

A formulação da linguagem de ficção científica na condição humana de *O aquário*

Graziela Campana Drago (UFRJ)¹

Configuração humana em *O aquário*

Se partirmos da premissa que uma das principais características de qualquer obra de arte é sua ligação com a humanidade por meio de um ato criativo no mundo, mesmo que se considere a sua natureza misteriosa, a criação de arte é também característica da humanidade. Embora as investigações sobre essas categorias sejam milenares e talvez não tão simplistas assim, consideremos durante este artigo que a linguagem é a tecnologia essencial que permite à humanidade as indagações acerca da realidade e da ficção. Localizando nosso objeto de análise na transição ao que se pode entender por pós-modernidade, na década de 1960, Hannah Arendt reflete sobre a renúncia da linguagem cotidiana e da percepção sensorial para o desenvolvimento da ciência moderna no ensaio “A Conquista do Espaço e a Estatura Humana” (ARENDR, 2013), a partir do movimento de exploração espacial em meados do século XX, enquanto as narrativas de ficção científica criavam intrigas espaciais coincidindo com o experimentalismo artístico que se desenvolveu desde o início do século em diversas tendências, na busca de novos parâmetros e perspectivas por meio de extremas transformações culturais e políticas que reconfiguraram a humanidade em novas concepções de trabalho, arte e saber. A separação entre ficção e realidade torna-se mais tênue pelas formas de espetáculo estético em meios de comunicação de massa e desvenda-se através da linguagem artística que desafia os limites da tradição e do sentido a partir da forma.

A premissa de Arendt será suporte para a análise costurada entre indagações sobre a realidade e a ficção que surgirão neste artigo a apresentar *O aquário*, obra da escritora portuguesa Alice Sampaio, publicada em 1963. O romance experimental adianta o tempo em

1. Bacharela, Licenciada em Letras (USP) e mestranda bolsista CAPES em Ciência da Literatura (UFRJ). É artista e educadora www.zeligara.com. Acesso em: 15 jun. 2021.

que robôs, andróides ou “monstruosos” (SAMPAIO, 1963, p.9), convivem em sociedade tecnocrática e hierárquica ao se classificarem através da inteligência como dimensão de superioridade. Essa classificação é inferida, não descrita, ao contrário da dinâmica narrativa de *Admirável mundo novo*, *A mão esquerda da escuridão*, 1984 e tantos outros exemplos de ficção científica. Os robôs do Aquário organizam-se em classes nomeadas por letras gregas, assim como na narrativa de Huxley, entretanto, na obra de Sampaio, são os Ômegas e não os Alfas que representam aqueles que controlam os meios de produção e saber. Será possível que essa inversão incomum (designar os mais poderosos com a última letra) já signifique irônica e sutilmente uma inversão da ordem lógica, de natureza humana? Não responderemos esta pergunta específica, porém é este o tipo de funcionamento que buscamos identificar e expor brevemente nesta comunicação: como a formulação literária da obra articula a linguagem de ficção científica para criar sentidos filosóficos e poéticos em uma leitura sobre a relação da humanidade com a máquina?

Para apresentar este mundo fictício, talvez em seu cerne dialético, vejamos a protagonista, nomeada “Maga”. A rapariga é uma experiência “*tipo-controle*” (1963, p.111)² fecundada por Albert de Michigan um “robot humanóide cínico” (1963, p.12), apelidado de Fausto. A linguagem de ficção científica e de fantasia, gênero aparentado afinal, opera com personagens alegóricos ou tipificados e no caso destes protagonistas, sua história já está contida em seus nomes, abrindo possibilidades de interpretação ainda mais amplas do que John Savage, Mustafá ou Henry Ford (HUXLEY, 2009). Por ser necessário inferir sobre o que não está escrito, surgem questões variadas: Maga seria a última humana ou a primeira? Ou, ainda, a única humana depois do Universo ter sido colonizado por seres elétricos e artificiais, nem primeira, nem última? Nada disso é explicado e a margem de interpretação cria na obra espaço para uma fantasia, uma leitura criativa e, sobretudo, ativa; para que ao ler a pessoa não se resuma ao lugar de esperar para ver os acontecimentos

2. Nesta obra há um vasto uso experimental de elementos gráficos como itálicos, aspas e negrito, além do uso de códigos com números e neologismos. Na pesquisa levamos em consideração estes elementos na criação com sentido filosófico, poético e narrativo. Assim, mantivemos aqui os elementos quando surgem nos termos referidos.

se desenrolarem³. Esta ambiguidade em particular sobre ser a primeira ou a última pessoa⁴, potencialmente subverte quaisquer lógicas de tempo linear e de narrativas apocalípticas que as acompanham, o que estará na narrativa de outras formas, inclusive na unidade que conta o tempo a partir da estrela Vega. Ironicamente, é ela, a mulher nascida de um útero (seria Denise Ya-Tsé humana? Não se diz), que servirá de controle para a produção laboratorial da sociedade:

– É difícil não rir. Estás a ver, eu, Maga, pertencente à espécie dos indivíduos que o laboratório deverá seguir humildemente, pacientemente, micromilimètricamente [sic], eu, um Tipo nascido dum útero esponjoso, horrendo, resultado extralaboratorial aprovado como espécimen *human-contrôle*... É de morrer a rir. – Nem tanto assim. Senão repara: Denise Ya-Tsé tem um útero, o qual com a supervisão dos Teta é fecundado por mim, Albert de Michigan... Daqui resulta um ente denominado Maga Ya-Tsé, cuja história se desenrola segundo trâmites normais, isto é, sem história... – Até certo ponto... (SAMPAIO, 1963, p.122)

É a perspectiva humana e feminina de Maga que subverterá tanto a lógica de seu criador, o cientista dissidente Fausto, quanto dos administradores mecanizados. A subversão surgirá principalmente a partir do corpo da protagonista, que questiona os limites dimensionais do Aquário, mundo interplanetário que manifesta em imensos espaços de “Nada” (SAMPAIO, 1963, pp. 30, 53, 53, 54, 88,

3. Aqui pressupomos a noção de abertura da obra de arte, antes até mesmo do conceito duplo de “obra aberta”, na obra homônima de Eco (2019): “cada ‘leitura’, ‘contemplação’ ou ‘gozo’ de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular de ‘execução’. A noção de *processo interpretativo* abrange todas essas atitudes.” (ECO, 2019, p.67).
4. A chave interpretativa de que ela seja primeira mulher, juntamente à passagem que satiriza a ingestão do fruto proibido abre possibilidade de analisar Maga junto à figura apócrifa de Lilith, divindade babilônica de corpo híbrido de mulher e serpente (ver LARAIA, 1997). Há no primeiro capítulo do Gênesis a menção à criação do homem e da mulher, o que antecede a criação de Eva, criada a partir da costela de Adão no segundo capítulo (BÍBLIA, 2002, Gên: 1-2). Na pesquisa esta possibilidade será explorada juntamente ao comportamento sensual e promíscuo de Maga. Diferentemente, no entanto, do comportamento superficial de Lenina (HUXLEY, 2009), Maga investiga através da sensualidade temas centrais da filosofia e da natureza humana, como desejo, amor e dominação.

89, 104, 105, 107, 110, 127, 138, 166, 204, 223), a prisão da existência individual. Esta é a dimensão em que a obra se afasta do registro de ficção científica convencional, ainda que seja através de elementos essenciais dessa temática, como o abismo que se pode encarar nas viagens interplanetárias, que o niilismo e o existencialismo que a obra abarca em registros indiretos e diretos, chegando a questões de alteridade e subjetividade: “*O inferno são os outros* [sic]” (1963, p. 212), referência à peça de Sartre *Entre quatro paredes*.

É a experiência fictícia de encarar a escuridão cósmica que revela o Nada com letra maiúscula, citado tantas vezes e pressentido na filosofia. Portanto, não é à toa a modificação gráfica, assim como os nomes alegóricos de personagens e o uso do vocabulário científico, por exemplo: mutação (SAMPAIO, 1963, p.71); Cosmos (SAMPAIO, 1963, pp.132, 152, 161, 199); nebulosa elipsoidal (SAMPAIO, 1963, p.200) e outros. A linguagem expõe o contraste entre vocabulário e ecos de significação metafórica de uma ciência abstrata que se funda em princípios mais inconcebíveis do que quimeras. É, portanto, entre um “círculo triangular” e um “leão alado” (como Schrodinger qualifica o universo, citado em ARENDT, 2016, p.330) que as características estéticas da ficção científica e da fantasia figuram fórmulas filosóficas, poéticas e satíricas neste romance para representar o absurdo teatro da condição humana moderna.

A tecnologia literária e a linguagem de ficção científica

Propõe-se investigar a linguagem da obra como tecnologia, ao que podemos lembrar outro clássico do amplo universo cultural de ficção científica, prolífico desde as histórias em quadrinhos até o cinema: a misteriosa imagem da tecnologia inscrita no monólito apresentado aos ancestrais primatas como ponto de virada para a civilização humana (a transição do osso-ferramenta ao veículo espacial em *2001: uma Odisseia no espaço*); a linguagem é o diferenciador entre as espécies de primatas e homínídeos, cujo elo perdido recai sobre o *Homo Erectus*, ou como aparece em *O aquário*, *Pithen-catropus Erectus* (SAMPAIO, 1963, pp. 34, 35, 37, 160), espécie na qual a proto-linguagem criou princípios fundamentais para o desenvolvimento da tecnologia coletiva de vocalização e organização social (ZATREV, 2014).

Assim, as noções que aparecerão nesta análise sobre tecnologia, dimensão e configuração buscam analisar primeiramente funcionamentos da ficção aquariana que se manifestam como alegorias da organização social moderna, ilustradas com a indeterminação das ciências diante do Universo (SAMPAIO, 1963, pp. 61, 66, 188) e da arte diante das vanguardas; “a Álgebra transformada na Arte” (1963, p. 29). A sátira que permeia o retrato dessas tecnologias em tempo-espaço fictício manifesta-se no tom desiludido de qualquer genialidade ou grandeza das conquistas de exploração do império robótico. Certas características humanas permanecem vivas nos gestos mecânicos, e, se há uma dissidência revolucionária sobre este *status quo*, fragmente-se em diferentes concepções de ação para cada um dos três personagens principais. O que os reúne, de alguma forma, é a oposição ao progresso de uma conquista imperial, de uma ordem sistêmica, de aprisionamento institucional e delimitação de liberdade.

Tecnologia, portanto, como o desenvolvimento da linguagem, abordando ciência e arte, com suas amostras de rebeldia e criatividade contra-hegemônica; enquanto dimensão e configuração no sentido da investigação sobre os limites éticos e estéticos que surgem para a humanidade a partir dos produtos da linguagem, a dança dialética da dominação, da resistência e da transformação. É por isso que o confronto das ideias do Selvagem contra o Administrador ou de D-503 diante do Grande Benfeitor causa arrepios de excitação e medo: através do dimensionamento da tecnologia verbal questionam-se os valores morais como relativos, pois além de tal configuração da cultura seria possível viver de outra forma. Embora as referências aqui sejam a *Nós* e *Admirável mundo novo* respectivamente, é comum em ficção científica que a metáfora política sobre robôs surja como percepção política sobre o sistema global de trabalho industrial.

O mecanismo difuso de narrativa na obra de Sampaio estabelece contato com tais obras por eventos no enredo, tais como revoltas contra a máquina e insurreições contra a ordem sistêmica, ainda que, ao mesmo tempo, rompa com certa tendência messiânica, sacrificial e tipicamente heroico-trágica em moldes revolucionários de esquerda, pois comumente o desfecho de narrativas distópicas⁵

5. O artigo de Marques (2014) traça um horizonte amplo para o uso do termo com outras referências úteis.

encaminha-se a certo apocalipse em que a Besta é o Frankenstein. A criação que supera seu criador é uma imagem tanto inspiradora quanto apavorante; a depender do lugar a ser representada. Enquanto Prometeu é um representante da humanidade diante da tirania dos deuses, interessa-nos tomá-lo por herói. Será então que a sensação sobre o robô Radius na peça de Tchapek é distinta?

A configuração narrativa em *O aquário* é outra. A multiplicidade de vozes opera através de poucos personagens que declaram suas posições sobre a realidade que vivem. Não há uma voz narrativa organizadora que explique a quem lê o que se passa, como em *Admirável mundo novo* ou *1984*. A partir das sensações de Maga, cria-se uma orientação de leitura, ainda que não subjetiva ao ponto do diário de D-503 em *Nós*. A protagonista liga-se a dois principais personagens que arquetipam teorias e neuroses sobre o sistema do Robot Biológico (SAMPAIO, 1963, pp. 11, 36, 44, 46, 48, 52, 57, 58, 67, 69, 77, 92, 93, 103, 104, 135, 138, 144, 152, 161, 185, 228). Este personagem é também um espaço e tem dimensões divinas. A configuração desta sociedade fictícia pode se aproximar de analogias sobre o caráter religioso da alienação capitalista, embora nas palavras do próprio robô-deus-biológico o que aparece é um ser sábio, bem-humorado e bonachão: “É um erro [inventar outro deus] estou farto de o dizer: quanto mais autênticos os deuses, mais falsos os homens” (SAMPAIO, 1963, p. 93). Não há a mesma materialidade ou a mesma natureza vil e humana que percebemos em Henry Ford e até mesmo nos corpos expandidos do Grande Irmão ou do Grande Benfeitor. Ainda, se há heroísmo em Maga é um de *trickster* (MELETÍNSKI, 2002, pp. 91-95), a brincar com a inventividade humana ameaçada de desaparecer pela configuração de humanidade robótica que recusa as sensações do corpo, os sonhos e os prazeres profundos de imaginar a existência. A grande subversão dela é uma ousadia inalcançável para a razão de todos, ainda que seja também deslumbrante e apaixonante, especialmente para Fausto, seu mestre, criador, amante e “«pai»” (SAMPAIO, 1963, p. 123) ⁶.

A linguagem poética e os consequentes traços de prosa poética acentuam este efeito de brincadeira e de investigação sensorial do saber, uma vez que as palavras, especialmente aquelas criadas em

6. Uso das aspas faz parte do experimentalismo da obra, por isso mantivemos na citação.

decorrência da inserção de hífen, letra maiúscula, negrito ou itálico, por vezes representam verdadeiros enigmas de significado, por outras, sobrepõem palavras e outras ainda realizam alteração do significante, ao frisar a palavra em certos registros gráficos que fazem o vocábulo se destacar em ressignificação polissêmica. Embora a exploração da linguagem a nível linguístico seja observada em 1984 e também se aproxime de *Laranja Mecânica*, com a motivação de criar a partir da linguagem a ambientação futurística, imprimindo na sintaxe e na semântica inferências sobre a modificação histórica que a humanidade teria percorrido até tal ponto no tempo-espaço fictício, o experimentalismo em *O aquário* parece reluzir especialmente a destacar a ação criadora da protagonista, de produzir questionamento, brincadeira, sensações e imaginação, não apenas através da personagem, como também através da narrativa toda, do romance, do livro como objeto de viagem imaginária no tempo-espaço. A autora declara em nota⁷:

Aos leitores de Ficção Científica e aos outros: Esta história não é uma hipótese arremessada ao futuro, uma mais ou menos verificável aventura; é sim (ou pretende sê-lo) a história de um imaginário conjunto de seres em equilíbrio dialético, numa palavra: uma FANTASIADA (que para aqueles que o gostarem pode rimar com fantochada).

Esta nota destaca o caráter satírico e irônico da obra de Sampaio, que ainda realiza uma crítica ao progresso patológico da reprodutibilidade técnica, transformando a humanidade em coisa. Não sendo completamente ficção científica (mesmo antes de conhecer a nota, já considerávamos traços de Romance Filosófico, Prosa Poética e Teatro do Absurdo, ao menos), o a obra de Sampaio assemelha-se com um exemplar de gênero híbrido satírico da literatura brasileira, *Jane Spitfire* (1976), de Augusto Boal, ao sobrepor estereótipos de um gênero literário para aproveitar críticas políticas com humor, especialmente vetorizadas no protagonismo feminino. A fluidez do gênero de ficção científica, além de sua recente consideração nos meios acadêmicos, também garante a *O aquário* a potência das

7. Nota revelada pela família em https://www.facebook.com/AliceSampaio_escritora/photos/2002180089912041, disponível também em <https://zelligara.wordpress.com/2020/12/10/bilhete-de-alice-sampaio/>. Acesso em 15 dez. 2020.

colagens de vanguarda, mais dadaísta do que *Pop Art*, por realizar um mergulho na profundidade do tema e do gênero que fora tomado por banal durante décadas.

O funcionamento de deslocar um item da banalidade ao prestígio artístico é comum ao dadaísmo e à arte pop, sendo que o primeiro complexifica este movimento com a intenção de gerar estranhamento e reflexão, enquanto o segundo age para criar tendências de consumo de arte⁸. Ambos os funcionamentos ocorreram concomitantemente à ampla difusão do gênero de ficção científica, gerando obras hoje lidas com erudição, como Huxley e Orwell, outras esquecidas em edições *pulp* de quadrinhos e romances. Arendt no prefácio de *A condição humana* alerta para a relevância do gênero de ficção científica como “veículo dos sentimentos e desejos das massas” e afirma que a ciência, através das empreitadas espaciais, “apenas realizou e afirmou aquilo que os homens haviam antecipado em sonhos — sonhos que não eram loucos nem ociosos” (ARENDDT, 2007, pp. 9-10). Eis a aproximação entre ficção e realidade, arte e ciência, que figura o deslumbre de alguns pelo progresso, fermentando ideais positivistas, eugenistas e fascistas; que para outros se traduz em máquinas sem propósito, criação épica e poética sobre o cotidiano, ideais de libertação do estatuto de coisa, mergulho ao conhecimento bruto e inalcançável dos sonhos. Tais tendências políticas e artísticas formaram a primeira metade do século XX em meio a correspondentes eventos bélicos, configurando um cenário de transformações radicais de tradições culturais e organizações político econômicas.

A ficção científica tem seu papel intelectual, político e artístico desde o final do século XIX, envolvida a princípio com a relação da humanidade e máquina. Especialmente a máquina industrial, movida a vapor, carvão e posteriormente por energia elétrica e funcionamento eletrônico. Não pretendemos neste artigo expor a história da ficção científica, mas pontuar que o gênero suscita polêmicas de delimitação, por isso a análise ocorrerá por dois pontos temáticos comuns às narrativas selecionadas aqui para comparação: o uso do tempo futuro e o relacionamento humano com suas criações

8. Esta breve e brusca comparação considera a noção de arte comercial em *The story of art* (GOMBRICH, 2006, pp.609-611) e as análises políticas sobre as vanguardas em *Teoria da vanguarda*, além de estudos independentes.

automáticas. As obras principais para este diálogo serão 1) *Nós*, publicada em 1924 (em inglês); 2) *Admirável mundo novo*, publicada em 1932; 3) *1984*, publicada em 1949; obras que atualmente são tratadas por uma ramificação da ficção científica, chamadas distopias ou romances distópicos. *O aquário*, de 1963, tem elementos dialógicos em relação a estas obras, principalmente em relação a Huxley (2) e Orwell (3). Ambos os escritores, por sua vez, tiveram inspiração na obra de Zamiátin (1).

Todas as quatro obras partem de questões políticas e filosóficas de seu tempo: regimes totalitários, manipulação consumista, liberdade individual, existencialismo, formação de subjetividade e restrições sociais de classe e ocupação. Essas questões têm origens mais antigas, mas são todas questões essenciais do capitalismo moderno⁹. As projeções de futuro nessas obras funcionam como amplificação do que já existia tecnologicamente no mundo concreto. A realização dos sonhos antigos que Arendt cita nos avanços da ciência permite que na ficção se imagine carros, televisores e computadores de capacidades aumentadas, como acontece com as “teletelas” em *1984*, partindo da ideia de televisão e aproximando-se da noção de computador; ou a partir da noção de computador, faz-se surgir um ser como “O Ómega WXVL, um gigantesco quadro preto, desdobrado em planos e contraplanos, multiplicava-se em caracteres que por sua vez se iam dispor em fórmulas, gráficos, esquemas, traços” (SAMPAIO, 1963, p. 29-32). O futuro parece ser muito distante com este traço imaginativo, mas também é possível sintetizar o que nessas narrativas já existe no mundo contemporâneo, desde a época de elaboração da obra até a atualidade. Assim, a ficção científica, sob esse recorte, reúne em um novo tempo-espço a semelhança que identifica períodos e lugares distintos. Ainda que seja um ponto de múltiplas possibilidades: pois cada universo narrativo, de apenas quatro exemplos aqui delimitados, cria diferentes limites e problemas para que o sujeito confronte o sistema opressivo.

A criação do futuro como um destino comum da humanidade é uma possibilidade tanto como um desdobramento das tendências da globalização, quanto como consequência das empreitadas humanas no espaço, alicerçadas na competição entre o imperialismo

9. Afirmamos de acordo com diversas leituras, entre Marx (2011), Debord (1998) e Arendt (2007, 2016).

estadunidense e soviético. Embora nenhuma das outras três obras exceto *O aquário* tenham cenário interplanetário, há outros desenvolvimentos que partem das consequências de empreitadas político-científicas: em *Nós*, a linguagem matemática constituinte da personalidade do protagonista-engenheiro expressa-se na separação do sujeito do mundo cotidiano, justamente como descreve Arendt com exemplo do cientista no ensaio “A Conquista do Espaço e a Estatura Humana” (ARENDDT, 2013, pp.326-144), buscando a quase impossível expressão de si por meio da arte, algo considerado loucura no contexto do Estado Novo; em *Admirável mundo novo*, a evolução genética e os princípios eugenistas tornam possível o tétrico sonho de uma sociedade completamente obediente à hierarquia social, assim como a tecnologia de publicidade e consumo, vigente desde o início do século XX, corrobora o trabalho genético¹⁰; em *1984*, a vigilância constante representa o resultado da tecnologia de comunicação voltada à espionagem desde a 2ª Guerra Mundial, assim como a fragmentação do poder estatal nas instituições privadas e as ações de manipulação de informação como estratégia de controle de massas, segunda alternativa para a tecnologia da publicidade.

Talvez o futuro que *O aquário* propõe seja um ponto em outro lugar do tempo em relação a estes três sistemas. Ainda há uma identificação, pois o alicerce de todas as quatro narrativas está no referencial da configuração humana através do capitalismo, sendo o sistema político-econômico fundamentado na diferença de classe social, na mais-valia, na troca de serviço por valor e vice-versa e na relação humana com a produção controlada por uma pequena classe, veiculada por meio de máquinas. Consideremos a relevância da capacidade de adaptação deste sistema vigente ainda em 2020. Entretanto, as três narrativas são distopias sobre sistemas totalitários no planeta Terra, enquanto o Aquário é um sistema que parece institucional, hierárquico e tecnocrático, mas não exatamente totalitário. Ou aparentemente não é totalitário, como o efeito causado no Mundo Novo. Podemos imaginar que *O aquário* se passa após esses sistemas totalitários terem sido superados no planeta Terra a ponto de que os próprios humanos foram superados e agora robôs colonizaram

10. Para conhecer os princípios da psicanálise freudiana aplicados na tecnologia de publicidade desde o início do século XX, ver o documentário de Adam Curtis, *The century of the self* (2002).

outra estrela que não o nosso Sol. Além do espírito colonizador, levaram outras ferramentas e tecnologias humanas, a linguagem matemática e a linguagem artística, além de outras ciências e artefatos. A relação com o trabalho é muito distante, pois a revolução que se propõe então é o inverso da reivindicação por menos horas de trabalho: “o mundo só pode ser revolucionado: 1) se destruímos os Ômeegas e o Robot Biológico, os escravos e o senhor; 2) se ganharmos o pão com o suor do nosso rosto” (SAMPAIO, 1963, p. 135). Outra divergência na formulação do Aquário é que o enredo não garante uma conclusão moralizante ou reveladora da alienação social, como nos outros três exemplos.

A revelação é antes filosófica-espiritual, pois, ao fim, Maga ultrapassa a última barreira do mundo, do Aquário; barreira física, espacial e simbólica dos aprisionamentos aos quais se limita a existência. O aquário é primeiro a mente, sendo talvez precisamente a linguagem, mas também a alteridade e a formação coletiva de pertencimento, aquela tecnologia adquirida pelos ancestrais da humanidade há milhões de anos. Ao final, a protagonista retorna ao início, a casa. No entanto, este movimento circular não se encerra em niilismo pessimista ou em automatismo de movimento perpétuo. Isso porque as ações dos personagens demonstram como a humanidade se caracteriza por sua constante busca por sentido, em criação ou manutenção e as oposições oscilam ora como pêndulos exaustivamente conflituosos e permanentes, ora como molas que impulsionam diferentes conclusões, seja em corpos biológicos ou robóticos. A noção de humanidade que aparece no romance de Sampaio se aproxima da teoria posterior de Donna Haraway, apresentada no *Manifesto ciborgue*, mais pela indeterminação de um ser robótico e orgânico, a compreender a complexidade da relação humano-máquina que se dá a partir de certo ponto do século XX, do que por explorar o conceito de ciborgue em si. O conflito entre humano e máquina não mais se desenha simplesmente em uma dualidade binária, no mundo Aquário, assim como a política e a moral, que são constantemente situadas em enigmas envolvendo crimes absurdos e as questões de aprisionamento e liberdade:

[Maga] – Nunca tiveste frio? [Alexei] – Nunca. –Mentiroso. –Não tive, garanto! – Nesse caso nunca saíste da tua prisão de invulnerabilidade – disse ela batendo o queixo ostensivamente. Alexei,

enquanto se vestia, fixava-a entre incrédulo e curioso: – É imoral... Ela riu: – É sim, meu ‘assassino’ de inofensivos Ôegas. É imoral arrepiar-me de frio, provar o sol, todo o mundo sabe isso. – Fechava os olhos e expunha-se melhor à carícia do sol, sorrindo, entre voluptuosa e irônica: – É um manjar-dos-deuses que deves provar um dia... (SAMPAIO, 1963, p.142).

Em suma, a dualidade não é a solução para o problema da humanidade em *O aquário*, sobre a sua natureza recai a incompreensão do paradoxo de personagens que nem mesmo são corpos humanos, mas ainda carregam humanidade em si. A manutenção da humanidade, portanto, continua surtindo efeito entre estes corpos mecânicos como a própria vontade humana de realizar matemática, liberdade e pão; objetos verbais que fazem parte da narrativa e diferenciaram o humano do primata ao longo dos milênios. São objetos verbais ou palavras-superfluidas, pois a materialidade, as sensações e o corpo são modificados, como se percebe no trecho destacado acima, as palavras são como alimento destes seres comandados pelo estímulo divino-robótico-biológico¹¹.

Há um mecanismo chamado s-l-i, que se assemelha ao soma, de *Admirável mundo novo*, e serve para inibir emoções e sensações. Esta é a norma, por isso a imoralidade da sensualidade de Maga, mesmo que seja simplesmente o prazer de sentir o sol na pele fria. A protagonista vai além da busca hedonista, pois recorrentemente busca também as sensações desagradáveis, como o frio e o tédio, a compreender que é necessário o conhecimento sobre o que é mal para entender o bem. “Pão” também surge entre aspas, seguido pelas exclamações “palavreado subversivo!”, “Magia”, “é uma metáfora” (SAMPAIO, 1963, pp. 135-136), uma vez que a sociedade robótica não necessita de alimentos para sobreviver. Há outra cena icônica sobre sensualidade, sensorialidade e alimento que remete ao Gênesis, quando Maga oferece a Alexei um fruto e ressalta “Come, não é uma ‘maçã’” (SAMPAIO, 1963, p. 144). A indagação sobre a natureza do bem e do mal, assim como sobre a existência, abre¹², experimentar dela pode

11. Referência ao personagem-espaco já apresentado, Robot Biológico. Essa associação da importância da palavra como elemento vital pode ser resgatado da mitologia cristã, no livro de Mateus “Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus” (BÍBLIA, Mateus 4: 4).

12. Brevemente, uma premissa vinda da leitura de Kierkegaard (2011).

ser exaustivo, assim como o tédio. Todavia, na sociedade em que sentir tédio é proibido, a investigação sobre o que é tido como negativo serve para gerar movimento, criação e subversão da lógica vigente.

Sobre a inversão de valores, Guy Debord desenvolve ideias, em *Sociedade do espetáculo*, que são ricas para a compreensão de qualquer uma das quatro obras destacadas. Todas funcionam com a ironia permanente de valores sórdidos que se tornam o parâmetro moral da sociedade. A dominação da humanidade pelos seus próprios produtos, já destacada na imagem do fetiche quimérico da mercadoria por Marx, no primeiro capítulo do primeiro livro do *Capital* parece realmente preencher o objeto vazio de uma existência descomunal, o que na verdade é muito distante do que as religiões animistas compreendem, pois pressupõem a existência humana entre tantas outras possibilidades de existência, enquanto tanto o fetiche quanto a imagem que forma o espetáculo são fantasmas humanos destituídos de existência e que, no entanto, operam psiquicamente sobre seus criadores que ao se provarem como deuses aniquilaram toda a possibilidade de alteridade.

A formulação da linguagem de ficção científica em *O aquário*

Como isso aparece materialmente em *O aquário*? Tratamos por palavras-superfluidas os termos da linguagem experimental que indicam a imaginação, ou seja, apontam tanto para elementos fundamentais da obra que não são descritos nem mesmo definidos, apenas inferidos pela narrativa (p.ex. s-l-i), quanto apontam para elementos que remetem a um significado intertextual (p.ex. Fausto, *Montanha Mágica*) e ainda outros termos secundários e próprios da narrativa (p.ex. Gene 3004-xb). Geralmente, as palavras-superfluidas contêm modificações gráficas ou são neologismos. Para a pesquisa, foi elaborado um glossário que lista estas palavras, sem a intenção de defini-las, mas de abrir textos que coletem as aparições no livro e proponham interpretações. Atualmente, o glossário lista 798 entradas das quais foram citadas neste artigo: 1) “Pão”, 2) Robot Biológico, 3) *tipo-controle*, 4) Nada, 5) Cosmos, 6) Universo, 7) s-l-i, 8) Aquário, 9) “Maga” e por associação “monstro”, Dimensão, “Pitecantropus”.

A nomeação de palavras-superfluidas surge em contraste com as “palavras-supérfluas” descritas no apêndice de 1984, como as palavras

desnecessárias ou ambíguas que deveriam ser abolidas e eliminadas na transição para a Novafala. No romance de Orwell, há o fenômeno artificial de modificação da língua inglesa para esta nova língua fascista. É dito em *O aquário* que as línguas inglesa e francesa já são línguas mortas, o que acentua o palpíte de que não seja o idioma português o que lemos, com tantas palavras anômalas, como a substância superfluida, caracterizada por um estado anormal de certos líquidos que sob baixas temperaturas transpõem materiais sólidos, o que penso ser uma imagem para essas palavras de *O aquário* que ultrapassam o mundo ficcional, ligando-se a outros mundos ficcionais e até mesmo aos mundos científico, filosófico, assim como o próprio movimento narrativo de romper a última barreira do Aquário.

Antes do desfecho ironicamente épico do rompimento da última barreira do mundo que revela o que já é conhecido, a casa, durante a narrativa há vários eventos que figuram graus de percepção, rompimentos, descobertas, desilusões ou transformações. Maga viaja ao Mar-da-Intranquilidade (SAMPAIO, 1963, pp.141-149), topos que parece ser mais interessante do que o desértico Mar-da-Serenidade, nome semelhante a um buraco lunar nomeado no século XVII por Giovanni Riccioli (*Mare Serenitatis*) e mantido até a atualidade na astronomia. Esta é uma cena que comporta desilusões, descobertas e transformações, especialmente da perspectiva de Maga, que viaja acompanhada de Alexei. Uma cena que figura graus de percepção, algo recorrente na narrativa, a supor que a elasticidade do tempo permite a comunicação através do espaço-tempo por meio de Magia (outra palavra-superfluida) ou ciência. Segue um trecho:

–... O homem é uma pobre, uma paupérrima coisa, entre o nascer e o morrer – escusam de me gritar o contrário –, um macaco a fazer momices no jardim zoológico! Após a minha morte vou ter uma estátua com os dizeres: «Primata» com características de «Pitecantropus». Não era cego nem surdo. Até falava, se muito instado. Foi um antropoide notável. Paz à sua alma». – Num breve gargalhar acrescentou: – Nascer e morrer, uma trampa cansativa e dolorosa. Não se pode escolher outra coisa? (SAMPAIO, 1963, p.160).

Esta cena demonstra Albert, o Fausto, o robot cínico, a fazer um experimento com um “homenzinho” (SAMPAIO, 1963, p.160), terráqueo moderno. Através de um aparelho que fica entre bola de cristal e computador, o cientista pode retirar temporariamente a pessoa de

sua ocupação e percepção temporal, onde a cobaia fica sublimada em um espaço vazio, branco, que muito lembra a ambientação absurda de *Esperando Godot*. Os personagens terráqueos que participam dessa experiência parecem estar em um estado de sublimação da dimensão espaço-temporal e, por isso, perguntam se já morreram ou se estão sonhando. As cobaias facilmente declaram e confessam uma série de pensamentos sobre sua existência. Assim é demonstrada a “fantochada”, sátira sobre a miséria humana, nas preocupações e temores mesquinhos, na alegoria do homem desempregado e da mulher burguesa, afinal cobaias de Fausto em seus experimentos em busca de algum humano virtuoso.

Assim, há um movimento oscilatório impulsionado pelo corpo literário da obra: ora temos acesso a um estado de sublimação fantasiosa e somos envolvidos nesta atmosfera específica, seja desértica ou pantanosa, ora surge uma noção de aprisionamento, que curiosamente não se encerra na compreensão negativa; pois ressurgem de repente o deslumbre de outra dimensão de percepção. O movimento parece ser a mensagem que Alice Sampaio informa neste teatro romancado da humanidade moderna – a fixidez talvez seja o princípio mais conservador afinal, que nos encerra em sistemas limitantes. A obra, evidentemente, não pode ser resumida nestas linhas, pois, antes de propor teorias, o livro é o espaço-tempo que permite que a protagonista como mensageira do Prazer-de-Existir, do tempo Vega, da Era de Aquário, indique-nos as portas para outras realidades em que a distopia não se aniquile em Julgamento Final.

Considerações finais

As interpretações propostas neste artigo buscam primeiramente apresentar a obra de Alice Sampaio, como procedimento essencial de um dos objetivos principais da pesquisa que é iniciar o processo de resgate literário desta obra e desta autora. Por isso, não há ainda crítica acadêmica específica com que dialogar, sendo este trabalho (em andamento) um grande desafio. A aproximação às obras citadas aqui não pretende sugerir uma análise breve sobre tais autores que têm mais atenção da crítica, mas introduzir Alice Sampaio ao diálogo com estas referências no meio acadêmico, em suas semelhanças e particularidades. No mais, as ponderações, dúvidas e comentários

são encorajados e bem-vindos. Este artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado inconclusa e as análises estão abertas para o trabalho que aponta a constante necessidade de superação de si.

Referências

- 2001: A SPACE ODYSSEY. Direção de Stanley Kubrick. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.
- ARENDDT, H. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARENDDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução: Flávio Rangel. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.
- BOAL, A. *Jane Spitfire*. Rio de Janeiro: Editora CODECRI, 1977.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM, A. T. Gênesis. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução: Domingos Zamagna. São Paulo: Paulus, 2002.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM, N. T. Mateus. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução: Theodoro Henrique Maurer Jr. São Paulo: Paulus, 2002.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- ECO, U. *Obra aberta*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução: Mario da Gama Kury. São Paulo: Zahar, 2013.
- HARAWAY, D; KUNZRU, H. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HUXLEY, A. *Admirável Mundo Novo*. Tradução: Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *The story of art*. New York: Phaidon Press Inc, 2006.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de angústia*. Tradução: Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LARAIA, R.B. Jardim do Éden revisitado. In: CESARINO, P.N. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v.40. n.1. p. 149 – 164, 1997.

- Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011997000100005. Acesso em 15 dez. 2020.
- LE GUIN, U. K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução: Terezinha Eboli e Yedda Salles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- MARQUES, E. M. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. In: *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p10>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- MARX, Karl. *O capital*: livro 1. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MELETÍNSKI, E. *Os arquétipos literários*. Tradução: Aurora F. Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê, 2002.
- ORWELL, G. 1984. Tradução: Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SAMPAIO, A. *O Aquário*. Venda Nova: Livraria Bertrand, 1963. Disponível em: <https://www.alicesampaio.com/livros>. Acesso: 15 dez. 2020.
- SARTRE, J. P. *Entre quatro paredes*. Tradução: Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SHELLEY, M. W. *Frankenstein, or the modern Prometheus*. Calgary: Broadview Press, 2012.
- TCHAPEK, K. *A fábrica de robôs*. Tradução: Vera Machac. São Paulo: Hedra Educação, 2012.
- THE CENTURY OF THE SELF. Direção de Adam Curtis. London: BBC, 2002.
- ZAMIÁTIN, I. *Nós*. Tradução: Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.
- ZATREV, J. The co-evolution of human intersubjectivity, morality, and language. In: *The Social Origins of Language*. [S.l.]: Oxford University Press. pp. 249-266, 2014. Disponível em <https://portal.research.lu.se/portal/files/5959029/4924607.pdf>.

- Echo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qzcdwfsr-baE>. Acesso em 13 de março de 2020.
- GARCIA, Marília. *Escavar e recordar*. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Escavar-e-recordar> Acesso em 21 de outubro de 2020.
- GARCIA, Marília. *Expedição nebulosa*. In: Serrote, n. 32, julho, 2019, pgs. 156-181.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- Inauguração de “Echo”, de Richard Serra | Conversa no IMS Paulista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XQCEG6FabqU> Acesso em: 13 de março de 2020.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda – literatura e filosofia*. Trad. João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Chapecó: Editora UFSC, Argos, 2016.
- REZENDE, Antônio Martinez; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do Latim essencial*. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- RIMBAUD, Arthur. *O barco bêbado*. Trad. Augusto de Campos. Disponível em <https://machinedeleuze.wordpress.com/2019/02/09/o-barco-bebado-poema-de-arthur-rimbaud/> Acesso em 13 de dezembro de 2020.