (ANGELO; CAUSO, 2005, p.48)

Muitos outros autores poderiam ser lembrados nessa plêiade de produções brasileiras. João Guimarães Rosa¹⁹, no conto “Um moço muito branco”, se aventurou pelas searas da ficção científica. Berilo Neves²⁰, que nos anos 1920 e 1930 produziu uma série de contos, e os transformou em sua ferramenta para criticar a sociedade carioca, através da utilização da ficção científica com tom satírico. Berilo foi um dos primeiros autores brasileiros, assim como Jerônimo Monteiro a dedicar-se ao gênero com constância.

O gênero ficção científica sofre transformações históricas em decorrência das mudanças sociais e tecnológicas que ocorrem no século XX. Escritores como Gastão Cruis, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Adalzira Bittencourt, Menotti del Picchia, Berilo Neves, Gomes Netto, Afonso Schmidt, Érico Veríssimo, Jerônimo Monteiro e outros que poderiam ser aqui citados, forjaram o aparecimento em suas obras de artefatos como incubadoras mecânicas de seres humanos, naves espaciais, robôs, guerras interplanetárias, além de utilizar personagens provenientes de outros planetas.

A penetração da ficção científica no mercado editorial brasileiro se deu a partir da década de 1960. Historicamente, a “modernização para valer começou nos anos cinquenta, e sua realização mais marcante foi a construção de Brasília, a nova capital inaugurada em 1960” (GINWAY, 2010, p. 19), marco fundamental para se entender as aspirações nacionais por desenvolvimento tecnológico e modernização.

De acordo com Causo (2005), a obra *Três meses no século 81*, de Jerônimo Monteiro, escrita em 1947, é um destaque do gênero no país. O enredo enfoca a viagem de um brasileiro a um futuro distante, “não por meios mecânicos, mas espirituais. Lá ele põe tudo em polvorosa, ao tomar o partido dos marcianos em uma guerra de mundos inspirada em Wells, seu autor favorito” (p. 156). Jerônimo Monteiro exerce grande influência na ficção científica brasileira até a década de 60, quando houve o advento do que ficou conhecido como a “Primeira Onda da Ficção Científica Brasileira” (CAUSO, 1988, p. 7).

¹⁹João Guimarães Rosa (1908-1967) nasceu em Cordisburgo/MG e faleceu no Rio de Janeiro. Filho de um pequeno comerciante estabelecido na zona pastoril centro-norte de Minas, aprendeu as primeiras letras na cidade natal. Só obteve o reconhecimento geral a partir de 1956, quando saíram Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile. Mas publicadas estas obras, o reconhecimento cresceu a ponto de melhor chamar-se glória. (BOSI, 1999, p. 428)

²⁰Berilo Neves nasceu em Paraníba/PI (1901-1974), publicou com grande sucesso a coletânea de contos *A costela de Adão*, em 1932, seguida de *Século XXI*, em 1934. As dezenas de contos de FC produzidos por Berilo Neves e a forma com que foi associado ao gênero de Verne e Wells – expressões “fantasia científica” e “fantástico-científico” são muito repetidas – sugerem ter sido ele o primeiro autor brasileiro a se dedicar de maneira mais sistemática à ficção científica. (CAUSO, 2003, p. 162 - 163)

De acordo com Ginway, a *Primeira Onda de Ficção Científica*²¹ foi um período que coincidiu com uma explosão do consumo desse gênero na América Latina, em termos do número e da qualidade das obras, sendo produzidas por autores que dedicavam todos os seus esforços no sentido das crescentes oportunidades que tiveram para disseminar o gênero.

Antes de 1958 dizemos são obras pioneiras, porque o gênero ainda não tinha criado raízes nos sistema literário. Em 1960, as edições GRD, do editor Gumercindo Rocha Dorea, entram em cena, e as coisas começam a mudar. Dorea publica os brasileiros sistematicamente, ao lado do melhor da ficção científica mundial. Logo a EdArt, outra editora, começa a imitá-lo. Os autores que Dorea trouxe para a ficção científica, André Carneiro, Dinah Silveira de Queiroz, Fausto Cunha, Antônio Olinto e outros, se juntaram aos primeiros Monteiro e Scavone. Essa turma ficou conhecida como a geração GRD, e seu principal assunto era a guerra atômica. Sua maior influência estrangeira, o poético Ray Bradbury. (CAUSO, 2005, p. 157-158)

A *Primeira Onda da Ficção Científica* de acordo com Causo, foi um novo impulso aos escritores brasileiros compreendidos nos anos de 1958 e 1971, cerca de quinze obras foram produzidas nessa época embalada pelo lançamento do *Sputnik*²². Como eventos inaugurais dessa nova era na literatura de ficção temos a publicação em 1958 da antologia *Maravilhas da Ficção Científica* e do romance *O homem que viu o disco voador*, de Rubens Teixeira Sacvone e o surgimento da ficção científica de Gumercindo Rocha Dorea – GRD em 1959. Causo afirma que a mais “importante coleção de ficção científica da década de 1960 no Brasil, Ficção Científica GRD, das Edições GRD, comandada por Gumercindo Rocha Dorea, tenha empregado uma imagem do *Sputnik* como logomarca” (p. 25). As personalidades mais influentes da primeira onda são Gumercindo Rocha Dorea, André Carneiro, Fausto Cunha, Jerônimo Monteiro, Dinah Silveira de Queiroz e Rubens Teixeira Scavone.

A *Segunda Onda*²³ é também chamada, de acordo com Causo, Renascença da ficção científica brasileira. Sua fase inaugural se dá a partir dos *fanzines*²⁴: *Boletim Antares*, *Star*

²¹Um momento em particular – de 1960 a 1969 – tornou-se mais conhecido como a Primeira Onda de Ficção Científica Brasileira, tendo como base editorial a atuação das Edições GRD(então no Rio de Janeiro) e da Edart (em São Paulo). Os autores que delas participaram são frequentemente chamados de Geração GRD. Durante esses dez anos também surgiu o Primeiro Fandom Brasileiro, com a Associação Brasileira de Ficção Científica, criada em 1965 durante a Primeira Convenção Brasileira de Ficção Científica em São Paulo. (CAUSO, 2003, p. 297)

²²“Primeiro satélite artificial; foi lançado pelos Russos a 04 de outubro de 1957, data geralmente considerada como o início da era espacial”. (RIVOTTI, 1981, p. 115)

²³A partir de 1982 deu-se início à Segunda Onda – ou a Renascença da FC Brasileira – em torno do surgimento do Fandom Moderno. Novos escritores apareceram, novos estilos e tendências foram apresentados. Os autores da Segunda Onda ainda estão em atividade. (CAUSO, 2003, p. 298)

²⁴*Fanzine* é uma publicação sobre cinema, música ou ficção científica feita de modo artesanal por fãs. (Do inglês EUA *fazine* (fan “fã” + magazine “revista”). (Definição a partir do Dicionário Aulete).

News e Hiperespaço entre 1982 e 1983. Trata-se da geração de autores brasileiros, sendo os principais Ivanir Calado, Jorge Luiz Calife, Henrique Flory, Gerson-Lordi-Ribeiro, Ivan Carlos Regina, Rubens Teixeira Scavone e Bráulio Tavares.

Este momento é marcado inicialmente em torno de diversos fanzines e posteriormente visto na edição brasileira da revista Isaac Asimov Magazine, publicada entre 1990 e 1993. Depois, editora Ano-Luz (1997-2004), além de diversas outras iniciativas, mantém ocupados os editores de *fanzines* e o pequeno *fandom*²⁵ literário local.

Com relação aos avanços da produção de ficção científica no Brasil, o pesquisador destaca que

dentre as publicações dos fanzines, em 1988 foi publicado no *fanzine somnium* o manifesto antropofágico da ficção científica brasileira. Escrito por Ivan Carlos Regina, esse manifesto propunha o desprezo da influência anglo-americana como consequência de uma afirmação da criatividade própria brasileira. Hoje a produção crítica e literária desse gênero intensifica no Brasil. (MONT'ALVÃO, 2009, p. 385)

Torna-se relevante destacar nesta abordagem que o romance ficcional brasileiro também já atraiu e vem atraindo vários estudiosos. Causo fez um estudo da Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil no período de 1875 a 1950. O historiador Francisco Alberto Skorupa e o francês Eric Henriett apontam a produção brasileira no subgênero da História Alternativa. De acordo com Ginway (2010, p. 45) “esse subgênero difere de outros tipos de ficção científica brasileira já que, em vez de mostrar um mundo futurista, reescreve o passado para imaginar um futuro utópico”. Ressaltam-se as contribuições provenientes dos estudos realizados pela brasilianista norte-americana M. Elizabeth Ginway, que dedicou à compreensão dos mitos culturais na gênese da ficção científica brasileira, além de reunir uma série de ensaios de ficção científica através de uma antologia que discute os ícones do gênero em nosso país.

A “Terceira Onda” é caracterizada pelos escritores contemporâneos de ficção científica brasileira, cuja grande marca é a substituição dos *fanzines* pelos *blogs* na Internet ou por revistas eletrônicas. Na atualidade novos talentos literários vêm-se destacando, trazendo de volta o brilho da literatura fantástica no Brasil. Roberto Causo destaca que alguns poucos escritores da *Segunda Onda* se reinventaram, mantendo sintonia com os novatos da terceira,

²⁵*Fandom* é uma expressão inglesa que pode significar domínio do fã (*fan dominion*). Segundo a enciclopédia *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993) o *fandom* surgiu no final da década de 1920 logo após o aparecimento das primeiras revistas de ficção científica. (*as pulp magazines*), quando os leitores de ficção científica e fantasia formavam grupos locais que mantinham contato entre si através dos *fanzines* e de reuniões.

prossequindo com seu ritmo de publicações. Os autores como Octavio Aragão, Gerson Lodi-Ribeiro e Fábio Fernandes (que publicou seu primeiro romance *cyberpunk*²⁶ *Os Dias da Peste* em 2009) destacam-se no gênero. Essa evolução histórica demonstra que a ficção científica está em processo de expansão no Brasil, onde desponta tanto a produção ficcional quanto a de estudiosos interessados em estudar este fenômeno de massa.

²⁶ “*Cyberpunk* vem de um amálgama de *cybernetics*, um campo de estudo associado a sistemas de computadores e inteligência artificial; e *punk* é a reafirmação e a readaptação do código genético sobre o código industrial que tentara abafá-lo. É a guerra entre o natural e o artificial e a sua inevitável desconstrução, seu colapso um sobre o outro em distinções sem sentido” (GINWAY, 2005, p.156).

CAPÍTULO III - NAS MONTANHAS DE MINAS FAZ-SE FICÇÃO CIENTÍFICA

Vendo a cegueira e a miséria do homem, observando todo o universo mudo e sem luz, abandonado a si mesmo, e como que exilado neste recanto do universo, sem saber quem o pôs lá e o que veio aqui fazer, o que se tornará ao morrer, incapaz de qualquer conhecimento, eu caio em terror como um homem que tivesse sido levado dormindo para uma ilha deserta e aterrorizante, e que acordasse sem saber onde estava e sem meios de escapar (PASCAL, Pensamentos, 1973, frag. 693)

3.1 APRESENTAÇÃO DE *INFINITO EM PÓ*

Como já foi dito anteriormente, *Infinito em pó* é uma ficção científica que trata da extensa viagem da espaçonave gigantesca Unity rumo a Alpha Centauri, a estrela mais próxima do nosso sistema solar. A nave reúne intelectuais, cientistas e técnicos de diversas partes de uma Terra Unificada em uma missão interestelar.

A narrativa, de caráter essencialmente psicológico, é pontuada por referências e especulações científicas vinculadas aos dramas humanos. O texto tematiza fortes contrastes - passado e futuro, vício e virtude, medo e segurança - que apontam para o leitor um contexto marcado tanto pela extrapolação científica quanto pela estupidez humana. O autor centra-se a narrativa nas personagens, em seus anseios e dramas pessoais, que acabam por moldar suas perspectivas sobre a viagem que empreendem rumo à Alpha Centauri.

A obra descreve um deslocamento em que as descobertas científicas tentam preservar os tripulantes da nave por longos anos, permitindo uma vida distanciada daquilo que se praticava na Terra, porém existem fortes referências ao tempo em que vivemos. Este aspecto é fulcral na ficção científica, pois como afirma Asimov (1984), “a imaginação dos autores está presa ao tempo e à sociedade em que eles vivem”.

A nave reproduz uma divisão social que é própria dos sistemas hierárquicos. Os papéis sociais são diferenciados: assim, temos um grupo que faz parte da elite científica e social da nave Unity e outro que se encarrega das atividades menos elaboradas. A narrativa é desenvolvida através das reflexões e dos pontos de vista de cinco personagens: Shiva Ramanujan – o comandante da missão, seu filho Nima Prajma, Daedalus O’Curry – o piloto alcoólatra, Mira Ceti – a cientista ninfomaníaca e Aurélia, esposa do comandante.

Articulando o romance às características das obras de ficção científica, busca-se afirmar a partir desta pesquisa que o desenvolvimento tecnológico, a utilização do computador, a tentativa de extrapolar os limites da terra, o contato com outros corpos celestes demonstram que é preciso reforçar o repertório do gênero que busca suporte nas características da literatura de massa.

Por outro lado, em *Infinito em pó*, Giffoni busca representar o impacto da tecnologia na raça humana e destaca os defeitos ainda não superados num mundo de avanços tecnológicos.

A expedição comporta seres diferentes, merecem destaque os homens do paraíso, as mulheres do paraíso, o horribilis (bicho criado em laboratório por Lahore) e o risonho Giancarlo Ballard (bebê que representa uma criação monstruosa) convivendo com seres humanos que trazem experiências de vida diferenciadas da Terra. Diante destas criações e da nostalgia relacionada à vida pregressa, o enclausuramento da Unity tornava-se a cada dia um ambiente propício para cultivar o desespero: elemento aglutinador de vários outros problemas existenciais. Em uma das narrativas, Daedalus, uma das personagens da obra, estabelece um comentário que ilustra nossa compreensão acerca do elemento acima destacado:

Quando a maledicência não basta, recebemos um socorro adicional, o do desespero. Sem prévio aviso, um colega tranquilo surta, vira um demônio, tenta destruir o que encontra pela frente. É o caos subjacente à ordem que irrompe em toda a pujança. Ou haveria no Universo um estado mais básico, anterior aos caos e a ordem, mínimo denominador comum de tudo? Refletindo melhor, numa gaiola com tantos loucos disponíveis, preciso mesmo incentivar a confusão para escapar angústia da rotina? (GIFFONI, 2004, p. 74)

Falar mal dos outros na Unity é romper com a monotonia, o confinamento num espaço fechado por muito tempo provoca vários desafios, um deles é o conviver pacificamente de perto, tendo que suportar os defeitos, a ganância e estupidez humana.

O romance *Infinito em pó* convida o leitor a saborear a angústia de um deslocamento rumo a territórios desconhecidos e de deixar para trás uma vida pseudo-organizada num lançamento incerto. O deslocamento apontado é marcado por muita esperança; porém, o medo e a angústia circundam os tripulantes nesta aventura interestelar.

A narrativa de Daedalus expõe a temática central desta obra: a crise existencial expressa através da angústia. O fato de aderirem a uma missão incerta rumo à Alpha Centauri traduz-se em abandonar projetos pessoais e familiares em prol de um projeto grandioso,

coletivo e que garantiria o nome na História. Ao longo da narrativa encontram-se trechos que demonstram a angústia dos tripulantes. Dentre eles, Daedalus afirma que

[...] perde-se o tempo psicológico, vítima de desarranjos nos mediadores químicos da mente. Como o calendário pouco significa, não comemoro mais meu aniversário, data que, aliás, me despertava pouco interesse, embora me servisse de âncora, agora sei. Era meu ser-no-mundo, como escreveu um filósofo. Frente à ansiedade pelo futuro, à possibilidade de que a vida acabe hoje ou amanhã, destruída por um enxame de raios cósmicos, à beira da catástrofe gozo os próximos segundos como se fossem derradeiros. (GIFFONI, 2004, p. 77)

O texto nos conduz a uma reflexão sobre o ser humano lançado no mundo, vítima da própria existência. Apesar das mais variadas técnicas utilizadas pela ciência, o homem diante do vasto universo percebe-se como grão de poeira numa incalculável extensão. A experiência interplanetária nesta perspectiva é angustiante, pois o temor do vazio e a escuridão do lado de fora da Unity reforçam a insegurança dos tripulantes que aderiram ao projeto.

Contrapondo ao escuro exterior à nave e a invariabilidade cromática no interior da Unity, os trechos a seguir confirmam a importância da presença de detalhes como cores, rituais e mecanismo alimentares enfatizados na obra. O narrador em terceira pessoa destaca que “Shiva aplacou a primeira fome com um prato de amarelo e dourado absorvidos de uma holografia” (GIFFONI, 2004, p. 31). Percebe-se na informação apresentada pelo narrador que devorar holografias era o alívio para um problema vivenciado pelo comandante, porém ao

[...] passar pelo armazém do setor Apollo, na porta sul do Nível 6 da torre A, um andar acima de sua cabine, percebeu a fome. Depois das crises cromáticas, o apetite por comida retornava. Pensou nos pequenos prazeres reservados ao comandante, sobretudo nos privilégios de bom *gourmet*. Poderia apreciar o *dahl* à moda do Ladakh, bem espesso – comparável ao de sua mãe -, o cuscuz marroquino ou o filé Nemo ao roquefort, todos preparados por René Verne em pessoa no exclusivo restaurante de Nantes, na província da Europa, acompanhados por um Bordeaux Grand Cru de boa safra, como a de 2183 ou 2188. Para a sobremesa, poderia escolher a compota de manga ou de lechia oriunda da ilha de Hokkaido, produzidas pelas famílias Smith & Brown, inigualáveis, enquanto apreciava o chá tenro de Darjeeling, colhidos nos contrafortes do Himalaia. Para facilitar a digestão, saborearia a cachaça do vale do Rio Jequitinhonha, na província da América do Sul, envelhecida durante vinte e cinco anos em ancarotes de carvalho, bebida digna do nirvana. (GIFFONI, 2004, p. 89)

As lembranças de Shiva enunciadas pelo narrador demonstram a nostalgia dos tripulantes da Unity em relação às lembranças da Terra. São hábitos alimentares de diversas

partes do planeta sendo exaltados, coisas simples, mas que, em um contexto de privação, são lembrados.

A obra destaca ainda o alto grau de ansiedade dos tripulantes. Isto é justificado pelo alcoolismo de Daedalus O'Curry, pelas atitudes ninfomaníacas de Mira Ceti, pela angústia de Shiva, pelo estímulo oficial a diferentes práticas sexuais que acontecem na Unity, dentre outras atitudes encontradas nas personagens. Pode-se afirmar “que na Unity a expectativa dominava os dias. Aguardavam-se decisões que não vinham, discutiam-se quais seriam, apostava-se na queda do comando”. (GIFFONI, 2004, p. 190). Esse aspecto nos leva a um grande problema que permeia a expedição, a intriga e a revolta política, presentes de forma explícita no capítulo 14 “A grande transição”, que anuncia o desfecho da obra.

O enredo desenvolve-se em quatorze capítulos bem articulados, sendo a abertura da obra desenvolvida através de agradecimentos e exaltações à missão audaciosa de capitanear o espaço. Nota-se em toda narrativa da obra *Infinito em pó* um frequente jogo intertextual. As referências são percebidas nas falas das personagens, pensamentos que trazem reflexões de autores, filosofias, descrições pictóricas e de outras obras ao longo do desenvolvimento do enredo, como exemplo temos uma referência ao filósofo inglês Jonh Locke: “[...] uma certa *tabula rasa* no cérebro [...]” (GIFFONI, 2004, p. 19), ao mantra da harmonia universal: “*Om Mane padme hum*” (GIFFONI, 2004, p. 18), à história das navegações: “[...] ele, mantenedor do entusiasmo e da coesão do grupo, costumava comparar a Unity às caravelas do século XV em lutas contra monstros, lendas e horrores do oceano [...] (GIFFONI, 2004, p. 24)”, descrições pictóricas: “[...] admirar a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, A Ronda Noturna de Rembrandt ou As Meninas de Velázquez? [...]” (GIFFONI, 2004, p. 37), além da forte referência ao pintor Pollock, ao livro *As viagens de Gulliver*, ao filme *Cidadão de Kane*, etc.

São citadas personalidades importantes da política, da ciência, da pintura e da literatura que corroboram a tentativa de imprimir no leitor o sentimento de verossimilhança. Nesse jogo intertextual destacam: Ian Sturgeon, Kundalini Dick, Giancarlo Ballard, Martin Calvino, Glória Le Guin, René Verne, Anouk Lessing,

Além disso, o autor adota como recurso estilístico a voz de um historiador/pesquisador que assina o prefácio (Agradecimentos) e apresenta um posfácio com trechos datados do diário de Mira Ceti e Nima Prajma. Destaca então a importância da função de registrar tudo sem restrições de qualquer ordem e assume com alegria o risco de registrar tudo. Reforça o narrador/historiador “[...] Escrever, aliás, é puro risco. Como a História” (GIFFONI, 2004, p. 7).

A abertura do romance se dá com uma pseudo-página de agradecimentos, assinada pelo pesquisador Nimadehore II, vivendo em Arthurus no ano de 2492. Nimadehore reaparece no posfácio, o que coloca toda a narrativa dentro desse parêntese e a define como uma reconstrução histórica da expedição ocorrida 300 anos antes (CAUSO, 2011).

Percebe-se, portanto, que a personagem/historiador Nimadehore II faz um breve resgate do significado da expedição empreendida por Shiva e os tripulantes da Unity, assinando a página de agradecimentos em Arthurus no dia 12 de outubro de 2492 e agradece aos que cooperaram com a realização desta viagem histórica.

Nesta mesma direção Nimadehore II, afirma ainda que:

Como historiador, eu tinha de defender meu ofício que, aliás, anda correndo perigo de extinção. Para compensar a factualidade, adotei uma abordagem francamente literária. Aqui a prosa convive com a História. *In medio virtus?* Oxalá. (GIFFONI, 2004, p.8-9)

A opção do autor reside, portanto, em colocar uma personagem que se intitula historiador e que conta toda a saga partindo de uma abordagem literária. Destaca ainda, que nesse ato de registrar não deve ser porta-voz do silêncio nem tampouco silenciar-se, pois a virtude está no meio.

Nos agradecimentos iniciais Nimadehore II faz menção às viagens marítimas do século XV, aos descobridores da América e a ousadia de navegar por lugares desconhecidos.

Aos colegas historiadores, em particular aos que no futuro ainda consigam sobreviver em Alpha Centauri, peço desculpas de antemão. Ao reler hoje este trabalho, premido pelo prazo das comemorações dos dois mil anos da viagem de Colombo – sem esquecer, é claro, os trezentos de lançamento da Unity -, portanto impossibilitado de refazer a escrita, constatei ao longo dos capítulos a influência das emoções (ou melhor, de sua mimetização literária). Por eu ser fundamentalmente humano, elas me contaminaram em excesso. (GIFFONI, 2004, 10)

A personagem/historiador destaca a importância do registro e assume o grande desafio de contar os fatos acontecidos sem deixar de lado o tom emocional, reforça que os romances tem capacidade de levar a ser humano aos diversos e antagônicos sentimentos. E por fim, contopõe sua atitude a do historiador rigoroso que mantém o distanciamento dos fatos para apenas historiografar.

Colombo tinha o interesse de explorar os mares e as novas terras que ainda se encontravam, por assim dizer, escondidas, todavia, a Coroa Portuguesa negou a ele apoio para

esta empreitada esperando desta forma proteger o privilégio da posse exclusiva sobre as navegações, mesmo tendo total conhecimento dos interesses econômicos e políticos que abrangiam a concorrência pela posse dos mares e das terras que ainda restavam ser encontradas e colonizadas. Associando *Infinito em pó* com a expedição de Colombo vê-se que “a Unity e as duas naves batedoras que vão a nossa frente são Santa Maria, a Pinta e a Niña. Nós, um bando de colombos” (GIFFONI, 2004, p.45).

O ano de 1492 é emblemático, com 41 anos de idade, Colombo realiza seu sonho de explorar os mares, com o consentimento dos Reis Católicos de Aragão e Castela – Fernando II e Isabel I, que lhe deram total liberdade para agir, enfrentando o medo, a escuridão, a solidão, as adversidades e o vazio.

Quinze anos após sua partida da terra, a Unity é, como toda astronave, “a solidão humana levada ao paroxismo”, comparada, como já foi muitas vezes feito, às antigas caravelas que também partiam rumo ao desconhecido. A saída da Unity da estação orbital acontece no dia 04 de julho de 2192, dia da independência dos Estados Unidos da América. O agradecimento é assinado em 2492 e refere-se ao primeiro milênio da viagem de Colombo.

Após detalharmos algumas particularidades da abertura do livro passa-se neste momento às considerações sobre os capítulos que seguem. No primeiro capítulo é feita uma divisão em três tópicos: “As cores da dúvida”, “Guerra à Distância” e a “Arte de Comer um Quadro de Pollock”. Existe nesta composição introdutória uma grande preocupação em destacar os aspectos melancólicos, os conflitos internos dos tripulantes, uma densa caracterização do vazio e a ausência de cores no interior da nave.

O capítulo dois, intitulado “Sonhos de um Adolescente” é narrado em primeira pessoa e trata-se de uma apresentação do filho de Shiva, Nima Prajma. Aparecem nesta parte referências a mãe de Nima que se faz presente nas lembranças do menino. Sobre o fato dela ter sido hibernada, tem-se nas expressões de Nima traços da angústia que o consome.

Sobre a hibernação de Aurélia, Nima Prajma destaca:

De repente, ela sumiu, levada a força, julgada às pressas. Reencontrei-a meses depois na Sala de Hibernação, aproveitando a ausência do guarda que tinha ido ao banheiro. Descobri através da ficha em cima da Câmara, a veracidade do alerta de Arthur. Fora condenada a nove anos por desacato, incentivo à desordem e ao anonimato. Tudo o que ouvia e não acreditava tornou-se evidente: ela tinha de fato ameaçado o êxito da viagem (GIFFONI, 2004, p. 59-60).

Trata-se de um dos conflitos da narrativa, o caso da hibernação de Aurélia deve-se a sua participação em agitações internas. Acusada de liderar a segunda rebelião, é forçada a entrar em hibernação por nove anos. Nima destaca ainda que se acostumou à visão de sua mãe entubada, gelada e cadavérica. Acrescenta ainda que, “cada vez que a visito, tenho calafrios. A pele perdeu a cor, enrugou como se secasse, o corpo emagreceu, os olhos fundaram dentro das órbitas, os cabelos e as unhas ficaram compridos” (GIFFONI, 2004, p. 58). As impressões expressas por Nima Prajma acerca da mãe destacam o sentimento amoroso e ao mesmo tempo a impotência diante de uma sentença decretada pelo Conselho de Bordo.

Na construção desse romance tem-se a circulação dos mistérios da vida, do que o ser humano é capaz nas situações-limite, da possibilidade de vida em outros espaços e da angústia de viajar por lugares desconhecidos.

Nos capítulos seguintes “As perdições de Daedalus”, “Ronda do Comandante”, “Os vícios de uma cientista”, “A primeira vez de Nima”, “O leviatã a bordo”, “Aurélia desperta”, “O cadáver holográfico”, “Genebites e Luminomens”, “O esquiador de Andrômedas”, “A oitava perdição de Daedalus” e “As confissões de Nima Prajma” tem-se a propagação de intrigas, disputas pelo poder entre os tripulantes da Unity, perseguições, descrição de problemas vivenciados pelos tripulantes devido à solidão do espaço, o segredo do buraco negro e a apresentação do sexo como elemento fundamental para quebrar o tédio da solidão espacial.

Merece destaque na apresentação da obra a presença do elemento sexual. Trata-se de um tema que perpassa diversificadas situações envolvendo personagens provenientes da terra, seres gerados na nave e seres produzidos em laboratório. A narrativa de Nima Prajma confirma a forte presença do elemento sexual na nave, o fragmento extraído do texto explicita a vontade da personagem de que sua iniciação sexual seja com uma mulher humana.

Por orgulho, não quero a primeira vez com uma Mulher do Paraíso. Mereço coisa melhor. Tampouco quero gente como Lahore que, em seus dias mais femininos, me chama de "pitéu do céu". Quando descobri o que era pitéu, tive raiva. Quero uma mulher cem por cento humana. De preferência, bem escolada, das que ensinam tudo. Adoro aprender (GIFFONI, 2004, p. 50).

Nima exclui a possibilidade de relacionar-se sexualmente com uma Mulher do Paraíso e com Lahore. A personagem inverte o comportamento comum entre adolescentes, que é a prática sexual com qualquer sexo como forma de satisfazer a curiosidade. Ele complementa:

Ah, a Anouk me mata de tesão... Sozinho com ela, pelados num canto do Ambulatório ou da Sala de Nitrogênio, bem rapidinho, quem ficaria sabendo da burla? Ela gosta muito de homem, todo o mundo comenta, e eu a quero muito. Fome junto com vontade de comer... Tenho certeza de que vou incomodar pouco, gozo num minuto. O que as câmeras não vêem, a lei não alcança, ensina o Daedalus com razão, como sempre. Por que me negar o prazer? Dois séculos de viagens no espaço não apagam milhares de anos de natureza. O instinto programa, o corpo exige, as normas proíbem, isso faz sentido? justo numa nave onde, como diz o pessoal da Sala Doomsday, pela ordem crescente de importância há três grandes diversões: sexo, sexo e sexo (GIFFONI, 2004, p. 50).

Hormônios a todo vapor, mudanças no corpo, comportamento evoluindo: um adolescente como Nima Prajma pensado, nascido e criado na nave reafirma noções e práticas realizadas na Terra. Ele destaca em um segundo momento que “amar as mulheres virou uma questão secundária” (GIFFONI, 2004, p. 55).

De acordo com Causo há obras de ficção científica que exploram a ideia do sexo como válvula de escape em ambientes fechados, como "The World Inside" (1971), "Mundos Fechados" na edição brasileira, apoiados aparentemente, em pesquisas científicas. A obra "Admirável Mundo Novo", de Aldous Huxley também problematiza esta questão.

Explica-se a recorrência do sexo através da noção humanizante, em um lugar monótono como a Unity, recorrer ao ato funciona como válvula de escape para sobreviver em um ambiente fechado, marcado por competição e angústia. De acordo com Chevalier e Cheerbrant (1991, p. 832) “na verdade, não é a realidade física do sexo que interessa ao simbólico, mas a significação que afeta o sexo na imaginação dos povos”. O significado do sexo nesta viagem está associado também às concepções individuais, reforço da questão da superioridade de uns sobre outros e a possibilidade de entretenimento. Quanto à união sexual, “ela simboliza busca de unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1991, p. 832).

O ato sexual na narrativa está fortemente ligado às personagens Nima Prajma, Mira Ceti, Daedalus, as Mulheres do Paraíso, Horace, enquanto como Shiva, Aurélia e Henriette Poe canalizam os desejos sexuais para outras situações. Com Shiva percebe-se que a função de comandante da nave absorve sua energia, Aurélia preocupa-se com questões relacionadas a dimensão política e social da nave e Henriette Poe que dedica toda sua vida a pesquisa no campo da astrofísica.

Na apresentação de Mira Ceti, feita por ela mesma tem-se a exposição de sua personalidade através da afirmação dos seus vícios, virtudes e interesses. Ela serve de fio

condutor para apresentação de outras personagens como Calvino, Henriette Poe, Cheg Li, Tucídides e o Homem do Paraíso. O fato de ser uma cientista pragmática preocupada com resultados a coloca no nível da competição absoluta em termos de produtividade comparando suas atitudes com Calvino e Henriette que fazem ciência por vocação. Mira Ceti declara que “se me entregasse ao trabalho, qual Calvino ou Henriette, se fizesse ciência pela ciência, sem ligar para a finalidade, com certeza não me encurralaria. E não sofreria tanto” (GIFFONI, 2004, p. 116). Mira Ceti e Shiva apresentam comportamentos altamente sexualizados: a primeira assume o sexo como algo inerente e fundamental da existência, declara inclusive seu vício, enquanto Shiva sublima seu prazer sexual nos pratos de cores que devora através das holografias e das telas de Pollock. “O primeiro caráter do simbolismo das cores é a sua universalidade, não só geográfica, mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento, cosmológico, psicológico, místico, etc.” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1991, p. 275).

As telas de Pollock são marcadas por fortes abstrações, através do gotejamento das tintas que escorrem de recipientes furados intencionalmente, numa execução veloz, com gestos bruscos e impetuosos, borrifando, manchando, pintando a superfície escolhida com resultados extraordinários e fantásticos, algumas vezes realizada diante do público (GOMBRICH, 2008).

No capítulo intitulado “A grande transição” tem-se o clímax e o desfecho da narrativa. As tensões apresentadas nos capítulos anteriores culminam com discussões e disputas. Shiva, numa noite natalina, profere um discurso pausado que subjaz certa ansiedade: “- Desejo a todos um feliz natal... espero que todos estejam juntos no ano que vem... cada vez mais irmanados... cada vez mais dedicados a Unity... cada vez mais perto de Alpha Centauri. Obrigado a todos... por tudo” (GIFFONI, 2004, p. 217). O nervosismo presente na fala pausada de Shiva escondia certo medo de conspirações articuladas contra seu comando.

Shiva, sorriso pregado nos lábios, corpo duro de um androide sem pilha, tentava aparentar calma enquanto comia entre Nima, Mira Ceti, Calvino, Axisi, e Pasang, porém traía-se nas seguintes consultas ao relógio. Sua hora chegava. Não deveria nem poderia voltar atrás. Porque sofria tanto por tão pouco. (GIFFONI, 2004, p. 219-220)

Estava por ser revelado o segredo do buraco negro, da boca de Daedalus sai a leitura das seguintes palavras:

Tripulantes da Unity, o comando da missão apurou nos arquivos do governo tirano deposto que a Unity transportou e talvez ainda transporte uma arma

experimental das mais devastadoras já concebidas, conhecida como Projeto Domsday. Foi levada a bordo pelo cargueiro Zarathustra durante a aproximação de Júpiter. Trata-se de um pequeno buraco negro remanescente dos primórdios da Via Láctea, encapsulado por campos magnetogravitacionais que, de acordo com o plano original, deveria ser ativado e colocado em órbita perpendicular ao plano da elíptica. Serviria de ameaça a humanidade, em caso de ataques ao governo tirano deposto. O tripulante Jackson Lahore. Ao que nos consta, as ordens foram descumpridas, e a arma continua a bordo. Confirmar com urgência a destinação dada ao buraco negro. (GIFFONI, 2004, p. 220)

A discussão em torno do buraco negro é crucial para compreensão do desfecho da narrativa, entende-se esta ameaça como forma de chantagem e preservação do poder. As disputas são realçadas pelas brigas e intrigas fomentadas por várias personagens que reproduzem nas relações sociais aquilo que o homem anseia: o comando e poder.

Além das considerações ponderadas, o tempo e o espaço na obra *Infinito em pó* podem ser estudados a partir de uma situação antagônica: Terra e espaço. Nesse sentido, apesar de as pessoas estarem numa viagem interestelar, os hábitos da Terra não foram completamente abandonadas.

Um elemento importante na condução da narrativa é a nave, a descrição do seu ambiente, a movimentação das personagens e os conflitos ocorrem em seu interior. Jean Chevalier e Alain Cheerbrant no *Dicionário de Símbolos* apresentam-lhe o seguinte significado

A nave evoca a ideia de força e de segurança numa travessia difícil. O símbolo é aplicável tanto à navegação espacial quanto à marítima. A nave é como um astro que gira em torno de um centro, a terra, e dirigida pelo homem. É a imagem da vida, cujo centro e direção cabe o homem escolher. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1991, p. 632)

Além disso, a nave representa um espaço fechado na tentativa de reprodução de um microcosmo enquanto fora da nave existe a amplidão do espaço, um vazio assustador que remete ao mar a ser descoberto e envolto de superstições e medo na época das grandes navegações.

A travessia que a Unity faz é marcada por dificuldades; porém, em seu interior o vazio existencial, muitas vezes marcado pelo medo do infinito é apaziguado pela companhia dos outros tripulantes. Assim, é preferível conceber a imagem da astronave, não um vazio absoluto, mas o local onde a vida deve circular, à vida que acontece mesmo nas alturas.

A narrativa trata de seres que se deslocam para um futuro distante, porém o texto desvela em tom satírico uma crítica severa ao século XX. Pode-se identificar no texto a

utilização pelo autor do tempo cronológico, pois apesar de não se usar no enredo os acontecimentos demarcados por ano, tem-se a evolução a partir do deslocamento da Terra, eventos sequenciados por uma ordem evolutiva do texto.

O romance *Infinito em pó* é uma “fuga” para outros espaços, lugar distante, não habitado por seres humanos, diferente pela estrutura física e pela perspicácia humana de reproduzir no interior de uma astronave um microcosmo com milhares de tripulantes. Trata-se de uma viagem pelo espaço numa duração grandiosa que a maior parte das descrições são centradas na caracterização da astronave, suas particularidades e adaptações para preservação do ser humano. De acordo com Cândida Vilares Gancho,

espaço é por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedades de espaços; pelo contrário, se a narrativa for cheia de peripécias (acontecimentos) haverá maior afluência de espaços. (GANCHO, 2004, p. 27).

Um dos primeiros espaços descritos é o interior da Unity, o narrador apresenta a nave pobre do ponto de vista cromático, são tons pastéis esmaecidos pelo tempo e pelo uso, acrescenta ainda que a iluminação indireta do teto e do piso tornava o ambiente similar a uma caverna em final de dia.

As sombras, no entanto, se multiplicavam sobre a fraca fosforescência dos painéis dos corredores. Os corpos projetavam-se neles com a textura de fantasmas caminhavam enquanto permaneciam nas áreas de lusco-fusco. A cada passo, pareciam esgarçar-se sobre o piso, largando pedaços grudados no velcro. (GIFFONI, 2004, 15)

A caracterização deste espaço, preliminarmente, situa o leitor num contexto melancólico, monocromático e desprovido daquilo que é a essência da vida, que são as cores. Além disso, o tempo fictício vinculado ao enredo não coincide com o tempo em que a obra foi publicada, por se tratar de um texto de ficção científica, o tempo é um futuro distante, os séculos XXIII e XXV.

Os romances ficcionais podem fazer uso de espaços fora do planeta terra, construídos longe desse nosso contexto; portanto, “o texto construirá um universo completamente imaginário, outro mundo possível, mas de maneira tão precisa, tão detalhada, tão realista, que também nós chegaremos a acreditar nele, como ocorre na ficção científica.” (REUTER, 2007, p. 53). Quando se trata de ficção científica o futuro é antecipado, o tempo e o espaço são

pensados e atrelados aos pressupostos científicos: pode-se interferir na temporalidade e o espaço é modificado pela ciência atendendo aos anseios humanos.

3.2 AS PERSONAGENS DE *INFINITO EM PÓ*

O presente tópico destina-se a uma abordagem analítica das personagens da obra *Infinito em pó* e as simbologias que as circundam. Para a análise, serão levados em consideração a organização da narrativa e seu pertencimento ao gênero ficção científica. Num primeiro momento será buscada a definição de personagens a partir dos teóricos Moisés, Gancho, Cândido e Forster no sentido de uma melhor compreensão da categoria.

A penetração no interior do texto, bem como a compreensão do foco principal do enredo depende, sobretudo, de elementos que constitui a narrativa. A análise de características e ações das personagens, bem como de alguns rituais e símbolos vinculados a elas, proporcionam uma interpretação mais consistente do romance.

Com relação à personagem, Gancho destaca que ela

[...] é um ser fictício responsável pelo desenvolvimento do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinado indivíduo. (GANCHO, 2004, p. 17)

Contrapondo a reflexão de Gancho sobre o que vem a ser a personagem nas narrativas, Antônio Cândido, em *A Personagem de Ficção*, questiona a existência do ser fictício, aspecto essencial na construção das narrativas.

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CÂNDIDO, 2004, p. 55)

Na medida em que uma obra ficcional é concebida, a construção das personagens é condição necessária. Uma personagem depende, para existir, do contexto em que está inserida e da qual participa. Pode-se tomar como exemplo no romance analisado, a existência de Shiva

depende da nave e da viagem interestelar, Nima está vinculado diretamente a viagem interestelar e a geração que nasceu no interior da nave, Mira Ceti à sua função de cientista e assim por diante. A existência Trata-se, portanto, de um “elemento intratextual”, uma construção interna à narrativa.

Massaud Moisés aponta-nos que as personagens do romance são

[...] “pessoas” que vivem dramas e situações dentro da narrativa, à imagem e semelhança do ser humano, “representações”, “ilusões”, “sugestões”, “ficções”, “máscaras”, de onde “personagens” (derivado da forma latina *persona* (m), máscara). Via de regra, só “gente” pode ser personagem de romance. (MOISÉS, 1985, verbete: Personagem)

Neste sentido podemos destacar que a criação das personagens de *Infinito em pó* estão vinculadas a vários dramas e situações resultante dos vários conflitos que existem romance: Mira Ceti e sua atitudes ninfomaníacas, Daedalus e o alcoolismo, Shiva e a fome cromática, Aurélia e a hibernação, Nima e a ansiedade, são variadas situações que no romance corroboram a concepção de Moisés.

Forster, em seu estudo acerca dos *Aspectos do Romance* (1969), dedica duas partes do seu estudo às personagens e acrescenta-nos uma significativa diferença para compreensão destes seres que importantes nas narrativas.

Sendo o próprio romancista um ser humano, há uma afinidade entre ele e seu assunto, o que não acontece em muitas ou outras formas de arte. O historiador também está ligado, embora menos intimamente, como veremos. O pintor e o escultor não precisam ter ligação: quer dizer, não precisam representar seres humanos, a não ser que o desejem; tampouco precisa o poeta; enquanto o músico não pode representá-los, mesmo que o queira, sem auxílio de um programa. O romancista, ao contrário de seus colegas, arranja uma porção de massas verbais, descrevendo a grosso modo a si mesmo, dá-lhes nomes e sexos, determina gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas, e talvez comportam-se consistentemente. (FORSTER, 1969, p. 34).

Para adentrar no processo de criação, é preciso que o autor comece perguntando qual a diferença entre as pessoas num romance e “as pessoas como o romancista ou como vocês, ou como eu, ou como a Rainha Vitória?” (FORSTER, 1969, p. 34). Chega-se, portanto, ele próprio na proposição de que existe diferença obrigatória.

Se a personagem é igual à Rainha Vitória, por exemplo, ele é a rainha e o romance ou o que se referir a esse personagem tornar-se-á Memória, porque ele se baseia em fatos, enquanto o romance não tem tal compromisso, ele se baseia em fatos mais ou menos reais às

vezes (FORSTER, 1969). Para o historiador interessam as ações dos homens, e mesmo o caráter desses homens é deduzido dos seus feitos. “A vida oculta é, por definição, velada e, quando se mostra através de sinais exteriores, não é mais oculta, já entra no domínio da ação” (FORSTER, 1969, p. 35). Ao romancista cabe revelar essa vida oculta, contar-nos mais sobre a Rainha Vitória do que se poderia saber e, desse modo, compor uma personagem que não é a rainha Vitória da História.

No sentido de distinguir o real da ficção Forster (1969) recorre aos chamados fatos principais na vida humana: nascimento, alimentação, sono, amor e morte. Começa por priorizar nascimento e morte, e diz tais fatos são conhecidos apenas através de informações, pois ninguém lembra como nasceu, menos ainda quando morreu, *movemo-nos entre duas obscuridades*, diz ele. Ao romancista, entretanto, tudo é permitido, pois ele conhece a vida oculta (FORSTER, 1969).

Para além da discussão em torno das personagens serem tirados da vida real ou não, em Forster encontra-se ainda as dificuldades dos escritores para a concepção e caracterização destas. Na verdade, sua contribuição torna ainda maior quando propõe o uso de diferentes tipos de personagens.

Com relação ao uso de diferentes tipos, ele divide as personagens em “planas” e “redondas”.

As planas, chamadas de *humorous* no século XVII, às vezes tipos, às vezes caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas (FORSTER, 1969, p. 54).

Entre as vantagens de se usar personagens planas estão a de elas poderem ser reconhecidas de imediato pelo olho emocional do leitor e a de serem facilmente lembradas por ele. Permanecem inalteradas em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas. “[...] Nós todos queremos livros que perdurem, que sejam refúgios e que seus habitantes sejam sempre os mesmos, e as personagens planas tendem a justificar-se por causa disso (FORSTER, 1969, p. 55).

Para Foster (1969, p 58) “[...] devemos admitir que as pessoas planas não são, em si, realizações tão notáveis quanto as redondas e que também são melhores quando cômicas. Uma personagem plana séria ou trágica tende a tornar-se enfadonha [...]” Assim convém ressaltar que “[...] só as pessoas redondas podem atuar tragicamente por qualquer espaço de tempo e inspirar-nos qualquer sentimento, exceto o de *humour* e adequação [...]” (FORSTER,

1969, p. 58). Para identificar uma personagem redonda, é fundamental que ela tenha a capacidade de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. (FORSTER, 1969).

Em *Infinito em pó*, os responsáveis pelo desenvolvimento do enredo, ou seja, as “pessoas” carregam características próprias. Trata-se de uma construção bem refletida. Os motivos são justificados pelas atitudes de cada ‘pessoa’ inserida na trama. De acordo com Tomachevski (1971, p 193) “chama-se característica de um personagem o sistema de motivos que lhe está indissoluvelmente ligado. Num sentido mais restrito, entende-se por característica os motivos que definem a psique do personagem, seu caráter.” Na obra *Infinito em pó*, alguns são marcados por vícios e obsessões, outros pela utilização constante da racionalidade e apelo aos ditames tecnológicos.

[...] o personagem tem a função de um fio condutor e permite que nos orientemos no acúmulo de motivos, de um meio auxiliar destinado a classificar e ordenar os motivos particulares. Por outro lado, existem procedimentos graças aos quais podemos nos orientar entre a multidão dos personagens; por outro lado, ele deve mais ou menos fixar nossa atenção. (TOMACHEVSKI, 1971, p. 193)

As personagens mesmo sendo criadas pelo romancista por meio de inspirações da realidade concreta, e buscando elementos no seu convívio, retira-lhes de um processo intelectual em que deixa claro que as características destes seres ficcionais são importantes na compreensão e evolução da estória. Antônio Cândido destaca que o ser de linguagem consegue transmitir seus pensamentos, seu interior, e em alguns textos os autores permitem o leitor entrar na vida das personagens, no íntimo, algo que não é possível no “caos da vida”. Portanto, estas discussões adentram-se sobre o processo de criação das personagens, bem como as explicações e considerações coesas são norteadoras nesta pesquisa literária.

Após apresentação e definição do significados das personagens na teoria literária procede-se neste momento uma análise desses seres criados para compor a obra *Infinito em pó*. O comandante da Unity é Shiva Ramanujam, a composição do nome da personagem se dá a partir do deus da mitologia *hindu* com o sobrenome de um matemático Ramanujam. Shiva é o destruidor, porém sua destruição é seguida de coisas novas, ou seja, destrói para construir algo novo, motivo pelo qual é conhecido como "renovador" ou "transformador". Já o sobrenome Ramanujam identifica-o a um famoso matemático indiano Srinivasa Ramanujan (1887-1920) que de acordo com Suzuki (1961, p. 93) foi “um dos maiores gênios matemáticos indianos. Fez contribuições importantes para a teoria analítica dos números e

trabalhou nas funções elípticas, frações contínuas e séries infinitas.” O Shiva de *Infinito em pó*, traz em si essa potência transformadora, trata-se daquele que abraçou um projeto audacioso que vislumbra o novo a partir do lançamento ao infinito.

A experiência de Shiva Ramanujan é permeada por muita angústia. Em primeiro lugar, pensar no infinito é pensar numa extensão incalculável. É o “que não tem limite, quer no sentido de que é maior atualmente do que qualquer quantidade da mesma natureza (infinito atual); quer no sentido de que pode tornar-se tal (infinito potencial)” (LALANDE, 1999, verbete: Infinito).

Em segundo lugar, sua angústia se deve ao fato de pensar nas pessoas que estão sob seu comando. Trata-se de uma expedição revolucionária, pois são 2.538 tripulantes num projeto com 10 mil anos de duração. O erro seria a negligência do comandante que para a população da Unity representaria uma desgraça coletiva.

Em terceiro lugar, a reflexão sobre a responsabilidade do deslocamento para um local incerto, marcado pelo talvez e adversidades represente o lançar-se num projeto em que uma catástrofe e a extinção da vida seja a marca da imortalidade, por meio da inserção do nome nas páginas da história.

A personagem Shiva é o fio condutor de todas as narrativas, sua criação e colocação no romance reafirma o tema da obra: a angústia, constatada através da solidão. A expedição é marcada pelo medo, mas também pela esperança. O que mais motivaria uma expedição desta natureza senão a esperança? No fragmento abaixo, o narrador, mostra um pouco dessa personagem que é crucial para compreensão da narrativa.

Enquanto fugia para os aposentos, Shiva recordava os casos de vítimas do vazio e lutava para não se transformar na próxima. Sua derrocada comprometeria a expedição. Premido entre a agudeza da fome e a incapacidade de compreendê-la, ele se esfacelava: buracos ocupavam um número cada vez maior de lembranças, dúvidas deglutiam o resto do entusiasmo pela aventura, a rotina sem fim assombrava-o ou, o que mais angustiava, ele aderiu ao improvável: vislumbravam choques iminentes com meteoritos, antevia rimbos nos reservatórios de ar e água, enxergava um bando de cadáveres vagando rumo ao infinito. O pavor submetia-o. Irracional e absurdo, no entanto cada vez mais intenso. (GIFFONI, 2004, p. 22)

O narrador apresenta um Shiva humano, dotado de sentimentos e preocupado com a expedição rumo ao infinito, sobretudo pelos problemas que decorrem da instabilidade do espaço e da ideia de absurdo presente nesta ficção. Levando em consideração que noções desta natureza são familiares nas narrativas ficcionais, pode-se conceituar a noção de absurdo

como “[...] tudo aquilo que é contrário ao senso comum ou mesmo aos nossos hábitos de espírito [...]” (LALANDE, 1999, verbete: Absurdo).

No primeiro capítulo o narrador em terceira pessoa faz a descrição psicológica da personagem Shiva Ramanujan, através do discurso indireto-livre apresenta-nos as principais indagações, os medos, as angústias e os sentimentos de um homem que optou em eternizar-se na história através da ousadia de capitanear uma viagem interestelar marcada pelas incertezas que o infinito reserva.

O narrador faz descrições dispersas acerca de Shiva ao longo do primeiro capítulo. Além disso, Mira Ceti, Daedalus e Nima Prjama oferecem informações em suas narrativas sobre o comandante da Unity. No capítulo “A ronda do comandante” temos a descrição física do comandante pelo narrador.

Ao besuntar o rosto com protetor para radiação, o comandante deu de encontro com os próprios olhos, dois pontos negros que costumavam exalar vigor e alegria. Estavam baços, rodeados por escleróticas amareladas. A pele, na decolagem da cor do café levemente torrado, adquirira o tom de chá ralo. Os cabelos em cachos, abundantes - aveludados qual o firmamento visto do interior da cratera Opportunity, de acordo com o elogio ganho de uma companheira em Marte -, começavam a raiar em luzes esparsas que ele arrancava pela raiz ao primeiro brilho, porém se reproduziam de um dia para o outro. A noite capilar, de tão clara, começava a precisar de trevas, ou melhor, de boas doses de melanina (GIFFONI, 2004, p. 87-88).

A descrição feita pelo narrador apresenta uma personagem marcada pela experiência de vida, percebe-se que as metáforas utilizadas na descrição indicam um homem velho e sofrendo mutações: corpo, braços, olhos, pele e cabelo são enfatizados no sentido de demonstrar a debilidade do comandante. Além dessas características apresentadas, as psicológicas e outras adquiridas no cotidiano da astronave Unity são evidenciadas, como por exemplo, a fome cromática.

Talvez a fome de Shiva Ramanujan fosse causada por um problema no neocórtex, um curto-circuito no lobo occipital ou no sistema límbico, quem sabe um distúrbio no tálamo, no hipocampo ou na amígdala, talvez até no cerebelo, problema incipiente, por isso ainda despercebido nos escaneamentos de rotina. Cores se ligam a emoções, horários trazem à tona memórias, condicionamentos remetem a mecanismos basais: um mau entrosamento entre os neurônios e seus centros de coordenação pode deflagrar reações exageradas a estímulos de outra forma inócuos. (GIFFONI, 2004, p. 16)

A obra aponta para um distúrbio neuroquímico, conhecido como sinestesia. A sinestesia significa o cruzamento de sensações, ou seja, a capacidade da estimulação de um sentido despertar a sensação de outro, no entanto, sua etiologia ainda não foi esclarecida. No romance, Shiva aparece como portador deste problema neuroquímico e seu filho, Nima Prajma herda geneticamente a sinestesia.

No romance a doença sinestésica é a síndrome de Huxley-Leinster que por muito tempo foi confundida com o mal de Alzheimer segundo o narrador. Na literatura científica é destacado que nas duas “últimas décadas do século XX, métodos precisos foram desenvolvidos para diagnóstico e evolução da condição sinestésica, levando em consideração as variações do fluxo sanguíneo dos indivíduos acometidos” (BARON-COHEN; HARISSON, 1997, p. 5-6 *apud* BRAGANÇA, 2010). A apresentação da doença se dá no episódio “As cores da dúvida”, no qual o narrador traz uma breve apresentação e descrição fisiológica do sujeito acometido (Shiva), em seguida apresenta o diagnóstico da doença e posteriormente a etiologia.

Trazendo a palavra sinestesia para o âmbito da literatura, de acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia sinestesia é um

[...] processo estilístico que consiste na associação, pela palavra, de duas ou mais sensações pertencentes a registros sensoriais diferentes. A utilização de tal figura de retórica permite a transposição de sensações, ou seja, a atribuição de determinadas impressões sensoriais a um sentido que não lhes corresponde. É a associação espontânea de sensações pertencentes a campos diferentes. Este cruzamento de várias sensações é uma espécie de metáfora que relaciona planos sensoriais diferentes.²⁷

O título de um dos tópicos do primeiro capítulo “As cores da dúvida”, coloca o leitor diante do problema que envolve a personagem Shiva: cor e dúvida, confusão de sentidos. Aplicando as reflexões acerca da sinestesia ao romance, encontra-se uma narrativa logo na abertura que a ilustra bem essa articulação sentidos.

Partindo da definição apresentada pode-se afirmar que a sinestesia nas obras literárias consiste em aproximar, na mesma expressão, sensações percebidas por diferentes órgãos dos sentidos, ou seja, relaciona elementos de universos diferentes como na metáfora. O trecho abaixo permite compreender a utilização da sinestesia na obra de Giffoni

²⁷ CEIA, carlos. Sinestesia. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://edtl.com.pt>. Acesso em: 31 jan. 2013.

Talvez a fome de cores fosse sequela de muitas faltas, somatória de frações ou dízimas periódicas impostas pelas opções tomadas ao longo da vida, e as lembranças da felicidade no Ladakh quando contava dez anos de idade, corroídas pelas décadas, já, não o ajudassem a saciar-se. Falta gera falta. A voragem das seis da tarde exigia pratos suculentos, volumosos, com urgência - cores puras, sem interpretações e significados, em todos os matizes do arco-íris. (GIFFONI, 2004, p. 18)

Nesse fragmento, associam-se sensações visuais (imagens do Ladakh e das cores) com o paladar (comedor de cores). Enfim, essas sensações sinestésicas podem ser tanto físicas quanto psicológicas.

Shiva pegou na escrivaninha a caneta-de-luz e, ao acaso, espalhou riscos turquesas sobre a composição, seguidos de verdes, vermelhos e amarelos. Caminhou, ora no mesmo sentido, ora ao contrário do movimento da pintura, conduzido pela Dança das Horas, uma música com gosto de passado, textura de neve e cheiro de jasmim. Notas agudas flutuaram sobre o caos da tela, pequenas ilhas de ordem. O vermelho era salgado; o amarelo, doce; o verde, ácido. Espirais queimavam, pontos faziam cócegas. A confusão cinética tendeu para o branco, ele contra-atacou com azuis e verdes, o amarelo ressurgiu, triunfante, para se transmutar em laranja e, por fim, em dourado. Dourado... Cinco mil e novecentos angstroms, o comprimento de onda que embeleza o pôr do sol. O número levou-o a um fim de tarde na planície do Serengeti, após um orgasmo de descarregar o corpo inteiro, com uma colega de universidade. Ah, chamava-se Artemis... Caçara-o e fora caçada. No empate nascera o prazer maior, fonte da saudade. No momento do clímax, ele acreditara que dominaria as cores da vida, do vermelho ao violeta, parceiras nanicas cujo tamanho cabia milhares de vezes dentro da migalha de um centímetro. No entanto, elas faziam o mundo. Ártemis era obsessiva com cinco mil e novecentos angstroms. Só usava dourado, no tom exato. Me dá vida, dizia. (GIFFONI, 2004, p. 33-34)

O recurso metafórico utilizado no romance descreve a monotonia da nave e consequentemente a necessidade de cores que envolvem o comandante Shiva. As lembranças que carregava da sua terra e dos fatos vivenciados em sua cidade natal, o Ladakh, cravada no Himalaia.

Na descrição abaixo o narrador apresenta o paradoxo vivenciado por Shiva:

Enquanto o sol se punha no vale do rio Indus, as árvores incendiavam-se de luz, as folhas se transformavam em folhas ondulantes, as sombras invadiam as margens, os contrafortes da cordilheira vestiam armaduras de cobre, o frio congelava o azul do zênite, as águas turquesas partiam o horizonte em

metades simétricas, os seixos marrons lembravam ovos de animais antidiluvianos, a relva se acostumara à fartura cromática. De repente a monotonia: ano após ano, a caverna em final de dia e a estagnação no pretume interestelar. (GIFFONI, 2004, p. 17)

As maravilhas do Ladakh jamais seriam esquecidas, pois a experiência no interior da astronave e a privação da fartura cromática o conduzia a um sofrimento interminável, que é explicitada no texto pela ditadura das seis da tarde. A ausência do Ladakh, da filha Sarasvasti e a repetição de cores lhe remetiam ao quadro angustiante de uma missão incerta reforçavam o encarceramento pela solidão no infinito. Para sobreviver à angústia no interior da nave, Shiva

[...] se rendia à ditadura das seis da tarde, com ou sem ajuda do patacão, o suor e o medo aliavam-se à fome e Shiva fugia para sua cabine. No caminho, evitava o contato com a tripulação. Mirava um ponto, empinava-se, seguia em frente aumentando o ritmo das passadas. Na cadência mecânica, ereta, firme, tentava mascarar o transtorno e apressar o fim do martírio. Carecia devorar a refeição cromática antes que ele próprio se canibalizasse. (GIFFONI, 2004, p. 20)

O narrador apresenta um comandante que não perde suas características humanas. Ele é apresentado como um ser mortal, dotado de problemas físicos e enfrenta problemas relacionais, como a disputa pelo poder, confrontos devido ao posto ocupado e a solidão em decorrência do afastamento da filha. Shiva oculta tal fragilidade, não explicita a angústia para que o grupo a bordo mantenha o controle e não se desestabilize e provoque, assim, uma “pane” geral em toda a tripulação.

As considerações acerca da personagem Nima Prajma são feitas pelo narrador em terceira pessoa e por ele mesmo. Filho do comandante da missão; nasceu na Unity e sua existência possibilita ao leitor uma série de reflexões existenciais acerca da vida na Terra, das relações que estabelecem com os demais tripulantes e o peso de ser o gerado no espaço. O narrador destaca que Shiva “tivera um filho a bordo, fecundado na semana da decolagem – quando vários casais disputaram, na surdina, a glória de gerar o primeiro ser humano interestelar” (GIFFONI, 2004, p. 28).

A personagem Nima Prajma é a tentativa de perpetuação no espaço interestelar, é a garantia de continuidade da espécie, pois esses seres que nasceram numa situação de deslocamento espacial vivem os sofrimentos de não pertencer nem a terra nem ao espaço sideral. Introduce-se com o nascimento de Nima questões relacionadas ao desenvolvimento tecnocientífico que avançou a partir da segunda metade do século XX e desafia a concepção

de homem da Modernidade. Em pleno século XXII, os avanços estão mais acelerados e a possibilidade de manipulação dos seres é um dos instrumentos mais eficazes da razão instrumentalizada.

A vida no interior da Unity, apesar da tentativa de criação de um ambiente que se assemelhe a vida na terra, não consegue atingir nem sanar os problemas mais simples da existência. Levando-se em consideração que a missão enfocada nesta narrativa trata-se de uma viagem interestelar, as pessoas, mesmo conscientes do propósito do deslocamento sentem o peso da insegurança do espaço.

[...] A Unity, na vitória ou na desgraça, não passava de um cemitério para vivos. Digeria nas entranhas seres humanos que, de bom grado, tinham entrado numa esquete e aí se dispuseram a procriar para manter em curso um geringonça com mil e novecentos metros de lado quando assumia a forma de um triângulo equilátero. Cada pessoa gera seus próprios monstros, e o final do século vinte e dois não escapou à regra. A nave era habitada por suicidas que, sem coragem para dar cabo de si mesmos, delegam ao infinito o ofício de carrasco. (GIFFONI, 2004, p. 23)

A narrativa enfoca a angústia que permeia o século XXIII, sobretudo a aventura dos “novos descobridores” que habitam a Unity. A continuidade da vida dentro da nave é pensada. Nima Prajma é apresentado como fruto dessa experiência e promessa de continuidade dos Ramanujan.

O nascimento de Nima Prajma e de outros seres é a possibilidade de continuação da espécie e garantia de chegada no destino determinado após o confronto com adversidades e contingências.

Sobre as características de Nima, ele o intitula como um adolescente curioso e possuidor de muitas informações científicas. Isso pode ser comprovado através da narrativa feita por ele mesmo:

creci, portanto, sem muita escolha senão aprender, aprender, aprender, consciente da necessidade da física gravitoquântica, da obrigatoriedade de saber consertar geradores de gravidade, fazer biscoito a partir de aparas de plástico, montar motores de plasma, a laser e nucleares. De fato, como descobri desde menino, a sobrevivência depende do máximo de teoria e de prática que eu possa absorver. A resposta ao desafio faz toda a diferença. (GIFFONI, 2004, p. 47)

Existe espaço na narrativa para alguns apontamentos sobre o processo de amadurecimento psicológico de Nima Prajma, trata-se um adolescente maduro e que tem consciência de seu papel na Unity.

Nima tece considerações importantes sobre as criações monstruosas a bordo, as observações apresentadas pelo adolescente fazem parte de sua percepção e reflexões acerca da intervenção dos seres humanos na tentativa de criação de outros seres. Percebe-se no fragmento a utilização de uma retórica precisa e detalhada que demonstra o domínio de conhecimentos de diversas áreas.

[...] sobre as consequências das crianças monstruosas. Sim, eu cuidaria com carinho, mas não gostaria de embalar um filho com sete olhos ou incapaz de ficar em pé. Um dos nossos bebês, o risonho Giancarlo Ballard, com seu rabo de cinco centímetros e carinha cômica de chimpanzé, me provoca arrepios, apesar de saber que o aspecto que resulta de combinação casual de ácidos nucléicos e na terra costumava nascer gente assim. Como sou um sujeito de sorte, a Rufina se tornará companheira de outro. (GIFFONI, 2004, p. 53)

As regras impostas quando se estabelece uma relação social são reproduzidas no interior da Unity. Os atos de transgressão são penalizados com a hibernação, pode-se tomar como exemplo Aurélia, ex-companheira de Shiva com quem teve um filho, foi submetida à hibernação por um longo período. Sobre Aurélia, Nima destaca que ela

[...] liderou a segunda rebelião. Do pouco que me recordo, fez tudo por mim, em nome da minha sobrevivência. Queria voltar para casa, livrar-me dos perigos do céu, garantir minha velhice, mostrar-me as areias brancas e o ruído do mar em Florianópolis, sua cidade natal, na província da América do Sul. Esteve a ponto de sequestrar umas das naves exploradoras e de partir comigo, ela e os oito companheiros. Dominando, o grupo pegou nove anos de sono compulsório. (GIFFONI, 2004, p. 57)

Nima narra de acordo com seu ponto de vista a causa da hibernação da sua mãe. Nesta narrativa ele demonstra inquietações com relação à vida na Unity declara seu afeto e a vontade de conhecer a Terra ao lado da sua mãe.

A personagem Kundalini Dick é apresentada na obra pelo narrador como um fantasma que ronda a Unity, acrescenta ainda que

[...] outros acreditavam na presença de um fantasma nos armazéns e compartimentos mantidos sob o vácuo permanente, espírito atormentado de Kundalini Dick, o californiano que se suicidou oito anos após a decolagem, dominado pela claustrofobia e por pesadelos com ET's elétricos. De vez em

quando ouviam-se, nas saídas de som, risadas e barulhos de gongos ou correntes arrastadas. Apesar das buscas e as ameaças de punição, não se descobriu o autor – ou autores – da brincadeira. (GIFFONI, 2004, p. 21)

O nome Kundalini Dick é composto a partir do nome da deusa adormecida Kundaliní que é despertada pela graça do mestre de Yoga. Desta forma, todos os lótus sutis e vínculos mundanos são atravessados. A pessoa deve elevar com firmeza e força a deusa Kundaliní, porque ela é adoradora de todos os poderes miraculosos. “Para o Yoga o ser humano é a representação ou reflexo de todo o Cosmo, a representação microcósmica, ou seja, tudo o que há no universo, está também, no universo humano”(SUZUKI, 1961, p. 112). Já a segunda parte do nome – Dick - se refere ao escritor Philip Kindred Dick. Autor do livro “*Do Androids Dream of Electric Sheep?*” (1968) que mais tarde inspirou o clássico filme de ficção científica “*Blade Runner*” (de Ridley Scott, 1982). Philip Dick

ficou conhecido como um autor de ficção científica sombria onde sempre previa um futuro negro para humanidade. Ao longo de sua carreira Dick escreveu mais de 40 livros e 130 contos, a maior parte sobre ficção científica todos marcados pelo seu jeito meio sombrio e solitário de ser: Dick sofria de agorafobia, medo de locais abertos e tinha ataques de asma. Tentou se livrar da fobia fazendo tratamentos durante a adolescência. Teve êxito durante um período, mas logo após de separar de sua terceira esposa, Ann com quem teve sua primeira filha, seus problemas voltam e ele ainda se envolve com drogas pesadas e entra em depressão. Dick chegou a ser comparado com William Burroughs por causa de seu lado sombrio e melancólico. (FARIA, 2008)²⁸

Dick tenta suicidar-se por várias vezes e não consegue por fim à vida. Morre em dois de março de 1982 de infarto. A personagem Dick de *Infinito em pó* morre também por um suicídio e pela incapacidade de lidar com lugares fechados (claustrofobia).

Outra personagem inusitada presente na narrativa é Madeleine, uma confidente do comandante, a quem, diante do *led*, expressa seus sentimentos, sua ansiedade e sacia sua fome cromática através das holografias. A Madeleine de *Infinito em pó* é um computador. O computador é uma máquina que possui memória que permite o armazenamento de informações. Ao dialogar com Madeleine, Shiva busca saciar sua fome cromática e ao mesmo tempo visualizar cenas que lhe remete ao passado na Terra através de um procedimento de ativação da memória. Assim, ele ameniza o desespero que o assola na viagem pelo espaço. A

²⁸FARIA, Caroline. **Philip K. Dick**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/escritores>>. Acesso em: 16 de maio de 2012.

colocação desta personagem é uma homenagem de Giffoni a Madeleine da obra de Proust²⁹. Madeleine (*petite madeleine*), um bolinho, molhado no chá, conduz o narrador ao passado através da memória. Tanto a madeleine de *Em busca do tempo perdido* quanto a máquina (computador) de *Infinito em pó* fazem com que as personagens revisitem o passado através da memória. Observe-se um trecho do diálogo entre Shiva e Madeleine³⁰:

Shiva viu-se em perigo. Encarou a esfera de cristal. A luz verde permanecia piscando. A frequência e a intensidade dos clarões aumentaram.

– Deletar todas as imagens de produção da série Ladakh com Polos. Manter apenas as obras finalizadas, na dimensão original.

– Deletar toda a sua criação, Shiv? – a voz feminina misturou a sensualidade ao espanto.

– Toda.

– Já lhe disse, Shiv, que, enquanto pinta, você demonstra um talento inato para o balé?

– Não interessa agora, Madeleine.

– Então vou repetir: algumas de suas atuações têm real valor estético, Shiv, lembram um ritual dionisíaco em que as cores funcionam como bacantes. Se depuradas, formariam uma bela coreografia, dignas dos melhores palcos. Se um dia eu tiver que abandonar a Unity, levarei comigo umas duas ou três.

– Deletar tudo, por favor.

– Poderíamos apresentá-las na festa de Natal. Você com certeza ganharia aplausos entusiasmados. En-tu-si-as-ma-dos. Pense bem: Pollock³¹, um gênio, recriado por outro, o comandante! Todos vão adorar. Talento é coisa rara neste canto do Universo, você sabe melhor do que ninguém.

– Deletar tudo.

– Mantenha, pelo menos, a performance catalogada sob número 104. Balé maravilhoso, Shiv... De mim para mim, eu o chamei de Reencarnação de Nijinski. Belo, belíssimo.

– O que está acontecendo, dona Madeleine? Já mandei deletar, não estou falando por falar.

– A atuação de hoje também ficou muito boa. Inspirada. Aliás, Shiv – a voz fez uma pausa –, apesar de entender como uma manifestação de carinho, não gosto de que você me chame de dona Madeleine. Fica joco...

– Deleta logo, dona Madeleine, não discuta mais!

– Também não precisa falar tão bruto assim, Shiv! Você já reparou como anda me tratando ultimamente? Fico ofendida. Não desconte seus problemas em mim. Nada tenho com eles. Só quero ajudar.

– Será que dá para me atender, Madê, ou vou ter que reprogramá-la para dar menos palpite?

²⁹ AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: **Mimesis**: a representação da realidade na Literatura Ocidental. Trad. George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 471-498.

³⁰ A transcrição deste trecho é de suma importância para compreensão da personagem Madeleine e sua função na vida do comandante Shiva Ramanujam.

³¹ Jackson Pollock: grande representante do Expressionismo Abstrato, também designado pintura da ação, esse movimento teve a sua origem na América. A técnica empregada dispensa utensílios normais do pintor e quaisquer esquemas prévios. O ato de pintar condensa-se no ato físico da execução: a tinta é atirada e gotejada sobre a superfície horizontal. (GONÇALVES, 1981, p. 391)

– Como sua mais fiel amiga – por sinal sua única amiga neste ninho de víboras, se me permite a sinceridade –, quero apenas alertá-lo sobre um possível equívoco.

– Meu equívoco foi lhe dar muita autonomia.

– Ora, ora, veja só quanta ingratidão do todo-poderoso! Minha autonomia já o salvou de muitos problemas. Como agora, pela enésima vez, estou tentando fazer. Sem contar que já lhe dei informações interessantes, como a libidinagem de seu filho no observatório de treinamento. Tive um trabalhão para filmá-lo, já que o safadinho desligou tudo. Mas consegui, e você gostou muito do que viu. Essa é minha função, da qual muito me orgulho.

– Chega, Madê!

– Ai, que susto! Não se altere, por favor. Emoções fortes viciam e levam a nada. Você se irrita por conta de miudeza, sem motivo. Por acaso está, de novo, com medo de Lahore? Pois saiba que não me desgrudo dele. Está tão ocupado com seus cálculos sobre universos multidimensionais e tradução de genes para bites que nunca iria...

– Chega!

– Só estou querendo acalmá-lo, Shiv, tento trazê-lo à razão. Antes que você se arrependa, como anteriormente. Você sabe o trabalhão que tive para recuperar as imagens do seu balé na semana passada. Sem falar que perdemos um pouco da qualidade original. Ah, como foi lamentável, Shiv! Me dá vontade de manter um arquivo temporário, para a eventualidade de arre...

– Deleta tudo, porra!

– Ai, que linguajar indigno para o comandante da primeira missão interestelar! A temperança é a qualidade maior dos verdadeiros líderes, já lhe contei?

– Deleta tudo, porra, agora, já, sem mais discussões!

– Então vou providenciar, lorde Shiva. Vou providenciar, a contragosto, a destruição dos arquivos – e a voz tornou-se metálica: – Confirma autorização para deletar todas as imagens de criação da série Polos, sem direito a arrependimentos posteriores, meu senhor absolutista, deus deste canto do Universo, lorde Shiva Ramanujan, primeiro e único? O comandante manteve-se mudo, encarando Madeleine.

– Solicitação executada. Mas continuo achando que foi um erro. Você ainda vai se arrepender, aposto o que quiser. Eu o conheço, eu o conheço muito bem, meu caro. Você devia seguir meus conselhos.

Shiva preparou um murro, hesitou para aplicá-lo. Investiu a mão três vezes na direção da esfera, recuou no derradeiro instante. Na quarta ameaça, roçou a superfície do *led*, a luz verde piscou descontrolada e desligou-se num estalido. (GIFFONI, 2004, p. 38-40)

Percebe-se ao longo do diálogo, que Shiva não tem como objetivo apresentar seu potencial criador para produzir ou interpretar uma obra de arte, mas através de atos espontâneos “comer cores”. Trata-se de um momento de descontração, de prazer, um orgasmo diante das pinturas de Pollock. Recriar obras, refazer imagens do Ladakh, fazer releituras das obras de arte não tinham outras finalidades específicas além do prazer. Embora Madeleine tente convencê-lo da necessidade de manter as releituras das imagens feitas ao longo dos anos, Shiva, ao atingir o prazer e sentir-se saciado emite o comando que tudo seja deletado.

Neste episódio, através de um discurso direto, sem intervenção do narrador o simulacro (Madeleine) tenta persuadi-lo de que os arquivos não devem ser destruídos. Sem sucesso ela aceita o comando de Shiva.

Madeleine associa a atuação estética de Shiva ao ritual dionisíaco, destacando que as cores funcionam como as bacantes. “Dionísio configura a imagem do impulso misterioso dentro de cada um de nós, aquilo que nos impele para o desconhecido” (SHARMAN-BURKE; GREENE, 1988, p. 22), enquanto as bacantes, em êxtase absoluto são as cores desordenadas lançadas livremente na tela. Manter as obras na dimensão original era a possibilidade que o comandante tinha de um dia retornar e deliciar as cores, satisfazendo, portanto, sua fome cromática. Ao final do diálogo ele convence Madeleine pela força e autoritarismo que tudo deve ser apagado.

A Sinestesia é um elemento importante para Shiva e Madeleine. Conforme foi explicado acima, percebe-se no romance a interpolação de relações sensoriais diferentes: Shiva visualiza imagens, as cores o alimentam, danças são apresentadas e a música aparece como mediadora e tranquilizadora da situação. Todos os exemplos extraídos da obra contém a ativação da condição neurológica do ser humano.

Encontram-se ainda personagens como “Lahore, nova-iorquino nascido e criado ao lado do Centro para Exploração Espacial, defronte ao Central Park, gostava de contar piadas.” (GIFFONI, 2004, p.26). As piadas contadas por ele são criticadas por Daedalus pela ausência de criatividade e por serem muito antigas, oriundas da tumba de Ramsés II. Acerca das características da personagem, a narrativa desta que “aos cinquenta e oito anos, era um dos tripulantes mais idosos. Não sofrera a desativação do hipocampo, mas afirmava que, caso necessário, também se submeteria a ela – e a executaria sozinho, graças à política adquirida nos cérebros dos comandos” (GIFFONI, 2004, p. 26).

Lahore, é apresentado pelo narrador no primeiro capítulo, trata-se de um bisbilhoteiro profissional, pois, “antes mesmo da construção da Unity, o chefe da segurança provavelmente havia desenvolvido maneira para acessar qualquer arquivo” (GIFFONI, 2004, p. 38). Trata-se de uma personagem curiosa e sutil, qualquer atitude suspeita ele se encarregava de recolher o indivíduo conduzindo-o ao Conselho de Bordo para condená-los à hibernação.

O nome Lahore faz menção a uma cidade do Paquistão que tem uma origem obscura, que se perde em lendas hinduístas - dizem que quem a fundou foi Loh, filho de Rama (herói do épico Ramayana). Giffoni utiliza na obra vários termos que remetem a cultura e mitologia hindu, traz filosofias milenares e que atualmente vem sendo repensadas.

Em “Sonhos de adolescente”, Nima Prajma apresenta Anouk Lessing, enfermeira que se encarregava de retirar o *antirad* dos tripulantes. Na oportunidade ela alisava-os na barriga e dava risinhos ao testemunhar a reação. Nima adorava a situação, pois enquanto adolescente e sensível as carícias queria igualar-se aos adultos. O trecho extraído das confissões narradas pelo adolescente confirma a percepção acerca de Anouk: “Sabíamos que era bastante carinhosa com os tripulantes adultos, fazíamos tudo para merecer idêntica atenção.” (GIFFONI, 2004, p. 49).

Nima ressalta que no auge da esperança, sem que eles percebessem, Anouk pegava o coletor, pregava um choque, extraía o material, e os despachava com um seco tom de voz: cresçam e apareçam fedelhos e em seguida convoca outro doador. (GIFFONI, 2004).

A descrição de Nima sobre Anouk tem forte relação com sua fase, a adolescência, ele explicita as vontades e possibilidades de ter uma relação sexual com ela, haja vista sua variação de parceiros na nave. Seu sobrenome é uma homenagem a “autora de obra prolífica, que inclui trabalhos como as novelas *The Grass is Singing* e *The Golden Notebook*. A sua obra cobre um vasto leque estilístico, indo da autobiografia à ficção científica, com claras influências do modernismo.”³²

Uma característica que perpassa o interior da astronave é a afirmação do aspectos sexual. Neste capítulo a personagem Nima chega reforçar o argumento que é repetido várias vezes na viagem, “três coisas são muito importantes na nave: sexo, sexo e sexo”.

A personagem Gertrud é associada a uma figura grotesca. Narrado em primeira pessoa, Nima Prajma apresenta poucas informações acerca do seu perfil psicológico e características físicas, sabe-se apenas que é [...] tão feia, coitada, que é tida como chacota preferida das rondas masculinas. (GIFFONI, 2004, p. 50). O nome Gertrud associa-se a Gertrud Stein que foi uma escritora, poeta e feminista estadunidense.

Daedalus O’Curri é o piloto alcoólatra, chefe e estabelece críticas a tripulação apontando-os como pragmáticos. Declara nunca desligar-se, inveja os companheiros de encarceramento na Unity e diz ruminar dia e noite. Daedalus apresenta alguns aspectos de sua própria identidade.

Entre um gole e outros de uísque, minha bengala e meu enigma, pretexto para muitas pedradas no lombo deste bode expiatório, função aliás que exerço com orgulho, indispensável para a coesão de nosso grupo de malucos, na bebida repasso problemas pessoais e coletivos. Dizem que o ócio fomenta a criatividade. Mentira. Para mim só traz repetição. Encurralo-me , no após ano, nesta ilha atolada por uma esfinge, um minotauro e uma sereia: eu mesmo. Minhas asas sempre me carregavam

³² Disponível em: www.cienciamao.usp.br/tudo/busca.php?key=Doris%20Lessing. Acesso em: 15 fev 2013.

de volta ao ponto de partida, o labirinto que construí. Melhor seria se derretessem. No entanto voando próximo ao zero absoluto, tornam-se cada vez mais rígidas. Rigidez cadavérica. (GIFFONI, 2004, p. 66)

Daedalus é uma alusão a Dédalo. Conforme Roberto Graves (1992), Dédalo é um personagem da mitologia grega, natural de Atenas - era um ferrero descendente de Erecteu, notável arquiteto e inventor, cuja obra mais famosa é o labirinto que construiu para o Rei Minos, de Creta para aprisionar o Minotauro, monstro filho de sua mulher. Em seus primeiros anos, a vida do arquiteto Dédalo foi um ato de descobrimento dos materiais, formas, volume e do próprio espaço. (GRAVES, 1992, p. 49-50).

A figura de Dédalo está ligada diretamente a do seu filho Ícaro. Na mitologia grega (BRANDÃO, 2004, p. 65) Ícaro era um jovem astuto, filho de Dédalo. Ambos foram presos no labirinto do Rei Minos mas escaparam graças aos dois pares de asas que Dédalo construiu, para que pudessem voar e escapar pelos ares. Ícaro acaba desacatando a ordem do pai e voa além do limite, chegando tão alto quanto o sol. O calor fez com que as asas derretessem por serem feitas de cera, e o jovem morreu na queda.

Daedalus remete intertextualmente à metáfora do isolamento do labirinto de Creta, representando pela Unity. O enclausuramento possui uma particularidade nesta narrativa, pois no ambiente da nave exige-se privacidade, hajam vistas as características e comportamentos dos tripulantes que, ao mesmo tempo, vivem a solidão existencial. Esse paroxismo é expresso no texto através da narrativa em primeira pessoa de Daedalus.

Tanto apego à privacidade à privacidade não evite que um belo dia as pessoas se descubram. Então choram o isolamento, deploram o descaso e disparam a grande cobrança: “por que você nunca se interessou por mim, por que me tratou como se eu não existisse, por que me ignorou nos momentos de felicidade e desespero?” Não adianta dizer que apenas se atendia ao desejo expresso de distanciamento, pois se receberá o rótulo de egoísta. Paradoxo esquisitíssimo: de um lado, exigisse privacidade; de outro, sofre-se com uma solidão, horrível a sensação de que existe um mundo lá fora do qual estamos excluídos porque, em nome do bem-estar desse mundo, todos nos trancamos em nós mesmos. Quer nó mais difícil de desatar? Ah, que saudades de minhas asas de cera! As da Unity, metálicas, não se derretem ao sol do labirinto. (GIFFONI, 2004, p. 200)

O aprisionamento existencial na Unity coloca Daedalus diante de um paroxismo: a fragilidade das asas de cera é melhor, pois elas traduzem o fim de uma angústia. Enquanto as asas metálicas da Unity imprimem nesta personagem a extensão do sofrimento.

O elemento sexual perpassa toda a obra conforme mencionado na apresentação no primeiro tópico deste capítulo. As Mulheres do Paraíso são criações dos cientistas da Unity e são consideradas objetos sexuais, pois servem para realização da satisfação masculina. A partir destas personagens pode-se entender o elemento sexual como uma forma de superar a inércia de uma longa viagem.

Nas rondas que o comandante Shiva costumava fazer, encontrava variadas situações, dentre elas uma cena de sexo entre Horace Heinlein e uma Mulher do Paraíso. No trecho a seguir o narrador descreve a situação em que Shiva encontra Horace e a Mulher do Paraíso em pleno ato sexual.

Convocou pelo videofone de pulso o encarregado do setor, Horace Heinlein, que se achava nas redondezas: escutou-o entre as touceiras de bambu do monte Kilimanjaro, um cocoruto de basalto forrado com líquens multicores. Orientado pelo som, caminhou sob o jirau das parreiras e encontrou-o encarregado num divã em pleno sexo anal com uma Mulher do Paraíso. Cogitou adiar a reprimenda, preferiu ir em frente. Era horário de trabalho. Tossiu para anunciar-se. (GIFFONI, 2004, p. 92)

Mesmo com o barulho feito por Shiva, Horace e a mulher não censuraram tal situação, demonstraram naturalidade.

Horace voltou-se, protegendo os olhos do brilho do sol com a mão direita, pediu para aguardar um minuto, acelerou os movimentos, gemeu como se raspasse um pigarro, ergueu-se, vestiu o uniforme *antirad*, fechou o zíper até o pescoço. A companheira permaneceu de bruços, nua, olhando de esguelha. De seu rosto emanava uma alegria meio pueril, meio abobalhada. A língua estendia-se sobre o lábio, trêmula, qual uma cadela cansada. A voz fanhosa e ciciante se desmanchou em gentileza:

- Você também quer, comandante? Horace me ensinou o jeito que vocês gostam. Muito bom para mim também. Quer?

Shiva recharçou-a com gestos impacientes. Ela sorriu.

Horace deu uma gargalhada, dobrou os braços e puxou-o várias vezes contra o colo, enquanto rebojava os quadris. (GIFFONI, 2004, p. 92)

As mulheres do paraíso são vistas por Shiva como seres desprezíveis. Inclusive em uma de suas reflexões ele acrescenta que existem pratos mais interessantes para degustar do que esses seres.

O capítulo cinco traz descrições de Mira Ceti feitas em primeira pessoa. Trata-se de uma personagem que faz parte da elite intelectual da astronave Unity. Chefe do Departamento de Ciências Naturais tem um traseiro largo e macio como a cadeira do comandante. Suas

características são apresentadas no capítulo intitulado “Os vícios de uma cientista”, trata-se de uma personagem firme, determinada e inteligente. O leitor ao analisar seu perfil psicológico depara com uma cientista ninfomaníaca e despreocupada com as convenções sociais rompendo com os paradigmas morais da tradição moral da sociedade burguesa ocidental.

Sou viciada em homens, conhecimento e inveja, não necessariamente nessa ordem. No entanto começar pela inveja me causa desconforto. Deixa, de saída, impressão negativa, e eu não sou uma pessoa ruim. Possuo sentimentos, toda uma gama deles, dos quais me orgulho. A sensibilidade nasceu antes da razão e a sustenta. Além disso, convenhamos, a inveja machuca mesmo é quem a tem: encurrala o infeliz, obriga o a viver pelo padrão do outro, transforma a vida num inferno. Assim prefiro falar primeiro dos homens.” (GIFFONI, 2004, p. 107)

Pode-se destacar que a personagem rompe com os modelos e regras morais estabelecidos na astronave. Destaca-se ainda na obra o envolvimento de Mira Ceti com Nima Prajma, o qual é criticado por seu envolvimento com a cientista.

A personagem Henriette Poe trabalha com a cientista Mira Ceti. Ela destaca as qualidades de Henriette apresenta sua admiração e destaca o ciúme que sente pelo trabalho executado por ela, sobretudo o conhecimento e a obstinação pelo trabalho. O trecho a seguir ilustra o sentimento de Mira Ceti por Henriette: “outra pessoa que invejo é a Henriette Poe, minha subordinada mais competente no campo da astrofísica. Entende mais do que eu, hoje admito, depois de domar minha mania de querer suplantar todos e tudo [...] (GIFFONI, 2004, p. 110).

Sobre o comportamento obstinado de Henriette Poe, o narrador explicita que ela

[...] vive no paraíso, aqui onde se contempla a qualquer instante toda a fauna celestial, da estrela que nasce em Órion aos sistema que se forma nas nuvens de gás da Águia, da galáxia que se apaga no Aglomerado da Virgem ao velho Sol cada vez mais distante. Hipnotizada, ela trabalha dezenas de horas sem o incômodo do dia, a praga que a perseguia na terra entre uma e outra noite, interrompendo os estudos. Parece que observa, pesquisa e calcula sem sono e sem descanso, pois está sempre grudada nos telescópios multibandas. Como se não bastasse, destaca-se em outros domínios : exobiologia, Teoria de Tudo modificada pela quinta força, topologia moderadores químicos mentais. (GIFFONI, 2004, p. 110)

Não há informações no romance mais consistentes acerca das características físicas da personagem Henriette Poe, apenas traços psicológicos são apresentados acerca da sua constituição por Mira Ceti.

O nome Henriette Poe compõe-se a partir de uma aproximação a Henriette Cornier (apresentado por Foucault) na tentativa de explicar a psicologia criminal. A psiquê das personagens dos romances policiais de Edgard Poe, que trabalha no domínio da noite e dos submundos manifestam essa perversão. A apresentação de figuras que caracterizam o que entendemos por anomalia e conseqüentemente a idéia de monstro humano são denominações que servem muito bem para designar as personagens criminosas em Poe.

Vejam os:

Ela, *voyeuse* da concepção cósmica no sentido amplo, jamais aceitou conviver com as duas mulheres que a geraram, um casal estável e emocional e financeiramente. Embarcou na expedição porque considera a partenogênese sintética um crime. Postura esquisita, contra a própria existência. Aliás, contra a vida. Odeia tanto a procriação, que ressecou o útero. Quanto ao asco que diz nutrir pelos homens, tenho dúvidas. Acho que já rendeu a dois asquerosos. (GIFFONI, 2004, p. 110)

Henriete é a principal arquiteta e recebeu, em Washington, o Prêmio Nobel pela tarefa detetivesca e paciente e classificação estelar e galáctica, além de estudos acerca das súbitas aparições de jorros de energia no espaço graças à formação de buracos negros. Henriette assim como Edgard Alan Poe trabalha nos domínios da noite, a cientista se entrega ao contexto noturno para realizar suas pesquisas e descobertas científicas; nos romances policiais e contos Poe constrói personagens que traduzem a voracidade humana e a vivência no submundo, sobretudo a noite.

Há poucas informações sobre a personagem Cheng Li, também é apresentado por Mira Ceti. Sabe-se apenas que se trata de um

[...] habilidoso neurocirurgião, é outro companheiro que invejo. Ai como invejo o Cheh... carismático, bonito, tesudo, cabelo preto, lisinho, corpo bem esculpido pela natureza e pela atividade física, objeto de desejo de onze entre dez tripulantes, eu puxando a fila. Cheng Li... os preteridos dizem que ele se ama tanto que se beija no espelho, de língua e de tudo. [...] (GIFFONI, 2004, p. 112)

O narrador destaca que sua condição de cirurgião e chefe do setor cirúrgico desfruta das Termópilas à Sala de Comando, ou seja, Cheng Li faz parte da elite intelectual da Unity.

Mira Ceti apresenta também a Tucídides, destaca que ele não tem vida própria. “O bom moço relega à posição periférica de ouvitor geral, e como tem tripulante querendo ser ouvido.” (GIFFONI, 2004, p. 112). Sobre seu comportamento destaca-se que está sempre de

bom humor, disponível a qualquer hora, não sofre com a monotonia da profissão. Mira Ceti diz:

Do Tucídides guardo com carinho a lembrança de seus beijos, ternos, tenros, longos a ponto de me consumir os sentidos, de acalmar a reação em cadeia que descontrola meu peito, grata combinação de lábio, língua, saliva e abraço, beijo pelo beijo, não uma simples preliminar para favorecer, ou melhor, apressar a penetração, tal e qual acontece com os homens que não entendem da alma desta fêmea. De tão entregue à companheira, tão rendido, acredito que ele se baste com o beijo. (GIFFONI, 2004, p. 113)

Mira narra sua experiência sexual com Tucídides e comenta seu distanciamento após tal situação, pois, após duas semanas do envolvimento, ele se desinteressou por ela. Revela sua carência e obsessão, cogitando a busca do prazer com um Homem do Paraíso. O narrador descreve os habitantes do Paraíso como seres altos e desenvolvidos, apelidados de Seis Furúnculos, devidos aos músculos acumulados nas nádegas, nas barrigas das pernas e nos bíceps, seis montinhos que parecem carnicões no ponto de espremer. “Por mais que se esforcem para nos agradar, e eles se esforçam mais do que os machões que vampirizo, sempre me remetem à bestialidade” (GIFFONI, 2004, p. 114).

A personagem Roxanne aparece ao final do sexto capítulo e é apresentada por Nima Prajma. O narrador observa que ela

[...] é amiga, das melhores, mas muito feia e velha. Eu, entretanto, me revelei um sem vergonha. Acho que foi satisfação de me ver desejado, efeito daqueles elogios todos. Palavra. Ou, sei lá, minha incapacidade de negar. Ou a chance de conhecer outro corpo. O que quer que tenha sido topei. Cumpri a palavra. Nem bem ela demonstrava, sumi de sua cabine. Desde então, sempre que a consulto, deixo com elas umas gotas de mim. Um preço justo. Todos temos nossas necessidades. (GIFFONI, 2004, p. 131)

Roxanne interessa-se sexualmente por Nima Prajma, mas descobre o relacionamento dele com Mira Ceti, censura seu próprio interesse devido à antecipação de Mira. Mas ela deixa claro que jamais exigiria exclusividade, mas buscava no rapazinho uma companhia. Nima relaciona-se rapidamente com Roxanne, mesmo se tratando de uma mulher mais velha e considerada feia.

Outra personagem citada na obra é o bioengenheiro Ian Sturgeon, considerado “insuspeito, pois era um dos encarregados dos laboratórios de exames patológicos, desafiara o resultado e alardeara que uma epidemia desconhecida, acobertada pelo Conselho de Bordo, os engoliria um a um até que a nave Unity se transformasse em um túmulo à deriva.”

(GOFFONI, 2004, p.21). Sturgeon é o sobrenome de Theodore Sturgeson, nascido Edward Hamilton Cullen Waldo em 26 de fevereiro de 1918, Staten Island, Nova York, foi um escritor estadunidense de ficção científica. Em 1929, após divorciar-se, a mãe de Sturgeon casou-se com William Sturgeon, e Edward mudou seu nome para Theodore, para ficar mais de acordo com seu apelido, "Ted". Das informações apresentadas, sabe-se que Sturgeon viveu por muitos anos na cidade de Springfield, Oregon e morreu de doença pulmonar intersticial. Esse nome de acordo com Roberto Causo é uma homenagem que o autor faz a escritores de ficção científica.

Por que nomear o cargueiro da narrativa de Zarathustra? Na filosofia nietzscheana Assim falava Zarathustra “é um livro que conta a história de um profeta persa que desce das montanhas para ensinar aos homens o que descobriu em seu isolamento”³³. Nietzsche usa linguagem poética e aforismos para trazer seus preceitos, como a famosa frase: "Deus morreu". Com isso diz que a moral cristã não serve mais ao homem: agora ele está sozinho e deve se superar, para se tornar o "super-homem." Zarathustra no romance *Infinito em pó* é um cargueiro que transporta o buraco negro e simboliza o despertar do homem para os perigos e ameaças que o ser humano no domínio da ciência pode representar. Zarathustra de Nietzsche é um profeta que ataca a moral cristã demolindo os valores tradições ressaltando a importância de dizer sim a vida, trata-se também de uma forma de despertar o homem da alienação.

Infinito em pó narra uma viagem interestelar entre a terra e Alpha Centauri. O texto é construído por vários narradores em primeira e terceira pessoa. O narrador em terceira pessoa identifica-se com o narrador/historiador Nimadehore II que assina uma pseudo-página de agradecimento e o posfácio da obra. Como pode ser confirmado no trecho a seguir:

Este Infinito em pó seria unimaginável sem o apoio do Conselho de Alpha Centauri que, relutante, a princípio, mais tarde francamente incentivador, liberou minha licença sabática e os recursos para as pesquisas. Acima de tudo, permitiu meu acesso aos arquivos confidenciais da Astronave Unity B, os quais, conforme antigos receios, maculavam nossas origens. A História de qualquer povo ou planeta sobrepõe-se a receios ou máculas, assim como independente da pompa e da circunstância que lhe queiramos emprestar: a História simplesmente acontece. Nós a escrevemos todos os dias. (GIFFONI, 2004, p. 7)

³³NIETZSCHE, Friedrich. Wilhelm. **Assim falava Zarathustra**. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala educacional, 2006. p. 267.

Esse narrador aparece nos capítulos referentes ao comandante da expedição Shiva Ramanujan, no capítulo oito que se refere ao “Despertar de Aurélia” e no último capítulo, intitulado “A grande transição”. Os demais capítulos são depoimentos, diários narrados em primeira pessoa pelas personagens Nima Prajma (filho de Shiva Ramanujam), Mira Ceti e Daedalus. Tais narrativas constituem-se, entretanto, dos discursos fragmentários de vários e diferentes sujeitos, separados dos demais por suas próprias obsessões, seus próprios universos enclausurados, limitados pela imensidão do espaço sideral e por dramas existenciais explicitados no texto.

3.3 ANGÚSTIA E SOLIDÃO NO ESPAÇO

Infinito em pó assume, na forma de romance, a densa descrição de uma viagem cujo grande tema é a angústia de existir. Verifica-se a constatação desse problema através do tema da solidão levado ao paroxismo: convive-se com muitas pessoas no interior da nave apesar do sentimento de abandono causado pelo espaço extenso, grandioso e amedrontador que envolve a Unity.

Antes de deter-se ao texto literário propriamente dito, convém analisar o termo angústia e verificar sua aplicação ao romance de Giffoni. Sobre esse termo o *Dicionário Básico de Filosofia* traz a seguinte definição:

Mal-estar provocado por um sentimento de opressão, seja de inquietude relativa a um futuro incerto, à iminência de um perigo indeterminado, mas ameaçador, ao medo da morte e às incertezas de um presente ambíguo, seja da inquietude sem objeto claramente definido ou determinado, mas frequentemente acompanhado de alterações fisiológicas (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, verbete: Angustia).

Este romance traz uma temática densa temática, por se tratar do ser humano num estágio de avanço tecnológico e dramas existenciais decorrentes desta evolução. Ou seja, pensar neste panorama de desenvolvimento técnico implica numa tomada de consciência diante do incerto. O perigo, a incerteza e a morte são questões que amedrontam o ser humano, levando-o às mais profundas especulações para amenizar o sofrimento desse eu-no-mundo.

O desafio de habitar uma nave no espaço é apresentado pelo narrador do romance *Infinito em pó* como sendo uma situação conflitante. As relações estabelecidas entre as personagens desvelam um mundo de sujeitos dilacerados, prisioneiros dos seus medos e modos de vida. O fragmento do romance destaca o sentimento transmitido pelo narrador-personagem:

[...] arrepiado de espanto e medo, notou que os planetas e o Sol revolviam contra um maremoto de estrelas. Pior ainda, percebeu a insignificância da nave frente ao vácuo: ele e os companheiros eram grãos de poeira, micróbios arrogantes que desafiavam o infinito. (GIFFONI, 2004, p. 31)

A pseudo-tranquilidade das personagens é quebrada quando se defronta com as adversidades do espaço. Perceberem-se como grãos de poeira e micróbios arrogantes; é uma constatação da pequenez do ser humano diante do universo. Para Heidegger, a angústia, diferentemente do temor, não é determinada por um “ente intramundano”, uma vez que ocorre algo essencialmente indeterminado: “Aquilo com que a angústia se angustia é o ‘nada’ que não se revela ‘em parte alguma’” (HEIDEGGER, 2002, p. 250). Assim, na ausência de uma causa no mundo, a angústia surge como num estado puro, dirigindo-se para o nada. Neste sentido, a personagem Shiva, marcada por reflexões acerca da existência e das possibilidades contingentes desperta para a ânsia de viver, de ser, debatendo-se em sua infinita solidão.

Na filosofia de Heidegger, a angustia é o sentimento que retira o homem da sua vida inautêntica e o devolve à sua condição autêntica: um ser em aberto que deve construir sua própria existência. Deve-se destacar nesta reflexão a importância da angustia, pois do ponto de vista filosófico ela é capaz de provocar no interior do homem o questionamento. Equivale dizer “que o homem existe como consciência ou liberdade” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, p. 95).

O narrador apresenta o panorama de angustia vivenciado pelo comandante da Unity, porém destaca que ele

[...] precisava manter o orgulho de liderar a missão. Que durasse doze, vinte ou cem mil anos, o prazo pouco importava. A aventura, sim, faria a diferença. Nessa luta, ele significava mero degrau para os verdadeiros beneficiários. Sua contribuição e a de cada tripulante estariam presentes nas gerações futuras, levadas pelos genes, pela dedicação e pela cultura. Quantos nasceriam em planetas distantes, com ecossistemas nem de longe parecidos com os terrestres, embora capazes de abrigar a vida? Quantos teriam os vinte e três pares de cromossomos, porém aparência diversa, talvez crânios mais ovalados, braços mais compridos, postura curvada pela gravidade? Quantos cantariam músicas, contariam histórias e fariam de praias, florestas, montanhas e cores sem saber – ou se importar – sua origem, tampouco desejariam visitar a Terra dos antepassados? Tudo porque, milênios atrás, grupos destemidos de habitantes das cavernas começaram a escarafunhar os continentes, sem cogitar que os descendentes se arriscariam fora do planeta. (GIFFONI, 2004, p. 32)

As atribuições expostas pelo narrador permitem que, ao lado da abordagem literária sejam refletidas questões ontológicas, pois a partir dessas instabilidades, surgem questionamentos

conjugados com muitas das reflexões filosóficas levantadas ao longo dos tempos. Afinal, a vida é sempre incerta? Liderar a grande missão interestelar era garantir o nome na história? A morte neste caso é benefício?

Os questionamentos levantados provocam questionamentos inerentes ao ser humano e suas vicissitudes. O nome na história e o ato heróico exaltado na épica é a demonstração da coragem daquele que deixou tudo na Terra para garantir as futuras gerações vários benefícios, dentre eles, morar e ter acesso a informações referentes a outro planeta.

Além do mais, na Terra ou a caminho Alpha Centauri, a vida reduzia-se à velha rotina: crescer, trabalhar, reproduzir e morrer. Ninguém escapa do ciclo – jamais escapará. Os membros da Unity, contudo, eram cobaias do vazio e da insensatez. Cobaias, bando de loucos, suicidas, inconsequentes! Não, ele não podia continuar iludindo-se. Doze milênios de viagem sem um desastre, sem uma trombada, sem falhas nos motores, sem perda de água ou oxigênio, sem desnutrição, sem epidemia, sem rebelião? Nunca! Quinze anos de engodo bastavam. Todos mentiam, todos cortejavam falácias, todos tremiam de medo. Ele conduzia a manada para o salto no vazio. Seria lembrado como o líder do extermínio, o maluco que prometia o paraíso enquanto servia o copo de veneno. Pôs-se a correr. (GIFFONI, 2004, p. 32-33)

Os temas da angústia e da solidão aparecem em “A arte de comer um Quadro de Pollock”, quando Shiva Ramanujan, comandante da expedição e encarregado de ser o guardião de uma ousada missão a um planeta desconhecido, percebe-se como um grão de areia no infinito. Trata-se de uma missão desafiadora, pois avançar rumo ao desconhecido é um projeto que envolve desapego dos valores tradicionais colocados pela sociedade burguesa e de muita ousadia. Além disso, o romance enfoca situações-limite como doenças, solidão e morte.

A ousada atitude de Shiva o coloca como protótipo da utilização irrestrita da liberdade, deixa na terra sua mulher, filha e as delícias de viver num lugar marcado por cores e paisagem que traduz a perfeição da criação para o confinamento no interior de uma nave lançada ao espaço numa missão incerta.

O tópico “A arte de comer um quadro de Pollock” inicia-se destacando que:

Shiva experimentou a fome de cores durante o quarto ano de viagem. Quando a Unity se afastou do plano da eclíptica, ele viu o Sistema Solar de cima – ou de baixo, de acordo com a convenção dos mapas estelares da época. Ao encarar a Terra em quarto crescente, meia lua solta na imensidão, num susto deu-se conta da aventura em curso e teve certeza de que não retornaria. Jamais ouviria em Tiksê as gigantescas trombetas que reverberavam no Himalaia, jamais tocaria as corredeiras de jade do Indus,

jamais encontraria Sarasvati, jamais sentiria o jasmim nas noites de verão em Leh, jamais comeria o *dahl* que sua mãe preparava no Ano Novo, jamais presenciaria o Festival das Luzes... Arrepiado de espanto e medo, notou que os planetas e o Sol revolviam contra um maremoto de estrelas. Pior ainda, percebeu a insignificância da nave frente ao vácuo: ele e os companheiros eram grãos de poeira, micróbios arrogantes que desafiavam o infinito. (GIFFONI, 2004, p. 31).

O fragmento introdutório destaca a noção do medo e espanto quando a astronave afasta da terra e o comandante se percebe muito pequeno diante da galáxia infinita. O afastamento do planeta terra, a monotonia no interior da astronave Unity, a ausência de cores e do natural faz com que os indivíduos encarcerados na solidão do espaço experimentem o pior sentimento que é o da solidão e vazio. A insegurança da existência diante do nada leva o ser a pensar sobre si mesmo.

A dor e a solidão do encarceramento e o ato de protagonizar uma missão dessa envergadura são opções radicais. Não se pode voltar rapidamente, não é possível parar a nave e descer. Essa consciência criara em Shiva o profundo sentimento de angústia no comando da missão que mudaria muita coisa na humanidade. Porém, os sentimentos tipicamente humanos e terrenos jamais poderiam ser negados.

Enquanto duas lágrimas se engastavam nos cílios, sobreveio-lhe a solidão, a suprema solidão, o pesadelo de gritar a mais pavorosa das dores e nunca merecer qualquer resposta. Se todos berrassem juntos, ninguém os escutaria. Se suplicassem ajuda, nunca a receberiam. Se morressem, vagariam sem destino por milhares, talvez milhões de anos. (GIFFONI, 2004, p. 31)

Nessa relação consigo mesmo, Shiva é colocado como aquele que questiona o drama da solidão, o vazio do encarceramento e o peso da distância daquilo que se ama. A viagem interestelar é um sonho, a conquista uma busca incessante, porém conviver com o afastamento e a incerteza do sucesso faz com que a personagem viva um drama.

O vazio cercava-os, ameaçava-os, conduzia-os, pulverizava-os. Para onde quer que olhassem, pesava a vastidão, oprimia-os o silêncio, lancetavam-nos os raios cósmicos, pairava a incerteza. Contavam apenas com a fragilidade para sustentá-los: fragilidade da vida, da tecnologia, dos estoques, dos materiais, da ciência, do sonho – a fragilidade ou, melhor dizendo, a falta? A Unity era começo, meio e fim. O ufanismo pela exploração desapareceu face à enormidade do nada. Shiva aplacou a primeira fome com um prato de amarelo e dourado absorvidos de uma holografia. (GIFFONI, 2004, p. 31).

Eis um ponto alto do texto, quando é mencionada a noção de vazio. Tema recorrente na literatura quando se trata de pensar o futuro, principalmente quando este futuro está associado às transformações tecnológicas e estas se rebatem na existência humana. A fragilidade e miséria humana são identificadas nas atitudes dos tripulantes a bordo da Unity. Trata-se de uma visão dramática da existência, da fragilidade humana e da imperfeição de sujeitos que vivem um encarceramento voluntário. No romance percebe-se que o ser humano é colocado como um ser imperfeito, sua liberdade é cerceada pelas diretrizes da missão, o progresso de chegar a outro Sistema pode ser interrompido a qualquer momento por um efeito contingente. Desviar do pensamento angustiante e sair da monotonia do ambiente da Unity para Shiva era possível através do contato com cores.

Shiva fugiu das lembranças, esvaziou os pulmões, prendeu o ar. Contemplou a obra originada em *Pólos Azuis*, afastou-se para apreciá-la em toda a extensão. Era desconexa, bela, boa de ver, tocar, degustar, sobretudo de ser. As cores invadiram-lhe os olhos, cruzaram a retina e repousaram no fundo da cabeça. O relaxamento desceu pela coluna e irradiou-se para o tronco. Seguiram-se calafrios. Estava salvo. A fusão Pollock-Ramanujan uma vez mais incutira-lhe esperança: sim, tudo correria bem. (GIFFONI, 2004, p. 32)

A superação dos obstáculos colocados pela viagem e as adversidades poderiam ser sublimadas pela criação de mecanismos dentro da própria nave. Desta forma estaria desviando o pensamento de todas as coisas que foram deixadas no planeta Terra. Assim, a solidão e a saudade seriam amenizadas quando se devorava cores. Shiva é apresentado na obra portando um problema que está relacionado à monocromia.

Talvez a fome de Shiva Ramanujan fosse causada por um problema no neocórtex, um curto-circuito no lobo occipital ou no sistema límbico, quem sabe um distúrbio no tálamo, no hipocampo ou na amígdala, talvez até no cerebelo, problema incipiente, por isso ainda despercebido nos escaneamentos de rotina. Cores se ligam a emoções, horários trazem à tona memórias, condicionamentos remetem a mecanismos basais: um mau entrosamento entre os neurônios e seus centros de coordenação pode deflagrar reações exageradas a estímulos de outra forma inócuos. (GIFFONI, 2004, p. 16)

A ausência do Ladakh, das cores, da vida, de sua filha Sarasvasti e a repetição de tons e cores no interior da Unity aumentam em Shiva a angústia de perceber que estava numa missão incerta de retorno e pensar nisso tudo é sinônimo de vazio, pois o encarceramento pela solidão se dá pelo caráter infinito do espaço. Para sobreviver à angústia, no interior da nave,

assim que se rendia à ditadura das seis da tarde, com ou sem ajuda do patacão, o suor e o medo aliavam-se à fome e Shiva fugia para sua cabine. No caminho, evitava o contato com a tripulação. Mirava um ponto, empinava-se, seguia em frente aumentando o ritmo das passadas. Na cadência mecânica, ereta, firme, tentava mascarar o transtorno e apressar o fim do martírio. Carecia devorar a refeição cromática antes que ele próprio se canibalizasse. (GIFFONI, 2004, p. 20)

Em direção à cabine Shiva buscava deliciar-se na fartura cromática proporcionada pelas telas de Jackson Pollock, não dava indicativos de desespero. O fato de empinar e seguir em frente demonstra a autoridade e posição superior do comandante que jamais poderá deixar transparecer o medo do vazio e a fragilidade diante da ausência daquilo que dá forma à vida: as cores.

Na cabine, sua fiel confidente Madeleine é a única que conhece o problema que assola a vida do capitão.

Entrou na cabine, arrancou a roupa e, do centro do cômodo, a voz aos solavancos, dirigiu-se à esfera de cristal no centro da escrivaninha, sobre a qual um *led* verde piscava:

– Carregar as pinturas de Jackson Pollock... Exibir Pólos Azuis: Número 11, 1952... Dimensão original. Rápido, Madeleine!

Uma névoa formou-se à frente de Shiva, diáfana a princípio, depois monolítica em sua densidade etérea, um sanduíche de camadas de tinta à primeira vista lançadas a esmo sobre um painel de ar. Em segundos, a obra de Pollock materializou-se: uma tela com mais de dois metros de altura e quase cinco de extensão resgatada na riqueza original dos detalhes, dos pingos roxos aos escorridos brancos, dos borrões amarelos aos traços verticais em preto. Em meio à aparente desordem, o mesmo princípio de criação se repetia, quer se considerasse o quadro como um todo, quer se limitasse a um canto: fractais de tinta. (GIFFONI, 2004, p.33).

As pinturas de Pollock³⁴ apresentam o puro manuseio da tinta, independentemente de qualquer motivo ou aspirações, trata-se de um exercício livre.

O artista norte-americano Jackson Pollock (1926-1956) quem despertou o interesse com suas novas técnicas de aplicação da tinta. Pollock foi cativado pelo Surrealismo, mas descartou gradualmente as imagens fantásticas que tinham obcecado suas telas, optando pelos exercícios de arte abstrata.

³⁴Pollock lembrou “provavelmente de histórias sobre pintores chineses que tinha usado métodos nada ortodoxos, bem como da prática dos índios americanos de fazerem imagens na areia para fins mágicos. O emaranhado resultante das linhas satisfaz dois padrões opostos da arte do século XX: o anseio de simplicidade e de espontaneidade pueril, que suscita a lembrança de garatujas infantis numa época da vida anterior àquela em que as crianças começam a formar imagens; e na extremidade oposta, o interesse sofisticado pelos problemas de uma pintura pura.” (Cf. GOMBRICH, 2008, p. 602-604)

Impacientando-se com os métodos convencionais, colocou suas telas no chão e pingou, derramou ou arremessou suas tintas, acabando por obter configurações surpreendentes. (GOMBRICH, 2008, p. 602)

A arte abstrata de Pollock é um exercício livre e espontâneo, os respingos de tinta forçam a mente humana a diversas associações. Quando Shiva está diante das holografias de Pollock, alimenta-se com as diversas cores, seus sentidos se confundem pela sinestesia e chega ao gozo pleno.

As pinturas de Pollock são caracterizadas como “pintura da ação” ou expressionismo abstrato, a inserção deste pintor na obra tem uma estreita vinculação com o tema central: angústia e solidão marcam o desenvolvimento do enredo.

Como ocorre em qualquer trabalho literário, o artista sintetiza o momento real, o contexto de sua época. Assim, *Infinito em pó* conduz a alguns questionamentos. Trata-se de uma sátira da nossa época? Por que os seres humanos estão se deslocando da terra? Quais descobertas pretendem empreender?

O autor recorre ao intertexto histórico para explicar aquilo que não se consegue superar, apesar dos grandes avanços tecnológicos. Percebe-se, portanto, que o texto “A arte de comer um quadro de Pollock” provoca uma reflexão sobre a solidão do homem e a angústia diante de pequenas coisas que estão presentes no cotidiano.

As cores introduzidas no romance a partir do pintor Jackson Pollock nos proporcionam refletir acerca da importância das cores na vida humana. Percebe-se que “o primeiro caráter do simbolismo é a sua universalidade, não só geográfica, mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento, cosmológico, psicológico, místico, etc.” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1991, p. 275).

A monocromia destacada no texto é sinal de monotonia da vida, o desespero despertado no interior da astronave e o ato de devorar as pinturas de Pollock metaforicamente aproximam o homem daquilo que é parte constituinte do viver: sem cores não há vida.

CONCLUSÕES

A obra *Infinito em pó*, de Luís Giffoni é polifônica e traz diversas discussões em sua interpretação. O próprio objeto do presente estudo – suas personagens – compõe um *corpus* altamente diversificado, as referências se remetem a cientistas, escritores, personagens, artistas, etc. Como se observou, cada uma delas apresenta características, posturas e interesses diferentes.

Tendo como suporte a ficção científica, *Infinito em pó* tematiza o desenvolvimento do passado através da ousadia dos homens e através de vários argumentos históricos aproxima o passado do futuro. A metáfora com as grandes navegações demonstra o distanciamento contextual e ao mesmo tempo a proximidade pela vontade de descobrir e explorar outros espaços.

Escrito na forma de prosa romanesca, a obra reforça o argumento de Bakhtin de que o romance “é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado (BAKTIN, 1990, 397)”. Esse caráter inacabado traduz-se nas possibilidades que o romancista tem de traduzir o contexto, criticar e por vezes repensar a modernidade da escrita. A ficção científica tem essa capacidade de movimentar o espírito humano no sentido de percepção e crítica da realidade, como forma ficcional burguesa tende a um profundo “questionamento das faltas do mundo burguês, sem abdicar de seus valores, especialmente a ciência e a valorização de um novo homem apto para a tecnologia e disposto a encarar a face cruel, por mais fugidia e incerta que seja, do universo” (CAUSO, 2003, p. 49).

Nesta perspectiva de crítica a constituição, organização e desenvolvimento da realidade a análise feita permite afirmar que, apesar das disparidades utilizadas na construção das personagens-tripulantes da Unity, há na narrativa um fio condutor que une todos os integrantes da nave: Shiva Ramanujam. O narrador em terceira pessoa e as várias vozes narrativas que perpassam todo o romance manifestam a importância do capitão da missão e das diversificadas constatações que ocorrem através do contato com Shiva. São críticas ao sistema de poder, as posições sociais, aos problemas psicológicos e conseqüentemente ao avanço da ciência e de suas conseqüências.

A pesquisa empreendida vem confirmar, o pertencimento da obra ao gênero ficção científica. A viagem interestelar narra o desejo e ao mesmo tempo a angústia de personagens que vivem nos séculos XXIII e XXV os reflexos causados por um sistema que ignorou o ser humano, transformando-os em seres obcecados e resignados devido o cultivo da ganância e fraqueza que marca a vida coletiva no interior de uma nave espacial.

A nave como microcosmo é um espaço onde as liberdades individuais se dissolvem num coletivo agressor, marcado pela vigilância constante e a deterioração da dimensão existencial. O autor traz à discussão elementos universais como angustia, solidão, miséria humana, sexo, disputas, poder e os apresenta numa realidade marcada por conflitos.

A modelagem de *Infinito em pó* compõe-se de quatorze capítulos alterando narradores e personagens que apresentam o que é viver numa nave espacial com milhares de pessoas. Além disso, é colocado como prefácio uma página de agradecimentos e um posfácio com recortes dos diários de Mira Ceti e Nima Prjama, no sentido de mimetizar a realidade. Na página de agradecimentos são feitas inúmeras referências às viagens marítimas do século XVI, a Colombo e aos “colombos” que povoam a Unity, e a nave que se compara às caravelas.

Para dar vida as personagens Giffoni faz uso de uma série de nomes de cientistas, artistas, protagonistas de outros romances de ficção científica além de recorrer aos célebres e imortais da nossa história.

Desse modo, a partir da leitura do romance *Infinito em pó* e do cruzamento com informações acerca da constituição dessa forma de literatura de massa que a ficção científica é “o gênero literário para a nossa época. Ela traduz toda a tragédia do homem moderno, acossado pelos monstros de sua própria criação, procurando livrar-se do pesadelo que a própria civilização moderna representa”. (GARCIA apud CAUSO, s/d, p. 54). Na obra esta constatação se dá, na medida em que, o autor apresenta um contexto tecnológico altamente avançado, porém, reforça que as fraquezas humanas não foram superadas. Para tanto, o autor utiliza conhecimentos das Ciências Biológicas, Astronomia, Física, Matemática para corroborar a escrita literária.

Decerto outros autores motivados por seus contextos produziram suas críticas nas mais diversas formas e a partir das mais diversas abordagens. Contudo, a obra de Giffoni nos parece digna de atenção na medida em que, como ficou comprovado, suas preocupações sociopolíticas sempre andaram lado a lado com suas preocupações estéticas. Assim, sua crítica ao poder que a todos corrompe encontra lugar privilegiado numa viagem interestelar. Como vimos, não apenas os mecanismos de poder, ganâncias e fraquezas que marcam nossa história coletiva, a estrutura da ficção científica possui uma ideologia que é a possibilidade de satirizar a realidade.

E essa é, para este estudo, a grande realização da obra literária do escritor mineiro Luis Giffoni: o convite ao deslocamento das montanhas de Minas e o mergulho numa longa viagem com a proposta de conhecer as personagens compreendendo-as a partir das várias

vozes que as circundam. A partir deste conflito de perspectivas, o autor constrói um mundo onde a luta pela sobrevivência e a exploração do novo definem, de forma trágica aqueles que são senhores de seu destino. Isso foi o que realizou Giffoni com uma obra rica de conteúdos e de significados. Sua obra demonstra atualidade e severas críticas às formas de vida de uma sociedade tecnológica.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Edwirges A. Ribeiro Lopes. **O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira: Escritos da tradição.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Introdução à análise da narrativa.** São Paulo: Scipione, 1995.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental.** Trad. George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALONSO, A. L. Verossimilhança. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários.** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 05 set. 2012.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética.** Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ASIMOV, Isaac. **No mundo da ficção científica.** Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

AMARAL, Adriana. **Visões Perigosas: Uma Arque-Genealogia do Cyberpunk.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** 2. ed. Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: Unesp Hucitec, 1990.

BENASSAR, Bartolomé. Dos mundos fechados a abertura do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A descoberta do homem e do mundo.** São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 83-93.

BRAGANÇA, G. F. F. **Parâmetros para o estudo da sinestesia na música.** Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.80-89.

BOSI, Alfredo. **História da Literatura Concisa.** São Paulo: Cultrix, 1999.

CANDIDO, Antônio (Org.). **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARNEIRO, André et al. **Histórias de Ficção Científica.** São Paulo. Ática, 2005.

CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. (Org.). **Depois do Sputnik: um debate cultural sobre a ficção científica no Brasil.** s/d.

COTRIM, Gilberto. **Fundamentos da Filosofia: História e Grandes Temas.** São Paulo: Saraiva, 2002.

DUARTE, Constância Lima (Org). **Dicionário Bibliográfico de Escritores Mineiros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FARIA, Caroline. **Philip Dick**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/escritores>. Acesso em; 16 de maio de 2012.

FIKER, Raul. **Ficção Científica: Ficção, Ciência ou uma Épica da Época**. Porto Alegre: L&PM Editores, Coleção Universidade Livre, 1985.

FIRPO, Luigi. Para uma definição da “Utopia”. In: **Morus: Utopia e Renascimento**. N°2, 2005, Campinas: Unicamp.

FOIGNY, Gabriel de. **A terra austral conhecida**. Tradução, introdução e notas de Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

FORSTER, E.M. **Aspectos do Romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

GANCHO, Cândida Vilares Gancho. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2004.

GIFFONI, Luís. **Infinito em pó**. São Paulo: Pulsar, 2004.

GINWAY, Maria Elizabeth. **Visão alienígena: ensaios sobre ficção científica brasileira**. Vários Tradutores. São Paulo: Devir, 2010.

_____. **Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro**. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir Livraria, 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Parte I. 12. ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**. 2° ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLLAENDER, Arnon; SANDERS, Sidney. **The Landmark Dictionary**. São Paulo: Moderna, 2005.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. Trad. Fátima Sá Correia *et alli*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILLIET, Sérgio. **Blaise Pascal: Pensamentos.** Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A Criação Literária: introdução à problemática da literatura.** 6º edição. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

NIETZCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra.** Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

MONT'ALVÃO JUNIOR, Arnaldo Pinheiro. As definições de ficção científica da crítica brasileira contemporânea. **In: Estudos Linguísticos.** São Paulo, 2009.

NUNES, J. M. de Sousa. Ficção. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários.** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 05 set. 2012.

OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma História da Ficção Científica.** São Paulo: Nova Lua Editora, 1987.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado). **In: A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

PEREIRA, Fabiana da Câmara G. **Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira.** Rio de Janeiro, 2005. 156p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração.** Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. A utopia e a sátira. **Morus: Utopia e Renascimento, 6,** 2009.

RIVOTTI, Vasco. Satélite. **In: Dicionário Enciclopédico Koogan - Larousse – Seleções.** Trad. Vários Tradutores. Lisboa: SARL, 1981.

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

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Introdução ao Zen-Budismo.** Trad. Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

TAVARES, Bráulio. **O que é Ficção Científica.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

TAVARES, Bráulio. ***O Rasgão no Real***: Metalinguagem e Simulacros na Narrativa de Ficção Científica. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4º. ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM et al. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.