

LABORATÓRIO DE FICÇÃO CIENTÍFICA: *LOS SORIAS*, DE ALBERTO LAISECA

Graciela Ravetti*

Resumo

Ensaio sobre ficção científica, tendo como ponto de partida o romance *Los sorias*, do escritor argentino Alberto Laiseca, publicado em 1998, em Buenos Aires.

Palavras-chave

Alberto Laiseca; América Latina; Ficção científica; Romance.

Abstract

Essay on science fiction, taking as starting point the novel *Los sorias*, by the Argentinian writer Alberto Laiseca, published in 1998 in Buenos Aires.

Keywords

Alberto Laiseca; Latin America; Novel; Science Fiction.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Faculdade de Letras - Belo Horizonte - MG - Brasil. E-mail: gravetti.graciela@gmail.com

Introdução

Los sorias (1998/2004), romance do escritor argentino Alberto Laiseca, figura um mundo extraordinário, valendo-se de narrativas e pontos de vista cujas filiações devem ser rastreadas de tão variadas procedências, que só podem vir a ser entendidas como o produto de uma mistura feroz de culturas em línguas e estilos distanciados em tempo e espaço. A ficção científica é uma das práticas textuais evidentes no livro de Laiseca e, se unida ao que é próprio dos comportamentos sociais e comunitários que essa obra recupera, dispendo-os em espaços literários para nada convencionais, ajuda a produzir o movimento de alargar e diluir as fronteiras das culturas indexadas em definições nacionais e marcadas por ideologias regionais e ansiedades globais. Trata-se um romance extenso (1323 páginas) que o autor levou mais de dezesseis anos e três versões para escrever e no qual tenta dar forma literária ao poder absoluto em mundos narrados de tamanha magnitude figurada, que parecem ser a contraface perfeita do tamanho do livro: poder, amizade, morte, técnica, ciência, trabalho, religião, sexo, o mal, a sabedoria, a guerra, o sentido que foge à razão, a dor, o humor, a sátira, as relações de aliança e filiação e, de maneira especial, a arte e a literatura e suas possibilidades de realização e de intervenção nos caminhos das comunidades.

Ficção científica e cultura

A definição, pelo menos provisória e para o fim de esclarecer o argumento deste trabalho, do termo *cultura* é sempre problemática. A extensão do que recobre seu uso é significativa e qualquer abordagem acaba sendo redutora, porque a coexistência simultânea de posições diversas torna essas posições, *a priori*, um tanto autoexcludentes. Williams coloca esse problema da seguinte forma:

A dificuldade do termo é, pois, óbvia, mas pode ser encarada de maneira mais proveitosa como resultado de formas precursoras de convergência de interesses. Podemos destacar duas formas principais: (a) ênfase no *espírito formador* de um modo de vida global, manifesto por todo o âmbito das atividades sociais, porém mais evidente em atividades especificamente culturais certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual; e (b) ênfase em uma *ordem social global* no seio da qual uma cultura específica, quanto a estilos de artes e tipos de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais (WILLIAMS, 1992, p. 11-12).

Acredito que pensar a cultura como convergência de interesses cobre o termo de uma atmosfera que está muito mais perto da noção produtiva de *projeto*, de comunidade sempre por vir que de história do que já aconteceu (e fracassou). Cultura seria, então, alguma coisa do que é, mas também estaria entranhado no conceito de cultura o que as pessoas projetam para o futuro – como utopia ou como distopia –, e isso confere ao próprio termo *cultura* um caráter performativo. Tanto no item a) quanto no b) de Williams, a arte entra como componente essencial. No primeiro caso, como parte do *espírito formador* e, no segundo, *como produto*. Nos dois casos, a arte tem o estatuto de prática significativa no interior de sistemas culturais humanos – múltiplos, variados, contrastantes, em conflito – que moldam e são moldados pelas possibilidades humanas no presente. Formatam também, evidentemente, o passado, já que é só a partir das práticas culturais do presente – individuais e coletivas – que se pode tentar recuperar o passado que virá a ser percebido, também, pré-formado

pelas percepções presentes. E, claro, essas práticas significativas estão informadas pelas predições a futuro, pelos projetos de vida, pelos pesadelos do que pode vir, pelos desejos de felicidade e pelos terrores de catástrofes que povoam os sonhos da humanidade. Tudo isso levando em consideração que, como escreve Marshall Sahlins citando Durkheim:

Marx disse: "o país industrialmente mais desenvolvido mostra ao menos desenvolvido apenas a imagem do futuro deste último." Em boa parte, porém, essa predição ainda seria uma ilustração da máxima de Durkheim de que "uma ciência do futuro carece de objeto" (SAHLINS, 2004, p. 63).

Uma ciência do futuro talvez possa carecer de objeto pela condição de inefável que toda ideia de futuro implica, mas, como afirma Jameson na Introdução de *Arqueologías del futuro* (2009), toda utopia política se define a partir da dialética entre a identidade e a diferença, precisamente porque uma política que se queira futura, e por futura entendo nova e satisfatória, deverá ser, por definição, *outra*, se comparada à que conhecemos. Utopia e ficção científica parecem convergir num ponto comum quando são capazes de iluminar construções imaginativas não só na mais conhecida função de "imaginar formas sociais e econômicas alternativas" (JAMESON, 2009, p. 10), mas também na de projetar consequências possíveis dos regimes conhecidos e, ainda, de profetizar algo da ordem do desconhecido que nem os próprios autores seriam capazes de explicitar. Lembro, aqui, as palavras de um dos pensadores hispano-americanos do século XX, Cornejo Polar, em *Escribir en el aire*, o qual, falando sobre a literatura latino-americana e se referindo ao discurso, seu primeiro item de interesse, formula de forma bastante certa um dos aspectos mais salientes dos romances extensos – como *Los sorias*, poderíamos acrescentar – e das leituras que tais mundos narrados requerem:

Como a nadie escapa, la construcción de estos discursos, que por igual delatan su ubicación en mundos opuestos como la existencia de azarosas zonas de alianzas, contactos y contaminaciones, puede ser sometida a enunciaciones monologantes, que intentan englobar esa perturbadora variedad dentro de una voz autorial cerrada y poderosa, pero también puede fragmentar la dicción y generar un dialogismo tan exacerbado que deja atrás, aunque la realice, la polifonía bajtiniana y toda suerte de impredecibles y volubles intertextualidades. En más de una ocasión creo haber podido leer los textos como espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan, intersectan o contienden discursos de muy varia procedencia, cada cual en busca de una hegemonía semántica que pocas veces se alcanza de manera definitiva. Ciertamente, el examen de estos discursos de filiación socio-cultural disímil conduce a la comprobación de que en ellos actúan tiempos también variados; o si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia (CORNEJO POLAR, 2004, p. 183).

Portanto, pensar a cultura na qual se encontram determinados produtos – criações culturais e artísticas – da perspectiva da ficção científica que carrega algum senso utópico acaba definindo uma ética da leitura crítica que consiste em partir do reconhecimento da impossibilidade de controlar os fenômenos da imaginação projetiva, constitutivos que são da cultura humana: da imaginação, da memória, da fantasia, dos sonhos, do sofrimento e de potentes forças de observação e de construção linguística. É o caso de alguém como Alberto Laiseca, em quem a experimentação textual com esses componentes do (i)real assume formas variadas e complexas, dentre elas, um certo itinerário heterodoxo de ficção científica. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari afirmam que:

Estamos diante de duas concepções da ciência, formalmente diferentes; e, ontologicamente, diante de um só e mesmo campo de interação onde uma ciência régia não para de apropriar-se dos conteúdos de uma ciência nômade ou vaga, e onde uma ciência nômade não para de fazer fugir os conteúdos da ciência régia. No limite, só conta a fronteira constantemente móvel (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 27).

A ficção científica sempre foi exploradora dessa fronteira que, apesar dos esforços permanentes para mantê-la firme e estável, vem sendo continuamente corroída. Dentre as possíveis filiações que permitem a abordagem de *Los sorias* via a redundância (tradição), a ficção científica oferece um marco no qual a fantasia e o maravilhoso servem de contraponto ao mundo prático e supostamente racionalizado, ao cotidiano do sensível. Um fluir mítico e mágico da matéria que está sendo narrada, enunciada por um discurso materialista e colado ao real do cotidiano, coloquial e satírico, cômico e grandiloquente, cientificista e religioso, meditativo e aforístico, o *nonsense* e o chiste, permite abordagens variadas e até paradoxais. Jameson (1992) opina que o romanesco permite captar ritmos, transformações demoníacas ou utópicas do real, razão pela qual a crítica marxista não deveria desistir dele. Afinal, é possível pensar os gêneros como um parâmetro de orientação para a construção e para a leitura, os gêneros realizando o jogo mais ou menos estabilizado da mediação entre a análise formalista imanente e a perspectiva diacrônica da história e toda dinâmica temporal. Nesses termos, acredito que o ganho cognitivo que pode ser obtido apontando para um saber redundante (a utilização dos gêneros históricos) neutraliza-se com a revelação de uma inevitável violência metodológica – a definição do que é um romance, um poema, um conto e as consequências heurísticas de atos como esses –, que impõem modos de leitura e significações assentados e cristalizados no arquivo literário. Jameson, por exemplo, resgata a relação entre o marxismo e o romanesco como positiva e rentável e sugere uma produtividade interessante entre as duas instâncias:

Deste ponto de vista, as narrativas orais da sociedade tribal, os contos de fadas, que são a voz irrepreensível e a expressão das subclasses dos grandes sistemas de dominação, as histórias de aventuras, o melodrama e a cultura popular ou de massa de nosso próprio tempo são, todos, sílabas e fragmentos de uma imensa e única história (JAMESON, 1992, p. 106).

Fazendo um exercício de leitura com essa opinião de Jameson e focando a atenção em *Los sorias*, pode-se notar que a ficção científica está presente no romance, para começar, pelo extravio e a extrema confusão provocada por uma tecnologia científica da qual não se conhecem os artífices, ou cujos oficiantes são magos ou cientistas dotados de estranhos poderes. Também pela própria ação do livro, em sua quase totalidade, que concentra o foco sobre a zona de intervenção do maravilhoso ou mágico, do mítico secularizado, mas que ainda mantém resíduos do encantamento pré-moderno. Esses contrastes sustentam a tensão acumulada ao longo de todo o percurso do imenso romance, tensão que será fulminada com a imagem ao estilo de “tudo que é sólido se desmancha no ar”, no desfecho do livro, como veremos com mais detalhe na presente análise. Romances como *Los sorias* nunca passam muito longe de serem lidos como uma traumática história infantil, comprometidos formal e tematicamente em forma irreversível pela atmosfera de delírio e inverossimilhança que os envolve, escritos contra a expectativa de serem lidos como *verdadeiros*. Um dos interesses que a ficção científica desperta nos seus fiéis seguidores, e também naqueles ocasionais e bastante menos respeitosos leitores, é a encenação/apresentação, ainda que oblíqua, de debates públicos disciplinares, não somente aqueles deflagrados na esfera mais letrada, por assim dizer, mas também as discussões

bastante correntes no âmbito popular massivo. Debates sobre os limites da ciência contemporânea, sobre os rumos que a humanidade está tomando, sobre os perigos que espreitam a existência, e assim por diante. A fantasia escancarada entrelaça-se com ciência, a religião com tecnologia, a mitologia com história, as fábulas e lendas com os discursos do cotidiano, a magia com os produtos da razão, sempre travando lutas intermináveis entre os opostos, como se se tratasse de uma incessante odisseia intelectual. Desde a mais antiga literatura a que temos acesso, passando por homens intensos e holísticos, decisivos em suas épocas, como Leonardo da Vinci ou Richard Wagner, Goethe e Poe, por exemplo, podemos recuperar o entrelaçado liame que sempre houve entre ciência e arte, mito e literatura, história e ficção na tessitura ambígua e complexa de seus discursos. Leonardo, por exemplo, deixou mais de seis mil páginas e 100 mil desenhos em seus cadernos de anotações, que atestam suas preocupações e deixam ver a concatenação entre os variados e contraditórios estímulos que operaram no seu processo de criação. Nesse sentido,

Da Vinci invocava “uma ciência pictórica” que não fala por palavras (e muito menos por números), mas por obras que existem no visível, da mesma maneira que as coisas naturais, e que se expandem e comunicam com “todas as gerações do universo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42).

Benjamin, na letra G [Exposições, Reclame, Grandville] das *Passagens* comenta que

Numa perspectiva europeia, as coisas se apresentavam assim: na Idade Média, e até o início do século XIX, o desenvolvimento da técnica em todas as produções artesanais caminhava muito mais lentamente do que na arte. A arte podia levar o tempo que quisesse para brincar com os procedimentos técnicos de vários modos. A mudança iniciada por volta de 1800 impôs um ritmo à arte, e quanto mais acelerado se tornava este ritmo, tanto mais a moda avançava em todos os domínios. Finalmente, chegou-se ao estado de coisas atual: torna-se plausível a possibilidade de a arte não encontrar mais tempo de inserir-se de algum modo no processo técnico (BENJAMIN, 2007, p. 207).

Não seria possível, então, hoje, uma ciência pictórica tal como foi longamente acalentada por artistas de outras épocas, já que talvez sejam poucos os que não são arrastados pelo ritmo enlouquecedor das avalanches tecnocientíficas. É claro que na ficção científica a ciência não é a protagonista das narrativas, afinal, os autores são escritores, literatos e não cientistas. A tecnociência funciona, no romance de Laiseca, como um substrato ou pano de fundo. Atua, também, à maneira de marco a partir do qual se constrói uma visão particular de como uma sociedade, fruto da experiência da contemporaneidade, pode interagir com as mudanças trazidas pelas inovações tecnológicas. Nessas experiências, tanto as do presente quanto as outras, hipotéticas, são ativadas as funções de reconhecimento e de estranhamento provocadas pelo mundo ficcional que se configura como inusual e, ao mesmo tempo, familiar. E tudo com a urgência da violenta aceleração dos processos tecnocientíficos que espreme a arte e a desafia a resolver as tensões criadas na passagem histórica de um regime científico a outro. Evidentemente, porém, é uma passagem temporal que, em parte, se caracteriza pela enfática presença da ciência no imaginário coletivo, cujas cristalizações imagéticas resultam mais exorbitantes e monstruosas quanto mais o olhar dela se aproxima. Nesses termos, não deixa de ser curioso como, ao querer metabolizar em romances as promessas mais delirantes da ciência, o esforço para fazer coincidir o tempo da ciência e o tempo da arte desemboque nessa bizarra entidade conhecida como ficção científica, à luz do que já se viu construir em outros séculos *menos cientificistas*, o que é tanto uma veemente afirmação do próprio tempo quanto uma antecipação.

Como estuda Claire Whitehead (2008)¹, os primeiros exemplos de “fantastic” na literatura europeia podem ser encontrados duzentos anos atrás. A partir do romance gótico e das narrativas românticas, a começar por E. T. A. Hoffmann, Whitehead observa como é bastante usual que o crescimento do fantástico seja explicado como uma resposta ao positivismo hegemônico, evidentemente trazendo à tona tudo o que as incertezas, falhas, incoerências e fissuras que uma representação pretensamente coesa e firme, completa e total do mundo pode apresentar. O fantástico mantém sua popularidade apesar do império do realismo no século XIX, com as obras de Goethe, Tieck e Hoffmann. Walter Scott escreveu sobre o assunto em 1826 e em 1829, por ocasião dos debates sobre a obra de Ann Radcliffe e o romance gótico. Sempre considerado um gênero menor e marginal, no período de pós-guerra se produz um notável surgimento do gênero fantástico e um considerável aumento de leitores e seguidores deste tipo de textualidade. Não podemos esquecer que não se trata só de “livros de literatura”, e sim observar que o fantástico – no sentido amplo e genérico com que o estamos pensando aqui – é um desdobramento que mina todas as tentativas de tensão mimética em qualquer suporte ou hipotética modalização. São histórias em quadrinhos, *performances* escritas ou não, fragmentos no interior de obras maiores, desenhos e personagens que passam a ser apropriados pelo coletivo cultural. Esse complexo material constitui o denominador comum da ficção científica, que chama a atenção e obtém a eventual aprovação dos leitores e espectadores, encontra lugar em manuscritos anônimos que circulam por ambientes sumamente heterogêneos e pouco controlados, fazem parte de edições próprias dos autores ou de edições não autorizadas.

Nos anos de 1970, o livro de Tzvetan Todorov foi muito lido e comentado – até hoje é um dos textos mais citados sobre o assunto – e impactou tanto a teoria quanto a historiografia do fantástico, por sua proposta de definição terminológica que foi lida e utilizada quase como um texto religioso e se transformou em catecismo de classificação. Para Todorov, “the fantastic is the hesitation experienced by a being who knows only natural laws when confronted by an event which is seemingly supernatural” (TODOROV, 1970, p. 29), uma das citações mais populares da teoria e da crítica literária das últimas décadas. No âmbito latino-americano, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Juan José Arreola são alguns dos mais destacados praticantes do gênero. No caso de Borges, algumas de suas ideias, de central importância no que se refere ao alcance internacional, à abertura, às condições gerais de leitura que oferece o gênero, aparecem já na sua inaugural *Antología de la literatura fantástica*, organizada em conjunto com Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, em 1940. No prólogo da *Antología de la literatura fantástica* são discutidas as estratégias narrativas e as temáticas que os organizadores consideraram próprias do gênero fantástico, sendo que a escolha que os autores fizeram para organizar o livro dá, também, uma resposta teórica às indagações sobre o assunto. A influência de Borges surge de sua produção ficcional, crítica e de comentarista, sempre com uma perspectiva transnacional. Como Borges falou em diversas oportunidades, um de seus autores preferidos foi Herbert George Wells – ficção científica – cujas ficções foram as primeiras que ele leu e que, talvez, como gostava de dizer, seriam as últimas.

Uma pergunta que se impõe é: quanto será que devem os realismos fantástico, maravilhoso e mágico e outras formações literárias semelhantes às narrativas de ficção científica – a maioria de cunho popular, sobretudo os textos direcionados às classes mais baixas, produzidos por autores marginais ao

¹ Citando L. Venuti, na Introdução a *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995).

cânone? Esse tipo de textos, discriminados e quase totalmente abandonados pela crítica acadêmica, nos quais o impossível de comprovar está lado a lado com o não comprovável, receptivos ao impacto provocado pelo aparecimento e popularização das tecnologias voltadas ao visual a partir do fim do século XVIII, contribuíram muito mais do que se imagina na elaboração das “altas literaturas”. As sofisticadas máquinas de narrar, às quais as comunidades interpretativas foram significando e entrelaçando com critérios que mais do que elementos para valorar eram já programas de canonização, beberam em formas, tramas, linguagem das “literaturas ínfimas”. É interessante pensar sobre o *pathos* particular da ficção científica e sua relação específica com a natureza, a história e a ética, fatores determinantes na feitura das obras do gênero e elementos importantes na formação cultural coletiva. A escrita dos reclames, as consignas estampadas nos muros, a fotografia, os panos de fundo do cinema desde seus inícios, a televisão hoje, todo tipo de cartazes que dão às cidades seu visual contemporâneo, a arte de rua cujas maravilhosas e performáticas realizações são como uma espécie de *história secreta da modernidade*, tudo isso entra na composição do gigantesco afresco visual, formal e narrativo que é a arte visual urbana contemporânea. E esse afresco é essencial na constituição da história das artes, absorvido como foi pelos artistas das diversas épocas, assim como aconteceu com os cartazes revolucionários, que compõem o que Benjamin chama “literatura mural”, que foram determinantes para a difusão e a retroalimentação de ideias, via imagens. Se, como queria Vico, cada época demonstra possuir seu próprio método ou perspectiva para ver e articular a realidade, o grau de abstração e de criação que os poetas alcançaram no século XX teve muito a ver com, ao menos, dois aspectos. Por um lado, com um desenvolvimento prolífico da ficção de diversos tipos e, por outro lado, com um nível de abstração discursiva e racional que permitiu aos artistas entrar na luta por dar conta – dimensionar – das eras de resultados da barbárie modernizada, armada e coberta quase totalmente por um manto pseudocientificista. Benjamin cita a E. J. L. Meyer, que reflete sobre uma ideia afim ao que estou propondo aqui:

Os panoramas foram introduzidos na França em 1799 pelo engenheiro americano Robert Fulton. Foi, porém, um certo James Thayer que, depois de ter adquirido a patente, explorou as duas rotundas no Boulevard Montmartre, separadas pela Passagem então chamadas dos Panoramas. Esses vastos quadros circulares pintados em trompe-l'oeil e destinados a serem olhados a partir do centro da rotunda, representavam cenas de batalhas e vistas de cidades (BENJAMIN, 2007, p. 569).

E, mais adiante, Benjamin afirma que há “uma vasta literatura cujo caráter oferece um equivalente perfeito aos dioramas, panoramas etc.” (BENJAMIN, 2007, p. 573). São as coleções folhetinescas e séries de esboços da metade do século, e relaciona os dioramas “com suas mudanças de iluminação” com as imagens movediças de Proust e assinala: “Aqui, a forma mais rudimentar e a mais elevada da *mimese* dão-se as mãos” (BENJAMIN, 2007, p. 573). As imagens dos cartazes publicitários, o cinema que substituiu os panoramas, entrelaçam-se nas paisagens – especialmente as urbanas. Ao longo das ruas, dentro das casas, nos grandes edifícios de empresas e instituições, nas lojas, as cenas da vida se misturam com as imagens da decoração e do entretenimento. À luz das diferentes horas do dia, segundo o passar das estações e ao ritmo do clima, a cidade moderna de que Benjamin deixa registro era o marco de exposição de figuras de mortos e de desconhecidos, cenas mitológicas e fantásticas, fotografias dos mais diversos tipos que funcionavam como pano de fundo dos viandantes, da perspectiva de um observador das ruas com um bom ângulo de observação. Era essa uma experiência diária e habitual que começava

a se tornar rotina. Mas demoraria um tempo para isso efetivamente acontecer. É assim como essa imaginária, unida intrinsecamente com a vida cotidiana, quebra os quadros lógicos com os quais uma modalização de realidade tinha sido construída e absorvida pelo conjunto da população, emoldurada à imagem e semelhança das possibilidades de percepção da maioria. Evidentemente, esse é apenas um exemplo significativo de como experiências com as novidades culturais e com a trivialidade dos apelos visuais modernos passam a estimular imagens *fantásticas* nas narrativas romanescas, espaço de criação no qual as misturas e abstrações estimuladas pelas atrações sensoriais resultam surpreendentes e entram na denominação de fantásticos, ainda que talvez poderia afirmar-se que resultam de uma tensão mimética bastante clara. A ficção *fantástica* e a científica devolvem aos leitores uma interminável fala imagética povoada pelas coleções de materiais recolhidos das experiências da modernidade, metabolizadas no fluxo narrativo. Assim, as experiências de leitura dos textos fantásticos, como a ficção científica, produzem novas expectativas – digamos: a uma segunda potência – que acabam cumprindo um rol estratégico na constituição dos imaginários sociais, em grande parte descaracterizadas já essas expectativas, se comparadas às provocadas pelos estímulos sensoriais da urbanidade moderna. Benjamin, em “O narrador” (1987), afirma que, embora os primórdios do romance remontem à Antiguidade, foi necessária a passagem de centenas de anos para encontrar disponíveis, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis ao seu florescimento. Nesse sentido, entende que o grande livro do gênero é *Don Quijote*. Já Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (1988), ressalta o peso do romance grego na formação do gênero e observa que é da natureza do romance a autoconstituição permanente na ausência de um modelo genérico. Benjamin, fascinado pelas exposições do século XX, que dão um alimento novo a sua teorização, comenta:

Exposições. “Todas as regiões, e mesmo, em uma retrospectiva, todas as épocas. Da agricultura à mineração, da indústria e das máquinas, mostradas em funcionamento, até as matérias-primas e o material manufaturado, até a arte e o artesanato. Há nisso tudo uma necessidade singular de síntese prematura, que é própria do século XIX também em outros domínios – **pensemos na obra de arte total**. Ao lado de motivos inegavelmente utilitários, esse século queria fazer surgir a visão do cosmos humano lançando-se em um novo movimento” (Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Leipzig e Berlim*, 1928, p. 37.) Expressa-se nestas “sínteses prematuras” também a tentativa de fechar sempre de novo o espaço da existência e da evolução. Para impedir a “ventilação das classes”. (BENJAMIN, 2007, p. 211 – grifos nossos).

Cito um fragmento da entrevista de Flavia Costa a Alberto Laiseca, no qual entrevistadora e entrevistado estão falando dos romances de Laiseca *Los sorias* e *El gusano de la vida misma*:

- ¿Qué le interesa de ese mundo?
- La contemplación del universo. Cómo se mezcla de manera tan alquímica lo sobrenatural con lo natural. Yo creo que este mundo es una construcción de los dioses y que es una mezcla exacta de lo natural con lo sobrenatural. Creo en este cenicero, un objeto físico, concreto. Pero pienso que además hay un segundo cenicero invisible que está sosteniendo la existencia de este cenicero físico. Y a su vez este cenicero físico sostiene la existencia del invisible. Me maravillan los misterios del universo. Cómo funcionan las cosas, entre símbolos y cosas absolutamente concretas.
- Cuando estudia física, astrología, historia antigua, ¿está juntando material para la literatura, o la literatura, sumada a todas esas cosas, es material para la vida?
- Todo es material para la vida. Independientemente de que sea usado para la literatura, la vida es lo primero. Entre literatura y vida, primero está la vida.
- ¿Y qué papel juega la literatura?

– La literatura es una bisagra, una conexión con lo que yo llamo la cuenca oceánica del mundo. Es una forma de purificación, de humanización. La humanización es un problema que está en toda mi obra. Stephanie es un personaje exagerado pero no tanto: es como Stalin. Y cuando el gusano trata de humanizarla contándole cosas de su pasado, y para ver si salva el matrimonio, ella le dice: "Decadente. No hay verdadera voluntad de poder. Usted es puto." Claro, todo aquel que no sea frío, hierático, inhumano es puto.

– Yo creo en la concentración del poder. En mi tecnocracia el Monitor tiene que ser poderoso: escucha a los demás, pero hay un solo jefe. El tema es cómo se usa ese poder. En la primera mitad de *Los sorias* el Monitor es muy malo. Pero después se humaniza. El drama, justamente, es que cuando se humaniza por completo, en vez de lograr lo que debería lograr –ser más poderoso que nunca –, se da lo que ya se sabe: sos más poderoso que nunca por dentro, pero afuera empiezan los problemas. Problemas físicos, pequeños detalles como perder una guerra, cosas así.

– Yo creo en el poder de la técnica, de las máquinas. Y te digo por qué: sólo mediante la técnica podemos lograr vencer al anti-ser. Él también es un dios, pero quiere la destrucción de todo. Se lo dice el gusano al científico: "Nuestro enemigo es uno: el dios malo que no nos quiere." Y el otro no entiende un carajo.

– Las máquinas son nuestra salvación, porque uno de los mayores problemas de los seres humanos es que nuestras vidas son muy cortas. Para empezar a hablar, deberíamos vivir al menos 750 años con juventud, fuerza y todo. Ahí sí uno podría aprender unas cuantas cosas. Pero lamentablemente no es así. Para eso tenemos las máquinas más y guardan en su cerebro electrónico las memorias, multiplican las fuerzas, nos alargan la vida, nos cuentan la historia (COSTA, 1999, s. p.)².

A citação acima, de extensão incomum, apresenta algumas opiniões de Laiseca, bastante paradigmáticas de sua posição sobre os temas que interessam neste ensaio, especialmente técnica e poder, certamente entre os mais discutidos tanto nos debates nos espaços institucionais quanto nos públicos e massivos. Em todas as suas intervenções públicas, o autor causa, no mínimo, desconforto por sua franqueza pouco usual em quesitos nos quais a prudência politicamente correta aconselha respostas-padrão, regularmente aceitas e partilhadas pela maioria. Se, por um lado, colocações como essas – habituais e repetidas por parte do autor – dificultam a salvaguarda da figura de nosso romancista num baluarte seguro de escritor de esquerda ou progressista ou, pelo menos, não conservador, por outro, sua singularidade polemista o situa em permanente confronto com seu entorno intelectual, pautado por ideias muito mais facilmente aceitas como crítica, precisamente, aos temas do poder e da técnica. Laiseca, em entrevistas como a que pode ser lida acima, e o narrador principal de *Los sorias*, em várias passagens, coincidem em afirmar que um romance está composto, entre outros materiais, por todo o imenso arquivo de literatura barata e popular, especialmente aqueles textos que faziam voar a imaginação infantil na época em que o autor era um menino cheio de problemas, dos que fugia lendo gibis. Muitos dos temas, tropos, formas e convenções da ficção científica têm lugar nesse romance: viagens no tempo, corpos mecânicos vivos (robôs, *cyborgs*, animais metálicos), invisibilidade, transferência de identidades, poderes extraordinários, armas e máquinas de poderes inimagináveis, teletransporte, viagens espaciais, fenômenos psíquicos, os paradoxos do tempo. Mas, como foi dito anteriormente, não se trata nem de um escritor profissional de ficção científica e também não se restringe a obra a esse gênero.

O cenário planetário do romance *Los sorias* revela um mundo que muito se assemelha às imagens e representações do planeta que foram elaboradas nos anos de 1970 e 1980, na época da guerra fria com suas partições ideológicas e econômicas, cenário disposto como um palco gigantesco de ópera bufa na qual

² Entrevista online. Disponível em <<http://www.literatura.org/Laiseca/alR5.html>>. Acesso em 31 de maio 2013.

todos os piores prognósticos e profecias, os medos mais angustiantes realizam-se até a destruição total. A relação tão típica de uma boa parte da ficção científica com o imaginário medieval é, também, um aspecto que se manifesta em *Los sorias*, assim como outros elementos, dentre eles, a epígrafe do livro, assinada por Almanzor, cuja figura é recuperada ao longo do romance em alguns fragmentos. De Almanzor a Borges há um caminho bastante claro de conexões na escrita de Laiseca: menciono aqui a maneira de exemplo “El jardín de senderos que se bifurcan”, relato de *Ficciones*, no qual Borges estampa uma teoria do romance que parece em muitos aspectos um dos fundamentos de *Los sorias*, e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, no qual se inventa um planeta onde se assenta uma cultura totalmente outra. O livro como um todo está escrito utilizando como um de seus procedimentos decisivos o diálogo explícito com as mais variadas obras de todos os tempos. A ideia de que “Todo futuro es fabuloso”, estampada em *Concierto Barroco* (1974) por Alejo Carpentier e retomada por José Saramago como epígrafe em *A Jangada de Pedra* (2006), poderia ser recomposta como “Todo passado, presente e futuro é fabuloso”, a partir de *Los sorias*. E esse fabuloso teve, na América Latina, diversos momentos de reescrita que fulguraram como *insights* e como marcas que voltam a ser retomadas e recontadas. O poder da literatura trespassa o pessimismo e o niilismo, ressignificando as imagens e reformulando conceitos. A invenção da América (Edmundo O’Gorman), as culturas pré-colombianas, a procura dos diversos *paraísos* no novo continente, as sagas e narrativas sobre origens encontradas no continente americano, as matérias antigas e medievais que traziam no imaginário os conquistadores, a mitologia, as lendas, as crenças, tudo faz simbiose na literatura e encarna no que aqui chamo romance total.

A ficção científica é um dispositivo cultural bem adequado para revelar sentidos da vida contemporânea, com a superabundância de tecnologia, em metamorfoses continuadas que provocam esperança, medo, culpa e senso alternativo de autoconfiança e de impotência. A ficção científica oferece, ainda, uma dimensão cultural que articula um conjunto de situações, cenários, personagens e situações que revelam os desejos, os medos, os pesadelos e as mais articuladas ideologias sobre o mundo que as pessoas acalentam em suas reflexões, pensamentos e desejos íntimos, tudo em chave de artifício explícito. Não sugiro aqui que Laiseca seja um escritor de ficção científica *ortodoxo*, mas certamente participa desse sistema cultural. Os processos maquínicos oferecem um conjunto de conhecimento coletivo, de reações e comportamentos que, ainda que recuperem comportamentos que, de tão antigos poderíamos dizer que são atávicos, também projetam o nunca acontecido, uma memória em prospecção. Em *Los sorias*, a história gira em torno de vários eixos, porém todos convergem na grande guerra entre as potências do mundo e sobre os desenvolvimentos maquínicos tecnocientíficos que impactam as pessoas e suas ações, o tempo e seu decorrer, o espaço e a percepção que dele pode ter qualquer humano e de sua utilização como arma. Já no final do livro, quando a guerra está perdida, o narrador de *Los sorias*, explica que as abandonadas seções regionais que a seção “Instrumentos” possuía em *Tecnocracia Septentrional*, ficariam como inacessíveis máquinas do tempo projetadas ao porvir. Quiçá algum habitante do futuro viria a ter acesso a uma delas mediante perfurações ou graças a algum movimento tectônico que produzisse uma greta bastante profunda como para tocá-las. Essa possibilidade era uma espécie de sentimento de utopia ardente, sobretudo para os amantes desinteressados da ciência, que sonhavam que um dia os inúmeros segredos tecnológicos e políticos que permaneciam sepultados viriam a ser conhecidos pela posteridade. A tremenda maquinaria e as poderosas obras de arquitetura e engenharia realizadas, especialmente em *Tecnocracia*, e o poder absurdo das armas que se utilizam – que oscilam entre o que é da ciência

mecânica e o que é da ciência mágica – não conseguem evitar o gigantesco conflito, pelo contrário, é um forte indício de motivação da guerra. E é precisamente Tecnocracia, o lugar onde a sofisticação tecnocientífica e mágica é mais relevante, a que é massacrada ao fim da guerra. Na verdade, no desfecho do romance, com a imagem de um filme que se autodestrói, o leitor fica sabendo que esse mundo ao qual se acostumou durante a leitura é uma civilização perdida cuja memória foi apagada.

Para uma historiografia crítica da ficção científica

Explicando como há poucos estudos sobre ficção científica na literatura hispano-americana, em um artigo de 2003, Dziubinsky destaca como fundador do gênero na região o livro de Manuel Antonio de Rivas, mexicano, redescoberto pelo historiador, também mexicano, Pablo González Casanova e publicado no seu livro *La literatura perseguida en la crisis de la colonia* (1958), depois de resgatá-lo das profundezas ignotas do Arquivo Nacional de Cidade do México. Tal fato retira do texto o estatuto canônico de “dar origem” a uma linha genérica no campo da crítica literária, ainda que seja incerta sua importância entre seus contemporâneos. Fernández Delgado (2004), em artigo sobre o texto de Rivas, no livro organizado por Lockhart (2004), escreve sobre o frei franciscano do século XVIII, mencionado nos arquivos da Inquisição em razão do julgamento ao qual foi submetido em 1775, em Mérida (Yucatán, México). As acusações elencadas nos autos permitem entender o motivo pelo qual o livro foi tirado do público e seu autor satanizado, mas as que mais me interessam são sua conhecida queda por livros proibidos e os libelos que ele gostava de escrever contra seus colegas. As onze páginas do texto de Rivas tratam de uma viagem imaginária e seu título é: *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctitona o habitador de la Luna, y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerales en la parroquia del Jesús de dicha Ciudad, y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la Península de Yucatán, para el año del señor 1775*. Segundo o que registra a historiografia atual, o texto de Rivas teria iniciado o gênero na América hispânica, ainda que sua descoberta oficial demorasse dois séculos, e só fora trazido para conhecimento e consideração dos leitores e dos estudiosos em 1977, quando foi objeto de um trabalho acadêmico. Parece ser bastante evidente que Rivas levou em consideração a tradição do gênero a partir de *A verdadeira história* de Luciano de Samósata (120 d. C.), *A nova Atlântida* de Bacon (1629), *Somnium* de Kepler (1634), *The Man in the Moon* de Godwin (1638), *Discovery of a New World* de John Wilkins (1640), *The Voyage to the Moon* de Bergerac (1657) e *Conversations on the Plurality of Worlds* de Bernard le Bovier de Fontenelle (1686). A demora em ser descoberto explica a falta de influência do texto sobre o desenvolvimento do gênero na América Hispânica. Provavelmente, o fato de a Igreja da época da Colônia proibir ou não encorajar o desenvolvimento da ciência especulativa na América e a constante luta pelo domínio entre ciência e religião no mundo em vias de modernização deve ter influenciado o escasso desenvolvimento do gênero. Gabriel Trujillo Muñoz (2000) elenca na ficção científica mexicana tanto autores que se dedicaram ao gênero de forma explícita quanto outros que não se enxergam como praticantes do gênero, como seria o caso de Juan José Arreola.

Nesse sentido, pode ser mencionado, como outro momento nodal desse combate da ficção científica por se consolidar, a chamada escola modernista, especialmente na figura de Rubén Darío, que, nesse período, enveredou pelo esoterismo aliado à mitologia de diversas origens – notadamente no “Colóquio

dos Centauros”, poema hermético muito extenso, de *Prosas Profanas* – na esteira dos debates realismo/fantástico e literaturas altas e baixas, que se alastrava pelo Ocidente, na época. Ainda que se trate de um poema e que não respeite as coordenadas básicas da ficção científica, há no “Colóquio dos centauros” uma evidente tentativa de extrapolar os caminhos mais óbvios da divulgação científica. O eu lírico considera a linguagem científica como instrumentalista e reducionista ao extremo, em oposição a elementos variados que expõem outras demandas de sentido, muito fortes na época, como o esoterismo, as possibilidades heurísticas dos mitos – gregos e americanos – e as figuras entre míticas e sobrenaturais propostas por diversas religiões muito difundidas. Na literatura hispano-americana pode-se dizer que essas e outras faixas de saberes alimentaram correntes artísticas, algumas mais célebres que outras e todas de definição incômoda, como o realismo mágico das décadas de 1940, 1950 e 1960, o maravilhoso dos anos 1960 e 1970 ou os realismos fantásticos do Rio da Prata durante os três últimos quartéis do século XX. Pensando numa possível operação de leitura que consiga amenizar a rede de complexidades dos textos que costumam ser incorporados às listas de um realismo ou de outro – mágico, maravilhoso ou fantástico –, e com o objetivo de dar produtividade ao esforço de interpretação da matéria narrativa produzida durante o século passado na América Latina, uma significativa parte da crítica, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, recorreu a definições com oxímoros como títulos, na tentativa de dotar a matéria de uma espécie de coerência, como se de um sistema sincrônico se tratasse, sendo, pelo contrário, evidentemente um conjunto heterogêneo de romances escritos desde finais da década de 1940 e em territórios culturalmente diferentes. A força de abrangência que se pretendeu dar às classificações e a proliferação dos estudos variados e de signos até opostos chegaram a um ponto em que ou se aceitava que seria possível definir o estatuto do maravilhoso, do fantástico, do mágico, do sobrenatural e outros campos semelhantes e se procuravam heurísticas adequadas ou se retirava a pressão classificatória para dedicar os esforços a empreendimentos críticos e teóricos de maior refinamento retórico.

No campo internacional, a história da crítica da ficção científica é, como se pode imaginar, breve também. Podem ser encontrados os primeiros estudos só a partir do século XX. Thomas Clareson, em *An Annotated Checklist* (1972), tentou identificar e descrever um *corpus* de ficção científica bastante antigo. O *Amazing Stories Quarterly* publicou estudos desde 1926. A. Langley Searles, em um artigo de 1980, mostrou que a crítica de ficção científica começou, efetivamente, com o periódico *The Science Fiction Critic*, que publicou catorze números entre novembro de 1935 e dezembro de 1938 (*apud* EVANS, 1999). Os estudos sobre o assunto citam a *Encyclopedia of Science Fiction* (1993), de John Clute e Peter Nicholls, na qual a obra de Rivas é mencionada por Mauricio-José Schwarz, no seu ensaio sobre ficção científica na América Latina. Encontram-se, antes do século XX, e de uma perspectiva bastante ampla, elucubrações sobre a ciência na ficção e suas possíveis chaves históricas, fazendo parte de narrativas de ficção de racionalização conjetural. É o que acontece com os clássicos Wells, Verne, Poe, Shelley, Mercier, Swift, Defoe, Cyrano de Bergerac, Godwin, More, Luciano de Samósata, e outros que, além de produzir obras, opinaram sobre o gênero, quase sempre de maneira oblíqua³. Na América Latina, esses lugares cinzentos e fronteirços têm sido comumente rotulados como realismo fantástico, maravilhoso ou mágico, cosmologias, textos míticos ou sagrados, etc. Muitos autores consideram o livro de Mary Shelley, *Frankenstein*, como o iniciador da série para o romance europeu e ocidental, especialmente no que se refere à

³ Ver uma interessante bibliografia de textos de importância para a ficção científica, a partir de 1634 no site <<http://www.depauw.edu/sfs/biblio.htm>>.

ficção científica que toma como tema o corpo em transformação, a ficção científica biomédica. Muitos e importantes romances podem ser lembrados como continuadores dessa linha que alcança uma expansão interessante nestes tempos de imaginação biotecnológica. Livros como o *Bleak House* (1852) de Charles Dickens, em que um dos personagens morre por combustão humana espontânea, ou *A laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess, livro e filme que causaram grande impacto na época, até o ponto de o filme ser proibido em muitos países durante décadas, como na Argentina, são bons exemplos da ficção biomédica. É interessante tentar descobrir as razões pelas quais um livro, pertencente a um gênero supostamente só de entretenimento, consegue adquirir tamanha importância, ao ponto de estar na primeira linha dos alvos da censura da época. Na literatura argentina, me parece paradigmático *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares, entre outros.

Segundo Raymond Williams (1988) há três tipos de ficção científica, que ele denomina *Putropia*, *Doomsday* e *Space Anthropology*. Para Williams, esses modos têm relação direta com as estruturas de sentimento contemporâneas. Por *Putropia*, entende-se um tipo de narrativa que pode ser lida como a corrupção dos romances de Utopias, característicos do século XX, e os exemplos mais notórios são *We*, de Zamyatin, *Brave New World*, de Huxley, e *1984*, de Orwell, entre muitos outros. *Doomsday* é o gênero muito popular que, com bastante ingenuidade e variedade, parece se apartar totalmente da vida num exercício de ficção escancarado. Os exemplos são as obras de John Wyndham, van Vogt e outros. Histórias de sistema solar queimando, bombas caindo, movimentos de fora do planeta, o universo se contraindo, em bombástica mistura de ciência e guerra, muito popular nos *blockbusters* do cinema contemporâneo. O homem alcança seu ponto mais baixo, os mitos se realizam, a quebra do sistema social encontra sua hora. Antes da Segunda Guerra Mundial, Wyndham escrevia exclusivamente para as revistas *pulp*, mas logo após a guerra ganhou fama fora dos limites dos fãs da ficção científica. Seus romances mais famosos são *O dia dos trífidos* (1951), *O kraken espreita* (1953), *As crisálidas* (1955) e *As facas de Midwich* (1957). Na América Latina e especialmente na Argentina, não se pode deixar de mencionar o *comic* como uma das vias da ficção científica nesta linha, sobretudo em um de seus praticantes eminentes, como foi Germán Oesterheld. Em 1952 apareceu *Bull Rockett*, piloto de provas e cientista, com desenhos de Paul Campani, em 1957, com o desenhista Francisco Solano López, publicou o célebre *El eternauta*, no qual apareceram, como na obra de Bioy Casares e no filme *Invasión* (roteiro de Bioy Casares e Borges), indivíduos simples e comuns, homens típicos de um bairro qualquer de Buenos Aires, que são vítimas dos agressores do além, implacáveis monstros imperialistas vindos de outros mundos. Em boa medida, *Los sorias* apresenta tanto o caráter de *putropia* quanto o de *Doomsday*, por se colocar sempre nos limites da tensão entre o entusiasmo utopista e a obsolescência e desintegração de mundos, pessoas e culturas, de toda a memória do mundo, de todas as ilusões possíveis.

Finalmente, com o tipo de *Antropologia Espacial*, Williams (1988) se refere ao antigo conto de viajante interestelar, à maneira das histórias de marcianos de Ray Bradbury ou de James Blish, que propõem, a partir de uma fértil imaginação e inteligência de trama, a construção de mundos fascinantes e histórias que admiram, entretêm e se prestam à alegoria. Autores reconhecidos do gênero, na América Latina, foram Juana Manuela Gorriti e Eduardo Holmberg (século XIX), o já mencionado Rubén Darío, Leopoldo Lugones e Horacio Quiroga ("El puritano", "El espectro", "El vampiro"). Mais recentemente, autores como Antonio Mora Vélez, na Colômbia, e Angélica Gorodischer, na Argentina, Bernard Goorden, Eduardo Carletti, os cubanos Chely Lima, Alberto Serret e Ángel Arango contribuíram significativamente para o gênero. É importante destacar as revistas

como *Quintadimensión* e *Axxon*, que divulgam a produção em andamento, além de contribuir para a historicização do gênero.

À caracterização de Williams (1988) eu acrescentaria, ao menos, mais três linhas. A quarta, o *cyberpunk*, que apresenta um futuro distópico em que as corporações internacionais dominam e têm controle do mundo, ajudados por mecanismos, robôs, *cyborgs* e coisas do tipo. Os exemplos mais famosos são *Neuromancer* (1984), de William Gibson, e toda a obra de Philip K. Dick, muito lida na América Latina. “Fantomas”, de Julio Cortázar, é um célebre exemplo do gênero em castelhano.

A quinta linha seria a que é capaz de entrelaçar elementos próprios a qualquer ramo específico das ciências com uma trama narrativa, especialmente as ciências biomédicas. São narrativas que evidenciam sempre, obrigatoriamente, um problema ético que tem a ver com decisões pessoais, resistência à manipulação exterior e preservação e cultivo de princípios morais. Neste tipo, o aspecto científico pode ou não ter alguma propriedade que responda efetivamente a descobertas específicas e comprovadas pela ciência em questão. Pode, pelo contrário, ser totalmente ficcional, ainda que sua qualidade e eficácia artística façam acreditar em sua possibilidade, por mais improvável que pareça. O critério de verossimilhança é o que prepondera, além do princípio de realidade, como tantas vezes sugerira Borges.

Finalmente, a transposição de monstruosidades ideológicas, de diversos signos, para a ficção científica, conferindo-lhes uma afiada luz crítica, é um recurso que tem uma longa tradição na literatura argentina e que, numa de suas mais conhecidas funcionalidades, denomino o maravilhoso ideológico. É esse fictício que toma ares de fantástico ou maravilhoso, partindo de uma ciência da sociologia delirante, que está presente em cenas de *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento – *Facundo* é, ele próprio, um monstro da natureza, especialmente por sua condição ideológica –, no desfecho fulminante de “El Matadero”, de Esteban Echeverría, em “Las fuerzas extrañas” (1905), de Lugones, em *Adán Buenosayres*, de Marechal, em *Los sorias*, de Laiseca. A lista seria interminável e nela entrariam Groussac, Macedonio Fernández, Cortázar, Gorodischer, Borges.

Los sorias entra em fusão com elucubrações biomédicas e com a enlouquecedora tecnologia armamentista, com as crenças populares sobre as conquistas da tecnologia e da ciência contemporâneas, e com uma ampla e includente paródia e leitura do modernismo e do pós-modernismo, na qual os sujeitos aparecem fascinados pelo poder e a tecnologia traça, também, em uma linguagem única por seu viés delirante, o tempo do porvir de uma humanidade que pode vir a se projetar em outros termos éticos, observadas tanto a estonteante virada humanista do grande Monitor/Ditador cuja figura assombra o romance quanto os momentos de decisão que vivenciam as personagens que eventualmente conduzem a reflexão principal do romance. Há, no romance, um itinerário ético e uma espécie de missão pedagógica que quase toda ficção científica parece carregar, ao menos como efeito de leitura e, muitas vezes, à revelia de seus autores. As incongruências e os enclaves intempestivos ganham, na encenação literária de Alberto Laiseca, uma legitimação e a prerrogativa de uma premissa de credibilidade até o absurdo: em que medida a concordância ou não do leitor com a Civilização Laiseca seria capaz de liberar uma força nada referencial, ainda que possa se tornar extremadamente provocativa quando transposta para as experiências viscerais ou banais – dependendo do sujeito ou do grupo a que os leitores pertençam – de um leitor específico, produz algumas tormentas cognitivas bastante sérias.

Todavia, na suspeita de que tanto absurdo de violência escancarada – ficção científica, fantástico, realismo delirante – possa ter alguma margem de

objetividade, na qual se radicaria o estatuto de precariedade desse romance, é algo fadado a se manter numa zona entre a incompreensão e inoperância (ilegível por desarticulação, linguagem críptica) e a eficácia futura, com a qual tento colaborar com este trabalho. Como afirma Borges em “El arte narrativo y la magia”, o romance precisa de aparência de veracidade e de eficácia para produzir a suspensão de dúvida no leitor, quanto mais imperativo isso seria em um texto de ficção científica? Em *Los sorias*, a literatura se veste de antecipatória, que é um dos componentes que costumam entrar como básicos na definição da ficção científica, e esse caráter de antecipação, inerente ao gênero, imprime ao romance um traçado que lhe confere uma carga extra de melancolia, que gera uma ressonância irônica: que mundos e que seres são esses que só pensam na destruição dos outros, ainda que se saiba que nada irá a sobrar, que nem a menor das lembranças restará dessas civilizações em perpetuo conflito?

Los sorias está organizado como uma trama defasada em tempo e espaço, ao mesmo tempo o mais antigo – o diálogo com o *Amadís de Gaula* e com certa gramática epopeica –, o presente e a configuração de outros tempos não classificáveis – certa gramática borgeana, já que esses tempos a futuro apontam tanto para um porvir quanto para um tempo remoto, como ocorre com frequência em célebres textos borgeanos como “El inmortal” (BORGES, 1974, p. 533), ligados a uma isotopia da imortalidade, ou, como em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, relacionados com a criação de mundos.

As razões para atuar e os motivos que estimulam o pensamento respondem a requerimentos de ordem e de sujeição a uma lógica em desenvolvimento no romance, uma lógica que não se prende ao *mainstream* da alta literatura ou dos pensamentos filosóficos mais legitimados. Ao contrário, pratica-se um exercício tão caótico e descompromissado, tão *literatura de invenção popular* quanto a energia que se gasta na complexa tarefa de compreensão que propõem os mecanismos com os quais a sociedade se organiza, sempre a partir das conexões cognitivas desenvolvidas pelos sujeitos. Esse método de entendimento do real pode dotar o texto de vitalidade e fluidez e conferir-lhe um ar de engajamento e justificativa aos argumentos sobre a complexidade do real, de alguma forma metaforizada ou alegorizada com a recorrência à magia, tanto para resolver problemas pragmáticos quanto para formular pensamentos abstratos.

Para concluir meu argumento neste texto, lembro dois episódios do romance: os que têm as personagens dos *croto*s e o dos zumbis e o do *cyborg*. O capítulo 10, “El mendigo y el vagabundo, como animales mágicos” (LAISECA, 2004, p. 87) que reúne, em um tipo de personagem, uma figuração utópica em contraposição a uma distópica, no ambiente da ficção científica. Pode se afirmar que se trata, precisamente, de uma colocação em questão da possível condição prístina de uma (utopia) e condenável da outra (distopia). Um *croto*, que em alguns países são chamados de vagabundos, *linyeras* ou *rotos*, passeia em *Soria* (um dos territórios fictícios do romance), cantando as benesses de trabalhar por pouca “grana”. Uma patrulha o encontra, mas o deixa seguir, porque sabe que esses homens são intocáveis, protegidos pelo *Monitor de Tecnocracia* (o outro território). São considerados como animais mágicos e de existência obrigatória em um país que se quer sério e importante. Apesar de serem perseguidos e de viverem na clandestinidade em *Soria*, em *Tecnocracia* são venerados, não se permite maltratá-los, e qualquer dano contra eles traz má sorte ao executor. Sendo uma espécie de representantes das forças sobrenaturais, causam medo e devoção ao mesmo tempo. Esses personagens e seus feitos ocupam uma parte importante do romance, em que a ficção científica se propõe, a meu ver, a partir das ciências sociais, e a criação de entes ideológicos vivendo improváveis aventuras constitui uma das marcas fundamentais do subgênero.

No outro episódio que tomo como exemplo, Personagem Iseka, que tinha progredido muito no mundo da magia, segundo informa o narrador principal, dedica-se a fabricar zumbis. Zumbis, como é explicado ao leitor, são mortos nos quais o ocultista introduz um prego de ferro de quatro caras sob o céu da boca, que lhes atravessa o cérebro. O mago tem que realizar rituais e manipulações, roubar o corpo do cemitério, ensinar os novos seres a agir, etc. E não é qualquer morto que é útil. É necessário ensiná-lo a andar. Depois de uma aprendizagem, o *bicho* fará todos os trabalhos que o mago decida ordenar, em aparente alusão aos clones ou replicantes tão difundidos pela ficção científica cinematográfica, só lembrando o clássico *Blade Runner*, caçador de andróides, baseado no livro de Phillip K. Dick, *Sonham as ovelhas com ovelhas elétricas?* Ou o recente filme inglês *Não me abandone jamais*, inspirado no livro de Kazuo Ishiguro, do mesmo título. No livro de Laiseca, Personagem Iseka constrói outros seres com seu conhecimento mágico, como belas mulheres, prontas para o sexo. Além dos zumbis, está o *cyborg*, que tem partes humanas ligadas a um complexo eletrônico distribuído pelo corpo todo. Esse *cyborg* ganha vida e se torna incontrolável, até se autodestruir, sem que se possam conhecer as causas certas:

[Fala Dionisios Iseka 77, o professor sábio] Sólo puedo aventurar una teoría. Lo que el *Cyborg* debió contemplar seguramente fue tan espantoso que no pudo soportarlo. Eso pienso, al menos. Es posible que en un segundo haya comprendido la verdadera tragedia del cosmos, en el sentido más wagneriano, metafísico y teológico de la palabra. Únicamente los Dioses pueden soportar ciertos dolores. Él, creo yo, durante unos minutos, tuvo el conocimiento y el *sentir* de un Dios. ¡Quién sabe qué horror espeluznante y ya sin remedio hay detrás del hombre! Pero de cualquier forma que sea, yo igual seguiré saliéndole al paso al Anti-ser. Ésta sólo fue una escaramuza, se lo aseguro (LAISECA, 2004, p. 547).

Personagem Iseka, nesta etapa do romance, assume muitos dos principais medos humanos que, ainda que atávicos, permanecem misturados com o que provem do *sagrado* – os demônios, o anti-ser, as pragas sobrenaturais –, da tecnociência, dos modos de vida, dos terrores causados pelos perigos contemporâneos. Com isso, sua relação de aprendiz de magia e o contato com a tecnociência o levam a potencializar e a agigantar os elementos que produzem terror, em uma espécie de aprendizagem social na civilização distópica na qual vive. Afinal, ficam em aberto muitas questões: será que são, precisamente, a pluralidade, as metamorfoses, a multiculturalidade dos demônios e dos seres do mal o que constitui a sua condição de agentes do mal? O devir monstro será uma das características que identificam o anti-ser? No livro de Laiseca, parece encenar-se o lugar do conflito entre o amigo e o inimigo, mas em um patamar anterior à tradicional construção da alteridade, esse momento que tem como ameaça radical e constante a iminência da guerra, concebida como aniquilação do inimigo, do estrangeiro, do outro, mas que, paradoxalmente, acaba exterminando a instância do agente, antes que arrasando o inimigo. Neste romance, a resistência à história oficial se constrói como acumulação de momentos, personagens, ações, imaginários e pensamentos aporéticos em sentidos variados, que convocam momentos anteriores àquele da determinação objetiva e clara do outro como alvo. Haveria, então, aí, nessa instância temporal eternizada pela escrita, a possibilidade de elaborar outras ficções de sujeito, criar imaginários sobre os quais as comunidades poderiam ter mais controle.

Evidentemente, o teor nietzschiano do livro tem sua maior força ou sua apoteose nesta parte, quando a ideia básica do livro alcança a sua mais sublime e delirante formulação: não se trata, para os pobres e miseráveis do mundo, prontos para produzir uma obra de arte gigantesca – uma utopia material que

quase alcança seu auge, mas é destruída –, de reduzir os perigos da morte e da dissolução humanas, muito menos de rasurar o medo. Trata-se, sim, no que concerne à grande sinfonia orquestrada pelos pobres, de uma experiência de mundo como um canto que aceita radicalmente o que há, o que existe, com coragem e alegria, com riso e descaso, independentemente dos terrores ocasionados pelos enigmas da existência.

De certo modo, o impulso antecipatório do livro de Laiseca, nos momentos em que se filia à ficção científica, provoca uma fuga retroativa onde a leitura se completa quando o leitor descobre, sobressaltado, que tudo o que acabou de ler concerne intimamente a ele próprio e ao mundo em que vive, e que o apocalipse que leu com prazer em chave de literatura popular, de *pulp fiction*, de realismo delirante e de outras definições semelhantes, gera, também, um incômodo e doloroso espelhamento que, até então, esteve completamente escondido e disfarçado para sua percepção, e que agora ameaça com uma eficácia narrativa traumática que obriga a um giro cognitivo, e de tomada de consciência, ainda que essa tomada seja instantânea e morra imediatamente depois de fechado o livro.

A ficção científica opera com uma potência que parece derivada, também, do desejo de fazer surgir a visão do cosmos humano lançando-se em um novo movimento, como opina Giedion (2004) sobre o século XIX, mas o faz no cenário vasto e popular que brinca com os poderes fabulosos da ciência. Assim, ao mesmo tempo em que acabo de afiliar a ficção científica e o próprio gênero fantástico, em sentido amplo, a uma tensão mimética e a certo realismo por vias tangenciais, observo, também, que as únicas linhas possíveis de organização desses materiais na literatura passam pelas retóricas do artifício e da paródia, em graus diferenciados. Essa paradoxal mistura de experiência do real exterior e do conjunto de procedimentos literários mais antigo e tradicional tende a funcionar de forma similar àquelas formas que Severo Sarduy, em *O Barroco e o Neobarroco* (1979), destacava como determinantes do neobarroco americano. É, também, desde quando Longino teorizou sobre o sublime – conhecido na Europa depois da tradução de Boileau de 1672 do *Peri hypsous* (*Do elevado*) – que se utiliza habitualmente a catacrese da “elevação” de pensamento e de sentimento na literatura, quando comparados aos fenômenos naturais que, por seu tamanho, produzem uma espécie de naturalidade do terror sublime. Edmund Burke retomou esse fio no *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), no qual fala da escuridão, da imensidão e do poder como fontes incontornáveis do sublime, que não se confundiria com o belo, este mais pendente para a qualidade de leve. Como se pode ver, a reflexão sobre a arte, se observada num arco cronológico amplo, varia quase que só na sobreposição e intercâmbio de uma série de catacreses por outras. O imenso e o poderoso que provocaria o sublime, a força do poder autoritário que seria a causa do pavor nas vítimas e nos ameaçados (as vítimas futuras), que é, como já foi dito, também um dos temas capitais de *Los sorias*. A ficção científica oferece a possibilidade de ensaiar um exercício de abordagem crítica e teórica na pretensão de estender fios de entendimento que levem a refletir sobre a arbitrariedade das figuras retóricas utilizadas no esforço de formular conceitualmente as fronteiras entre o humano e o inumano e entre o que, no romance, é denominado, de forma bastante enigmática, o ser e o anti-ser. Trata-se, também e fundamentalmente, de revisar como a literatura procura dar conta de aquilatar a relevância que a tecnociência assumiu no século XX. Esse gesto crítico, que guia a análise deste ensaio, busca só acrescentar perspectivas e não reduzir um romance como *Los sorias* a uma classificação forçada. Como dimensionalização da cultura, também a partir desta perspectiva, o romance de Laiseca parece proporcionar uma medida da alienação e da loucura insana do

mundo entregue à tecnociência, mas também do fascínio e da esperança que a ciência desperta nas pessoas. A ficção científica, neste romance, pode ser lida como uma forma de tratar obliquamente problemas dolorosamente tangíveis, e que encontra no delírio desatado da ficção científica uma possibilidade de funcionamento representacional, como foi um dia o realismo maravilhoso ou mágico ou fantástico, categorias essas que, não por desestimadas nas últimas décadas, perderam a sua ressonância na literatura latino-americana.

RAVETTI, G. Science Fiction laboratory: *Los Sorias*, by Alberto Laiseca. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 84-102, 2013.

Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: Hucitec: 1988.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BORGES, J. L. *Obras Completas*. Emecé Editores, 1974.

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

CANO, L. C. Angélica Gorodischer y Jorge Luis Borges: La ciencia ficción como parodia del canon. **Hispania**, Walled Lake, v. 87, n. 3, p. 453-463, 2004. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20063028>>. Acesso em 07/02/2013.

CORNEJO POLAR, A. Introducción a *Escribir en el aire*. In: SÁNCHEZ PRADO, I. M. *América Latina: giro óptico*. Puebla, México: Coedición Universidad de las Américas de Puebla y la Secretaría de Cultura de Puebla, 2004. p. 175-190.

COSTA, F. Delirios de un novelista pasional (entrevista). **La nación**, Buenos Aires, 23/05/1999. Disponível em <<http://www.literatura.org/Laiseca/aIR5.html>>. Acesso em: 31 maio 2013.

CLARESON, T. *An Annotated Checklist*. Kent, Ohio: Hent State University Press, 1972.

CLUTE, J.; NICHOLLS, P. (eds.) *Encyclopedia of Science Fiction*. 2nd. New York: Saint Martin's Press, 1993.

D'ANGELO, B. Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos (Lem, Lessing e Le Guin). **E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia**, Porto, n. 9, 2008. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim> Acesso 10 out. 2009.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F.. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

- DZIUBINSKYJ, A. The Birth of Science Fiction in Spanish America. **Science Fiction Studies**. v. 30, n. 1, p. 21-32, 2003.
- EVANS, A. B. The Origins of Science Fiction Criticism: From Kepler to Wells. **Science Fiction Studies**. v. 26, n. 2, p. 163-186, 1999.
- FERNÁNDEZ-DELGADO, M. Á. Juan Nepomuceno Adorno (1807-1880). In: LOCKHART, D. *Latin American science fiction writers. An A-to-Z guide*. Westport, 2004. p. 7-8.
- FIDDIAN, R. W. James Joyce and Spanish-American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence. **Bulletin of Hispanic Studies XVI**, Liverpool, v. 1, p. 23-39, 1989.
- GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GONZÁLEZ-CASANOVA, P. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México, D. F.: El colegio de México, 1958.
- JAMESON, F. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopia y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- LAISECA, A. *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola, 2004.
- LOCKART, D. B. (ed.) *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide*. Westport, USA: Greenwood Publishing Group, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Trad. de Paulo Neves e Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SAHLINS, M. *Esperando a Foucault, ainda*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, C. F. (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.
- TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- TRUJILLO MUÑOZ, G. *Biografías del futuro. La ciencia ficción Mexicana y sus autores*. Mexicali: UABC, 2000.
- WHITEHEAD, C. *The Fantastic: An Enduring Literary Mode – Introduction*. **Forum for Modern Language Studies**, Oxford, n. 44, v. 4, p. 353-362, 2008. Disponível em <<http://fmls.oxfordjournals.org/content/44/4/353.full.pdf+html>>. Acesso em 09/02/2013.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, R. *Science Fiction*. **Science Fiction Studies**, London, v. 15, n. 3, p. 356-360, 1988. Disponível em <<http://www.depauw.edu/sfs/documents/williams.htm>>. Acesso em 12/02/2013.

Recebido em 16/abr./2013. Aprovado em 20/jun./2013.