

O verosímil crítico. Aristóteles estabeleceu a técnica da fala fingida a partir da existência de um certo *verosímil*, depositado no espírito dos homens pela tradição, pelos Sábios, pela maioria, pela opinião pública, etc. O verosímil é aquilo que, numa obra ou num discurso, não contradiz qualquer destas autoridades. O verosímil não corresponde necessariamente ao que foi (pois não pertence à história) nem ao que deve ser (pois não pertence à ciência), mas simplesmente àquilo que o público julga possível e que pode ser totalmente diferente do real histórico ou do possível científico. Aristóteles fundamentava assim uma certa estética do público; se hoje a aplicássemos às obras de massa, talvez conseguíssemos reconstituir o verosímil da nossa época; porque essas obras nunca contradizem o que o público julga possível, por mais impossível que, histórica ou cientificamente, o seja.

A crítica antiga não deixa de ter relações com aquilo que pode imaginar-se de uma crítica de massa, por pouco que a nossa sociedade decida consumir comentários críticos como consome filmes, romances, canções; à escala da comunidade cultural, dispõe de um público, reina nas páginas literárias de alguns jornais de grande circulação e move-se no interior de uma lógica intelectual onde não é possível contradizer o que vem da tradição, dos Sábios, da opinião pública, etc. Numa palavra, existe um verosímil crítico.

Este verosímil não está de todo expresso em declarações de princípio. Sendo *aquilo que é óbvio*, man-

tém-se aquém de qualquer método, uma vez que o método é, pelo contrário, o acto de dúvida através do qual surgem as perguntas sobre o acaso ou a natureza. O verosímil é nomeadamente captado nos seus espantos e indignações perante as «extravagâncias» da nova crítica: tudo lhe parece «absurdo», «bizarro», «aberrante», «patológico», «delirante», «inquietante»¹. O verosímil crítico gosta muito das «evidências». E elas são, antes de mais, normativas. Por um processo habitual de inversão, o incrível procede do proibido, isto é, do perigoso: os desacordos tornam-se desvios, os desvios erros, os erros pecados², os pecados doenças, as doenças monstruosidades. Dada a estreiteza deste sistema normativo, um mínimo fá-lo transbordar: surgem regras, perceptíveis nos pontos do verosímil que

¹ São estas as expressões utilizadas por R. Picard sobre a nova crítica: «impostura», «o aleatório e o bizarro» (p. 11), «pedantemente» (p. 39), «extrapolação aberrante» (p. 40), «modo intemperado, proposições inexactas, contestáveis ou absurdas» (p. 47), «carácter patológico desta linguagem» (p. 50), «absurdos» (p. 52), «sabujice intelectual» (p. 54), «livro revoltante» (p. 57), «excessos de inconsistência satisfeita», «reportório de paralogismos» (p. 59), «afirmações delirantes» (p. 71), «linhas inquietantes» (p. 73), «extravagante doutrina» (p. 73), «inteligibilidade desprezível e oca» (p. 75), «resultados arbitrários, inconsistentes, absurdos» (p. 92), «absurdos e bizzarras» (p. 146), «ingenuidade» (p. 147). Sentia-me tentado a acrescentar: «laboriosamente inexacto», «erro grosseiro», «suficiência que apela à condescendência», «chinesices de forma», «subtilezas de mandarim deliquescente», etc., mas isto não é de R. Picard, está em Saint-Beuve, decalcado por Proust e no discurso de M. de Norpois «executando» Bergotte.

² Um leitor do *Monde*, numa linguagem estranhamente devota, declara que um certo livro da nova crítica «está eivado de pecados contra a objectividade» (27 Nov. 1965).

Capítulo V

A FICÇÃO CIENTÍFICA E OS SEUS MITOS

Mas, embora a minha convicção acerca da mediocridade dos produtos *pop* não seja muito diferente da da maioria dos detractores desta arte, é, no entanto, bastante diversa a minha valoração quanto ao significado sociológico, actual ou futuro, dos mesmos.

De facto, é só através de tais produtos que o público entra em contacto com imagens que são de algum modo diferentes das que a simples «realidade» proporciona. O que efectivamente importa, na urdidura de um processo estético, é precisamente a criação de imagens, a criação de um universo fictício em que venham a constituir-se novas estruturas imaginativas. A criação e a fruição de imagens é uma necessidade perene do homem, tanto do saudável como do doente, tanto da criança como do adulto; e não é este o lugar para recordar a importância do elemento imaginativo como factor catártico, diagnóstico e mesmo terapêutico.

É preciso, pois, que também hoje seja dada ao homem a possibilidade de recorrer a um património de imagens sempre renovado. E isto acontece em grandíssima escala, através das diversas formas da arte *pop* — banda desenhada, conçonetas, danças, cinema, televisão, revistas ilustradas —, ao passo que se verifica muito limitadamente através das diversas formas da arte «culta». A solução não pode ser outra senão conseguir um dia transformar a arte *pop* em arte «autêntica», elevar lenta mas progressivamente o nível destas criações hoje triviais e vazias com demasiada frequência. Se, pelo contrário, se quisesse e conseguisse mesmo eliminar estas formas de sub-arte (o que aliás não seria fácil dada a procura premente e interessada que envolve um tão grande público) para só deixar viver a arte de escol, rapidamente se chegaria não apenas ao «fim da arte» mas a algo de bastante pior, ao fim da própria humanidade no sentido mais elevado do termo, para transformar-se numa horda mecanizada ou animalizada, privada de todo o germe afectivo e estético.

1. A ficção científica como fenómeno sociocultural

A crítica e a literatura sobre a ficção científica são já bastante vastas e cada dia que passa mais alguém se apercebe da importância — se não decididamente estética, certamente sociológica e psicológica — de um fenómeno que é indiscutivelmente novo nas letras e nos hábitos dos nossos dias e, portanto, digno de ser tomado em consideração. Não é certamente minha intenção examinar aqui os vários ensaios críticos em torno da ficção científica, nem considerar esta a partir de um ponto de vista estritamente literário; isso arrastar-me-ia para fora do assunto do meu discurso e obrigar-me-ia a recorrer a instrumentos críticos e historiográficos que muito pouco podem dizer-nos acerca daquelas que eu considero serem de facto as autênticas razões de ser deste ramo da criatividade fantástica moderna.

Não me proponho, pois, discorrer aqui acerca da oportunidade, ou não, de encontrar nela um tipo de narrativa «épica» ou mesmo, como pretenderia Solmi⁽¹⁾, o equivalente moderno dos antigos poemas cavalheirescos. Nem sequer procurarei alinhar a favor ou contra a hipótese de se poder falar de ficção científica já a partir dos distantes romances de Verne ou de Poe, e em seguida de Wells e de outros. É indiscutível que todo o género artístico tem a sua pré-história, e é fácil admitir que escritores

(1) Cf. SERGIO SOLMI, «Divagazioni sulla Science Fiction, l'utopia e il tempo», in *Nuovi Argomenti*, Novembro-Dezembro de 1953.

como Verne, Poe, H. H. Ewers, tenham criado construções fantásticas que apresentam muitos pontos em comum, com os da ficção científica actual; mas tal facto não é ainda suficiente para justificar o porquê da repentina e clamorosa popularidade ganha recentemente por esta forma de narrativa e só pode convencer-nos de que os tempos não estavam ainda maduros para ela, tal como o não estavam para o surrealismo, na época de Lautréamont. Também não julgo necessário dever apontar para os eventuais parentescos entre ficção científica e «literatura negra», vampirismo, histórias de fantasmas, romances espíritas; cada uma destas formas narrativas — e posteriormente filmicas — tem evidentes pontos de contacto com a nossa, mas não se lhe podem sobrepor. É pois minha intenção considerar a ficção científica como um elemento — artístico, ou antes, expressivo, comunicativo, mitopoético — típico da nossa época, não susceptível de reportar-se ao passado, e que pode muito bem ser tomado como paradigma de toda uma situação existencial do homem de hoje: quer dizer, um revelador de certas tendências, de certas expectativas, de certas premonições, que fazem com que se possa considerar a ficção científica — entre as diversas formas de arte para as massas — como aquela que soube englobar o maior número de «constantes da época» e torná-las evidentes.

Libertar-se do *continuum* espaço-temporal, eliminar o tempo, modificar as suas dimensões, sair da norma sensorial através de inéditas e inexploradas virtudes telepáticas ou telecinéticas, escapar às leis gravitacionais, constatar os perigos da bomba atómica e ultrapassá-los, transferir-se para épocas felizes ou malditas nas quais o homem domina as forças físicas e psíquicas ou se tornou vítima delas: tudo isto são aspirações e angustiosas interrogações a que a ficção científica procura responder de mil maneiras diversas.

A ficção científica, embora ignorada por algumas pessoas que «nunca ouviram falar disso», embora conhecida mas considerada apenas com condescendência por uma outra larga camada de pessoas, está, no entanto, extremamente difundida em todo um sector da população (2).

(2) Veja-se em relação a estas notícias e a todos os dados mais significativos do fenómeno da ficção científica, o excelente panorama de KINGSLEY AMIS, *New Maps of Hell*, 1960. Segundo os dados fornecidos por Amis, *Galaxy* vende cerca de 125 000 exemplares por número nos Estados Unidos e tem, além disso, edições em Inglaterra, França, Bélgica, Suíça, Alemanha, Itália, Finlândia, etc. Tendo em conta outras revistas, chega-se ao meio milhão de leitores só nos Estados Unidos. No que se refere à idade dos leitores, a média parece estar entre os vinte e sete e os trinta anos. Quando às ocupações, temos: químicos, engenheiros, investigadores, mas também estudantes,

Disse já que não é minha intenção empreender aqui uma indagação estética sobre o problema: há alguns autores de ficção científica que podem, pelo menos parcialmente, incluir-se entre os autênticos «literatos», escritores que só episodicamente cultivaram este género, ou que só excepcionalmente a ele recorreram para os seus fins literários (é típico o caso de *Brave New World*, de Huxley, e de *1984*, de Orwell, para não citar algumas narrativas e um romance de Buzzati, algumas novelas de Asimov, Szilaky, etc.).

Existem assim numerosos escritores «autênticos» de ficção científica que têm a sua veia fantástica não alheia a uma certa propriedade literária como Pohl, Schekley, Simak, Brown, Asimov, Van Vogt, etc.; e, por fim, há toda uma massa de ignorados ou pouco conhecidos ou mesmo anónimos habilidosos prontos a debitar a sua historiazinha mensal às várias colecções de ficção científica como «Venture», «Analog», «Urania» ou «Galaxy», precisamente como acontece com análogos romances de conteúdo policial ou cor-de-rosa que fazem estragos nas revistas ilustradas, semanários femininos e outras banais publicações de que o grande público se alimenta.

Mas, como muito justamente observa Banham (3), «a ficção científica é um género de literatura não encerrado em grandes monumentos. A «comerciabilidade» da ficção científica é tão alta como a da música *pop*: meia dúzia de compassos tornam-se clássicos *pop*... e uma ou duas grandes histórias de ficção científica transformam-se em clássicos e permanecem na moda durante longuíssimo tempo. Mas uma boa parte do sector não é mais que pechisbeque cuja duração não vai além de um mês... para depois se dissipar e ser esquecido; e com razão». Esta poderia ser, sem dúvida, uma das primeiras razões para não tomar demasiado a sério tal género, ou seja, o facto de a maior parte dos seus produtos ser mercadoria de refugio destinada a um consumo e a uma obsolescência rapidíssimos e inelutáveis. E no entanto, trata-se precisamente de uma das características das formas artísticas que examinámos no capítulo anterior e que estamos examinando agora; uma das características que, além do mais, permitem que produtos de tão escasso valor *não* durem; mas que nos dizem, por outro lado, qual o peso da sua influência sobre o grande público que os utiliza constantemente.

E não apenas isso, pois assim saberemos também que não é particularmente importante analisar e estudar as «obras-primas»

forças armadas, e, em geral, um público «médio»; sem ter em conta aquela elite intelectual que mostra marcadas preferências pela ficção científica, assim como pela banda desenhada.

(3) REYNER BANHAH, art. cit.

do género, mas sim pôr em evidência as suas «constantes»: aqueles motivos recorrentes e já institucionalizados que constituem o «código» do género que estamos a considerar e que encerram o máximo de carga mitagógica, prescindindo de todo o seu valor artístico. Não me alongarei pois a fazer distinções circunstanciadas sobre estes diversos autores, mas desejaria deter-me, isso sim, na consideração dos porquês do fenómeno ficção científica, dos processos da sua urdidura e das razões da sua ampla difusão nos nossos dias. E, portanto, examinar as razões que permitem incluir a ficção científica — juntamente com o desporto, a banda desenhada, certas canções de consumo, o cinema, etc. — entre os «mitos dos nossos dias» e que nos obrigam a considerar a sua importância relativamente à verificação de um processo mistificatório, ou inversamente, desmitificador, na civilização contemporânea.

A ficção científica é, assim, um fenómeno característico dos nossos dias que veio colmatar uma lacuna e que corresponde a uma exigência notada por muitos. Que exigência é essa? Sem dúvida, o amor pela aventura, a esperança do desconhecido; mas também — e mais decisivamente — a necessidade de acreditar no inverosímil, no paranormal, no sobre-humano. E, ainda, o desejo de forjar um novo universo, um tempo diferente, um espaço diverso; libertar-se das limitações de um tempo que se tornou demasiado rápido, ou reencontrar aquele ritmo temporal que nos últimos anos se transtornou; vencer, portanto, a irreversibilidade, opor-se ou controlar a entropia, transformar o dado tecnológico em dado «metapríquico».

Estes e muitos outros são os motivos essenciais desta forma expressiva, aos quais se juntam depois os motivos de sempre: motivos sexuais, sentimentais, políticos, económicos, etc.

Eis, portanto, como muitos dos aspectos que examinei nos primeiros capítulos deste volume encontram aqui a sua confirmação: a importância do elemento técnico e tecnológico; o valor concedido a tal elemento mesmo correndo o risco de torná-lo alienante; coisa que, diga-se de passagem, se verifica sistematicamente no caso da ficção científica, já que, ou o aspecto científico de uma determinada tecnologia de que o romance trata é inteiramente ignorado do próprio autor — que assim improvisa pseudoconhecimentos científicos que não possui — ou, se realmente os possui — o que acontece com frequência no caso de autores que são também cientistas, como Asimov ou Szilaky —, será o leitor quem estará mais ou menos desprovido de tais conhecimentos; o que, de resto, não trará prejuízos, uma vez que um excessivo conhecimento específico tiraria toda a credibilidade ao elemento fantástico da narrativa e privá-lo-ia daquela verosimilhança que — aristotelicamente falando — lhe é absolutamente indispensável.

2. Os diversos «géneros» da ficção científica

Procurarei, pois, assinalar alguns dos temas que ocorrem com mais frequência e que oferecem maior interesse para o fim que me propus, advertindo que estes temas são apenas alguns dos muitíssimos de que a ficção científica se ocupou de há vinte anos a esta parte.

Contrariamente ao que se poderia julgar, o tipo «clássico» (designado também de ficção científica «fria») não é o mais importante nem o mais espalhado e não corresponde por isso às exigências mais verificadas do público actual. Pretendo referir-me àqueles romances ou narrativas baseados na presença de um cosmonauta corajoso e invulnerável que leva a cabo proezas espantosas no espaço com a sua astronave.

Um tal herói corresponde, com pequenas variantes, ao «pirata da Malásia», ao capitão Grant, ou a qualquer dos heróis que sempre apaixonaram a juventude, porque permitem ao leitor a fácil identificação com uma personagem leal, corajosa, optimista e quase invulnerável. Todavia, sobretudo com a realização dos primeiros voos espaciais autênticos, passou-se da ficção científica para a realidade, e podemos por isso considerar tais narrativas com base em astronaves e cosmonautas, como um dos muitos factores anónimos de entusiasmos juvenis já amplamente investigados e analisados.

De facto, é este o género de ficção científica mais antigo, aquele em que se falava da «grande viagem» que se prolonga por anos e decénios e mesmo séculos, em que toda a tripulação passa uma vida inteira na astronave e onde talvez venham a suceder-se numerosas gerações antes de poder verificar-se o desembarque no planeta longínquo. Estamos portanto ainda numa fase pré-fotónica da propulsão espacial, ainda não se chegou à invenção daquele pequeníssimo instrumento que permite à nave ultrapassar o limiar da velocidade da luz e projectar-se no misterioso mas sumamente prestável «hiper-espaço». Como justamente nota K. Amis (1), a descrição da astronave e da vida de bordo nos seus mais pequenos pormenores, que ainda há uns quinze anos constituía um prato forte da narrativa, perdeu totalmente o seu valor, e tal facto é justificado por dois factores evidentes: o *desgaste* de um elemento narrativo que já não é capaz de pro-

(1) *Op. cit.*, p. 31: «Assistimos nos últimos dez anos a um notável declínio da parte assumida pela verdadeira ciência na ficção científica. A astronave, por exemplo, permaneceu durante muito tempo como algo de bastante novo, a ponto de merecer uma descrição pormenorizada: actualmente, já não é muitas vezes mais do que um meio de transporte das personagens... e a ela só ocasionalmente se faz referência como a um táxi ou a um avião.»

porcionar ulteriores «informações», e a coincidência de elementos fictícios com os verídicos que privam os fictícios de toda a sua eficácia. No que se refere ao primeiro ponto, desejaria sublinhar que, também neste caso, aquele «consumo» — no sentido de obsolência — que em outros tempos se verificava ao longo de decénios ou mesmo de séculos (poemas cavaleirescos, gestas de heróis, romances de aventuras), no nosso caso verifica-se ao fim de alguns anos: o que vem mais uma vez dizer-nos que a ficção científica é um termómetro muito sensível dos parâmetros que governam a nossa cultura massificada. Em todo o caso, naquelas primeiras narrativas o interesse era originado sobretudo pelo carácter excepcional do ambiente, pelas lutas, rivalidades, altruismos, perfídias, que surgiam e alastravam na astronave fechada e isolada no espaço (não diferentemente do que noutros tempos acontecia com os naufragos em ilhas tropicais, fundadores de colónias e obrigados a inventar os utensílios e os instrumentos de uma vida civilizada). O único elemento diferente, e este verdadeiramente característico, é o do «regresso». O regresso à terra depois de anos ou séculos, o reencontro com um mundo «diverso»; a condição alienante do cosmonauta que volta após um lapso de séculos (que para ele é apenas de dias ou de meses). Assim se ia delineando um dos elementos fundamentais da ficção científica: o da *instabilidade cronológica*, do alheamento temporal, da reversibilidade do tempo (que logo encontraria na adopção da «máquina do tempo» o seu verdadeiro momento feliz).

E, como é óbvio, inseria-se na linha destes retornos pospostos e prolongados todo o cortejo das transformações ambientais e linguísticas: a língua falada pela tripulação já não é o inglês ou o russo do tempo, mas a famosa «língua espacial», uma língua franca que se mantém imutável enquanto as línguas terrestres mudam. O mesmo acontece com a moeda, com o vestuário, os uniformes, os meios de transporte, etc. A descrição de cidades célebres (Nova Iorque, Paris, Londres...) tal como elas serão dentro de mil, dez mil anos, constitui outro dos *tour de force* de muitos relatos e é sempre um forte incentivo para o seu interesse, principalmente para quem conhece aquelas cidades e vê, com íntima satisfação, destronados da sua categoria de bairros elegantes o West End, Belgravia, Saint-Germain, reduzidos a bairros de lata, a *slums* fervilhantes de ínfimas massas de gente ou de repulsivos «mutantes».

Note-se, aliás, que ao passo que até há alguns anos as viagens espaciais eram descritas como sendo efectuadas por astronaves velocíssimas mas não ultrapassando a velocidade da luz, à medida que se foi progredindo nos voos espaciais a ficção científica passou a descrever novas astronaves de propulsão «fotó-

nica», de propulsão «iónica»; foi-se assim evidenciando um novo e importante elemento da ficção científica: o *hiperespaço*.

O hiperespaço constituía igualmente uma nova «dimensão» que tinha muitas das características daquilo que por vezes se designa sob o nome de «plano astral», não já totalmente físico, no qual a vida existe, mas fora das leis habituais da matéria e do tempo. E eis um outro dos grandes mitos que assomam e reavivam os nunca apagados anseios do homem frente ao incognoscível.

3. *Hiperespaço e reversibilidade cronológica*

Hiperespaço e inversão do tempo, os dois fenómenos andavam a par e passo: a invenção de uma máquina que ultrapassasse a velocidade da luz e eliminasse a vastidão e ilimitação do espaço devia associar-se à de um mecanismo capaz de percorrer o tempo para trás. A «máquina do tempo» é, desde há alguns anos, um elemento recorrente de toda a ficção científica (e não se esqueça que já aparece em antigos documentos como o célebre romance de Wells, *The Time Machine*, Londres, 1895).

O fenómeno da reversibilidade cronológica, em certo sentido tangível e realizável, foi provavelmente provocado pela linguagem fílmica. Quando apareceram os primeiros exemplos de filmes *au ralenti* ou invertidos, as pessoas encontraram-se pela primeira vez, de maneira fenomenicamente convincente, diante de um acontecimento que antes apenas podia ser suposto mas não realizado. E no entanto, como é sabido, também no cinema (ou na música: experiência muitas vezes tentada e cuidadosamente analisada no seu aspecto semântico por Moles⁽¹⁾) a «leitura» da sequência invertida só poderá ter lugar no sentido habitual de um percurso — de um nosso percurso subjectivo — do presente para o futuro, e não do presente para o passado; pelo que a sensação de incoerência e de paradoxo que acabaremos por experimentar não influi num progredir de acontecimentos concatenados entre si e — facto curioso este, que foi bem estudado a propósito do texto musical — «logicamente» concatenados.

(1) A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 148: «A inversão destrói *totalmente* todo o valor normalmente aceite do discurso; este torna-se total e definitivamente incompreensível. Entretanto, ela destrói apenas numa proporção infinitamente mais débil o valor do sinal musical: embora este sinal assuma um carácter de estranheza, de fora do comum, continua, no entanto, a ser inteligível no sentido de que uma articulação das sequências de objectos sonoros se mantém perceptível, a separação desses objectos é definível...»

No romance de ficção científica, habitualmente, o relato — mesmo quando entra em jogo a máquina do tempo — avançará sempre na direcção normal, do passado para o futuro, só com um deslocamento para trás ou para a frente em relação à época da narrativa; até porque uma descrição de acontecimentos retrógrados e andando para trás seria não só dificilmente realizável sob o ponto de vista técnico, mas também só desfrutável pelo leitor com muita dificuldade.

Mediante este mecanismo tornam-se possíveis muitas coisas: paradoxos temporais, modificações ou tentativas de modificações do curso da história, quase sempre destinadas ao fracasso, justamente por permitirem que os dados históricos voltem a «quadrar» com os fantásticos. Os estratagemas inventados são no entanto dos mais curiosos, como quando um navegador do tempo procura introduzir cavalos nos antigos territórios astecas, frustrando assim a invasão de Cortês (que, como é sabido, só pôde realizar-se em virtude do espanto dos indígenas que jamais tinham visto tais animais e que, se já os conhecessem, teriam estado em condições de se defenderem). Sempre recorrendo à prestigiosa máquina, a ficção científica pôde valer-se dos mais antigos e famosos mitos: Noé, o dilúvio universal, Moisés, a Atlântida, a Lemúria, Gilgamesh, Leonardo da Vinci, e transferir o leitor para a antiga Roma, para a Pérsia, para a China, para a América pré-colombiana, sempre com a mais extraordinária facilidade e conseguindo sempre salvar *in extremis* o herói em perigo que ficou isolado no espaço e no tempo.

Contudo, o que diferencia estas aventuras das dos habituais relatos de aventuras fantásticas é sempre a componente temporal: a esperança, que o homem tem, de mudar o curso dos acontecimentos, de escapar ao férreo condicionamento do destino, de descobrir os mistérios das concatenações «kármicas» (2).

4. Os «universos paralelos» e a interrupção do continuum

O número de romances baseados na máquina do tempo é muito grande e deles fazem também parte aqueles em que o uso da máquina (ou de outro maquinismo análogo) permite a des-

(2) A literatura e a filosofia sempre foram atraídas pelo problema do percurso retrógrado no tempo e pelo problema do *déjà-vu*, da sensação de reviver factos e acontecimentos já vividos. BERGSON (*L'énergie spirituelle*, PUF, 1940, p. 110), por exemplo, tinha procurado dar uma interpretação a este fenómeno no capítulo «Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance». Entre as obras literárias, recordo o drama de PRIESTLEY, *I have been here before*.

coberta e a deslocação dentro de «universos paralelos». Segundo esta hipótese, ao lado do nosso habitual *continuum* espaço-temporal existiriam outros infinitos «universos paralelos», em tudo, ou só em parte análogos ao nosso e nos quais as coisas, as pessoas, os acontecimentos, seriam mais ou menos os mesmos dos do nosso universo; donde a possibilidade de admitir outros seres ou outros homens, de costumes inteiramente diversos, mais ou menos avançados que nós, que puderam escapar à ditadura (fascista) ou que, pelo contrário, estão submetidos desde há séculos a uma tal ditadura, que vivem ainda em condições medievais ou que, inversamente, já estabeleceram contactos com outros mundos e outras galáxias, etc. A personagem — o herói da narrativa — que, servindo-se de uma máquina especial, ou pela fortuita (e em geral absolutamente inesperada) verificação de uma «lacuna» no *continuum*, é projectada no universo paralelo poderá aí encontrar as mais estranhas aventuras: antes de mais poderá reencontrar-se a si próprio ou então poderá ter de fingir que é o seu *alter ego* de que ignora tudo e cuja autêntica identidade tem de descobrir. Poderá encontrar os outros seus semelhantes, os companheiros e os amigos de todos os dias completamente mudados ou sujeitos às leis particulares de quem tenha arrastado para o «seu» universo as outras personagens (como acontece numa narrativa onde sete universos diferentes se vão sucedendo segundo a personalidade de cada personagem que se vai sobrepondo à do outro como consequência de um incidente verificado numa central atómica).

A única coisa que não pode deixar de causar estranheza em quase todas estas narrativas, indistintamente, é a relativa indiferença com que as personagens reagem a todos esses acontecimentos excepcionais, a sua imperturbabilidade e mesmo a sua cínica aceitação de males próprios e alheios, e, com bastante frequência, a sua absoluta não afectividade. É sintomática deste ponto de vista a elementaridade e a indiferença em relação a toda a reacção psicológica das personagens. Serão então os acontecimentos os verdadeiros protagonistas, ao passo que as personagens não seriam mais que marionetas dóceis às indicações e ordens do inventor? Penso que a hipótese é exacta: a complexidade das reacções psicológicas não faria mais que sobrecarregar a trama da narrativa. É a estranheza, o paradoxo dos acontecimentos aquilo que conta, e isto leva a um outro fenómeno curioso: a distância com que o leitor pode seguir as aventuras do herói, as quais só o atingem muito ao de leve. As piores mutilações, os perigos mais arrepiantes, o horror do vazio cósmico, do hiperespaço, das atmosferas amoniacais em que ficam imersos aqueles em que se produza (por acidente ou por represália) a mais pequena laceração no fato espacial; as feridas causadas por monstros

hediondos, a visão dos BEM (*bug-eyed monsters*), etc., etc., acabam por deixar o leitor indiferente, porque ele sabe que nada disso é verdadeiro. E não tem necessidade de que o elemento catártico o liberte de «piedade» e «medo», precisamente porque a catarse *não deve* efectuar-se, ou pelo menos não deve nunca efectuar-se plenamente.

O mecanismo desta série de romances não é diferente do das habituais narrações de aventuras: também neste caso, o elemento que nos interessa, o que constitui o elemento mítico e revelador de um dos actuais «anseios» da humanidade é a libertação do constrangimento de leis implacáveis que nos são impostas do exterior, de que somos escravos sem sabermos porquê; e, ao mesmo tempo, a necessidade de estarmos sujeitos a tais leis. Parece-me que a origem de uma boa parte destas últimas criações fantásticas deve remeter-se para o nosso passado recente: o trauma — não só individual mas de populações inteiras — devido às recentes ditaduras, aos campos de concentração e de extermínio, às torturas da legião estrangeira, da Argélia, etc., talvez tenha condicionado a humanidade, por um lado, para o terror pânico de que tais condições voltem a reproduzir-se, por outro, para uma espécie de esperança masoquista de ver restaurado o reino do poder absoluto (não privado de fascínio e de satisfações para os seus adeptos). A aversão e o terror pelas torturas são uma realidade, mas talvez também a sádica satisfação de podermos ser nós próprios os torturadores. Se é verdade que dificilmente — espera-se — quem lê nas páginas dos jornais os relatos dos interrogatórios aos torturadores de Buchenwald ou de Auschwitz poderá experimentar prazer ou nostalgia por esses métodos e esses tempos, talvez quem os lê ou os imagina projectados em tempos futuros ou em mundos impossíveis possa facilmente identificar-se com o herói-carrasco, com o herói-ditador, e participar impunemente — mesmo perante o mais íntimo da sua consciência — nessas tristes aventuras.

5. O tema da bomba e dos «mutantes» e o seu valor catártico

Mas há um outro sector que é oportuno tomar em consideração e que é o dos «mutantes». O tema dos mutantes está estreitamente ligado ao da bomba atómica e em geral ao da explosão nuclear e dos seus efeitos exterminadores. Após uma guerra nuclear, as radiações mortíferas aniquilariam uma boa parte da humanidade; salvar-se-iam alguns grupos isolados vivendo quer em inacessíveis escarpas montanhosas quer em ilhas remotas ou no interior das selvas, mas uma parte dos sobreviventes ficaria sujeita a progressivas mutações genéticas, capazes de transformar

o homem num ser sub-humano e ao mesmo tempo sobre-humano: o mutante.

A literatura em torno dos mutantes é já vastíssima: há mutantes telepáticos, telecinéticos, os que não evidenciam exteriormente a sua característica mas são dotados de faculdades paranormais (e compreende-se como tal facto lhes permite actuar com êxito em casos em que o homem normal fracassaria, obtendo informações preciosas, segredos bélicos e científicos, etc.). Vêm depois as leis (leis ferozes decalcadas nas leis raciais e segregacionistas dos nossos dias) que proíbem à humanidade normal ter comércio e contacto (e naturalmente relações sexuais) com os mutantes. Donde os facilmente imagináveis romances de amor entre a belíssima mutante (talvez com seis dedos no pé direito mas absolutamente perfeita em tudo o resto) e o jovem normal mas corajoso e desdenhoso para com as leis, donde as várias organizações que têm em mira exterminar os mutantes para impedir que estes se apoderem do comando e do domínio da Terra. E há também — trata-se da ocorrência mais comum — os mutantes monstruosos de pernas longuíssimas e delgadas como pernaltas, com orelhas imensas como morcegos, com olhos alongados e móveis ou dotados de apêndices carnosos, de múltiplos membros; há alguns que se arrastam, outros estão reduzidos a autênticos aleijões humanos.

Esta sub-humanidade é um outro parto típico da ficção científica e denuncia a visão apocalíptica de uma Terra devastada pela bomba, tornada inabitável, degenerada, e que retrocedeu para uma condição de barbárie e de crueldade, ou ainda capaz de reencontrar — na sequência das dores sofridas — uma nova sabedoria para o futuro (1).

Que representará então a figura do mutante (e a outra análoga, do *zombie*: uma espécie de cadáver vivo, de ser que sobreviveu apenas com o «corpo astral», que se apoderou de um corpo em decomposição, de restos mortais inanimados)? Também neste caso se trata provavelmente de um muitas vezes inconsciente desejo do homem de dar vida a uma antiga e hoje demasiado esquecida vontade de reconhecer valor e eficácia a uma realidade não apenas física mas «metapsíquica».

O que considero sintomático é sobretudo o aspecto sádico das histórias: quer das que recorrem a enredos baseados na

(1) Veja-se, por exemplo, *The Eleventh Commandment* (O décimo primeiro mandamento) de LESTER DEL REY, onde a quase totalidade da humanidade foi contagiada pelas radiações atómicas, mas em que a presença de uma Igreja universal americana permite devolver a confiança à humanidade através de uma visão supersticiosa, mas não privada de eficácia, da vida.

ameaça atômica quer das que recorrem — e são a maioria — a enredos baseados em aventuras que se passam em outros mundos onde se verificam com frequência ferozes coacções contra uma humanidade sem defesa, por parte de indivíduos cruéis e detentores do poder absoluto (escravos humanos nas minas de urânio, etc.).

6. *O elemento irónico-grotesco e a ficção científica «sofisticada»*

Deixei até agora de lado um aspecto que, no entanto, figura entre os mais estudados e apreciados (em especial pelas elites culturais), mas que considero bastante menos significativo para o meu ponto de vista, que é o baseado na inverosimilhança e no evidente carácter paradoxal das situações, no absurdo pelo absurdo: espaço hipercúbico em que o herói erra sem fim por ter perdido a palavra-chave; situações grotescas devidas a prescrições galácticas que o herói ignora; finais de efeito devidos a um paradoxo de que só se dá a chave nas últimas palavras da narração; chegada da astronave esperada com grande júbilo de constelações muito longínquas mas que não se consegue localizar porque vem de um mundo em que as criaturas são de tamanho quase microscópico (ao passo que a sinalização rádio é normal), pelo que a astronave acaba por submergir-se num charco lodoso no terreno do porto espacial; presença de seres transgalácticos com forma de pólipos, ou de seres líquidos, ou aeriformes, ou vegetais, com todos os equívocos que derivam de tais situações. Este último género de ficção científica cómico-grotesca (que foi amplamente desenvolvida por alguns dos mais conhecidos escritores como Schekley, Pohl, Van Vogt, Simak) parece-me na realidade menos relevante para o fim que me proponho, embora apresente com frequência alguns aspectos «literários» não privados de uma certa originalidade.

Mas ocupemo-nos daquele que eu considero como um dos aspectos mais novos e singulares da ficção científica e que eu definiria como o aspecto antropológico desta forma expressiva. Muitíssimos romances falam de expedições a planetas remotos, de encontros com populações selvagens ou civilizadíssimas, em todo o caso bastante diversas das terrestres; e quase todos estes romances se baseiam numa atenta e muitas vezes meticulosa articulação de elementos étnicos e mesmo linguístico-glitológicos que não me parece terem sido anteriormente tratados com tanta abundância de pormenores.

As populações com as quais os astronautas entram em contacto ou em conflito vivem e comportam-se segundo normas e regras étnico-sociais particularíssimas e em nítido contraste

com as humanas: acontecerá, por exemplo, que o sexo dominante seja o feminino (numerosos relatos giram em torno do problema das amazonas, que podem ser «autênticas», ou seja, de reprodução partenogenética, ou então que encontraram um meio de fecundação artificial, ou que conservam ciosamente os espermatozoides humanos numa espécie de «central» desde os tempos imemoriais da chegada da expedição naufragada ao planeta, e assim por diante); sucederá, por outro lado, que as práticas alimentares sejam consideradas proibidas e vergonhosas, ou então que uma determinada alimentação seja capaz de determinar o sexo e que portanto só a uma parte da população seja permitido alimentar-se de certas substâncias (carne, proteínas) de maneira a adquirir a maturidade sexual («As mães»); poderá ainda acontecer que seja a arte (pintura, escultura) a ter uma singular função iniciática ou de diferenciação social; ou também que os sistemas de iniciação sexual recordem os de populações bárbaras terrestres já desaparecidas; poderá suceder que todos os habitantes sejam destinados a ser eliminados numa determinada idade para dar lugar aos mais novos, ou que pelo contrário possam adquirir longevidade ou mesmo uma quase imortalidade somente como consequência de particulares condições de nascimento e de herança ou de méritos adquiridos na sequência de sacrifícios ou de práticas misteriosas. É muito frequente o tema da longevidade e da imortalidade (bastantes vezes decalcado em antigos mitos terrestres: Noé, Amfortas, Parsifal, a Távola Redonda, Gilgamesh, os Patriarcas, etc.). O tema da longevidade e da imortalidade encontra as mais diversas aplicações: por vezes é prerrogativa de uns tantos eleitos, outras vezes de toda a população de um planeta; muitas vezes é adquirida com duros sacrifícios; num caso os homens estão divididos em diversas classes (tipo *Brave New World*) e só as mais elevadas gozam de tal privilégio; num outro caso, a intervalos irregulares e conforme o envelhecimento corpóreo, sobrevém uma «mutação» pela qual o corpo se renova mas com a perda de todas as anteriores recordações e consequente anulação da personalidade consciente, salvo para aqueles que dispõem de um particular cilindro registador que lhes permite recuperar as recordações pré-natais: como é fácil de ver, trata-se na maioria das vezes de analogias casuais ou expressamente decalcadas em algumas teorias baseadas no conceito de reincarnação e de metempsicose, mas complicadas quase sempre pela intervenção de um factor mecânico (fita magnética que regista as recordações, máquina capaz de enxertar a «mente» num novo corpo, etc.).

7. A componente antropológica e sexológica da ficção científica

A listagem mesmo que limitada a alguns dos «enredos» das narrativas de ficção científica com base antropológica exigiria numerosas páginas e não posso por isso efectuar-las; é no entanto significativo que um dos aspectos mais cuidados se refira precisamente ao estudo e à descrição das diversidades étnicas, sociais, étnicas, linguísticas de uma determinada população em relação à população humana. Por exemplo, o problema da língua, da modalidade expressiva, da presença de concatenações lógicas diversas, da impossibilidade de traduzir determinadas expressões, da introdução de um tipo de semântica não aristotélica (a série dos Null-A, ou seja, dos mundos baseados na lógica não aristotélica tal como foi estudada e proposta na *General Semantics* de Korzybsky (1)), todos estes problemas são os que se põem com maior frequência.

O núcleo de todas estas narrações acaba por ser sempre análogo: tende-se a sublinhar a precariedade e a relatividade dos nossos sistemas de vida, das nossas leis morais e sociais, da nossa arte, do nosso tipo de vida. O homem apercebe-se da precariedade e da inconsistência do nosso ordenamento social, religioso e ético vigente, avança a hipótese de outros muito piores ou melhores, observa com espanto as estranhas superestruturas legais, religiosas, ambientais e étnicas a que está sujeito, procura conquistar aquela liberdade de acção e de pensamento que hoje ainda lhe falta e cuja ausência há ainda poucos anos atrás provocou o estalar das guerras raciais e de outros conflitos ideológicos entre membros de uma humanidade que se considerava civilizada.

A observação feita por K. Amis acerca da débil presença do elemento sexual na ficção científica, sobretudo na ficção científica «fria», só aparentemente é exacta. É verdade que em numerosos romances do primeiro período raramente apareciam enredos baseados no sexo, ao passo que o tipo de relação amoroso-sentimental entre os protagonistas — um qualquer vigoroso e astuto antropólogo, perito de cibernética ou cosmonauta, e uma igualmente eficiente e robusta médica ou antropóloga, perfeitamente imune a qualquer fraqueza feminina, incluindo a gravidez e os ciclos menstruais — era sempre envolvido por uma atmosfera de romance cor-de-rosa da mais pura água; mas já em numerosas narrativas mais recentes, o sexo começou de novo a apresentar-se como elemento de base do relato, e mesmo com uma certa complexidade psicológica e até «fisiológica». É o que

(1) Trata-se de uma série de narrativas de Alfred E. Van Vogt.

acontece na *Visita ao Jardim Zoológico* (2), onde todo o núcleo da narração é constituído por uma errada interpretação da parte dos biólogos acerca dos órgãos genitais de um estranho bípede humanoíde no qual se infiltra a personalidade humana do herói ficando sua prisioneira; ao passo que a entidade feminina do bípede se apodera do corpo de um homem, criando assim curiosos quiproquós, só clarificados pela revelação final da inversão sexual entre os dois seres: o humano e o transgaláctico.

Assim também no já citado *The Eleventh Commandment*, toda a narrativa está centrada no problema das relações entre os sexos e na importância dada ao preceito bíblico «crescei e multiplicai-vos», transformado precisamente em «décimo primeiro mandamento», e portanto em dogma religioso. Este último romance é mesmo dos mais significativos relativamente a uma orientação mais «amadurecida» da ficção científica que, tendo abandonado o tipo de personagens demasiado fúteis e infantis dos *robots* humanizados ou dos monstros extragalácticos de olhos múltiplos, etc., procura dar um quadro bastante impressionante de uma terra pós-atômica regida pela ditadura, em parte iluminada, em parte anacrónica, de uma «Igreja Eclética Americana». O enredo do romance é neste caso inteiramente amoroso e é mesmo condimentado com situações «escabrosas»: amores livres, orgias de bruxos, meios anticoncepcionais a que se opõe a onipotente autoridade dos sacerdotes (os quais, por sua vez, são escolhidos entre aqueles que foram tornados estéreis pelas radiações atômicas); uso de drogas, constituídas principalmente por preparados hormonais proibidos pelas autoridades porque contrários ao preceito divino do décimo primeiro mandamento, etc., etc. Contudo, considerando o problema mais de perto, o elemento sexual, ou pelo menos erótico-libídico, não estava de modo nenhum ausente mesmo nas peripécias da ficção científica «fria» onde não se falava de sexo: e isto porque os elementos sado-masoquistas, o contínuo emprego de símbolos de carácter fálico ou feminino (mais evidentes estes últimos, no caso da banda desenhada de ficção científica em que apareciam e aparecem claramente explícitos na representação gráfica e cromática), eram suficientes para conferir à narração aquela quota-parte de engodo «orgásmico» e libídico de que raramente pode prescindir uma narrativa que se destine ao consumo de massa.

(2) DAMON KNIGHT, *The Visitor at the Zoo*. Segundo Roberta Rambelli, apaixonada estudiosa e activista da ficção científica na Itália, neste romance «Knight quis fazer uma finíssima sátira... à neo-sexualidade da ficção científica e fê-lo... preocupando-se com a procura do grotesco... acentuando pormenores decididamente desagradáveis».

E quanto à oportunidade de tal emprego, creio poder ser válido o mesmo argumento que costuma repetir-se a propósito da oportunidade dos brinquedos bélicos: é melhor e mais «saudável» que a criança recorra a equivalentes bélicos enquanto estiver na idade em que a agressividade deve encontrar a sua normal *Bahnung* que reprimir e eliminar tal agressividade com o resultado de vê-la depois explodir perigosamente — mediante verdadeiros instrumentos de guerra — na idade madura. O leitor de ficção científica — leitor de massa, frequentemente jovem, assimilável em parte à criança que brinca com as armas — talvez seja menos inclinado na idade adulta a perversões sexuais ou a utilizar bombas atómicas...

Entre os temas sádicos que aparecem com mais frequência, poderemos citar o das «caças» e o dos «jogos», que constituem, nas imaginárias civilizações da ficção científica, equivalentes muito aperfeiçoados dos nossos desportos e dos nossos divertimentos de massa: muitas vezes complicadíssimos e com frequência mortais, incluem complexos cerimoniais e constituem uma forma de libertar as populações da necessidade de fazer a guerra ou de matar; é o que acontece na narrativa em que o jogo de «caçador e vítima», legalmente planificado, permite a um certo número de indivíduos matar sem serem passíveis de castigo, mas com o enorme risco de serem mortos; e o mesmo acontece também no relato em que o herói consegue ganhar um jogo — que em geral só termina com a morte — graças a particulares habilidades sobre-humanas, ou aquele em que o jogo consiste em «caças» que decorrem em períodos pré-diluvianos contra autênticos dinossauros e outras feras, e em que o caçador é transferido com a máquina do tempo para aquelas remotas épocas. O tema do jogo e da caça constitui um outro elemento dos mais significativos sob o ponto de vista «antropológico» e como equivalente de toda uma actual situação lúdico-cultural das massas; e talvez muitos «achados» destas narrativas devessem ser meditados pelos nossos planificadores dos «divertimentos públicos» e das competições desportivas: o comércio de jogadores de futebol ou de ciclistas, as equipas drogadas, o facto de os pugilistas se sujeitarem mesmo a uma mutilação do próprio córtex cerebral (para não falar de partes menos nobres e delicadas), parecem-me constituir dados de facto que já ultrapassam em muitos aspectos algumas das macabras fantasias da ficção científica, e que correspondem evidentemente a uma inconsciente procura por parte das nossas populações ou, pior ainda, a uma hábil «oferta» por parte dos «industriais do desporto».

8. *Verosimilhança, improbabilidade e «informação» como constantes da ficção científica*

Não desejaria que de tudo aquilo que aponte brevemente em relação aos motivos e aos fins da ficção científica e a alguns dos temas dominantes da mesma pudesse transparecer que eu a considero como o exemplo de uma alta lição ética, de um admirável embora não explícito estímulo à liberdade, à moral, à religião. Nada disso. Muitos dos escritores de tais narrativas não têm, por certo, consciência de agitarem problemas tão relevantes e cruciais; mais, a maior parte deles fazem-no inconscientemente «por encomenda», porque isso resultou de numerosas sondagens como sendo o alimento fantástico que as massas acham mais saboroso e apetecível. E não é tudo, pois se é verdade que muitos destes livros (e dos filmes e banda desenhada deles tirados) são efectivamente criados com um bom fim, quer dizer, visam restabelecer os valores de uma moral predominantemente sã e equilibrada, muitos outros minam, aberta ou subrepticamente, estes mesmos valores. Como já antes disse, o aspecto doentio, baixamente apocalíptico, tendencioso, ou simplesmente hedonista (ou ainda o meramente divertido, futilmente irónico, grosseiramente absurdo) da ficção científica é ainda o mais difundido. Procuraremos então resumir, um pouco à maneira de conclusão, como pode ser considerado este novo género narrativo dos nossos dias sob a aparência de mito organizado, de constante simbólica das actuais comunicações de massa.

É um facto que a ficção científica, como o seu nome indica, se baseia na interpretação fantástica de dados científicos; e é sintomático o facto de serem justamente esses dados científicos a exercerem um particular fascínio sobre o público. Naturalmente, varia muito o nível alcançado por tais dados, a sua elaboração e a sua credibilidade; mas isso tem um peso muito pequeno sobre a própria natureza do romance. Que as fórmulas empregadas para justificar a realização de um motor «fotónico» sejam correctas ou não, que o sistema escogitado para obter um radar tridimensional, um telefone-televisor, um relógio de pulso receptor-transmissor, um instrumento antigravitacional, um mecanismo teleforético, possam ter algo de verdadeiro, isso é coisa que habitualmente pouca incidência tem sobre a eficácia do relato. Tem pelo contrário uma profunda incidência a antiga lei aristotélica da verosimilhança: é preciso que o *eikòs* se verifique também nestas circunstâncias absurdas e mesmo totalmente irreais. Por tal razão, pouco nos dizem aquelas narrativas em que se fala de astronautas cavalgando meteoritos que vagueiam pelo espaço e são depois localizados com a maior facilidade; de astronautas projectados em hibernação no hiperespaço e

repeçados após milénios de um incessante vaguear em perfeito estado de conservação e de consciência; ou ainda de tropas de assalto microscópicas (mas dotadas de rádio, televisão e astronaves) que circulam no interior de um organismo humano supondo terem descoberto uma nova galáxia...

Quer dizer, uma vez alcançado um certo limite de «improbabilidade» (que não seja fonte de nova informação porque o seu quociente informativo se tornou negativo), mesmo a novidade, o «inesperado» da mensagem da ficção científica resulta ineficaz. Por outro lado — e sempre de maneira consequente com as conhecidas leis informativas —, a excessiva repetição de circunstâncias análogas (a «grande viagem», o mutante telepático, o *zombi* cadavérico, o astronauta sempre vitorioso, etc.) acaba por não alcançar o efeito pretendido, justamente pelo costumeado fenómeno do seu consumo, do embotamento da sua eficácia que, neste preciso campo, é extremamente acentuado. Por isso, o relato vai-se afastando gradualmente das passagens do costume: abandonam-se as descrições das primeiras colónias marcianas, do «primeiro homem na Lua», as descrições de viagens nas astronaves de propulsão normal, porque já não proporcionam ao leitor nenhuma nova «informação» mesmo que condimentadas com aventuras eróticas ou sentimentais. Assiste-se, em contrapartida, à introdução de elementos científicos sempre renovados: depois da ciência nuclear, passou-se à adaptação da antropologia, da linguística, da cibernética, da semântica geral, da neuropsiquiatria, da genética e assim por diante; a razão do êxito destas inserções pseudocientíficas entra, a meu ver, dentro de um outro fenómeno que é o da adopção de «gírias específicas». Trata-se de um fenómeno que já apontámos a propósito da poesia tecnológica e da eficácia de certos *slogans* publicitários: mesmo sobre quem ignore os segredos, os autênticos segredos destas ciências, destas gírias científicas, e não possua plenamente o seu código, o uso da própria gíria à mistura com a costumada fraseologia do romance pode provocar um particular efeito persuasivo e perturbador. O próprio êxito (hoje, na realidade, já em declínio) de outro importante «ramo» da ficção científica — a «robótica» — pode reportar-se a esta ordem de fenómenos. À volta do *robot* — essa personagem mecânica dotada de um aspecto humanóide, que assume mesmo muitas vezes qualidades absolutamente semelhantes às humanas ⁽¹⁾ — surgiu toda uma particular cadeia

⁽¹⁾ Como, por exemplo, em *Silos di cristallo* de N. DE SIEBERT, Roma, 1958, em que um *robot-chefe*, construído com alguns erros, acaba por apoderar-se do «fluido vital» que vagueia pelo cosmos, acabando assim por adquirir uma verdadeira «alma» que lhe permite desenvolver dentro de si os sentimentos e as paixões dos homens.

de leis e de normas, das quais muitos narradores tiraram partido, justamente porque tais leis permitiam chegar às mais desconstruídas conclusões romanescoas, mas sempre vinculadas a uma espécie de código institucionalizado, que girava, por exemplo, à volta do respeito pelas «três leis da robótica», segundo as quais o *robot* não pode, dada a sua constituição, prejudicar o homem, e antes que fazê-lo deve de preferência autodestruir-se.

9. A ficção científica como elemento mitopoiético dos nossos dias

De tudo o que procurei rapidamente resumir espero que tenha ficado evidente que a ficção científica encarna um dos mais singulares — se bem que marginais — mitos do homem de hoje ⁽¹⁾: o de ter elevado a ciência (sobretudo nos seus aspectos mais vistosos e modernos: *écrans* de televisão, radares, calculadoras gigantescas, mesotróes, betatrões, instrumentos misteriosos, substâncias químicas de eficácia prodigiosa) à categoria e à função de uma verdadeira «mística».

A ciência — e o seu produto: a máquina — acham-se assim quase feiticizadas; mas, ao mesmo tempo, o espírito do homem (as suas faculdades mentais, anímicas, supra-sensíveis, telepáticas, telecinéticas, premonitórias) consegue por si só vencer e anular o poder da máquina. O *robot* identifica-se com o homem, mas logo depois de se humanizar autodestrói-se. O aspecto tecnológico da arte e da cultura em geral transforma-se em elemento mitopoiético; mas, por sua vez, a arte, a cultura, a iniciativa livre e autónoma do indivíduo, conseguem desmitificar a máquina ultrapassando os seus enganos e imperfeições.

Nem todos os autores de ficção científica têm uma visão clara daquilo que a sua perigosa matéria pode constituir, e de qual poderia ser a sua função ética, além de lúdica e hedonista; e nem todos os que se alimentam dessa literatura barata, fervilhante de monstros *bug-eyed*, de galáxias em estilhaços, de meteoritos enlouquecidos, se apercebem de que satisfazem assim um anseio de baixo e sádico poder e ainda uma inconsciente aspiração à libertação da humanidade de um excessivo mecanicismo e da excessiva sujeição a uma tecnologia desenfreada e cega.

⁽¹⁾ Basta passar em revista o catálogo dos livros e periódicos de ficção científica, publicado por ocasião do Primeiro Festival Internacional do Filme de Ficção Científica (Trieste, 1963), para nos apercebermos da vastidão do fenómeno. O catálogo menciona umas sessenta revistas e várias centenas de romances e novelas em todas as línguas, do japonês ao russo, do italiano ao sueco.

Mas deve haver pelo menos algumas pessoas que disso estejam conscientes, quer entre os autores quer entre os fruidores da ficção científica; e talvez num quadro de conjunto das coisas, o facto de um fenómeno como o da ficção científica existir, proliferar e ter um vasto público, não deva considerar-se somente em sentido negativo.

10. *Cinema e banda desenhada de ficção científica*

Não posso encerrar este capítulo sem ao menos aludir a dois «géneros» estreitamente vinculados à ficção científica, ou melhor, a duas subespécies ou subprodutos da mesma, isto é, os *comics* (histórias aos quadrinhos) de ficção científica e os filmes. No que se refere ao primeiro, a sua difusão, se não enorme, é bastante ampla, a começar pelo conhecidíssimo Superman Nembo Kid, que constitui já desde há anos o prato forte de muitas publicações periódicas e de muitos «fascículos» mensais, e que foi traduzido em diversos países, entre os quais o nosso. Umberto Eco ⁽¹⁾ fez uma excelente análise desta história, mostrando como Superman reúne em si muitos dos aspectos aventureiros, admonitórios, éticos, míticos, etc., da ficção científica habitual, embora a um nível sempre um tanto pueril, como de resto não pode deixar de ser o de uma banda desenhada destinada à adolescência. Uma distinção entre Superman e as diversas historietas de Walt Disney levar-nos-ia demasiado longe: é indubitável que estas últimas, apesar do seu carácter paradoxal e inverosímil (animais que falam, vestidos de homens), não podem entrar no sector que estamos a examinar e devem, pelo contrário, comparar-se ao habitual género fabulístico para a infância. Haveria também muito que dizer sobre a peculiar «gíria» empregada por Disney nas suas histórias aos quadrinhos e que se converteu numa espécie de «língua franca» internacional para a infância, mas fá-lo-emos noutro local.

Outras histórias como a de Jeff Hawke — especialista em questões espaciais — e as dedicadas à infância, como Dan Dare e Willy West (estas últimas construídas ainda dentro do género de ficção científica fria, à base de cosmonaves e planetas imaginários povoados de seres impossíveis e quase sempre maus que acabam por ser desbaratados pelos homens), entram na habitual categoria da banda desenhada de aventuras, são descendentes dos livros de Verne e Salgari.

(1) *Op. cit.*

No que concerne o filme de ficção científica, quase sempre medíocre, (à excepção de alguns poucos exemplos notáveis como o clássico *Planeta Proibido*, *Os Ultracorpós*, *A Última Praia*, *Tarantula*, e o óptimo, mas porventura demasiado inteligente *Ómicron* de Gregoretti), causa estranheza que um género aparentemente tão adaptado a uma realização fantástica como a do cinema tenha dado nestes últimos anos frutos tão escassos. A razão parece-me dever atribuir-se sobretudo, e uma vez mais, ao velho adágio aristotélico: a verosimilhança proporcionada pelo filme super-realista ou de ficção científica é menor que a proporcionada pela fantasia do leitor que cria as cenas na sua imaginação individual, e perante a realização «em carne e osso» de factos manifestamente impossíveis, estes acabam por ser reduzidos à condição das costumadas sequências feitas à base de «monstros de papelão, que o público já não suporta pela sua total inverosimilhança» (Della Volpe). Neste sentido, o filme de ficção científica faz parte de toda uma série de filmes de horror, de filmes de vampiros e de decrépitos filmes baseados em antigas fábulas truculentas que não apresentam nenhum aspecto novo.

Além disso, o facto de um filme da classe e do requinte de *Ómicron* ter tido apenas um êxito relativamente escasso é uma outra prova de que a ficção científica não pode tornar-se num elemento de «comunicação de massa» se recorrer a estruturas que estão demasiado acima do nível deste público. Algumas óptimas sequências em que Salvadori «aprende» os gestos e os movimentos do homem, que se apresenta como vítima de uma entidade transgaláctica, ou em que essa mesma entidade procura explicar o porquê de alguns comportamentos humanos aos habitantes do seu planeta de origem e, em geral, muitas das sequências baseadas numa crítica ironia relativamente à situação político-social do comportamento do homem de hoje, estão, evidentemente, muito para além das possibilidades de compreensão do público médio.