

Chaves, Jayme Soares

**Ficção científica retrofuturista e fantasismo brasileiro**

*Études romanes de Brno*. 2019, vol. 40, iss. 2, pp. 101-119

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2019-2-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/141595>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## Ficção científica retrofuturista e fantasismo brasileiro

### Retrofuturistic Science Fiction and Brazilian Fantasism

JAYME SOARES CHAVES [jayme.chaves@gmail.com]  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

#### RESUMO

O artigo pretende traçar os caminhos da ficção científica retrofuturista na literatura brasileira desde as primeiras recepções da obra de Jules Verne no Brasil até as experiências contemporâneas em subgêneros como a uchronia, o *steampunk*, e o *crossover*, que estão ajudando a fomentar intenso debate nas universidades, com a formação de grupos de estudo em todo o Brasil, além de refletir sobre modernos conceitos de literatura fantástica brasileira, que vem sendo propostos por escritores e acadêmicos e que deveriam estar na ordem do dia dos debates sobre o assunto, para que a literatura fantástica brasileira saia finalmente do gueto em que sempre esteve confinada, e possa ocupar o lugar de direito entre as produções literárias contemporâneas.

#### PALAVRAS-CHAVE

Uchronia; Steampunk; Retrofuturismo; Literatura Brasileira

#### ABSTRACT

The article intends to trace the paths of retrofuturist science fiction in Brazilian literature from the first receptions of Jules Verne's work in Brazil to contemporary experiences in subgenres such as uchronia, steampunk, and crossover, which are helping to foment intense debate in universities, with the formation of study groups throughout Brazil, as well as reflecting on modern concepts of Brazilian fantastic literature, which have been proposed by writers and scholars and should be on the agenda of the debates on the subject, so that literature fantastic Brazilian finally emerge from the ghetto where it has always been confined, and can occupy the right place among contemporary literary productions.

#### KEYWORDS

Uchronia; Steampunk; Retrofuturism; Brazilian Literature

RECEBIDO 2019-04-20; ACEITE 2019-06-30

Falar de ficção científica retrofuturista no Brasil é falar, antes de tudo, da recepção dos mitos literários neoromanescos do século XIX no Brasil. A história editorial de Jules Verne em terras brasileiras, por exemplo, deixou profundas impressões no público alfabetizado. Olavo Bilac conta em uma crônica de 1907, precisamente intitulada “Júlio<sup>1</sup> Verne” (1916: 29–34.), o efeito que a visão de um estudante, lendo sofregamente a *Viagem ao redor da Lua* na Biblioteca Nacional, provocou em seu espírito. Bilac realiza uma verdadeira anamnese a partir desta visão.

Agora, no lugar que estava vazio diante de mim, naquele lugar há pouco ocupado pelo leitor da “Viagem à roda da lua”, — estava eu ainda vendo um mocinho pálido e nervoso, sonhando e sofrendo. Era o mesmo de há pouco? era e não era... Era o símbolo de uma idade: era um desdobramento de mim mesmo, era eu mesmo, era a minha pessoa recuada até a adolescência. (Bilac 1916: 30)

Bilac rememora as angústias da juventude, as incompreensões, as injustiças, principalmente as injustiças perpetradas pelo sistema escolar. Júlio Verne surge na adolescência do poeta como um “encantador de almas”, cuja “piedade” abria “mundos radiantes” à sua imaginação, único consolo para seus sofrimentos de infância:

E, quando os meus olhos pousavam sobre a última linha de um desses romances, quando eu me via de novo no salão morrinhento e lúgubre, quando ouvia de novo o ressonar do cônego e as passadas do bedel charadista, — havia em mim aquela mesma súbita descarga de força nervosa, aquele mesmo afrouxamento repentino da vida, aquele mesmo alívio misturado de tristeza, a que, há poucas semanas, na sala da Biblioteca Nacional vi sucumbido o rapazola que lia a “Viagem à roda da lua”. (Bilac 1916: 32–33)

E quando a leitura terminava, Bilac sentia o “desmoronamento dos mundos, o eclipse dos sóis, a ruína dos astros: era o pano de boca que descia sobre o palco da ilusão, matando a fantasia e ressuscitando o sofrimento” (34).

Dezesseis anos depois, em 1923, Monteiro Lobato se expressará de modo semelhante em *Mundo da Lua*, reunião de fragmentos memorialísticos da época em que cursava Direito:

Júlio Verne levou-me a Humboldt, e depois à Geografia e às demais ciências físicas e sociais. Foi o aperitivo. Entreabriu-me as cortinas do mundo como coisa viva pitoresca, composta de paisagens e dramas. De posse dessa visão, e esporeada pela imaginativa, a inteligência “compreendeu e quis saber” [...] A inteligência só entra a funcionar com prazer, eficientemente, quando a imaginação lhe serve de guia. A bagagem de Júlio Verne, amontoada na memória, faz nascer o desejo do estudo. Suportamos e compreendemos o abstrato só quando já existe material concreto na memória. [...] A arte abrindo caminho à ciência: quando compreenderão os professores que o segredo de tudo está aqui? (Lobato 2008: 32)

Três anos depois, em 1926, Lobato publicará o seu polêmico romance de ficção científica, nitidamente influenciado por H.G. Wells: *O choque das raças*, mais tarde rebatizada como *O presiden-*

1 Forma portuguesa de “Jules”.

te negro. Não entraremos aqui nas questões que o livro suscitou e ainda suscita. Para os propósitos de nosso trabalho, interessa-nos determinado trecho do capítulo III, muito apropriadamente intitulado “O Capitão Nemo”. Neste trecho, o personagem Ayrton é introduzido no gabinete do professor Benson, onde se encontra o “porviroscópio”, aparelho que permite ver o futuro. O gabinete, saturado de “reentrâncias, afunilamentos que se metiam pelos muros como cornetas de gramofone, lâmpadas elétricas dos mais estranhos aspectos, grupos de fios que vinham aos quatro, aos cinco, aos vinte e de repente se sumiam pelo muro a dentro”, evoca no personagem as lembranças de suas leituras de Jules Verne:

Eu lera em criança um romance de Júlio Verne, Vinte Mil Léguas Submarinas, e aquele gabinete misterioso logo me evocou várias gravuras representando os aposentos reservados do capitão Nemo. Lembrei-me também do professor Aronnax e senti-me na sua posição ao ver-se prisioneiro no ‘Nautilus.’ (Lobato 1946: 141–142)

Além de uma simples descrição evocatória, o trecho demonstra e confirma o efeito provocado pela associação do texto com a imagem, não apenas no personagem, mas, sem dúvida, no próprio Lobato. De qualquer modo, em que pese essa popularidade da obra de Verne no Brasil, não foi suficiente para criar entre nós uma tradição em *scientific romances*. É óbvio: no século XIX, enquanto os franceses acorriam para as conferências científicas e os ingleses desenvolviam-se, literalmente, a todo vapor, o Brasil era um país rural e atrasado. Quando o editor Garnier publica a primeira tradução de Júlio Verne no Brasil, em 1876, a escravidão ainda não havia sido abolida. Mesmo após o golpe de estado republicano, os ideais de ordem e progresso estavam longe de se concretizar. Roberto de Souza Causo, em seu livro sobre a literatura fantástica no Brasil, dá três exemplos significativos (2003: 124–127) da pouca receptividade das ideias científicas em nosso meio. O primeiro exemplo é o padre Landell de Moura, que em 1905 tentou inutilmente fazer o presidente Rodrigues Alves se interessar pelo seu emissor de ondas de rádio, que ele pretendia doar ao governo brasileiro, junto com as patentes; o segundo, Alberto Santos-Dumont, que em 1917 escreveu inutilmente uma carta ao presidente Venceslau Brás no intuito de convencê-lo a desenvolver uma frota aérea; e o terceiro, Oswaldo Cruz e a campanha de vacinação compulsória, que apesar do apoio oficial, ficou em meio ao fogo cruzado entre a falta de esclarecimento popular e a truculência autoritária do governo republicano. Diante deste panorama, iniciativas editoriais como as de Garnier, por mais interessantes que fossem, não estavam respondendo a uma mudança social profunda, como foi o caso de Pierre-Jules Hetzel e o seu *Magasin*, na França. Mesmo Olavo Bilac, diferentemente de Monteiro Lobato, vai apreciar a obra de Verne não pelo seu teor científico ou pedagógico, mas quase que exclusivamente pelas suas características escapistas:

Ha quem diga que a glória maior do talento de Júlio Verne consiste em haver vaticinado, sob a forma de sonhos, alguns sucessos e algumas conquistas que a ciência mais tarde realizou. Pode ser! .... Mas, pensando bem, considero quanto seria preferível que todos esses sonhos permanecessem no estado de sonhos... (Bilac 1916: 33)

É nesse contexto que o primeiro *scientific romance* brasileiro será publicado, em 1875: *O Doutor Benignus*, de Augusto Emílio Zaluar, claramente influenciado por Júlio Verne. E, como diz José



Murilo de Carvalho em seu prefácio para a edição de 1994, apesar de ignorado pelos principais críticos literários do século XIX, como José Veríssimo e Sílvio Romero, “o romance apresenta uma originalidade incontestável: é o primeiro em nossa literatura a tomar a ciência como tema de fabulação” (1994: 7), precedendo inclusive o primeiro trabalho brasileiro de divulgação científica, publicado em 1879 pelo biólogo Louis Couty.

Causo observa, de modo bastante pertinente, que, ao contrário dos romances científicos franceses, ingleses e norte-americanos, os primeiros exemplos brasileiros notabilizam-se por uma exposição científica tímida e uma ação física quase inexistente. Carvalho também salienta essa diferença: Verne era fascinado pela tecnologia e pelo empreendedorismo norte-americano, e fez de seu romance *Viagem ao redor da Lua* um “hino à engenharia americana” (1994: 9). O Doutor Benignus é um cientista que apenas observa e explica a natureza, não interfere nem a transforma. O ato de observar, e não interferir, também é encontrado em *O presidente negro*: os personagens, ao contrário do Viajante no Tempo de Wells, apenas observam o futuro pelo “porvirosópio”. A mesma estrutura se encontra em um romance de Érico Veríssimo de 1939, *Viagem à aurora do mundo*, onde o passado e o futuro da humanidade é apenas contemplado através de uma máquina. Essa característica de espectadores, e não atores, que marca os personagens dos primeiros romances de FC no Brasil, é interpretada por Causo como devida à

[...] imobilidade social própria do mesmo aspecto colonial que determinou a ausência de instituições e do pensamento científico no Brasil. Imobilidade social e ausência de perspectivas imediatas de mudança, mudança em geral promovida pelo avanço científico e técnico. O Brasil do século XIX e início do século XX era uma nação espectadora, e não agente, nesse processo. E aventura pressupõe ação, a presença de agentes que se posicionam na linha de frente da mudança. Nesse sentido, o elemento romanesco de Wells foi bem menos incorporado que os elementos discursivos, retóricos. (Causo 2003: 145)

A comparação com alguns clássicos do romance científico deixa claro, segundo Causo, a forma como a ciência é contextualizada. Nos romances brasileiros, a ciência é sempre solitária, abnegada, e “parece não ter instituição que a abrigue”. Ao contrário, a ciência em Verne, Wells e Arthur Conan Doyle é quase sempre respaldada por prestigiosas instituições, discussões em periódicos e coberturas pela imprensa. Talvez porque, como dizia Vilém Flusser, “os processos que ocorrem no Brasil se dão à margem da história, e se história significa ‘tornar consciente’, os processos em curso no Brasil se dão à margem da consciência inclusive, ainda, do próprio brasileiro” (Flusser 1998: 98).

A partir destas primeiras tentativas, a ficção científica brasileira seguirá um caminho acidentado, permanecendo sempre um gênero marginal em nossa literatura. Não será necessário, como já dissemos, resumir aqui essa história. Apenas observaremos o fato de que, na década de 1960, época da famosa geração GRD<sup>2</sup>, ou “primeira onda” da ficção científica no Brasil, o editor Paulo Matos Peixoto publicou pela primeira vez, em tradução brasileira, a obra quase completa de Júlio Verne, em 48 volumes. E foi a GRD que, em 1961, ano marcante em adaptações cinematográficas de romances de Verne, lançou a primeira antologia de contos brasileiros de FC.

2 GRD eram as iniciais de Gumercindo Rocha Dórea e o nome de sua editora, responsável pela publicação de vários autores brasileiros de ficção científica, começando pelo livro *Eles herdarão a Terra*, de Dinah Silveira de Queiroz. Fausto Cunha, Walmir Ayala, André Carneiro e Antonio Olinto estavam neste grupo.

Subgêneros como o *steampunk*, que se notabilizam pelo duplo olhar para o passado, o passado histórico e o passado da ficção científica, para estabelecerem-se no Brasil de forma original, teriam que desenvolver características muito particulares, que levassem em conta esta dupla ausência, a ausência de um passado enquanto sujeito da história, e, conseqüentemente, a ausência de uma tradição sólida em ficção científica.

O *steampunk* norte-americano inicialmente surge como “fantasia vitoriana” para depois configurar-se como história alternativa, ucronia ficcional e mitopoética. O *steampunk* brasileiro, ao contrário, sempre esteve estreitamente ligado ao subgênero ucronia, que, no Brasil, começou em 1989 com a publicação de *A casca da serpente*, de José J. Veiga.

Ucronia é uma palavra derivada do grego *οὐ-κρονός*, “não-tempo”, “tempo nenhum”. Neologismo criado em 1876 pelo filósofo francês neokantiano Charles Renouvier, a partir da palavra “utopia” (*οὐ-τόπος*), “lugar nenhum”. A associação entre os dois termos é evidente no próprio título da obra que introduziu o vocábulo no mundo, o romance *Uchronie (L’Utopie dans l’histoire)*. A definição do termo também se evidencia no subtítulo: *Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu’il n’a pas été, tel qu’il aurait pu être*. A ucronia, portanto, é a construção ou reconstrução daquilo “que não foi”, mas que “poderia ter sido”, uma recriação de um evento histórico tal como poderia ter acontecido e não como aconteceu realmente. Também chamado de “história alternativa”, é um experimento em prosa narrativa onde o autor imagina um ou mais pontos de divergência em determinado evento histórico e cria um enredo ambientado neste tempo passado alternativo, ou num tempo presente modificado pela alteração do passado, ou ainda num tempo futuro resultante desta modificação. A ucronia está para o romance histórico tradicional como o negativo está para a cópia fotográfica: é uma espécie de chapa ou película fotográfica com os claros e escuros invertidos<sup>3</sup>.

*A casca da serpente* é um exemplo isolado, obra de um dos poucos autores canônicos brasileiros relacionados à literatura fantástica, e que apenas recentemente foi considerado como um possível representante deste subgênero. Mas uma vez que não parece ter sido a intenção de Veiga inaugurar ou se filiar a determinado subgênero literário, costuma-se atribuir a primazia ao conto “A Ética da Traição”, de Gerson Lodi-Ribeiro, publicado em 1992 no último número do periódico *Isaac Asimov Magazine de Ficção Científica*. É o primeiro exemplo autoconsciente de ucronia em literatura brasileira, e Lodi-Ribeiro é um dos mais prolíficos escritores brasileiros no gênero, tendo inclusive reunido, em versão eletrônica, diversos ensaios publicados sobre o assunto ao longo dos anos (2006). O conto foi republicado no mesmo ano na revista francesa *Antarès*, traduzido por Jean-Pierre Moumon (Henriet 2003: 255) e mais tarde publicado novamente em uma antologia do próprio autor, *Outros Brasis*, de 2006.

3 Assim como existem a história e o romance histórico, existem a ucronia e a historiografia ucrônica. Uma modalidade muito específica de metodologia histórica também especula sobre o que não aconteceu: a história contrafactual. Para o historiador, pode ser uma fascinante oportunidade de tentar reconstituir e entender, com o auxílio da documentação disponível, todas as possibilidades que se apresentavam no momento em que se deu determinado evento. Uma oportunidade de repetir teoricamente a experiência original, de reconstruir intelectualmente o momento em que o fato histórico poderia ter ocorrido de forma diversa da que, de fato, ocorreu. A pergunta básica da história é *what if?* (e se...?). A partir desta pergunta inicial, os contrafactualistas criam cenários hipotéticos, possibilidades alternativas a partir de um assim chamado “ponto de divergência”, às vezes um detalhe, que poderia desencadear tal mudança no rumo dos acontecimentos que, suas conseqüências, poderia alterar o curso da história por décadas, talvez séculos. Ou por outro lado, uma determinada mudança no curso da história que não modifica, ou, pelo menos, não substancialmente, o resultado conhecido.



O enredo passa-se em 1992, em uma realidade alternativa configurada por um ponto de divergência: a derrota do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança. Como consequência desta derrota, o Império foi dissolvido e o território brasileiro dividido em três partes: ao norte, a República de Pernambuco, “a última ditadura militar remanescente no subcontinente” (2006: 176); ao sul, a Federação do Brasil, rica e industrializada graças as reformas econômicas impostas pelas forças de ocupação paraguaias; e no centro-oeste, o Protetorado del Mato Grueso, sob domínio direto da Gran República del Paraguay, que devido a vitória, continuou sua revolução industrial até transformar-se na maior potência das Américas. A “maciça influência cultural paraguaia” alcançou a Europa, em consequência de sua aliança com a Alemanha, decisiva para a vitória na Grande Guerra, em 1927, e do posterior plano de auxílio econômico empreendido por Assunción às nações europeias do pós-guerra” (168).

Neste cenário contrafactual, o narrador, físico brasileiro, mulato, bisneto de um ex-escravo radicado no Paraguai que serviu nas tropas de Solano López, liderava um projeto de pesquisa na Universidade de São Paulo em torno das “dobras espaço temporais”, no intuito de tentar rastrear “fluxos de perturbação temporal” e visualizar “conjuntos de eventos passados nas proximidades de um objeto material” (171), no caso, o próprio planeta Terra.

Constrói, então, um “holovisor temporal”, espécie de contraparte do “porvirosópio” de Monteiro Lobato, que lhe revela imagens de um passado completamente diferente: um passado em que o Paraguai perdeu a guerra e arruinou-se como nação, onde o Brasil manteve a sua hegemonia no continente, onde houve duas guerras mundiais e os Estados Unidos impuseram a sua influência, cultural e econômica, em grande parte do mundo. Mais: o Brasil, apesar de manter a sua integridade territorial, tornou-se uma nação assolada pela miséria, pelo racismo e pela injustiça social. O personagem, é óbvio, observa a nossa linha temporal, tal como realmente aconteceu. O governo brasileiro encarrega seus cientistas de elaborar um plano para fazer as linhas temporais dos dois universos alternativos coincidirem (e nesse ponto temos uma série de explicações científicas baseadas em recentes teorias da física), na intenção de evitar a derrota e o desmembramento do país. Horrorizado diante da possibilidade de viver em um universo injusto, onde pessoas de sua condição social e racial jamais teriam as oportunidades que ele teve, o narrador destrói o laboratório, mata cinco pessoas (entre elas, dois amigos próximos) e foge para o Paraguai, o paraíso na terra.

É possível detectar várias influências neste conto: os universos alternativos, tema clássico na FC, e a possibilidade de superposição de linhas temporais derivam de narrativas como *The Worlds of the Imperium*, de Keith Laumer<sup>4</sup>; a construção de uma realidade histórica alternativa e a possibilidade de uma reversão para a realidade tal como a conhecemos nos fazem pensar em *Bring*

4 *The Worlds of Imperium*, de Keith Laumer, publicado em 1962, é considerado por alguns como o primeiro romance *steampunk*. É a história de Brion Bayard, diplomata americano em Estocolmo, que é sequestrado pela tripulação de um veículo que viaja através de mundos paralelos. Estes mundos fazem parte de um complexo denominado “A Teia”, que é definida como “o complexo de linhas alternativas que constituem a matriz de toda a realidade simultânea” (Laumer: 19). Os tripulantes do veículo pertencem a uma Terra paralela, onde a principal potência política é o Império Anglo-Germânico, em um século XIX alternativo. Outras Terras paralelas foram destruídas em guerras nucleares, com exceção da nossa, e de outra, semelhante a uma ditadura militar do Oriente Médio, que se torna uma ameaça ao Império, uma vez que seus habitantes também descobriram uma forma de viajar através das realidades alternativas, e preparam uma grande invasão, munidos de armas atômicas. O propósito do sequestro de Bayard deriva de que, neste mundo beligerante, o seu duplo alternativo é o líder político responsável pelos planos de guerra. A ideia é assassiná-lo e instalar Bayard em seu lugar, para salvaguardar a paz entre os mundos. Mas a trama política é mais complexa do que os estrategistas do Império imaginam, e o confronto de Bayard com o seu duplo revelará um sórdido ardid perpetrado por traidores e espiões.

*the Jubilee*, de Ward Moore; a ideia de que determinado ponto de divergência no passado poderia melhorar o nosso presente, e também o futuro, existe desde os primeiros exercícios de história contrafactual: é o *wishful thinking* deplorado por historiadores como Niall Ferguson<sup>5</sup>. Além disso, defende certa ideia de justiça social que desconhece quaisquer laços interpessoais, e que justificam até mesmo o assassinato. Este não seria, talvez, o maior problema do conto. O problema maior de “A Ética da Traição” é a aceitação acrítica de toda a mitologia que se construiu em torno da Guerra do Paraguai desde o final da década de 1960 e ignorando a historiografia mais recente sobre o assunto<sup>6</sup>, única explicação para o autor ter desenvolvido uma linha temporal tão improvável, e até mesmo risível.

De qualquer forma, estava aberto o caminho para as narrativas ucrônicas no Brasil. Tanto que, após algumas histórias publicadas aqui e em Portugal em fanzines, antologias e periódicos diversos, em 2000 a editora Ano-Luz edita *Phantastica Brasiliana: 500 anos de histórias destes e doutros Brasis*, coletânea de doze contos de autores portugueses, brasileiros e norte-americanos, organizada por Lodi-Ribeiro e Carlos Orsi Martinho. Na Internet, Lodi-Ribeiro assume a efeméride como o principal motivo do lançamento do livro: “Com a aproximação do quinto centenário do Descobrimento do Brasil, dando continuidade à sua política mercadológica oportunista (no bom sentido), a editora Ano-Luz decidiu lançar uma antologia comemorativa de contos fantásticos cujas temáticas se relacionassem de algum modo à história do Brasil”<sup>7</sup>.

Quatro destes contos são ucronias, cada um deles acompanhado, ao final, de uma cronologia histórica alternativa. No mesmo ano, o jornalista Ruy Castro lançou o seu primeiro romance: *Bilac vê estrelas*. É uma fantasia historiográfica com um certo espírito *steampunk* (embora, provavelmente, não fosse a intenção do autor) envolvendo Olavo Bilac e José do Patrocínio em uma conspiração francesa para roubar os planos de um dirigível que Patrocínio construía em um hangar no bairro de São Cristóvão. Antonio Olinto, em resenha para a Tribuna da Imprensa, chama o livro de “narrativa de espionagem com tons surrealistas” e chama a atenção para a montagem cinematográfica do romance<sup>8</sup>. Arrisco a hipótese de que a comédia pastelão retrofuturista de Blake Edwards, *The Great Race* (1965), tenha servido de inspiração para o humor *slapstick* do romance.

*Steampunk: histórias de um passado extraordinário* (2009), publicado pela extinta editora Tarja, reúne nove contos, alguns de escritores de FC brasileiros que já podiam considerar-se veteranos, como Lodi-Ribeiro, Causo, Fábio Fernandes, e de novatos como Romeu Martins e Flávio Medeiros Jr.

Em 2010 tivemos *Vaporpunk: relatos steampunk publicados sob as ordens de Suas majestades* e em 2011, *Dieselpunk: arquivos confidenciais de uma bela época*, ambos pela editora Draco, ambos organizados por Lodi-Ribeiro; também em 2011, foi lançado pela Draco um romance de *dark*

5 Ferguson, Niall (1999). *Virtual History: Towards a 'chaotic' theory of the past*. In: Ferguson, Niall. *Virtual History: alternatives and counterfactuals*. New York: Basic Books.

6 Essa mitologia será contestada pelo historiador Francisco Doratioto em *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*, publicado em 2002 pela Companhia das Letras. Mas o próprio Doratioto assinala que, dois anos antes de Lodi-Ribeiro publicar o seu conto, Ricardo Salles já a havia contestado em *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*, publicado pela Paz e Terra em 1990.

7 [http://members.tripod.com/~gerson\\_lodi/pb.htm](http://members.tripod.com/~gerson_lodi/pb.htm). Acesso em 19/04/2019

8 [http://www.academia.org.br/ABL/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from\\_info\\_index=10&infolid=1718&sid=394](http://www.academia.org.br/ABL/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=10&infolid=1718&sid=394).

Acesso em 19/04/2019





*fantasy* com estética *steampunk*, *O Baronato de Shoah*, de José Roberto Vieira, cujo segundo volume foi publicado em 2014; em 2013, a Tarja lançou *Retrofuturismo*, com dez contos ambientados em períodos diferentes da história, um deles *steampunk*, e a Draco, *Homens e Monstros: a Guerra Fria Vitoriana*, de Flávio Medeiros Jr; e em 2014, a Casa da Palavra publicou o romance *A lição de anatomia do temível Dr. Louison*, de Enéias Tavares, e a Draco editou o segundo volume de *Vaporpunk*.

As ucronias transficcionais<sup>9</sup> em literatura brasileira estão intimamente vinculadas ao *steampunk*, e vice-versa. Atribuo isso ao impacto exercido pela publicação da primeira aventura da *League of Extraordinary Gentlemen*, de Alan Moore. Uma vez que o próprio Moore assume o seu débito para com os universos transficcionais de Kim Newman e Philip José Farmer, temos então uma linhagem que será seguida pela maioria dos escritores brasileiros em suas primeiras experiências com o subgênero. Nas duas primeiras antologias brasileiras *steampunk*, cerca de metade dos contos lidavam, em alguma medida, com a transficcionalidade. Esta tendência vai diminuindo a partir da antologia *Dieselpunk*, mas, consoante com o impacto produzido pela publicação da *Liga*, a imagem mais perceptível da ucronia, no Brasil, é a imagem *steampunk*, e este, por sua vez, está sempre imediatamente associado à ucronia e à transficcionalidade.

Confirmando o diagnóstico, diz Bruno Anselmi Matangrano:

vale ressaltar que a revisitação de personagens históricas e/ou literárias do século XIX e início do XX não é uma obrigatoriedade nas narrativas retrofuturistas, uma vez que são possíveis mundos inteiramente novos construídos a partir desse olhar ou obras, que, apesar de se passarem em versões do mundo real, não se valem de figuras preexistentes. Ainda assim, tal revisitação é um dos recursos mais frequentes desse tipo de narrativa, o que aproxima o retrofuturismo de outros dois modos narrativos contemporâneos aparentados à ficção científica, comumente chamados de “história alternativa”, também conhecida como “ucronia” (isto é, a projeção de um futuro hipotético para determinado passado histórico e suas múltiplas possibilidades) ou “ficção alternativa” (um futuro hipotético para determinados personagens literários). (Matangrano 2016: 249–250)

Não é uma obrigatoriedade, mas não se pode minimizar o impacto da *League* e de seus ilustres antecessores no imaginário dos escritores contemporâneos que se dedicaram, em algum momento, ao retrofuturismo. *A mão que cria* (2006), de Otávio Aragão, por exemplo, é um alucinante *crossover* em ritmo de seriado dos anos de 1930, onde todo um universo ficcional bastante familiar ao autor é empregado para a construção de uma ucronia. A cronologia histórica alternativa que se encontra ao final do romance é bastante significativa. Começa no ano de 1870, onde é dito que a “França atrasa o início da Guerra Franco-Prussiana graças a algumas engenhocas tecnológicas desenvolvidas por Júlio Verne e seu amigo Pierre Aronnax”. Temos aí um ponto de divergência histórico, tanto nos eventos da história da França quanto na biografia de Júlio Verne, além de um cruzamento entre as fronteiras da ficção e da não-ficção, com a presença de Pierre Aronnax. No ano de 1888, é dito que o biólogo Charles Edward Prendick, sobrinho de Edward Prendick, participou de uma reunião a portas fechadas em Paris com o imperador do Brasil, D. Pedro II e o agora

9 “Ucronia transficcional” é um termo criado por mim e desenvolvido em minha tese de doutorado (2019) para classificar narrativas ficcionais ambientadas em cenários históricos alternativos (ucronias) e protagonizadas por personagens oriundos de várias obras literárias de autores diversos (transficcionalidade).

presidente da república francesa, Júlio Verne. Já estamos agora no domínio da transficcionalidade, com a presença de personagens derivados do universo wellsiano. Depois somos informados dos primeiros resultados das experiências de hibridização biológica, no ano de 1916, com a criação do primeiro cruzamento entre homem e golfinho, o primeiro de muitos, triunfo científico da Fundação Moreau, e que será usado com sucesso no afundamento de dois cruzadores alemães. Mais tarde o leitor ficará sabendo que, em 1948 e graças ao ministro Oswaldo Aranha, a ONU concedeu um estado submarino para a nova raça de homens anfíbios. A mitologia *pop* dos quadrinhos de Namor e Aquaman vai se fundir às mitologias de Verne e Wells neste mosaico alucinante de referências, cuja uchronia começa no fim do Segundo Império Francês e vai até o fim da Segunda Guerra Mundial, entremeada com várias inserções do momento presente.

*A mão que cria* é uchronia transficcional na mesma linha de *Anno Dracula*, mas mais ousada e mais livre em seu uso de referências e na concepção narrativa, com seus saltos temporais e inversões cronológicas. Quando a primeira antologia de contos *steampunk*, *Steampunk: histórias de um passado extraordinário* é publicada em 2009, fica visível um certo descompasso entre o desejo de emular o subgênero e sentir-se parte de um universo ficcional, e a sua realização concreta. A maioria dos contos é desprovida de refinamento literário, e, mais grave, não consegue contar uma boa história. A influência das imagens geradas por obras como a de Júlio Verne é patente, mas os textos perdem-se em deslumbramentos quanto as possibilidades contrafactuais e transficcionais. Queiramos ou não, os personagens dos romances científicos do século XIX tornaram-se ícones universais, modernos heróis míticos. Não é por uma decisão arbitrária do ficcionista que personagens clássicos da nossa literatura podem tornar-se, impunemente, heróis de narrativas de ficção científica – falarei mais sobre isso adiante. O efeito, na maioria das vezes, é risível, principalmente porque estes personagens, e seus livros de origem, ainda existem “sob o signo da obrigatoriedade”, e estão atrelados “à esfera dos deveres escolares” (Paes 1994: 38). Um exemplo é “Cidade Phantástica”, de Romeu Martins, cuja trama é protagonizada por personagens de Júlio Verne, Conan Doyle, e de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1876), como Leôncio Almeida. A presença deste último produz um efeito cômico involuntário, pela inadequação, e pela *imagem* associada ao personagem em decorrência do sucesso da adaptação televisiva da década de 1970. No extremo oposto, conto que fecha a coletânea, “Por um fio”, de Flávio Medeiros Jr., é o mais bem-acabado: uma uchronia ficcional envolvendo uma escaramuça entre o Capitão Nemo e o Capitão Robur na costa da Irlanda. É nítido que o autor sente-se à vontade neste universo, e utiliza as referências com uma elegância que falta aos outros participantes, inclusive veteranos. A ampliação deste universo temático em *Homens e Monstros: A Guerra Fria Vitoriana* confirma isso. Não se trata exatamente de um romance, mas de um universo ficcional composto de seis contos longos (ou novelas curtas) interligados. Todos os contos fazem referências entre si, compondo um quebra-cabeças intrincado. Podem ser lidos separadamente, sem prejuízo, mas são mais interessantes quando apreciados em conjunto. É uma uchronia histórica, uma Era Vitoriana alternativa, onde duas superpotências travam uma espécie de guerra fria: o Império Francês, tendo como aliados a Prússia, a Península Ibérica e a Confederação Argentina, e o Império Britânico e seus aliados, a saber, o Império Azteca e os Estados Unidos. Os Estados Unidos, banhados pelo Atlântico, fazem fronteira com o México, que pertence ao Império Azteca e com um território denominado Nova Albion, banhado pelo Pacífico, cuja população é majoritariamente miscigenada. O Brasil é mencionado de passagem, como “aquelas terras banhadas de sangue”, uma monarquia



cujo território é disputado pelos ibéricos e pelos aztecas, e sofre com uma guerra aparentemente interminável. Esta geografia política alternativa não é dada de forma direta e sistemática. Deve ser montada pelo leitor ao longo da leitura dos contos.

Mas *Homens e Monstros* também é uma ucronia transficcional. Flerta com toda a tradição do *scientific romance*, do romance de aventuras, da fantasia e do horror do século XIX e do início do século XX. Faz uso de personagens e enredos de textos de Conan Doyle, Poe, Wells, Jack London, Joseph Conrad, Júlio Verne, Leopoldo Lugones, Robert E. Howard e Stevenson. Utiliza-se do recurso ao *crossover*, ou transficcionalidade, mas seu ponto de partida não é a literatura brasileira. Medeiros Jr. não se preocupa em construir uma ucronia transficcional reciclando personagens e enredos brasileiros. Muito pelo contrário: assim como Octavio Aragão, mantém-se fiel ao universo de origem do *steampunk* mundial, sem nenhuma intenção de conceber um projeto nacionalista. Figuras históricas dividem a cena com personagens fictícios, criadores convivem com suas criaturas, ocupando funções diferentes, tanto na história como na literatura. Assim, a famosa rivalidade entre Jules Verne e H.G. Wells é transplantada do âmbito da literatura para a política. Na ucronia de Medeiros Jr., Verne e Wells não são ficcionistas, e sim ministros da Ciência de seus respectivos países, responsáveis pela corrida tecnológica e armamentista que alimenta a Guerra Fria Vitoriana<sup>10</sup>. Leopoldo Lugones também aparece como personagem, mas na função de comissário responsável pelas forças de segurança da Confederação Argentina em Buenos Aires.

A maioria dos personagens dos autores reciclados por Medeiros Jr. ocupam funções diferentes das que ocupavam nas narrativas originais. Alguns exemplos: Axel Lidenbrock, personagem de *Viagem ao Centro da Terra*, na ficção alternativa de Medeiros Jr., é um agente do serviço secreto prussiano; Edward Prendick, personagem de *A Ilha do Dr. Moreau*, é um agente duplo; Auguste Dupin, personagem de “Os Assassinatos da Rua Morgue”, chefe do serviço secreto francês. Os contos apresentam inspiradas fusões de duas ou mais narrativas de um ou mais autores. O primeiro conto, “O Som e o Aroma da Morte”, funde motivos de três narrativas de Lugones, “Yzur”, “Viola Acherontica” e “A Força Ômega” e, além de transformar o próprio Lugones em personagem, o faz interagir com três personagens de Jules Verne. O terceiro conto, “Máscaras”, é um hábil *crossover* entre *O Coração das Trevas* de Joseph Conrad, e *Cinco Semanas em um Balão* e *Os Quinhentos Milhões da Begun*, de Verne. O quinto conto, “O Lamento da Águia”, é uma história narrada sob o ponto de vista do Império Azteca, mas também é um *weird western*<sup>11</sup> que recicla temas e personagens de *O Vale do Terror*, de Conan Doyle, *A Praga Escarlate*, de Jack London, e “Além do Rio Negro”, de Robert E. Howard, que inclusive figura como personagem, ainda na infância. No último conto, “Por um fio”, a Guerra Fria passa a ser uma guerra declarada. E os comandantes supremos dos lados francês e inglês do conflito são os visionários cientistas e *warlords* de Verne: Nemo, e sua força naval e submarina, e Robur, com sua força aérea.

*A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, de Enéias Tavares, é o primeiro romance e, até agora o único, de uma série a ser editada pela Casa da Palavra, “Brasília Steampunk”. É uma ucronia transficcional. A narrativa se passa em 1911, na cidade de Porto Alegre, em um Brasil ucronico, no qual a República foi proclamada em 1860 e a escravidão abolida em 1878, conse-

10 Jules Verne, curiosamente, figura como político em pelo menos três ucronias literárias brasileiras: além do livro de Medeiros Jr., ele aparece nesta função em *A Mão que Cria* de Octávio Aragão e em *Le Chevalier e a Exposição Universal* (Avec, 2015), de A.Z. Cordenonsi.

11 Subgênero que combina elementos do faroeste com fantasia, horror, e ficção científica.

quência da progressiva substituição da mão de obra escrava pela automação. Esse período da história alternativa brasileira é denominado, no romance, Segunda Revolução Mecânica. Não há referências à primeira. Neste Brasil retrofuturista, existe pleno uso das tecnologias que, na história oficial, estavam em estado embrionário ou então existiam apenas na imaginação de cientistas, inventores, e escritores de *scientific romances* do final do século XIX e início do século XX. Há curiosa menção a dirigíveis de fabricação argentina nos aeroportos.

Mas o livro também é uma ucronia literária, uma vez que seus personagens principais são retirados de vários clássicos da literatura brasileira, cujos destinos e desenvolvimentos originais são modificados pelo autor para a criação de um novo universo ficcional. Isso é uma das características marcantes do subgênero *steampunk*, e parece ser a opção preferencial dos autores brasileiros que se dedicam a ele. No dizer de Girardot e Méreste

Reencontram-se personagens emblemáticos, que existiram ou que são pura ficção: Sherlock Holmes e Jack Estripador convivem com Thomas Edison e Lorde Byron. Enfim, o estilo folhetinesco do *steampunk* lembra naturalmente toda a literatura popular do fim do século XIX. A originalidade do *steampunk* não está nas ideias, nas personagens, na narração ou em uma crítica social qualquer, mas na arte de reunir todos estes elementos conhecidos para fazer uma construção original. O *steampunk* não consiste em inovar (como sabe fazer a ficção científica), mas em reciclar. É também possível descascar os mecanismos do *steampunk* à luz da noção de reciclagem, ação que consiste em uma primeira fase da recuperação dos elementos de produção antigos, e, portanto, dando um salto metafórico no passado, e em uma segunda fase na transformação para uma nova utilização, que marca assim o aspecto mecânico e industrial característicos do *steampunk*. (Girardot e Méreste in Matangrano 2016: 252)

É também um romance epistolar, à maneira do *Drácula* de Bram Stoker, composto por anotações, diários, cartas, telegramas e entrevistas, sem linearidade cronológica, e que formam uma espécie de quebra-cabeças para que o leitor possa reconstituir a visão geral da narrativa. Mas não é tudo. O romance também é uma narrativa policial onde já se sabe, desde o início, quem é o culpado, faltando apenas esclarecer as motivações dos crimes. Temos portanto um produto singular, mescla de ucronia histórica, ucronia ficcional, romance policial e romance epistolar.

Assim, somos apresentados, no início do romance, ao jornalista Isaías Caminha, que é enviado a Porto Alegre pelo diretor do jornal carioca O Crepúsculo, Ricardo Loberant, para cobrir a prisão de um assassino em série, o Dr. Antoine Louison, que se encontra preso em um manicômio administrado pelo Dr. Simão Bacamarte. Louison pertence a uma sociedade secreta, o Parthenon Místico, dedicada aos estudos do ocultismo e a obras sociais, homenagem à Sociedade Parthenon Litterario, que existiu de fato em Porto Alegre entre 1868 e 1925. Outros membros da sociedade são: Beatriz de Almeida, negra e escritora de folhetins policiais; Solfieri de Azevedo, ocultista e suposto imortal em razão de um pacto demoníaco; Vitória Acauã, índia amazonense com poderes xamânicos; Sergio Pompeu e Bento Alves, um casal homossexual de exploradores e investigadores do oculto e o Doutor Benignus, cientista e explorador. Com exceção de Louison e Beatriz, todos os personagens citados acima são oriundos de outros livros e autores: Lima Barreto (*Recordações do escrivo Isaías Caminha*), Machado de Assis (*O Alienista*), Álvares de Azevedo (*Noite na Taverna*), Inglês de Souza (*Acauã*), Raul Pompéia (*O Ateneu*) e Augusto Zaluar (*O Doutor Benignus*).



A localização da sede do Parthenon, Ilha do Desencanto, foi retirada da obra do escritor gaúcho Apeles Porto Alegre (*Georgina*), um dos membros do Parthenon Litterario. Além disso, existe nessa Porto Alegre alternativa um prostíbulo de luxo, o Palácio dos Prazeres, administrado por três personagens de Aluízio de Azevedo: Pombinha, Rita Baiana e Léonie, que lá se estabeleceram após os eventos narrados em *O Cortiço*.

Louison é réu confesso em oito assassinatos. Todas as vítimas eram influentes: um político, um militar de alta patente, um bispo, um cientista, um comerciante, uma senhora da alta sociedade, a filha do governador e um policial. No passado, formavam um grupo denominado “A Camarilha da Dor”, dedicado a práticas sadomasoquistas e rituais que envolviam sacrifícios humanos para uma obscura divindade, Pamu, o Venerável. Existe alguma ligação desse grupo com a Ordem Positivista, agremiação rival do Parthenon Místico, embora não explicitada no presente romance.

Louison mata suas vítimas como vingança pelas atrocidades cometidas pelo grupo contra a família de sua esposa, Beatriz de Almeida, que assim como outros escravos libertos, foi cooptada com promessas de emprego, mas, na verdade, era mantida novamente em cativeiro para ser torturada e morta nos rituais. Preso por Pedro Britto Cândido, policial desencantado com a sua profissão, e mantido no asilo do Dr. Bacamarte enquanto aguarda sua sentença, Louison é libertado por seu grupo e foge com Beatriz para Buenos Aires. Isaías Caminha, o principal narrador da história, e responsável por reunir os relatos dos outros personagens, envia o seu texto para Loberant e decide não voltar para o Rio de Janeiro, mas acompanhar Vitória Acauã, por quem se apaixona, em investigações sobrenaturais no interior do Rio Grande do Sul.

A “Brasiliiana Steampunk” é um universo ficcional transmidiático, que comporta romances, contos em formato digital, filmes para a Internet – a websérie *A Todo Vapor!*, quadrinhos, jogos de tabuleiro (*Cartas a Vapor*) e suplementos didáticos para uso em salas de aula de ensino médio. Assim, várias informações sobre o que ocorre nesse universo estão espalhadas de forma fragmentária em diversas mídias. A unificação dessas informações e a explicação de determinados fatos, presume-se, ocorrerá em futuros desdobramentos. Além disso, também existe um romance escrito a seis mãos, *A alcova da morte* (2017), por Enéias Tavares, Nikelen Witter e A.Z. Cordeonsi, ambientado em um Rio de Janeiro oitocentista ucrônico, e que ainda não sabemos se irá se conectar ao universo ficcional da “Brasiliiana Steampunk”. É o projeto *steampunk* mais ambicioso, até agora, da literatura brasileira<sup>12</sup>.

Tavares também é um pesquisador e um divulgador da literatura fantástica brasileira. Ele e Bruno Anselmi Matangrano publicaram em 2018 o livro *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Ao lado do livro de Roberto de Souza Causo, é um marco no levantamento histórico e biográfico da literatura fantástica no Brasil. Fazendo um panorama de todas as manifestações do fantástico na literatura brasileira, os dois autores vão identificar, na contemporaneidade, “uma nova tendência estética, o Movimento Fantasista. Este reuniria escritores dedicados exclusiva ou majoritariamente a produção de literatura fantástica, com ênfase nas subcategorias da fantasia, mesmo quando em diálogo com outras vertentes” (Tavares e Matangrano 2018: 21). Para os autores, o fantasismo “é um novo movimento literário cuja origem parece coincidir com o novo século, mas, sobretudo, a partir de 2010, quando o mercado de literatura

12 No momento em que encerro este artigo, sou informado do lançamento, previsto para setembro de 2019, de novo volume de Enéias Tavares que dá continuidade ao universo da Brasiliiana Steampunk: *Juca Pirama, marcado para morrer*, pela Editora Jambô.

fantástica começa a se estruturar de fato.” (262). Isto seria comprovado pelo aumento na publicação de títulos, na criação de editoras e selos específicos dedicados ao fantástico, e ao aumento de estudos teóricos nas academias. Mais importante ainda, segundo Tavares e Matangrano, seria a assunção de uma *intenção*, por parte dos autores, de fazer literatura fantástica, e abraçar o rótulo, sem temer o uso de nomenclaturas caras aos estudos acadêmicos<sup>13</sup>, normalmente utilizadas para ganhar uma aura de respeitabilidade.

Mas até mesmo Tavares e Matangrano não desprezam completamente esta mesma aura de respeitabilidade: ao dizer que uma das principais características da nova tendência “é o seu pendor para intertextualidade, por meio da paródia, do pastiche, da reciclagem, do palimpsesto”, que seriam “marcas da metaliteratura tão típica à chamada pós-modernidade”, eles implicitamente almejam o lugar de direito do fantasismo nos estudos acadêmicos e seu diálogo com a assim chamada Grande Literatura. Isto fica ainda mais evidente quando eles inserem este processo de emulação da tradição fantástica mundial no movimento modernista brasileiro:

o fantasismo recupera fortemente o aspecto antropofágico da literatura modernista brasileira e o aplica a sua própria categoria, em um esforço louvável de abraçar, aclimatar e conferir cor local a modos narrativos importados, distanciando-se de suas matrizes. É graças a esse processo que temos uma cidade *steampunk* como a Porto Alegre dos Amantes de *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* em oposição às constantes histórias retrofuturistas passadas em Londres ou a celebração das mitologias e religiões indígenas e africanas que vimos em detalhes anteriormente em diálogo com as constantes releituras das mitologias europeias pelas sagas de fantasia, como *Percy Jackson*. (Tavares e Matangrano 2018: 268)

Existe aí um aspecto interessante cujos frutos podem vir a ser surpreendentes, se os desafios forem devidamente encarados. Fazendo um retrospecto de todo o percurso desta pesquisa, sobre os elementos e procedimentos que autorizariam a identificação do subgênero que eu chamo ucronia transficcional, ficou muito claro para mim que um aspecto fundamental da prática da transficcionalidade é o mítico-romanesco. O “senso de espanto” que experimentamos ao ler os *crossovers* de Farmer, Newmann e Moore se deve, fundamentalmente, à capacidade dos autores de estabelecer nexos histórico-biográficos entre personagens que 1) são *planas*, no sentido de E.M. Forster, logo *abertas* para sofrer acréscimos, interpolações, conexões; e 2) são *míticas*, no sentido em que Jean-Claude Carrière considera uma criação ficcional como sendo mítica: mitos que ilustram um movimento decisivo da História, mitos novos, que são “mais simples, mais evidentes, mais imediatamente perceptíveis do que os antigos” e que “possuem aquela plasticidade interna que permite sua apropriação por nós” (Carrière 2003: 34).

O desafio enfrentado por escritores como Enéias Tavares e outros que se dedicam a ucronia transficcional sob a égide do *steampunk* é mais complexo, pois no processo de “conferir cor local a modos narrativos importados”, eles vão se deparar com o problema de que, na literatura brasileira, há uma abundância de personagens *planas*, mas praticamente não existem personagens *míticas*, com a possível exceção, talvez, de Macunaíma. Isso se deve às características muito particulares da formação da literatura no Brasil, como a ausência de uma longa tradição do romanesco,

13 Por exemplo: dizer “metaficção historiográfica” ao invés de “ucronia” ou “história alternativa”.



e pelo fato de, a partir do Naturalismo, começar o longo e doloroso processo de divórcio entre o público leitor e os autores.

Um caso em particular ilustra perfeitamente a questão. Quando Menotti Del Picchia publicou o seu romance de ficção científica *A filha do inca* (ou *A República 3000*), para a reunião de suas obras completas publicada pela editora A Noite, escreveu uma nota introdutória onde deplorava o fato de que a juventude brasileira ia encontrar em narrativas estrangeiras a “leitura recreativa e imaginosa”, as “aventuras extraordinárias, surrealistas, feitas com surpresa e mistério”, “uma vez que os escritores nossos, talvez imaginando ser menos literariamente nobre dedicar-se a criações de tal gênero, não oferecem, aos nossos jovens, textos deste teor.” (Picchia n.d: n.p.).

Na nota da primeira edição de *Kalum, o mistério do sertão*, de certa forma uma continuação do romance precedente, Picchia afirma que

Os escritores nossos, acastelados na sua “torre de marfim” reclamam contra a invasão mental forasteira, mas não descem das suas estelares alturas para dar ao leitor indígena o que ele pede. Esse orgulho está errado. Escrever romances populares é prestar a o país um duplo serviço: é nacionalizar sempre mais o livro destinado às massas e abraçar nossa literatura, imergindo a narrativa, que distrai ou empolga, em ambiente nosso. É essa a melhor forma de socializar o espírito de nossa gente e nossa paisagem. (Picchia n.d: n.p.)

Picchia escreveu o primeiro de seus romances fantásticos em 1930; o segundo, em 1936. Como assinala José Paulo Paes, foi nessa época que surgiram as primeiras grandes coleções de literatura de entretenimento, entre elas as paradigmáticas coleções Terramarear e Paratodos, publicada pela Companhia Editora Nacional a partir de 1933, que povoaram a mente de gerações de jovens e adultos com os mundos ficcionais de Edgar Rice Burroughs, Rudyard Kipling, Emilio Salgari, Mayne Reid, Fenimore Cooper, Gustave Le Rouge, André Laurie, Jack London, Robert Louis Stevenson, Mark Twain, Rafael Sabatini, entre outros, com traduções de Monteiro Lobato, Manoel Bandeira, Agripino Grieco, Godofredo Rangel, Álvaro Moreyra, entre outros. Dos antigos mitos cosmogônicos até os modernos mitos da era moderna, o romance romanesco sempre esteve aí, provocando nos leitores o estado de imersão e a crença temporária em mundos secundários. Na literatura brasileira não houve esse processo. Não se pode considerar que o Leôncio Almeida, no *crossover* de Romeu Martins, possa se medir em estatura mítica com o Professor Moriarty. Então, temos que nos três exemplos citados de ucronias transficcionais brasileiras, somente Enéias Tavares encarou o desafio de mitologizar personagens da nossa literatura que não são mitos em hipótese alguma. Aragão e Medeiros Jr. aceitaram os mitos mundiais que nos foram legados, e onde parecem se sentir inteiramente à vontade.

A proposta de um movimento fantasista brasileiro também é uma proposta de afirmação da identidade nacional, como parece ter sido o motor da nossa literatura desde sempre. E como disse Bruno Anselmi Matangrano, não é uma obrigatoriedade o uso de personagens literários já existentes para a construção de uma narrativa retrofuturista e fantástica. Por outro lado, a proposta de arrancar os nossos personagens clássicos do “signo da obrigatoriedade” e transformá-los em algo didaticamente mais atraente, é uma proposta ousada em si mesma. Mas prefiro pensar nas possibilidades de construções de mundos ficcionais inéditos. *A alcova da morte*, romance retro-

futurista escrito a seis mãos por Tavares, Witter e Cordenonsi, acena promissora para estas novas possibilidades.

Possibilidades ainda mais instigantes podem surgir a partir do conceito da poética da emulação, que vem sendo proposto e trabalhado por João Cezar de Castro Rocha. Tavares e Matangrano afirmam que as novas possibilidades estéticas do movimento fantasista estão além do “sentimento de grupo e ideal comum” que tem unido escritores e estudiosos. Este ideal comum é a afinidade eletiva, segundo Rocha, “composta por uma série de temas e procedimentos estéticos e preocupações intelectuais”, de um conjunto de autores “oriundos de condições não hegemônicas” (2017: 185), o que é o caso do fantasismo brasileiro. A poética da emulação do gênero fantástico no Brasil suporia o que Rocha chama de “um resgate deliberadamente anacrônico da técnica clássica da *emulatio*”, não se questionando a tradição, mas procurando ampliá-la (189). O processo partiria da imitação programática para a emulação inventiva, reconhecendo a “simultaneidade de épocas históricas diversas” e a “apreensão de códigos distintos” (246). Rocha cita Ricardo Piglia, que por sua vez cita Jorge Luis Borges, que afirmava a possibilidade das literaturas secundárias e marginais, deslocadas das grandes correntes europeias”, tratar de forma própria e irreverente as grandes tradições.

Considerando que a literatura fantástica brasileira é, em si mesma, um gênero periférico em um país periférico, sua condição “secundária” e “marginal” pode abrir caminhos insuspeitados, como a inusitada fusão de *steampunk* e prosa experimental sessentista de Luiz Bras, que participa do segundo volume da antologia *Vaporpunk* com um interessante experimento em metaficção, “Mecanismos precários”, no qual o autor, interpretando o papel de Narrador Onisciente, interfere arbitrariamente no confronto físico e emocional de seus personagens, um casal vitoriano em crise, que se metamorfoseia em vários engenhos de guerra. Bras utiliza sem pudores todo um arsenal de imagens tecnofantásticas da estética *steampunk*, em estilo épico e hiperbólico, ecoando por vezes a prosa alucinante do *Panamérica* de José Agripino de Paula:

Eu imagino o homem puxando outra alavanca no painel de controle do canguru SS Great Western. Eu imagino os cabos de aço escorregando novamente nas roldanas, fazendo surgir no casco duas poderosas asas de libélula. Canhões de grosso calibre brotam no convés. O homem levanta voo. Do alto ele começa a disparar contra a adversária. A planície treme novamente. Eu imagino o canguru SS Great Eastern também ganhando asas de libélula e canhões, depois voando pesadamente ao encontro do adversário. Eu imagino o grito agudo do vento nas agulhas de aço, o estresse das fornalhas e das chaminés – muito carvão, muita fuligem –, a adrenalina pressionando pistões dentro de cilindros coléricos. Explosões. As nuvens rodopiam, os dirigíveis fogem. Cem metros abaixo, a metrópole vitoriana sofre mais com os disparos do que os próprios oponentes. Rebites supersônicos atravessam toldos e sombrinhas. Canos flamejantes dispersam as carruagens e os tólburis. O engenho humano golpeando o engenho humano. As paredes de uma loja de departamentos vêm abaixo. Vão pelos ares cartolas e espartilhos. Eu imagino pinças de caranguejo e presas de morsa trespassando e dobrando fios e placas. Eu imagino o dia recuando, a noite empurrando o crepúsculo pra fora do palco, o clarão dos lampiões a gás desenhando quadriláteros no mapa urbano, as máquinas de guerra tingindo a face da lua cheia com rojões e girândolas multicoloridas. Eu só não podia imaginar que o homem e a mulher, no auge da batalha, o tabuleiro pegando fogo, bispo contra rainha, peão contra rei, xeque, enfim eu só não podia imaginar que os dois olhariam pra cima. Para as estrelas. Em minha direção. (Bras in Fernandes 2014: 134–135)





O fantástico brasileiro ainda tem uma circulação limitada ao “gueto” no qual parece sempre condenado a permanecer. Tem demonstrado uma persistência surpreendente, embora muitas vezes seus praticantes comportem-se com aquela autoindulgência defensiva, característica do mundo da literatura de entretenimento no Brasil. Pois a situação descrita por Menotti Del Picchia ainda é realidade, e algumas das observações feitas por José Paulo Paes no ensaio “Por uma literatura brasileira de entretenimento” ainda são pertinentes, como o fato de que, no Brasil, devido às dificuldades de profissionalização do escritor, as condições

são propícias mais ao surgimento de literatos do que de artesãos. Estes não podem dispensar a profissionalização; aqueles se contentam com o prestígio que sua arte lhes dá. [...] Numa cultura de literatos, todos sonham ser Gustave Flaubert e James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas e Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite de leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento. (Paes 1990: 37)

Roberto de Souza Causo, escritor e crítico de FC, comentando estas linhas<sup>14</sup>, vai dizer que

Paes acredita que a literatura de entretenimento de nível médio pode ser um degrau de acesso ao patamar da literatura “séria”, da “alta literatura” e outras bobagens. A proposta em si é razoável e a tarefa de conquistar leitores e conduzi-los a uma literatura de apreciação mais sofisticada é também honrosa, mas o seu engano está em achar que esse patamar mais alto está *fora* do âmbito da própria literatura popular ou de gênero.

Este ainda é o estado atual da crítica no Brasil sobre essa questão. Ainda que a literatura de entretenimento nacional tenha crescido e alcançado alguma repercussão, inclusive no exterior, a incipiência do mercado e a ausência de discussão e de crítica ainda não tornou possível um salto qualitativo e quantitativo de modo a produzir uma literatura popular de alta qualidade, independentemente das posições assumidas por Causo e Paes. O resultado disso é o fechamento dos gêneros populares em seus respectivos guetos, incomunicáveis, em grande parte formados por fãs de determinado subgênero que também escrevem e satisfazem-se em somente participar de seu universo de eleição.

Digo ausência de crítica porque a crítica literária *mainstream* simplesmente ignora a literatura fantástica produzida no Brasil. Comentários críticos surgem apenas em blogs e vlogs especializados, normalmente feito por membros do *fandom*, geralmente na base do “gosto/não gosto” – aliás, mais “gosto” do que “não gosto”, dado o grau de relacionamento entre quem escreve e quem critica. Não que na literatura *mainstream* seja muito diferente, mas a recepção e crítica da literatura *mainstream* tem mais visibilidade e respeitabilidade. João Cezar de Castro Rocha (2004: 41), ao esboçar uma sociologia do “homem de letras cordial”, fala da “valorização dos laços de amizade, e não do espírito crítico” como prática corrente no meio literário brasileiro. Se isso é verdade na

14 Causo, Roberto de Souza. “Ficção de gênero como degrau: a crítica de José Paulo Paes”. Disponível em <http://noticias.terra.com.br/interna/0,,OI3724126-El6622,00.html>. Acesso em 19/04/2019

literatura *maistream*, é igualmente verdade nos guetos da literatura de entretenimento, de modo que a literatura fantástica no Brasil ainda está no estágio da “ação entre amigos”, e enquanto assim estiver, não haverá o contraditório e, conseqüentemente, não haverá salto qualitativo.

É importante notar que o marco inaugural de 2009, a edição da primeira antologia *steampunk* no Brasil, ocorre um ano após as comemorações de outra efeméride: os 200 anos da chegada da Família Real ao Brasil. Pois do mesmo modo que o *steampunk* começou como uma fantasia vitoriana imaginada nos Estados Unidos, sua versão brasileira deveria eleger um período histórico que estivesse tão incrustado no subconsciente dos brasileiros como a Era Vitoriana no subconsciente dos norte-americanos. E o período de eleição foi, naturalmente, o Império, particularmente o Segundo Reinado, como aliás já havíamos visto nos primeiros exemplos brasileiros de uchronia. Em cada antologia acima mencionada, um terço dos contos é ambientado no Segundo Império ou em uma linha de tempo alternativa onde a monarquia não foi abolida, ou foi abolida mais cedo ou mais tarde, sendo o restante dividindo-se entre o Brasil republicano, países estrangeiros e mundos alternativos. As visões contrafactuais do Segundo Reinado parecem tentar reverter, na ficção, o atraso científico e tecnológico que impossibilitou, entre outros motivos, o estabelecimento de uma tradição em *scientific romances* no Brasil.

A temática imperial tem se mostrado particularmente popular entre o público e os historiadores. As razões dessa popularidade podem residir em um certo desconforto da sociedade com os ideais republicanos. Existe um inegável dado simbólico no fato de nossa primeira uchronia literária, *A casca da serpente*, ser justamente uma “retificação da Guerra de Canudos”, um dos primeiros e mais atrozes episódios da nossa República. A respeito desta nostalgia pelo passado monárquico, valem estas considerações de Esteves sobre o novo romance histórico:

É difícil estabelecer as causas de tal fenômeno. Possivelmente, os meios de comunicação consigam que determinada obra fique em evidência por certo período. Também é provável que o desejo de fuga de um cotidiano hostil, em busca de uma felicidade utópica perdida em *illo tempore*, faça com que o leitor ou o espectador queira se refugiar num passado longínquo. Da mesma forma, há quem diga que o passado pode ser usado como exemplo a ser seguido ou evitado, de acordo com os objetivos dos autores ou do momento histórico presente. É possível que nenhuma dessas causas atue sozinha, sendo a realidade bem mais complexa. De qualquer modo, faltam pesquisas que apontem para uma resposta mais conclusiva para a pergunta em questão. Enquanto isso não ocorre, o leitor ou o espectador, consumidor, enfim, desse tipo de produção artística variada, inclusive com respeito à sua qualidade estética, segue deleitando-se com as aventuras ou desventuras de seus antepassados. (Esteves 2008: 57)

O escritor Isaías Pessotti arriscou uma explicação psicanalítica para o fenômeno. Em artigo para a Folha de São Paulo de 11 de setembro de 1994, cujo título, “Vantagens do turismo temporal”, seria excelente para um conto de ficção científica, diz que a ficção histórica procede de modo inverso ao da tragédia grega: em lugar da *katá strophé*, do “retorno à serenidade após as emoções intensas do *pathos*”, da “reordenação de fatos e personagens numa harmonia racional, sublimada”, que “abolida as ansiedades e emoções que a tragédia suscitara”, temos “o retorno a um passado, já sublimado e racionalizado, para reativar as emoções, as ansiedades ou, numa palavra, o *pathos*. Episódios e personagens revivem para recriar paixões, emoções, ansiedades”. E mais adiante:



Então, o romance histórico restabelece a vivência patética de episódios passados, para além da ordenação racional e sublimadora que é o conhecimento propriamente histórico. Como explicar, então, o charme, a sedução de obras como *O Nome da Rosa*, em que o leitor se defronta com medos, perigos e situações cruentas? Ocorre que o passado que se ressuscita, mesmo repleto de terrores, é vivido como uma aventura já consumada. É até relatada pelo protagonista. E, portanto, inofensiva. Na verdade, o novo *pathos* é vivido sem impotência, sem angústia: por mais conflituosa ou trágica que seja, a trama é vivida com a segurança, inconsciente até, de que tudo retornará ao plano do sublime ou do racional em qualquer momento. (Pessotti 1994: n/p)

Isto pode ser válido para o novo romance histórico *stricto sensu*, mas não nos parece válido para as ucronias em geral, e para o *steampunk* em particular. Pois se é verdade que as emoções podem ser vividas vicariamente pelo leitor, a aventura contrafactual é impossível de ser consumada. Posto que ainda não foi feita, no Brasil, uma séria pesquisa histórica que possibilite a criação de cenários contrafactuais instigantes e verossímeis, a maioria das projeções para o passado (retroprojeções?) permanecem ao nível do *wishful thinking*, tão criticado por Niall Ferguson.

## Referências bibliográficas

- Aragão, O. (2006). *A mão que cria*. São Paulo: Unicórnio Azul.
- Bilac, O. (1916). Júlio Verne. In *Ironia e piedade*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Bras, L. (2014). Mecanismos precários. In F. Fernandes, & R. Martins (Eds.), *Vaporpunk: novos documentos de uma pitoresca época steampunk*. São Paulo: Draco.
- Carvalho, J. M. de. (1994). Prefácio: Benigna Ciência. In A. E. Zaluar (Ed.), *O Doutor Benignus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Carrière, J.-C. (2003). Juventude dos mitos. In B. Bricout (Ed.), *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Causo, R. de S. (2003). *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG.
- . (2009). Ficção de gênero como degrau: a crítica de José Paulo Paes. <<http://noticias.terra.com.br/interna/0,,OI3724126-EI6622,00.html>>
- Celli, G. (Ed.) (2009). *Steampunk: histórias de um passado extraordinário*. São Paulo: Tarja.
- Esteves, A. R. (2008). Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI). *Revista de Literatura, História e Memória. Cascavel*, 4 (4).
- Flusser, V. (1998). *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Gomes, R. C. (2006). O histórico e o urbano: sob o signo do estorvo. *Revista de Literatura Comparada*.
- Henriet, E. B. (2003). *L'histoire revisitée: panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Amiens: Encreage.
- Laumer, K. (s/a). *Mundo alternante*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Lobato, M. (1946). *A onda verde e O presidente negro*. São Paulo: Brasiliense.
- . (2008). Recordando. In *Mundo da lua*. São Paulo: Globo.
- Lodi-Ribeiro, G. (1999). Alternativas da Phantastica Brasileira. <[http://members.tripod.com/~ger\\_\lodipb.htm](http://members.tripod.com/~ger_\lodipb.htm)>

- . (2006). *Ensaio de História Alternativa*. Scarium Ebook. Disponível em <[http://www.scarium.com.br/e-books/sebook3\\_06\\_03.html](http://www.scarium.com.br/e-books/sebook3_06_03.html)>
- . (2006). *Outros Brasis*. São Paulo: Unicórnio Azul.
- Lodi-Ribeiro, G. (Ed.) (2011). *Dieselpunk, arquivos confidenciais de uma bela época*. São Paulo: Draco.
- Lodi-Ribeiro, G; & Martinho, C. O. (Eds). (2000). *Phantastica Brasileira: 500 anos de história desses e doutros Brasis*. São Caetano do Sul: Ano Luz.
- Martins, R. (Ed.). (2013). *Retrofuturismo*. São Paulo: Tarja.
- Matangrano, B. A. (2016). O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison. In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 48.
- Medeiros Jr., F. (2013). *Homens e monstros: a Guerra Fria Vitoriana*. São Paulo: Draco.
- Olinto, A. (n/d). Ouvir estrelas. <[http://www.academia.org.br/ABL/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from\\_info\\_index=10&infolid=1718&sid=394](http://www.academia.org.br/ABL/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=10&infolid=1718&sid=394)>
- Oliveira, C. M. de. (2014). O romance histórico brasileiro na atualidade. *Revista Vozes dos Vales*, 3 (6).
- Paes, J. P. (1990). *A aventura literária: Ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pessotti, I. (1994). Vantagens do turismo temporal. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/11/mais!/10.html>>
- Picchia, M. (n/d). A filha do inca e Kalum. In *Obras Completas, volume IV*. Rio de Janeiro: Editora A Noite.
- Rocha, J. C. de C. (2017). *Culturas Shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mímesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações.
- . (2004). *O exílio do homem cordial: ensaios e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República.
- Silva, L. F. (Ed.). (2010). *Vaporpunk: relatos steampunk publicados sob as ordens de Suas Majestades*. São Paulo: Draco.
- Tavares, E. (2014). *A lição de anatomia do temível Dr. Louison*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Tavares, E.; & Matangrano, B. A. (2018). *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra.
- Tavares, E.; Witter, N.; & Cordenonsi, A. Z. (2017). *A alcova da morte*. Porto Alegre: AVEC.
- Veiga, J. J. (1989). *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Verissimo, É. (1996). *Viagem à aurora do mundo*. Porto Alegre: Globo.



