

A ciência e as fronteiras móveis do imaginário: fábulas contemporâneas de Robert Sheckley
The Science and the Shifting Boundaries of Imaginary: Contemporary Fables of Robert Sheckley

Alcebíades Diniz Miguel*

Resumo: O maravilhoso, segundo algumas teorizações, como a de Todorov, por exemplo, possui certa continuidade e consistência, migrando da percepção do mundo medieval para o campo científico. Mas a questão não parece ser tão simples, uma vez que os elementos constitutivos dos dois campos estabelecem um diálogo cuja essência não pode ser reduzida à mera atualização/transferência, uma vez que tanto o maravilhoso medieval quanto a Science Fiction não se reduzem à operação de formas neutras, vazias. Assim, a obra de Robert Sheckley oferece para a reflexão sobre o maravilhoso e seu uso político um campo apreciável, pois a cenografia científica e espacial dota a mensagem irônica de um significado mais direto.

Palavras-chave: Ficção Científica. Maravilhoso. Robert Sheckley.

Abstract: The Fantasy, according to some theories - such as proposal by, for example, Todorov - has some continuity and consistency, migrating from the medieval perception of the world to the realm of Science. But the question is not so simple, since the elements of these two fields establish a dialogue whose essence can not be reduced to a plain upgrade / transfer, since both the medieval fantasy and science fiction are not limited to the neutral and empty forms. Therefore the work of Robert Sheckley provides a rich and large reflection on the Fantasy and its political use, because his narrative scenography, with scientific trace and space set design, gives the message an ironic meaning more directly.

Keywords: Science Fiction. Fantasy Imaginary. Robert Sheckley.

Durante todo o século XIX, a literatura fantástica fizera uma opção estilística: a dúvida, que fazia a percepção se localizar na fronteira mais ou menos indistinta entre a Natureza comumente percebida e uma duplicação Outra dessa mesma natureza, com leis e regras próprias, diferentes daquelas esperadas pelos protagonistas das narrativas e – por meio do efeito obtido de um esquema de representação – pelos leitores. Tzvetan Todorov percebeu, com muita clareza, como se estruturava esse efeito na ficção fantástica típica dos séculos 18-19: “Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, (...) produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.” (TODOROV, 2003, p. 30). Assim, a Realidade, nos dois séculos do Iluminismo e do Positivismo, parecia de fato necessitar de um duplo sinistro mais do que de um espelho fabular e caricatural, de uma negação (ao postular a possibilidade do sobrenatural) ou afirmação (ao entender que a realidade cotidiana era um solido ponto de partida) ao reflexo sugerido pelo domínio do fantástico. Ainda seguindo Todorov, o fantástico do século XIX parecia tomar a literatura como instrumento verificador da realidade autônoma e todo-poderosa, não uma possibilidade do Real configurado pelo discurso – a famosa definição do fantástico como “propedêutica da literatura” (TODOROV, 2003, p. 176-177), incapaz de superar a linguagem cotidiana, que nega, mas que lhe serve de ponto de partida.¹ Claro está que a interpretação todoroviana funciona como um princípio analítico mais do que como um axioma definitivo, uma vez que tal interpretação não parece inteiramente funcional em várias das obras mais relevantes do fantástico em todo o século XIX: *Frankenstein*, de Mary Shelley e *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, são bons exemplos. Nessas duas narrativas, a tensão pela ambiguidade entre real/sobrenatural é minimizada, em primeiro lugar porque os sucessos extraordinários narrados *não são* da ordem do sobrenatural, mas de uma especulação – melhor seria dizer extrapolação – do cientificamente verossímil.² Por outro lado, tanto Mary Shelley quanto Stevenson desenvolveram temas/lugares caros à ficção fantástica (o duplo, a consciência autônoma e

reveladora, a morte superada a tremendo custo) sem abandonar o aspecto alegórico, que estabelece para a realidade um espelho deformante, mas preciso – os dilemas de consciência do cientista que se coloca como Criador ou das possibilidades abertas por um “eu” que pudesse existir sem restrições morais. Assim, tornando as proposições de Todorov menos peremptórias, poderíamos estabelecer que as figurações do imaginário fantástico durante o século XIX estiveram divididas no que tange à forma, em literatura, de trabalhar a esmagadora Realidade, cujo amparo no discurso positivista parecia garantir que a própria sobrevivência da Arte – ou da Filosofia – dependeria das marchas e contramarchas da Ciência, do Progresso (em sentido econômico, social e mesmo antropológico) e da Técnica.

Talvez, para tornar mais claras as questões acima, fosse importante retomar a noção de “fantástico generalizado”: o que deveria, sem si, significar tal expressão? A definição no quadro conceitual de Todorov, que divide a experiência do fantástico no imaginário em três compartimentos (o maravilhoso, o fantástico e o estranho) não é das mais precisas: a opção da narrativa por uma estrutura explicativa racional ou irracional marcaria a diferença entre os três campos, com o fantástico assumindo a posição intermediária da ambiguidade. Mas o texto não oferece maiores explicações sobre como seriam os territórios adjacentes ao fantástico – a opção é, ao final do ensaio, oferecer certa vertente da literatura contemporânea – simbolizada por Kafka – como um salto que superaria as contradições da literatura fantástica do século XIX e, provavelmente, dos outros dois “gêneros” que lhe definem. Há, contudo, na descrição de Todorov alguns elementos indiretos que auxiliariam aqueles que pretendessem empreender a reflexão sobre os campos do estranho e do maravilhoso. No primeiro caso, teríamos obras onde “relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos (...)” (TODOROV, 2003, p. 53). Uma definição bastante imprecisa – perceptível pela quantidade de adjetivos empregados pelo crítico e pela expressão destacada, que trabalharia não um efeito narrativo, mas um amplo conjunto de impressões do leitor – que se mostra, contudo, mais evidente quando Todorov emprega alguns exemplos: as novelas de horror, policiais, as narrativas de Ambrose Bierce, o *Unheimliche* freudiano, a obra de Edgar Allan Poe. Exemplos rigorosamente contemporâneos, uma vez que o autor parece situar a genealogia do estranho à modernidade – o que pode parecer contraditório, pois, como veremos, a análise do maravilhoso efetuada por Todorov, menos forçada, estabelece uma genealogia associada ao desenvolvimento de uma estrutura narrativa. Não seria de se supor que existiria, por exemplo, um efeito de estranho na Antiguidade ou na Idade Média, associado aos temores e violência de cada momento histórico?

Diverso, como mencionamos, é o caso do maravilhoso para Todorov, que associa imediatamente ao conto de fadas e ao ciclo de narrativas de *As mil e uma noites*, mas buscando uma compreensão mais ampla a partir de engenhosos esquemas descritivos que giram em torno do próprio elemento sobrenatural, que o estatuto do maravilhoso. No quadro classificatório de Todorov, teríamos um deslocamento não gradativo que levaria do maravilhoso hiperbólico (que, como o nome expressa, se manifesta pela distorção nas dimensões de dado objeto cotidiano) ao maravilhoso científico (no qual “o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece” (TODOROV, 2003, p. 63)). Portanto, temos misturados a descrição de elementos internos da narrativa com características temáticas, elementos esses que podem se alternar dentro da trama – a classificação de Todorov, que ainda ignora categorias históricas ao aproximar os *gadgets* da ficção científica ao tapete voador da “História do Príncipe Ahmed”, é demasiado frouxa, embora inegavelmente engenhosa ao perceber como o estatuto da verossimilhança realista pode ser violado em dada narrativa com facilidade. O princípio ahistórico que norteia o processo analítico todoroviano, contudo, revela como o esquematismo pode ser estéril e redutor ao caracterizar o chamado *maravilhoso exótico*, que no entendimento de Todorov mostraria seu exotismo apenas ao “leitor moderno” – os exemplos do estudo incluem trechos de bestiários medievais –, uma vez que ao leitor antigo

(confundido com o narrador implícito) tudo estaria situado no nível do natural (TODOROV, 2003, p. 61-62). Nesse sentido, Ignacio Malaxecheverría escreveria contundente crítica ao desprezo pelo leitor medieval, para o qual haveria uma espécie de maravilhamento generalizado diante da natureza:

A preocupação em delimitar o conceito de 'fantástico' frente a outros como 'mágico', 'maravilhoso' ou 'estranho' é uma inquietação moderna; no obstante, aqueles que persistem em tais caminhos, longe de perseguir a essência do fantástico, partem em geral de ideias pré-concebidas, orientadas a centrar sua reflexão em um tipo muito concreto de literatura que não nasce antes do século XVIII. Tal atitude permite deixar de lado, por não pertinência, tudo o que não cumpre com as definições que, respectivamente, já escolheram. Se aceitarmos as teses de Vax, Todorov (...), Caillois (...) ou Belevan, se daria a curiosa constatação de que bestiários medievais e elementos maravilhosos em novelas de toda índole cairiam dentro do normal e cotidiano. Que o leitor ou o ouvinte medieval acolhesse de bom grado corças falantes, baleias-ilha, seres humanos convertidos em animais e vice-versa não significa que tais elementos fossem, para ele, banais. (MALAXECHEVERRÍA, 2000, p. 25)

Mas seria possível uma aproximação das formas assumidas pelo fantástico com o maravilhoso da Antiguidade e da Idade Média sem apelar para esquemas redutores? Nossa crença é que a resposta a tal pergunta é afirmativa: algo do efeito encontrado na ficção científica, por exemplo, pode ser visto nas narrativas de viagem, gênero dos mais antigos e populares da literatura. Assim, na obra *El viaje de San Brandan*, de Benedeit, obra das mais importantes da literatura anglo-normanda, temos uma peregrinação que também se configura como aventura e descrição do mundo, mesclando os campos de representação mimético e alegórico:

Por conseguinte, esse desprendimento do mundo, que cede passo a passo ao fascínio pelo distante, é comum a todas as viagens iniciáticas. Aqui, os viajantes gradativamente ficam sem horizonte conhecido: 'Todo o conhecido vão perdendo de vista, salvo o mar e as nuvens', diz Benedeit, em versos que anunciam a quase dissolução do ser na paisagem. (...) Assim, os peregrinos vão afirmando-se frente ao perigo, vencendo o medo e o sofrimento, como os futuros heróis das novelas cavaleirescas (...)" (LEMARCHAND, 1983, p. XXV et XXVII).

Assim, a aventura possui seu percurso simbólico – relacionado ao sentido – e seu percurso formal/narrativo – relacionado ao encadeamento de ações e desenrolar da trama –, ambos ligados e simultaneamente funcionais. Essa estrutura marca boa parte das narrativas do maravilhoso e é essencial às narrativas de viagem³, mas também está vinculada à ficção científica, centrada em uma noção de deslocamento – temporal, espacial e existencial. Nesse sentido, um autor como Robert Sheckley exemplifica de forma paradigmática esse princípio de deslocamento constante. Nascido em Nova Iorque, no bairro tradicionalmente judaico do Brooklyn em 1928, experimentou a mobilidade geográfica logo cedo – os pais se mudaram logo após seu nascimento para New Jersey; os estudos foram feitos em Columbia; início da carreira profissional na Califórnia, para onde foi de carona. A amplitude geográfica dos EUA permite algo como um nomadismo a Sheckley, que logo se refletiu na dimensão existencial: no intenso ano de 1946, exerceu profissões várias – jardineiro de paisagens, vendedor de *pretzels*, *barman*, entregador de leite, estoquista, serviços gerais em uma fábrica de gravatas pintadas a mão, antes de se alistar no exército e ser despachado para a Coreia. No seio das forcas armadas, novamente, moveu-se velozmente por ocupações várias, reformou-se, estudou na Universidade de Nova Iorque e continuou exercendo profissões diversas até vender, em 1951, seu

primeiro conto, *Final Examination*, para a revista *Imagination*. A aclamação de críticos como Kingsley Amis impulsionou a carreira de Sheckley, que se estabilizou como escritor, mas persistiu em outras formas de mobilidade: esposas, filhos, paisagens. Nesse contexto, não é de se estranhar o fato de que sua agonia final tenha começado em Kiev, na Ucrânia, e terminado em sua Nova Iorque natal, após campanhas de fãs para arrecadamento de fundos necessários ao tratamento de seu aneurisma cerebral. A mobilidade cessou em seu ponto de partida, como se a vida de Sheckley seguisse o compasso dessa curiosa essência cíclica presente no deslocamento imaginário de um modo geral e em sua obra, de forma particular. É interessante destacar que esse princípio nômade na vida e na obra de Sheckley não alimentaria uma biografia romanticamente interessante – como a de um Rimbaud, de um Thoreau ou de um Nietzsche –, mas estaria mais próximo às prosaicas necessidades impostas pela sobrevivência na moderna sociedade de massa – seja ela capitalista ou comunista –, industrializada e exigindo de cada um de seus membros o máximo em termos de ajuste, *timing* e integração. Talvez, essa proximidade com o elemento prosaico, *baixo*, estivesse muito viva nas narrativas de Sheckley.

Nesse sentido, talvez não seja inadequada a percepção de que, dentre a vasta obra de Sheckley – que inclui romances, novelas e contos –, as narrativas curtas sejam as mais representativas. De modo geral, nos contos de ficção científica, a brevidade da trama parece impor a necessidade em estabilizar rigorosamente a verossimilhança da trama – ainda que ambientada em uma paisagem futurista ou repleta de *gadgets* impossíveis. Essa estrutura estável é erigida apenas para se desintegrar, durante ou ao final da trama, em meio à inversão/revelação da trama. Para Sheckley, essa estruturação funcional do gênero alimentava um fascínio pelo princípio de incerteza e *indeterminação* que parecia reger o universo e extrapolava sua influência da forma ao conteúdo de suas narrativas. Assim, ao mesmo tempo em que sofisticava a narrativa curta de ficção científica, ampliava o acervo temático da narrativa centrada na temática de deslocamento, exílio e viagem – atualizações usuais da instabilidade universal. Essa aproximação da forma/contéudo é semelhante ao encadeamento funcional entre o percurso simbólico e o narrativo, que mesmo Todorov destacava em sua análise do maravilhoso.⁴ Evidentemente, existem diferenças entre os sentidos buscados por Benedeit e por Sheckley. O autor medieval representava um deslocamento materializado em viagem iniciática, por intermédio de um esquema cíclico de andanças, o progresso do peregrino em direção à divindade; nesse sentido, o elemento responsável propriamente pelo maravilhamento – uma ilha de pássaros que são anjos, outra que é, na verdade, o lombo de um monstro, as lutas de criaturas marinhas – está totalmente ligado ao poderio divino, submetido, portanto, à alegoria do *Homo Viator*. Já em nosso autor contemporâneo, Robert Sheckley, temos um deslocamento do universo da certeza e da solidez – do leitor e dos personagens – para uma paisagem bem menos determinada, processo que acaba por colocar em questão a paisagem estável estabelecida no jogo narrativo como ponto de partida. Também em Sheckley temos um núcleo de maravilhamento, mas sua essência e efeito possuem relação direta com o Outro, a descoberta perplexa de outros universos e a impossibilidade de redução destes ao nosso universo conhecido, referência cíclica para a qual os personagens e o leitor retornam sempre e que surge transfigurada pela confrontação com a outridade. A viagem iniciática dos personagens, aqui, estabelece uma operação de aproximação em relação ao que aparenta estar distante e pertencer à esfera do feérico, como bem descreveu Todorov (aliás, citando Sheckley): “Os dados iniciais são sobrenaturais: os robôs, os seres extraterrestres, o cenário interplanetário. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver o quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossa vida.” (TODOROV, 2003, p. 180). Elementos maravilhosos desse tipo não estão próximos do leitor por uma forçada futurologia ou pelo viés profético – embora essas duas possibilidades alimentem um tipo bem específico de literatura triunfalista –, mas por alegoria que transforma uma sociedade alienígena na materialização parcial da nossa sociedade, por exemplo.⁵

O procedimento descrito acima aparece com nitidez no conto “O altar”, presente em sua primeira coletânea de narrativas breves que leva o título sintomático de *Inalterado por mãos humanas*. O

personagem central, senhor Slater, é homem prosaico que faz o mesmo caminho para um local conhecido, a estação de trem, todas as manhãs. Mas em uma “belíssima manhã de primavera”, que estimulava em Slater certa alegria de viver, ocorre o inesperado: o *encontro* fortuito com um estranho que lhe pede bizarras informações sobre a localização do Altar de Baz-Matain. Já de princípio podemos perceber como, em Sheckley, o prosaico cotidiano surge como ponto de partida que logo é interrompido por uma intersecção com o fantástico que, todavia, ainda possui certo tom mundano – em nosso exemplo, surge como uma pergunta costumeira sobre a informação sobre a localização de um dado endereço. A partir desse primeiro encontro, a presença do “estranho” que pedia tão singular localização passa a ser uma constante, familiar: esse personagem surgido do universo maravilhoso traça, a cada encontro, toda uma geografia fantástica do bairro que Slater aparentemente conhecia tão bem, com novos templos, praças, ruas. A natureza mítica dessa nova geografia – jamais descrita detalhadamente, mas sugerida por uma série de referências sonoramente (o altar de Baz-Matain) ou historicamente (o culto de Isis) sugestivas – excita a curiosidade de Slater, que ao mesmo tempo pretende “prestar um serviço” aos habitantes de sua pequena cidade levando dados de “seitas (...) cada qual competindo com as outras para angariar fiéis” ao prefeito para que este tomasse as devidas providências. Assim, resolve acompanhar o estranho, de nome Elor, e se oferece como voluntário para ajudar no culto que, nas palavras de Elor, “estaria desfalcado”. Slater percebe, nessa peregrinação, que existiam vias não rastreadas ou mapeadas, um caminho desconhecido em sua própria cidade – “Uma pessoa pode se perder em sua própria cidade, mesmo vivendo nela vinte anos” – apenas para descobrir que o “desfalque” que substituíra era da vítima sacrificial (SHECKLEY, 1970, p. 31-37). O deslocamento espacial, que alimentou as narrativas ancestrais de viagem de conteúdo maravilhoso como *El viaje de San Brandán* ou mais recentes como *In Patagonia*, de Bruce Chatwin, aparece no conto de Sheckley dotado de nova significação e configuração narrativa. O espaço do maravilhamento não é mais preenchido pela distância, mas está bem próximo do cotidiano: a cidade, com seus marcos usuais, surge duplicada por uma cidade que mantém algo da aparência da anterior, mas com novos marcos, formas urbanas, cultos e organização social. Slater, que acreditava pertencerem a “outra cidade” os estranhos cultos que Elor menciona – a cidade vizinha, com seus bares e cinema, elementos vistos pelo protagonista como negativos –, mas a outridade que o vitima está no interior de sua pequena e idílica paisagem urbana. É espantoso que a trama de Sheckley, tão rica em sugestões, seja extremamente breve e contida sem forçar os limites de verossimilhança da trama – todo o efeito da sugestão do conto mantém-se na esfera do prosaico, uma vez que Elor e Slater seriam, ao fim e ao cabo, conhecidos que se encontram e conversam rapidamente entre uma corrida até o emprego e o retorno ao lar. A cidade duplicada, a conspiração para obter uma vítima sacrificial, a outridade corroendo a certeza cotidiana, todos esses elementos simbólico-alegóricos passam a ser domínio, ao menos parcial, do leitor. Por outro lado, a perplexa descoberta do Outro – que resulta na destruição do protagonista – não é apresentada os efeitos angustiosos das tramas de tradição lovecraftiana, com seu temor da absorção do Mesmo pelo Outro, de perda da identidade como mal maior; pelo contrário, a irônica destruição de Slater possui o traço da ironia e do humor, que marcam de forma indelével as narrativas de Sheckley.

O deslocamento espacial implicava, de certa forma, o deslocamento temporal: na obra de Benedito sobre São Brandão, existe uma forte preocupação com o tempo cíclico marcado pelas festividades cristãs, respeitadas pelo santo e seus monges nas viagens que empreendem⁶. Já na modernidade, em fins do século 19, as narrativas de viagem teriam uma nova direção possível graças a H. G. Wells – com sua novela *The Time Machine* –, que quebrou a tradição que associava tempo e espaço nos deslocamentos, exílios e peregrinações, criando todo um gênero de narrativa de viagem que percorre a extensão quase infinita do tempo histórico e ahistórico. Dentro desse eixo temático, Sheckley compôs o conto “A Thief in Time”, presente em sua segunda coletânea de contos, *Citizen in Space*. Novamente temos um princípio prosaico para a trama: o pesquisador de física, Thomas Eldridge, mergulhado em fórmulas e parcialmente adormecido, percebe vagamente um ruído atrás de si. Mas logo temos o mergulho na maravilha tecnológica: ao voltar-se, Eldridge se vê diante de um estranho surgido do

nada, de roupa exótica e máquina idem em mãos. O protagonista – e o leitor, por identificação direta – testa ao menos uma hipótese explicativa que pudesse dar conta da presença em seu quarto: uma brincadeira da fraternidade universitária. Mas logo descarta e essa opção e mergulha em uma complexa trama na qual descobre que seria, em poucos anos, o inventor de uma máquina do tempo portátil, aclamado como herói para, logo depois, ser condenado por cometer assaltos em uma sociedade que emulava espacialmente mudanças temporais futuras em uma divisão em três setores, do mais ao menos civilizado, com uma área fora dos setores incivilizada. Eldridge principia sua aventura em que persegue as pistas de si mesmo por meio dos setores, descobrindo que é perseguido em todos por crimes variados e punições. Ao final, descobre que seu duplo criminoso na verdade descobriu uma forma de fugir da cíclica repressão/destruição da sociedade ao concretizar o idílio de fuga para uma versão do planeta terra não totalmente inóspita e primitiva, mas também não dominada pela tecnologia destrutiva, reencontrando sua identidade futura contornando, ironicamente, o paradoxo temporal que já alimentava crítica ao maravilhoso desse tipo de trama (SHECKLEY, 1969, p. 43-66).⁷ Na contínua peripécia que marca o conto, Sheckley faz seu personagem percorrer a vasta multiplicidade da repressão contida em cada estágio do processo civilizatório, que falha exatamente por conta dessa carga repressiva. Das sociedades primitivas e seus castigos sangrentos à sociedade tecnologicamente avançada, com sua alienação e perda de liberdade, o protagonista testa cada mecanismo repressivo, descartando também o informe caos ahistórico e não-humano. Aqui temos uma viagem que possui muitas analogias com a peregrinação de cunho iniciático, com o progresso por cada estágio marcando a descoberta simétrica realizada no interior do protagonista e de sua consciência. Mais que isso, o deslocamento temporal marca também um deslocamento do Eu, duplicado e complexo, em uma antecipação de quase uma década das narrativas centradas na dúvida em torno da instável individualidade que marcam a obra de Phillip K. Dick.

O deslocamento no eixo do Eu, ou seja, em torno de si mesmo, é outra formulação temática especialmente vinculada à narrativa de viagem e também, de certa forma, ao maravilhoso de um modo geral. A identidade perde a sua força quando contrastada com todo um complexo e novo – aos olhos do narrador – universo; em Benedeit, esse efeito surge São Brandão e seus acólitos alcançam o paraíso, local de maravilhamento máximo e mistério. Sheckley percebia que essa forma de deslocamento era central para a constituição de sua narrativa de aproximação pelo choque do Outro-Mesmo, empregando-a em diversas narrativas. No conto “Monstros”, temos o deslocamento mais convencional de *ponto de vista*, com a narrativa sobre a chegada colonizadora de humanos a um planeta alienígena pelo ângulo dos alienígenas (SHECKLEY, 1970, p. 9-19). Já no apocalíptico conto “The Battle”, após a batalha decisiva entre as legiões de demônios *edrones* eletrônicos comandados à distância segura pelos humanos no juízo final, os robôs, que lutaram bravamente no Armageddon pela destruição do Demônio e salvação da Terra, substituem os homens e, gloriamente ressuscitados, ascendem ao paraíso dos justos do lado direito do Senhor (SHECKLEY, 1969, p. 142-146). Ainda mais sofisticados são os deslocamentos antropológicos e sociais de contos como “A Ticket to Tranai”, onde o protagonista viaja galáxias para encontrar a sociedade perfeita, que conseguiu superar as contradições de todos os sistemas de organização social, imperfeitos em maior ou menor grau. A “utopia” de Tranai é, na verdade, apenas a naturalização das contradições da sociedade terrestre em formas ritualizadas e elaboradas, mas igualmente, ou talvez mais, brutais (SHECKLEY, 1969, p. 105-141). Todos esses deslocamentos do Eu ocorrem, novamente, a partir de uma percepção do mundo mais prosaica que, aos poucos, se choca com o Outro em um horizonte antropológico muito mais amplo: até mesmo os alienígenas de Sheckley são como corretores, funcionários de empresas, soldados com ordens estritas, tipos característicos que possuem uma aparentemente sólida visão de mundo e de seu papel no universo. Ao colocar o Eu desses tipos em questão, Sheckley traduz a experiência ao leitor não por um esquema de aproximação pela mera analogia, mas por um sistema bem mais complexo de identificação que faz com que o leitor refaça a trajetória de peregrinação do protagonista e demais personagens da trama, descobrindo que o pequeno universo do conto existe graças a um generoso esforço de imaginação, de suspensão da descrença, mas que algo não muito

distinto ocorre com nossa realidade cotidiana. Esse efeito não era estranho às obras de Benedito ou Voltaire, contudo com Sheckley ganha uma tradução definitivamente contemporânea.

Nesse sentido, Sheckley oferece um exemplo de como seria possível ampliar a perspectiva de Todorov sobre a ficção científica, que trabalha efeitos de sentido muito mais amplos que a aproximação do Outro ao Mesmo, mas a transformação do Mesmo em Outro, por processos de permutação próprios a cada momento histórico e que surgem no fantástico e maravilhoso de cada época. Talvez não seja absurdo pensar que o símbolo do êxodo, tão caro aos judeus, esteja presente na ficção de Sheckley – e de outros autores de ficção contemporânea que, como ele, optaram pelas bordas e margens da literatura de gênero, de Will Eisner e Robert Bloch a Michael Chabon –, que percebia na permanência – de valores, de visões de mundo, de sistemas éticos e morais, de avaliações da vida – uma armadilha e uma falácia. Como escreveu Luiz Nazario: “(...) na teologia judaica, o desafio para o homem não estaria na construção de grandes sistemas, mas no modo de encarar o cotidiano (...). Para o Rabi Schimon, o segredo da eternidade estaria em trocar o espaço pelo tempo, em estudar e orar em vez de encher o espaço com construções de pedra” (NAZARIO, 2002, p. 677). Essa revolucionária e humanista visão de mundo embasa o humor amargo de Sheckley, e é o patrimônio maior de sua obra, que ainda merece a devida revisão, redescoberta e revalorização.

***Alcebiades Diniz Miguel é Graduado** em Lingüística pela Universidade de São Paulo e Mestre em Teoria Literária pela UNICAMP. Atualmente é Pesquisador do NEJ e Doutorando em Teoria e História Literária na UNICAMP.

Notas

¹ A concepção que embasa a crítica de Todorov ao fantástico do século XIX deve muito à teorização sobre literatura dos formalistas russos, que entendiam o fazer literário como um ataque à linguagem cotidiana – definida em abstrato –, representado com mais clareza pelo fazer poético. Como escreveu Terry Eagleton: “Ainda assim, os formalistas achavam que a essência do literário era o ‘tornar estranho’. Eles apenas relativizavam esse tipo de discurso, vendo-o como uma questão de contraste entre um tipo de discurso e outro. (...) Pensar na literatura como os formalistas o fazem é, na realidade, considerar toda a literatura como poesia.” (EAGLETON, 2003, p. 8 – grifo do autor).

² A gênese das duas tramas é bem conhecida – é curioso que o traço de aproximação entre ambas, tão distantes no tempo e no espaço do século XIX, seja o pesadelo, região de onde as principais imagens de ambos. O mesmo vale com relação a *background*: as duas narrativas refletem experiências, leituras e percepções correntes da Ciência da época. Se *Frankenstein* deriva das experiências de Galvani e Volta sobre a “eletricidade animal” (NAZARIO, 2004, p. 84), *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* reflete o universo das alterações de consciência causadas por drogas, loucura.

³ Um exemplo nesse sentido nos é dado pelo *Candide*, de Voltaire, no qual os personagens passeiam por universos desiguais (um auto de fé em Lisboa, as guerras na Alemanha, a colonização da América), mas igualmente horríveis. O trabalho narrativo de Voltaire, assim, transforma os próprios personagens em pequenos *mundos*: “Mas pessoas também são mundos em *Candide*, cada uma inserida em um círculo de necessidade e experiência individual, e cada uma convencida exatamente do oposto da proposição de Pangloss, ou seja, de que não existe mundo pior que o delas.” (WOOD, 2005, p. XVI).

⁴ “Vê-se – observemos de passagem – até que ponto era arbitrária a antiga distinção entre forma e conteúdo: o acontecimento evocado, pertencente tradicionalmente ao ‘conteúdo’, torna-se aqui [no maravilhoso] um elemento ‘formal’. O inverso é também verdadeiro: o procedimento estilístico (logo ‘formal’) de modalização pode ter (...) um conteúdo preciso.” (TODOROV, 2003, p. 60).

⁵ É necessário destacar que o efeito de maravilhamento que as tramas de Sheckley empregam estão diretamente relacionadas tanto aos ecos das narrativas de pioneiros da narrativa de ficção científica,

especialmente as tramas pré-textuais para discussões filosóficas de H. G. Wells e Mary Shelley, quanto ao método empregado por narradores tão díspares quanto Isaac Asimov e J. G. Ballard, demonstrando a articulação variada de estilo que torna a ficção científica – gênero, forma, estilo, discurso – tão complexa.

6“Os viajantes, o abade e seus quatorze companheiros, voltam a visitar as mesmas ilhas durante sete anos, cifras e itinerário cíclico, que correspondem a ritos de purificação e a uma função redentora do tempo. Esses sete anos de sofrimento e de gozo dos navegantes estão muito próximos da significação etimológica da palavra Annus (‘anel, círculo’) (...)” (LEMARCHAND, 1983, p. XXVI-XXVII).

7“Talvez o mais famoso paradoxo temporal. Às vezes chamado de Paradoxo da Avó. Acontece quando um viajante do tempo volta ao passado para matar o seu avô (ou avó) quando ele (ou ela) ainda é uma criança, evitando assim o seu próprio nascimento e, por conseguinte, sua própria viagem ao passado para matar o seu antepassado. De modo geral esse paradoxo ocorre em qualquer mudança da História causada por um viajante do tempo de modo a impedir o próprio viajante de voltar ao passado para causar a mudança. Pode ser considerado um caso especial do Paradoxo da Alteração da História.” (TORRES, 2010).

Referências

BENEDEIT. *El viaje de San Brandan*. Madrid: Siruela, 1983.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LEMARCHAND, Marie José. Prólogo. In: BENEDEIT. *El viaje de San Brandan*. Madrid: Siruela, 1983.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. Introducción. In: *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 2000. NAZARIO,

Luiz. O Expressionismo e o Nazismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NAZARIO, Luiz. O Golem, o autômato e Frankenstein. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2004.

SHECKLEY, Robert. *Inalterado por mãos humanas*. Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense, 1970.

SHECKLEY, Robert. *Citizen in Space*. London: New English Library, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TORRES, Eduardo. *Glossário de paradoxos temporais*. Disponível em: <http://www.xr.pro.br/FC/GlossarioParadoxo.html>. Acesso em 31/08/2010.

WOOD, Michael. Introduction. In: VOLTAIRE. *Candide Or Optimism*. New York: Penguin Books, 2005.