



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS**

GILBERTO CRUZ VIEIRA JÚNIOR

FAVELOST (The book)
Ficção científica de alma brasileira

Salvador
2017

GILBERTO CRUZ VIEIRA JÚNIOR

FAVELOST (The book)

Ficção científica de alma brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas, da Universidade do Estado da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sayonara Amaral

Salvador

2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Bibliotecária: Jacira Almeida Mendes – CRB: 5/592

Vieira Junior, Gilberto Cruz

Favelost (the book): ficção científica de alma brasileira / Gilberto Cruz Vieira Junior . – Salvador, 2017.

147f.: il.

Orientadora: Sayonara Amaral.

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens. Campus I.

Contém referências.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sayonara Amaral (orientadora)

Instituição: Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Assinatura_____

Prof. Dr. Carlos Augusto Magalhães

Instituição: Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Assinatura:_____

Profa. Dra. Suzane Lima Costa

Instituição: Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Assinatura_____

Resumo

Surgida na década de 1980 dentro de um contexto tecnológico e social norte-americano, a ficção *cyberpunk* tende a ser enaltecida pela crítica brasileira como um modelo fundador a ser seguido pelas narrativas de ficção científica (FC) ou até mesmo parece estar situada como um suposto lastro qualitativo para as produções nacionais dedicadas ao gênero. Na contramão dessa tendência crítica, o termo *tupinipunk*, cunhado por Roberto de Souza Causo por volta de 1989 e fruto da fusão dos vocábulos “tupiniquim” e *cyberpunk*, nasceu como uma proposta para investigar uma ficção científica com características brasileiras específicas que a distinguisse do *cyberpunk* norte-americano. Percebe-se no neologismo, decorrente da junção daquelas duas palavras de idiomas diferentes, o esforço para se buscar uma maneira peculiar de falar do Brasil, ou melhor, um modo de dizer os contextos nacionais – sejam eles políticos, sociais ou culturais – que fosse capaz de ressoar tal qual uma voz que entoia suas realidades com sotaque próprio. Partindo desse pressuposto, o objetivo desta dissertação é investigar a dimensão *tupinipunk* em *Favelost (the book)*, de Fausto Fawcett. A discussão enverada pelos questionamentos dos discursos hierarquizados que possam advir das narrativas das grandes potências, como lembra Suzane Lima Costa (2005), e a partir das quais o Primeiro-Mundo é valorizado como um espaço discursivo mais legítimo. Sintonizada a este pensamento, a narrativa que se faz objeto deste estudo é aqui considerada como empreendedora e combativa dos discursos Neocolonialistas mascarados. Daí o motivo pelo qual esta pesquisa recorre ao conceito antológico de antropofagia, formulado por Oswald de Andrade (1975) bem como às reflexões de Silviano Santiago (2000) e de Tania Carvalhal (2003) acerca da revisão crítica da noção de dependência cultural. Reunindo ainda vários estudiosos que contribuem para desenvolver a discussão aqui proposta e auxiliam a ler a intrincada malha textual explanada em *Favelost (the book)*, parte-se do princípio de que o conceito de *tupinipunk* permite questionar a hierarquia centro-periferia sob duas perspectivas. A primeira delas está relacionada àquilo que se possa perceber como realidade social brasileira e que embora possa ser interpretada de maneira crítica, sua proposta é amplamente afirmativa. O segundo ponto de vista está associado ao próprio *status* do *tupinipunk* como um conceito crítico da ficção científica nacional, o qual desvela a sua promissora autonomia e potência como produção periférica.

Palavras-chave: Ficção Científica; Tupinipunk; Tupi; Cyberpunk

Abstract

Emerging in the 1980s in an American technological and social context, cyberpunk fiction tends to be praised by Brazilian literary criticism as a founding model to be followed by national science fiction (SF) narratives. Against this critical tendency, the term tupinipunk was coined by Roberto de Souza Causo around 1989 and it is a result of the fusion of the words "tupiniquim" and cyberpunk. The neologism resulting from the profusion of these two words shows the effort to seek a peculiar way of speaking about Brazil, or rather a way of saying national contexts, be they political, social or cultural, in order to resonate such as a Brazilian voice able to echo its own accent. The discussion intends to question the hierarchical discourses that may come from the narratives of the great powers and from which the First World is valued as a more legitimate discursive space, as Suzane Lima Costa (2005) reminds us. Fausto Fawcett (Fausto Fawcett) is considered by this research as a combative narrative of masked Neocolonialist discourses and hence the reason why this study uses the anthropofagia concept formulated by Oswald de Andrade (1975) as well as the reflections of Silvano Santiago (2000) and Tania Carvalhal (2003) on the critical revision of the notion of cultural dependence. In addition to several other scholars who contribute to the discussion proposed here and help to read the intricate textual mesh explained in *Favelost* (the book), it is assumed that the concept of tupinipunk allows to question the center-periphery hierarchy from two perspectives. The first point of view is related to the Brazilian reality, which can be interpreted in a critical but in an affirmative way. The second perspective is associated to the Tupinipunk's own status as a critical concept of national science fiction, which unveils its promising autonomy and potency as peripheral and alternative production.

Keywords: Favelost; Tupinipunk; Tupi; Science Fiction; Cyberpunk;

Sumário

	Introdução: Por que falar de <i>Favelost</i>?	8
1.	Estabelecendo conexões: <i>FAVELOST</i> na ficção científica contemporânea	14
2.	Diante de uma xarada: O que é o Brasil?	26
3.	Sincretismos <i>high-tech</i>	50
4.	Um Olhar outsider e o efeito de futuro	69
5.	Por uma atmosfera <i>Tupinipunk</i>	89
6.	Em processo de devoração: O <i>cyberpunk</i> na mira do Ibirapema	102
7.	Ciborgues ancestrais: uma perspectiva do corpo	116
	Considerações finais	131
	Referências	141

Introdução: Por que falar de *Favelost*?

Deliciosa e instigante precariedade. Disneylândia de hipóteses, teorias e experimentações. Disneylândia que dá barato de conhecimento [...]

Fausto Fawcett, *Favelost (the book)*.

Em sua tese, intitulada '*Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*' (2013)¹ Roberto de Souza Causo observa que com a publicação de '*A Ficção do Tempo: Análise da Narrativa de Science Fiction*' – obra de Muniz Sodré publicada pela Editora Vozes em 1973 – dá-se início às incursões da ficção científica nas agendas de interesse das produções acadêmicas brasileiras. No prefácio desta publicação a editora afirma:

a crítica literária costuma debruçar-se de preferência sobre obras e autores consagrados, ou então sobre os grandes textos clássicos. Em literatura, praticamente inexistente a análise do medíocre. Talvez por isso a ficção científica tenha sido tão pouco estudada, já que foi sempre identificada pelos críticos de elite como uma literatura medíocre. [...] Este livro procura levantar uma problemática teórica pertinente para a FC [...]. A FC não é aqui analisada como uma literatura de má qualidade, mas como uma verdadeira narrativa mítica da urbs tecnológica, engendrada ideologicamente por um *humanismo em crise*².

As palavras prefaciadas deixam transparecer os esforços da editora para elevar o estatuto da ficção científica (FC) comumente considerada, à época da publicação, uma literatura mediana. Cerca de três anos antes, em 23 de Março de 1969, com a manchete de capa, '*Simpósio é a nova atração do Festival*', o jornal carioca *Correio da Manhã* exibe como destaque do primeiro caderno, o 'I Simpósio de Ficção Científica Brasileira' como evento integrante do II Festival Internacional do Filme (FIF)³. Organizado pelo tradutor José Sanz, o evento ocorreu entre os dias 24

¹ CAUSO, Roberto de Souza. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2013, p.11.

² SODRÉ, Muniz. *A Ficção do Tempo. Análise da Narrativa de Science Fiction*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. (grifo nosso)

³ CORREIO DA MANHÃ, 1969. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=100508&pesq=&

e 30 de Março na cidade do Rio de Janeiro e apresentou vários filmes inéditos no Brasil e uma série de conferências a cargo de figuras exponenciais do cinema mundial⁴.

A realização do 'I Simpósio de FC Brasileira' na década de 1960 revela a preocupação de se manter o interesse pelo gênero em território nacional. Muito antes disso, o autor de ficção científica e jornalista brasileiro Jeronymo Monteiro (1908 – 1970) Inça uma série radiofônica, com estreia em 1937 na radio Excelsior, que versava sobre as aventuras do detetive Dick Peter – personagem criada em seu livro 'O colecionador de mãos' (1933) e que em 1950 se tornara protagonista de uma série de dez volumes intitulada 'Aventuras de Dick Peter'⁵. Por conseguinte, tanto o evento de considerável repercussão realizado na cidade do Rio de Janeiro quanto as referidas produções de Jeronymo Monteiro (ainda que redigidas nos moldes de uma FC norte-americanizada, haja vista o próprio nome escolhido para o protagonista da série) podem ser consideradas como iniciativas pioneiras que contribuíram para a ampliação do campo da FC nacional.

Publicado em 2012, portanto, mais de cinquenta anos depois, *Favelost (the book)* de Fausto Fawcett, objeto desta pesquisa, parece atender aos anseios do autor e crítico de ficção científica Fausto Cunha quando, em 1973, ele mesmo depunha a favor de uma literatura ficcional – científica ou não – que se preocupasse em abordar a realidade brasileira. Ao que tudo indica, este é um desejo que se aninha num fluxo tripartido entre público, mercado editorial e a perseverança de alguns autores brasileiros em manter oxigenadas as abordagens que versem sobre os contextos nacionais como eixo de suas narrativas. Transformar o ambiente nacional num octógono de debates sobre os problemas do Brasil, dentre eles as suas corruptelas e sua discrepâncias sociais, é um bom exemplo de que Fausto Fawcett através de sua

[url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/docreader#) >. Acesso em: 29 de jun, de 2016. (Correio da Manhã 1960 – 1969 – PR_SPR_00130_089842). Edição 23294.

⁴ Com o título de FICÇÃO NA MAISON, o jornal apresenta a programação do evento com a exibição dos filmes: *Fahrenheit 451* (de François Truffaut/ 1940); *1 episódio de Flash Gordon* (de Ford Beebe e Ray Taylor); *Metrópolis* (de Fritz Lang/ 1927); *Viagem Fantástica* (de Richard Fleisher/ 1966); *King-Kong* (de Ernst B. Schoendsac/ 1934); *O dia em que a Terra parou* (de Robert Wise/ 1951) dentre outros. Disponível em: <

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=100508&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreade# >. Acesso em: 29 jun. 2016.

⁵ "Suas novelas fizeram sucesso, transportando os atônitos ouvintes ao planeta Marte em aventuras à moda de *Flash Gordon*. O êxito como radialista o levaria a diretor de programação e a produtor de programas da Rádio Cosmo e da Rádio América". JORNAL DO BIBLIÓFILO. *Jeronymo Monteiro: o Pai da Ficção Científica Brasileira*, 2009. Disponível em: <"http://jornalivros.com.br/2009/05/jeronymo-monteiro-o-pai-da-ficcao-cientifica-brasileira/ >. Acesso em: 10 jan.2017.

narrativa *Favelost* está atento à tais urgências.

Esta pesquisa subdivide a análise de *Favelost (the book)* em sete tópicos ou seções relativamente independentes, numa opção de apresentação que de algum modo se inspira na própria disposição não-linear que Fausto Fawcett confere ao seu livro, com seus profusos 78 capítulos. A proposta deste estudo é apresentar um panorama geral do *cyberpunk* norte-americano – sempre de maneira à tensionar a sua provável relação com a narrativa *Favelost* e em que medida tal relação acontece – para então examinar o *tupinipunk*, termo neológico cunhado por Causo em 1989 como almejada expressão de uma FC capaz de realçar características peculiarmente brasileiras. Observa-se que entre estas duas expressões ficcionais eclode uma zona de tensão. O intento é avaliar até que ponto o tratamento oferecido pela crítica literária nacional ao *tupinipunk* tem contribuído para o seu inefável coroamento ou colaborado para a sua frustrante detração – considerando-se principalmente os pronunciamentos de Rodolfo Rorato Londero e Roberto de Souza Causo no decurso da pesquisa.

Esta discussão traz à baila menos um debate sobre a ficção científica como gênero ou expressão literária do que os acirrados posicionamentos da crítica nacional decorrentes da substituição do prefixo ‘cyber’ pela marca matricial brasileira ‘Tupi’ transformando o termo *cyberpunk* na expressão *tupinipunk*. Para isso é basilar tecer relações entre alguns aspectos *tupinipunks* da narrativa *Favelost* e os estrangeiros *cyberpunk* e *pós-cyberpunk*. O intuito é pôr em pauta as querelas entre os discursos ficcionais hierarquizados – que refletem o luzir de uma dominação cultural propagada pelas grandes potências – e os dizeres urgentes de uma zona capitalista periférica e suas peculiares manifestações *high-tech* como expressão que se opõe a tais discursos (aqui em voga o Brasil narrado em ‘*Favelost*’).

Quando Ivan Carlos Regina afirma numa entrevista ao blogue de título ‘É só outro blogue’, a sua preferência pela FC norte-americana – justificada pela péssima qualidade das produções nacionais analisadas à época do lançamento de seu ‘*Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*’, em 1988 – ele não deixa de endossar um discurso que age em benefício da dominação cultural. Sem a devida relativização, palavras como “qualidade” se tornam propensas a servirem de verniz para um suposto conhecimento tecnológico refinado que parece estar sempre ausente no Terceiro Mundo, tal como estes depoimentos deixam transparecer. Se, ao que parece, o *cyberpunk* tem sido coroado pela crítica nacional como um modelo de FC a ser idealizado e seguido – uma espécie de legitimador para as produções

literárias nacionais –, isto deve ser questionado. Ter o *cyberpunk* norte-americano como lastro comparativo é aqui considerado um motivo de alerta contra os efeitos sutis de uma dominância cultural que possa ocorrer pelas vias das narrativas ficcionais, ao passo que valores nacionais, como o Tupi, são negligenciados.

Tais assuntos são discutidos tendo como suporte teórico alguns trabalhos de estudiosos brasileiros sintonizados e atentos contra esta tendenciosa atitude crítica, tais como Silviano Santiago, Suzane Lima Costa e Tania Carvalhal. Pela via antropofágica, na busca do enaltecimento dos valores nacionais, recorre-se a Raul Bopp e aos grifos do *‘Manifesto Antropófago’* do renomado escritor brasileiro Oswald de Andrade. Além destes, cita-se a própria narrativa *Favelost* que ao trazer as marcas de suas denúncias políticas e sociais – sempre de maneira enfática e contundente – se põe em defesa da criativa, perseverante e irreverente Alma Brasileira. O anseio é demonstrar a potência *tupinipunk* como profícua promessa de uma narrativa ficcional (que já se endereça ao século XXI) que abarque e priorize em seus diálogos as questões do país.

Este estudo recorre igualmente a autores que também discutem amplamente a ficção *cyberpunk* norte-americana, como é o caso de André Lemos, Rodolfo Londero, Adriana Amaral, Erik Felinto, Lucia Santaella e o próprio Causo. A pesquisadora norte-americana M. Elizabeth Ginway é igualmente citada, por demonstrar relevante interesse pela ficção científica nacional – em especial pelo *tupinipunk* – fato demonstrado em seu primoroso trabalho de 2005, que responde pelo título de *‘Ficção Científica Brasileira. Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro’*⁶.

No debate entre o *tupinipunk* e o *cyberpunk* norte-americano, o “real” é trazido à tona com o propósito de provocar a relativização de um pressuposto e enraizado conceito de Brasil, proclamado com tal persistência e teimosia, que os avassaladores e pejorativos estereótipos primeiro mundistas ganham vultos, status e uma aparência convincente de serem “reais”. Um destes exemplos, cuja fisionomia é amplamente contradita em *Favelost (the book)*, é o rótulo de que o Brasil se configura no cenário internacional como um país vira-lata. Esta discussão proporciona a manifestação de um Brasil multifacetado, redimensionado a partir de suas versões ficcionais e que procura alternativas de pronunciar – à brasileira – o seu próprio discurso *high-tech*.

⁶ GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira. Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. São Paulo: Devir, 2005

Deparar-se com um mundo criativo e de elevada invenção é talvez a senda por onde o Brasil, (re)contado em *'Favelost'*, observa – com astuta acuidade – a importante oportunidade de expressar uma feição própria. Desta forma, motivar ambivalências de expressões das do tipo “Brasil real”, que aparentemente já se encontram contaminadas por estereótipos depreciativas, poderia se apresentar como um meio alternativo que fizesse desviar as setas dos que se instituem culturalmente dominantes.

Esta seria uma resposta possível que o *tupinipunk* poderia deflagrar contra o *cyberpunk* norte-americano. Partindo do princípio de que aquilo que possa parecer “real” está continuamente propenso aos intermináveis sacolejos da corda bamba, é apresentada, na discussão, a hiperrealidade de Jean Baudrillard. Neste universo de simulações, a imagem parece recuperar seu intenso calor e se torna capaz de queimar aqueles que a tocam. No óbito da realidade, a ilusão por ela denunciada igualmente evanesce. A imagem hiperreal aflora de tal forma convincente que a miragem das águas platinadas que pairam por sobre o solo ardil do deserto passa a oferecer a tão sonhada sobrevivência ao andarilho sedento. O escritor e jornalista brasileiro Muniz Sodré participa deste diálogo, partindo do princípio de um conceito de “real” que é continuamente desestabilizado pelo mundo irradiado através dos tubos catódicos das antigas tevês ou, como é dito no texto narrado em *Favelost*, pelas TVs de plasma que descansam estendidas nos varais da periferia.

Neste cenário urbano, massivamente midiático, a sociedade é também visionada tal qual um corpo que se modifica na mesma proporção e intensidade em que o discurso tecnológico transforma os arredores do homem (como, por exemplo, os espaços urbanos), bem como a ele se mescla ubiquamente. É também na dimensão da cidade e do espaço coletivo que o conjunto formado pelo esqueleto social, político e cultural torna-se espinha dorsal igualmente volátil e marcada por hibridismos, à medida que a própria estrutura do homem é transmudada. Esta ligação íntima e interdependente entre o corporal e o social é o que ensina o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, quando trata do seu convívio com o povo indígena Yawalaptí do Alto Xingu. Estudiosos como Edvaldo Souza Couto, Suzane Lima Costa, Donna Haraway, Hari Kunzru, Tomaz Tadeu, dentre outros, oferecem um campo teórico que possibilita refletir sobre a relação entre tecnologia e organismo de forma a constituir estes seres híbridos denominados de ciborgues. Mas não é só isso, estes indivíduos imbricados fornecem argumentos para que possam ser vistos como

metáforas de uma sociedade que urge por novos arranjos e organizações. Ao que parece, esta grandiosa paisagem artificial formada a partir do engendramento entre o homem e a tecnologia não se restringe às conturbadas áreas urbanas cada vez mais entrelaçadas e mixadas com os aparatos técnicos. No interior de uma densa floresta, tomando-se como exemplo o povo Yawalaptí observado por Viveiros de Castro, os ciborgues indígenas exibem seus corpos remasterizados, superfícies de pele marcadas por técnicas invasivas que afloram no corolário de uma proeminente herança ancestral.

Então, por fim, o manancial Tupi é evocado no território massivamente tecnológico e midiático que é a Mancha Urbana *Favelost*. Fundamental é o testemunho do renomado fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, fruto de sua convivência com o povo Zo'é do Amazonas. A reluzente visão tecnológica deste povo, que ele extrai como substrato desta experiência, converge com aquilo que Viveiros de Castro parece perceber na nudez primordial – o desejo era dizer sagrada – da alma indígena, ou seja, o mundo é construído a partir de perspectivas. Ocupar um ponto de vista – aquilo que em breves palavras o antropólogo denomina de ‘perspectividade’ – é uma das maneiras com a qual *Favelost (the book)* explora e inventa tais perspectivas e versões de Brasil.

**1. Estabelecendo conexões:
FAVELOST na ficção científica contemporânea.**

[...] qual é a do mundo, bem, isso não tem muito jeito. É como a tal da espinha dorsal de milhões de anos. [...]. Princípios instintivos que impedem qualquer sonho de uma nova ética. Novo ser humano? Tem que aturar o seguinte: todo Jetson tem dentro de si um Flingstone.

Fausto Fawcett, *Favelost (the book)*

Não é improvável que, ao se ter contato com *Favelost (the book)*, de Fausto Fawcett, o ímpeto inicial seja o de buscar classificações emolduradas de possíveis traços do subgênero literário da *ficção científica (FC)*, o *cyberpunk*. Se há uma classificação de cunho determinista, que aponta para este modelo de ficção científica norte-americana como moldura exemplar para produções fora do circuito estadunidense, aquele ímpeto não é injustificável, dado o reforço desta concepção pela própria esfera crítica da FC brasileira. Serve como exemplo para corroborar a manutenção deste juízo, o artigo acadêmico elaborado por Rodolfo Rorato Londero e Rosani Umbach, intitulado '*Breve panorama das Tendências Contemporâneas da Ficção Científica Brasileira*'⁷, de 2012. Nele, os autores retratam as tendências da FC nacional na contemporaneidade e identificam Fausto Fawcett como produtor de literatura *Cyberpunk*, sem levar em conta outras nuances composicionais do autor, pela narrativa *Favelost*. Este argumento pode ser constatado no seguinte trecho do artigo:

Atualmente é possível reconhecer na produção brasileira de ficção científica três grandes tendências: 1) a história alternativa, incluindo a recentíssima febre steampunk; 2) a *ficção cyberpunk*; e 3) a *ficção borderline* (obras na fronteira entre a ficção científica e a ficção mainstream). As três tendências surgiram durante a Segunda Onda da Ficção Científica Brasileira, período que abrange

⁷ LONDERO, Rodolfo Rorato; UMBACH, Rosani. *Breve panorama das Tendências Contemporâneas da Ficção Científica Brasileira*. Gláuks v. 12 nr. 2 ,2012. P.142 – 157.

o início dos anos 1980, sendo cada uma representada pelos autores Gerson Lodi-Ribeiro, *Fausto Fawcett* e Braulio Tavares, respectivamente ⁸.

Contra esta visão engessada serve de exemplar recorte a definição que o próprio Fausto Fawcett oferece de si mesmo em uma entrevista dada à revista eletrônica *Select* em 2016, quando afirma:

Continuo sendo um antropólogo informal, um visionário no sentido de visões, imaginações mesmo, teatro, roteiros, com uma arca registrada de fantasia, uma Coca-cola interior cheia de gás, eu empresto, inoculo, jogo, uso estas visões e textos primordialmente, que se espalha em letras de música ⁹.

Diante de um cabedal temático diversificado, cabe esclarecer de imediato que se há aspectos do movimento literário norte-americano presentes em *Favelost (the book)*, isso deve-se à não fixidez dos gêneros literários, pois como bem lembra Anatol Rosenfield “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais”, persiste o autor, “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”, e completa: “o uso da classificação de obras literárias por gênero parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade de fenômenos” ¹⁰. De antemão, servem de advertência as palavras de L. David Allen no que tange aos perigos do ato de categorizar ou rotular um gênero, sendo abordada aqui a ficção científica ¹¹. O autor deixa claro que embora as classificações sirvam como estratégia auxiliadora na busca por categorias e subcategorias do gênero, qualquer rótulo enfatiza um único aspecto de uma obra e negligencia todo o resto do trabalho. Tomando o ato de classificar como causador de certa apreensão, David Allen completa:

consequentemente, se tal rotulação torna-se mais um fim em si própria do que uma conveniência momentânea, a qualidade e o mérito da obra literária são virtualmente destruídos. Além disso, muitas classificações não tomam conhecimento de gradações em importância, deixando pouco espaço para uma obra que não é nem uma coisa nem outra – e a maioria das obras literárias, ou qualquer outra coisa do gênero, não são de modo algum puras. Finalmente, qualquer classificação pode ser discutida e rejeitada por qualquer pessoa com

⁸ LONDERO, Rodolfo Rorato; UMBACH, Rosani. *Breve panorama das Tendências Contemporâneas da Ficção Científica Brasileira*. Gláuks v. 12, nr. 2, 2012. P.142 – 157. (Grifos nossos)

⁹ SELECT. Fausto Fawcett, 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>>. Acesso em: 01 jan. de 2017.

¹⁰ ROSENFELD, Anatol. *Gêneros e traços estilísticos*. In: __: O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.16.

¹¹ CUNHA, Fausto. *Categorias de Ficção Científica*. Tradução Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. In: ALLEN, David. *No Mundo da Ficção Científica*. São Paulo: SUMMUS EDITORIAL LTDA, 1973, p. 21.

um diferente ponto de vista ¹².

Semelhante é o teor das palavras de Fausto Cunha quando declara: “na melhor das hipóteses, categorias são estímulos para pensar, auxílios em determinadas finalidades principais e ajudas para comparar; na pior das hipóteses destroem a obra literária” ¹³.

No vértice de uma pesquisa mais cuidadosa caberia, então, ressaltar outras tendências composicionais, como, por exemplo, o *tupinipunk*, termo cunhado por Roberto de Souza Causo desde 1989 e que é fortemente tematizado em seu estudo ‘*Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*’ de 2013. Nele, Causo afirma que o termo designa um conjunto de “obras que lembravam aquilo que os norte-americanos faziam em termos do Movimento *Cyberpunk* na FC, mas com características distintamente brasileiras” ¹⁴. *Tupinipunk* é um termo que vem compondo as agendas de interesse das discussões sobre a ficção científica produzida no Brasil, tanto no âmbito da esfera crítica nacional quanto fora de suas fronteiras. Roberto de Souza Causo idealizou a expressão durante o lançamento do primeiro livro de contos de Braulio Tavares, *A Espinha Dorsal da Memória* (1989), na Livraria Paisagem em São Paulo, quando a euforia aquecia as discussões sobre como seria um *cyberpunk* brasileiro ¹⁵. De acordo com Causo,

o termo é fusão (desprezando as regras de aglutinação morfológica) das palavras “tupiniquim” e “*cyberpunk*”. “Tupiniquim”, que entrou na língua primeiro como nome de uma nação indígena, com o tempo se tornou sinônimo de “brasileiro”, frequentemente empregado de maneira jocosa ou gozadora. Às vezes ele indica um produto feito no Brasil que não é tão bom quanto o original, ou um produto análogo feito sob circunstâncias não ideais — o que melhor que dá para se fazer ¹⁶. – e

Ao indicar que a expressão ‘tupiniquim’ se refere a um produto feito no Brasil, mas de qualidade supostamente inferior ao original, Causo demonstra que as apostas que faz sobre o termo que cunhara sejam relativamente baixas ou que não lhe ofereça, talvez, o merecido valor. Esta dissertação, ao contrário, observa o ‘Tupi’

¹² CUNHA. *Categorias de Ficção Científica*. In: ALLEN, David. No Mundo da Ficção Científica, p.21.

¹³ CUNHA *Categorias de Ficção Científica*. In___: ALLEN: No Mundo da Ficção Científica, p.28.

¹⁴ CAUSO, Roberto de Souza. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2013. p.225. Alguns exemplos são fornecidos pelo autor, dentre eles, outro livro de Fawcett, ‘*Santa Clara Poltergeist*’ de 1991.

¹⁵ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.224.

¹⁶ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.225.

como uma relevante oportunidade através da qual o Brasil pode ser imaginado e repensado pelo viés de suas potentes matrizes culturais.

Sobre a elaboração do conceito *tupinipunk* na tese de Causo, Rodolfo Rorato Londero expõe a seguinte crítica ao pesquisador em sua dissertação de 2007, ‘*A Recepção do Gênero Cyberpunk no Brasil: o caso Santa Clara Poltergeist*’:

O termo *tupinipunk*, criado por Causo para designar a ficção cyberpunk brasileira [...] é uma denominação *infeliz*, pois retira do termo justamente o prefixo (Cyber), que se refere ao universo tecnológico contemporâneo, tema de convergência das obras brasileira”¹⁷.

De acordo com Rodolfo Londero — numa leitura que faz do pensamento de Fabio Lucas em sua obra ‘*O caráter social da literatura brasileira*’ (1976) — a atitude de Causo em substituir o prefixo ‘Cyber’ pela expressão ‘Tupi’ em seu termo neológico, o *tupinipunk*, seria um “posicionamento romântico-nacionalista¹⁸” do autor, ou em suas próprias palavras, uma escolha “infeliz”, dado o esforço da literatura brasileira em sempre recorrer a “resíduos indianistas” em busca de sua autoafirmação.

Em *Favelost (the book)*, o *tupinipunk* pode ser reflexionado não só pelo “[...] uso de vozes múltiplas, novas perspectivas sobre objetos conhecidos, liberação sexual, a mistura de formas literárias diferentes”¹⁹ – como observa Causo o termo – mas também como manancial perceptivo de um mundo alegorizado, constituído a partir de múltiplas perspectivas e diferentes lugares de enunciação, ou como é dito na narrativa, “proporcionando descobertas súbitas de novos ângulos sobre tudo”²⁰. Neste aspecto, “deslocar o uso cotidiano das coisas”²¹ seria uma promissora proposta. É de um lugar enunciativo que o termo flexibiliza perspectivas sociais, aparentemente afloradas de um mundo inevitavelmente globalizado. Redesenhada a partir do movimento das massas e das multidões que marcham em sua direção, a Mancha Urbana *Favelost* se torna uma crível metáfora para as sintomáticas pressões do mundo globalizado no final do século XX.

O que se quer como alvo de reflexão urgente é o demasiado apreço ao modelo

¹⁷ LONDERO. ‘*A Recepção do Gênero Cyberpunk no Brasil: O caso Santa Clara Poltergeist*’, p.111.(grifo nosso)

¹⁸ LONDERO. *A recepção do gênero cyberpunk na Literatura Brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*, p.111.

¹⁹ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.228.

²⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.131.

²¹ FAWCETT. *Favelost*, p.131.

cyberpunk, de tal forma enaltecido, que passa a agir como parte integrante de sistemas culturais consolidados, “dos quais os mais novos”, considerando-se aqui o *tupinipunk*, “seriam sempre parentes pobres” ou herdeiros remotos”²². Este anúncio, feito por Tania Franco Carvalhal, se refere à forma coercitiva com a qual a demarcação da dependência cultural estabelece hierarquias demandando, da voz do colonizador, a obediência do colonizado. Além disso, os sistemas culturais tidos como já estabelecidos, passam a fulgurar como molduras exemplares ou referenciais inabaláveis, dentro das quais, outros sistemas passam a exercer um papel equivalente a de retardatários, no sentido de por em pauta discussões já tidas como ultrapassadas nas agendas do país de origem. Isto equivale a dizer que a cultura dominante disponibiliza seus resíduos e dejetos temáticos traduzidos e recepcionados como novidades pelo colonizado, ludibriado por um estratégico efeito de dominância e subordinação.

Na nona publicação de seu fanzine intitulado ‘*Papêra Uirandê Especial*’, Causo declara que a expressão *tupinipunk* foi lançado inicialmente na ‘*Papêra Uirandê Especial # 1*’ de 1996’²³ fruto de um artigo, intitulado “*Tupinipunk: Cyberpunk brasileiro*’. Postulado como um “conceito crítico” pelo estudioso, nota-se, na forma como o pesquisador apresenta o termo, um suspeito vínculo com o *cyberpunk* norte-americano, como se nele fosse preconizada a

formação de linhagem ou “famílias” [...]. A dívida sempre estigmatizando a produção mais recente: ou bem ela é devedora (portanto, copiadora, simples reprodução sem originalidade), ou bem ela tem valor por “parecer-se” com a obra que a antecedeu²⁴.

“Neste contexto”, completa Tania Carvalhal, “a “fonte remota” torna-se um valor do qual dependem as obras que influencia”²⁵. Incorre-se, portanto, no risco de manter o *tupinipunk* sob custódia do movimento anglófono *cyberpunk*, como se parece igualmente avançar na direção de destituí-lo de autonomia, retirando-lhe a “vida própria” que aparentemente evanesce se ao desprestigiar a matriz tupi como substância potente e integrante do conceito. É justamente na sua nascente proposta

²² CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada e dependência cultural*. In: __Literatura Comparada. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.77.

CAUSO, Roberto de Souza. *Papêra Uirandê Especial #9*, 2015, p.11. Disponível em: <<http://www.contosdeterror.com.br/books/Papera.pdf>>. Acesso em: 01 dez. de 2016.

²⁴ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.76.

²⁵ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.76.

de idealização crítica que o *tupinipunk* vem contestar qualquer relação de dívida que possa advir da dominação cultural nos moldes alegados por Tania carvalho. Neste aspecto, levando-se em consideração a relevante importância que a raiz tupi tem na formação do povo brasileiro, vale ressaltar o que está dito no documentário ‘*Povo Brasileiro*’ (*Matriz Tupi*) baseado no livro homônimo de Darcy Ribeiro: “há poucas coisas mais resistentes que uma etnia, do que uma identidade. Há muito pouca coisa! Mais que aço, mais que qualquer bobagem material. É duro! Uma etnia é dura!”.²⁶

Decorrente destes argumentos torna-se plausível valorizar o termo *tupinipunk* como proposição afirmativa da identidade nacional, tendo por princípio a matriz tupi nele articulada. É nestes termos que se deve pressupor um acautelamento no que diz respeito à forma como a expressão é apresentada por Causo, ou seja, “*Tupinipunk: Cyberpunk brasileiro*”. Por ser mais novo ou por estar à sombra de sistemas culturais já consolidados – referindo-se aqui ao atestável pedestal erguido para *cyberpunk* – não cabe ao *tupinipunk* ser deste um “parente pobre” (tomando por empréstimo as palavras de Tania Carvalho) senão por uma depreciativa percepção de uma “ideologia colonizadora”²⁷.

Por tudo isso, pretende-se abordar *Favelost (the book)* na multiplicidade de suas características, ou seja, ocorre investigá-lo como uma produção nacional que, embora ofereça traços *cyberpunks* (aspectos muitas vezes instituídos de tal forma generalizada que se torna quase impossível à outras manifestações literárias escapar desta aparente singularidade), a forja da sua matriz cultural é brasileira, é *tupinipunk*. Embora em 2013, na sua tese de doutoramento, Causo persista em atribuir ao termo um caráter de subgênero literário quando, por exemplo, ele afirma, “[...] em um outro plano, esse subgênero se posicione em uma chave de crítica pós-colonial, da cultura brasileira contra a postura dominante hegemônica dos Estados Unidos e de outros países do primeiro Mundo”²⁸ é no seu fanzine que ele se refere ao *tupinipunk* como um *fenômeno* característico das décadas de 1980 e 1990. Causo não atribui maiores detalhes no que diz respeito ao que possivelmente consistiria a proposta deste termo neológico porquanto um *fenômeno* que marcara consecutivamente duas décadas de produções literárias nacionais no âmbito da FC. Em ‘*Estéticas do Ciborgue no Brasil*’,

²⁶ COMBATE RACISMO AMBIENTAL. Darcy Ribeiro – Documentário “O Povo Brasileiro”, capítulos de 1 a 10, 2012. Disponível em: < <http://racismoambiental.net.br/2014/06/13/darcy-ribeiro-documentario-o-povo-brasileiro-capitulos-de-1-a-10/> >. Acesso em: 22 dez. de 2016.

²⁷ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p. 76.

²⁸ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.271.

Suzane Lima Costa considera o *tupinipunk* como “um desdobramento da ficção científica que

brinca com as dicotomias centro e periferia, progresso e atraso, moderno e arcaico, utilizadas na reflexão sobre o processo de modernização dos países subdesenvolvidos, para propor novas metáforas que ponham em xeque essa racionalidade logocêntrica ²⁹.

Nesta perspectiva, *Favelost* se instala como uma narrativa, cuja temática, propicia tanto questionar quanto tensionar os lugares de enunciação ou desdobramentos discursivos provenientes de um Brasil instituído como periférico por um pressuposto Primeiro Mundo. Percebe-se que este debate extrapola a discussão sobre os aspectos constitutivos do gênero da FC, uma vez que o próprio Causo identifica o *tupinipunk* como um fenômeno – sem elucidar claramente ao que se refere este termo – oferecendo estímulos para que ele floresça como temática nacional, como, por exemplo, o relançamento de seu fanzine. Consequentemente, trata-se de observar as semelhanças e as diferenças entre o neologismo criado por este pesquisador brasileiro e modelos de FC estrangeiras – aqui em voga o *cyberpunk* norte-americano – como “armas de contraste”, pois como afirma Tania Carvalhal, são elas um “recurso preferencial para que se afirme a identidade nacional. [...] é a diferença que permite nossa inserção no universal”.³⁰

Por exemplo, em 2007, em seu estudo ‘*A recepção do gênero cyberpunk na Literatura Brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*’, Rodolfo Londero questiona: “Por que discutir ficção científica? E, principalmente, porque discutir ficção científica no Brasil?” ³¹. Com isto, ele dá continuidade a uma pergunta feita por Fausto Cunha, em 1973, quando este questiona: “Tem futuro a ficção científica no Brasil?” ³². Fausto Cunha expõe a questão em uma época marcada por um mercado editorial brasileiro rarefeito, que corresponde apenas a 10% da produção publicada na área da FC nacional. A postura crítica deste autor demonstra a sua preocupação, bem como seus

²⁹ COSTA, Suzane Lima. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*. Trabalho apresentado ao VI encontro de estudos multidisciplinares em cultura (ENECULT), Salvador, 2010, p.5.

³⁰ CARVALHAL. *Literatura comparada*, p.77.

³¹ LONDERO. *A Recepção do gênero Cyberpunk na Literatura Brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist: o caso Santa Clara Poltergeist*. 2007. 178f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campus de Três Lagoas, 2007, p.50.

³² CUNHA, Fausto. *A Ficção Científica no Brasil*. In: ALLEN, David. *No Mundo da Ficção Científica*. Tradução Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy São Paulo: SUMMUS EDITORIAL LTDA, 1973, p.19.

esforços no intuito de inserir a FC brasileira como produto a ser valorizado pelas editoras nacionais. Além disso, esta seria uma das maneiras de fazer valer ou externar a marca da presença das produções nacionais no fluxo do mercado editorial do país, semelhante àquilo Tania Carvalhal chama de inserção no universal.

Não causa espanto que o tópico no qual Fausto Cunha apresenta a realidade mercadológica raquítica da FC no Brasil, se intitule “*A Ficção científica no Brasil: um planeta quase desabitado*”³³. De fato, mas desabitado de produções nacionais – reforça o autor – haja vista que 90% das editoras brasileiras recorriam a produções de autores norte-americanos e ingleses³⁴ para aquecer o mercado de vendas das publicações do gênero no território nacional. Ainda relacionado ao seu estudo de 2007, Rodolfo Londero anuncia que “a ficção científica brasileira vive uma História que não lhe pertence: a do desenvolvimento tecnológico norte-americano”³⁵. Contra esta tendência norte-americanizada, o pesquisador recorre ao primoroso estudo de M. Elizabeth Ginway, intitulado ‘*Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*’ e afirma – no uso direto da voz da autora – que “a primeira e as subsequentes gerações brasileiras de ficção científica contesta[m] os paradigmas tradicionais da ficção científica norte-americana para afirmar temas e problemas particularmente brasileiros”³⁶. Com esta atitude, Rodolfo Londero demonstra procurar uma sintonia com a pesquisadora norte-americana, pelo menos no que se refere a postura da ficção científica nacional em contestar os modelos de uma FC idealizada à fora das fronteiras do Brasil. De acordo com Elizabeth Ginway, uma destas formas de contestação é justamente o *tupinipunk*, tema igualmente abordado em sua pesquisa.

Em contrapartida, em 2012, assinada por Marcelo de Santos Netto e com o título de ‘*Tupinipunk: o desafio da ficção científica brasileira*’, a Gazeta Online exhibe uma reportagem que traz como tema central a escritora norte-americana e o *tupinipunk*. Na referida matéria se lê:

A autora chega a observar que o estilo crítico do *tupinipunk* torna-o até mesmo superior ao próprio *cyberpunk*. Apesar disso, o *tupinipunk* permanece uma riqueza estranha para nós. *É irônico pensar que nossa ficção científica é levada*

³³ CUNHA. *A ficção científica no Brasil*. In___: ALLEN: *No Mundo da Ficção Científica*, p.5.

³⁴ CUNHA. *A ficção científica no Brasil*. In___: ALLEN: *No Mundo da Ficção Científica*, p.5.

³⁵ LONDERO. *A recepção do gênero cyberpunk na Literatura Brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*, p.50

³⁶ LONDERO. *A recepção do gênero cyberpunk na Literatura Brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*, p.51.

mais a sério fora do Brasil do que aqui. Temos tido dificuldade até mesmo de vislumbrar o Brasil como cenário de ficção científica [...]. Esse é um indício de que temos ignorado por longo tempo um importante potencial ³⁷.

Desta forma, o que Rodolfo Londero apenas deixa de pontuar claramente, como assim o faz Elizabeth Ginway, é que as particularidades dos problemas brasileiros por ela pesquisados decorrem justamente dos *Mitos Culturais e Nacionalidade* – temas caros à identidade da nação – num contexto sócio-político do país enquanto mergulhado numa atmosfera de extrema opressão marcada pela ditadura militar. A estudiosa estadunidense analisa a ficção científica brasileira a partir dos mitos culturais do Brasil, pois parte do pressuposto de que os primeiros autores da FC nacional “teimosamente se agarraram a eles, que foram evocados com nostalgia nas distopias do período da ditadura” ³⁸. Quanto a isso, ela oferece maiores detalhes:

Em razão do papel central exercido pela ditadura militar (1964 – 85) na imposição de políticas de industrialização e desenvolvimento econômico no Brasil, este livro examina o gênero nos períodos anterior, contemporâneo e posterior à ditadura, englobando os anos de 1960 a 2001. A minha análise mostra que uma leitura da ficção científica brasileira, baseada no seu uso de paradigmas da ficção científica anglo-americana e de mitos da nacionalidade brasileira, fornece uma observação única da moderna metamorfose do Brasil ³⁹.

Por uma lista dos mitos culturais mais recorrentes abordados pela autora e que estão relacionados a uma perspectiva de Brasil apresentada pela FC nacional, pode-se citar o Brasil como “um paraíso tropical, [...] como uma democracia racial, os brasileiros como um povo sensual e dócil e o Brasil como país com potencial para a grandeza como nação” ⁴⁰, este último como “parte integrante da psique nacional coletiva do Brasil”, sendo mais conhecido como “ufanismo” ⁴¹. Além destes, a estudiosa ainda cita “o mito de um Brasil Edênico, à sua descoberta por Pedro Álvares Cabral em 1500” ⁴² e “o mito da democracia racial, lançada por Darcy Ribeiro, que subtrai a sensualidade e define o povo brasileiro como um ‘povo novo ou

³⁷ GAZETAONLINE. Tupinipunk: o desafio da ficção científica brasileira. Disponível em: <http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2012/08/voce_ag/pensar/381-tupinipunk-o-desafio-da-ficcao-cientifica-brasileira.html>. Acesso em: 15 jan. 2017.

³⁸ GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira. Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. São Paulo: Devir, 2005, p.16.

³⁹ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.14.

⁴⁰ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.16.

⁴¹ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.21.

⁴² GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.17.

emergente”⁴³. Elizabeth Ginway acrescenta que estes mitos contribuiriam como uma base para a formação de uma “comunidade imaginada” do Brasil. Neste sentido, “dentro de um espírito antropológico”, diz Benedict Anderson:

proponho, então, a seguinte definição para a nação: ela é uma comunidade política imaginada — e imaginada com o implicitamente limitada e soberana. Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão ⁴⁴.

Em ‘*A identidade Cultural na Pós-modernidade*’, Stuart Hall expõe um pensamento intimamente relacionado a este assunto ao ponderar “que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional” ⁴⁵. Este quesito se apoia noutra afirmação do autor contida na mesma obra e que é assim apresentada: “Uma cultura nacional é um discurso – um modelo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]” ⁴⁶. Se como afirma Hall a “comunidade imaginada” decorre de uma “narrativa da nação tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular” ⁴⁷, então o Brasil exposto em *Favelost (the book)* é um Brasil imaginado coletivamente, recontado e alegórico, o que torna possível traçar um caminho que segue na direção de um país em constante reinvenção. Então, é plausível abordar o prefixo (tupi) conectado à expressão *tupinipunk* nos moldes do que postula Stuart Hall, por dizer: “como fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação” ⁴⁸. Tal abordagem, no entanto, não dispensa o pertinente aconselhamento do autor:

Em vez de pensar as culturas nacionais unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* [...]. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder de poder cultural. ⁴⁹

⁴³ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.19.

⁴⁴ ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989, p.14.

⁴⁵ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.51.

⁴⁶ HALL. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p. 50.

⁴⁷ HALL. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p. 52.

⁴⁸ HALL. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.58.

⁴⁹ HALL. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.62

Isto posto, o texto manifestado em *Favelost* articula a possibilidade da existência de “Brasis” e “*Favelosts*”, comunidades plurais, argumento que encontra apoio numa de suas passagens: “Outras *Favelosts* surgirão na Rússia, na Índia [...]. América Central, [...], Bélgica, Grécias, Brasis, Argentinas [...]”⁵⁰. Em sintonia com o meio midiático – massivo e tecnológico – o que se apreende do trecho apresentado é o prenúncio de que os modelos periféricos tendem a se propagar velozmente quando submetidos a fluxos informacionais conduzidos em escalas cada vez mais crescentes. O que antes poderia ser considerado como um ínfimo ruído produzido pela periferia passa a estabelecer-se como redes contestadoras posicionadas para o embate iminente contra as insistentes amarras da dominação cultural. Por ser uma nação fruto de uma reinvenção narrativa, a metáfora do “abismo que nunca chega”, referência direta ao Brasil e que é repetida inúmeras vezes na narrativa *Favelost*, remeteria ao mito da nação prodigiosa da qual se refere Elizabeth Ginway, cuja grandiosidade se alavanca em direção a um futuro sempre adiado na psique coletiva do povo brasileiro. Numa entrevista à revista eletrônica ‘*Select*’, em 2016, Fausto Fawcett fornece maiores pistas quanto ao possível uso desta sentença e a suposta relação que pode ser traçada com *Favelost (the book)*:

cá entre nós, ele, o caos está sempre na frente e dá ao Brasil esse clima de abismo que nunca chega, parece que vai alcançar algum patamar de nação desenvolvida ou encaminhada para uma *bonanza* protagonista e... nada. Mas o contrário também merece reflexão. Parece que o país em vários momentos vai arrebentar-se num fundo de poço e assumir sua condição de resto social do mundo, ponto esquecido da aventura humana e... nada disso⁵¹.

Ao afirmar a impossibilidade de as culturas se manterem “fechadas e sem contaminações”, a narrativa *Favelost* torna promissora a abordagem de termos como *globalização* e *tecnologia* a partir de relações diretamente proporcionais estabelecidas entre eles num cenário cuja presença das tecnologias se mostra cada vez robusta. A narrativa oferece como exemplar fundamentação para esta assertiva o seguinte trecho: “Trinta milhões de pessoas despencaram [...], em direção a *Favelost*”⁵², numa cena exibida por um telão a “30 metros de altura e altíssima definição mostrando a Mancha Urbana que liga Rio a São Paulo”⁵³. Neste aspecto, nota-se um proveitoso

⁵⁰ FAWCETT, Fausto. *Favelost*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.71.

⁵¹ SELECT. Fausto Fawcett, 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>>. Acesso em: 01 jan. de 2017.

⁵² FAWCETT. *Favelost*, p.61.

⁵³ FAWCETT. *Favelost*, p.61.

diálogo entre Elizabeth Ginway e o que está dito em *Favelost* no momento em que a autora afirma: “a ficção científica brasileira se torna mais e mais influenciada pela troca cultural inerente à globalização, iniciada nos anos noventa”⁵⁴. Em outro momento de seu estudo a pesquisadora acrescenta: os “[...] escritores contemporâneos da ficção científica brasileira começaram a publicar por volta de 1990, quando as pressões crescentes de uma globalização econômica começaram a ser sentidas no Brasil”⁵⁵.

“Por que o *Brasil oficial* não se manifestou como fez com Canudos, [...], com os inconfidentes?”⁵⁶. Questiona a narrativa. Ela mesma não hesita em responder: “Porque não dá mais tempo pra nada”⁵⁷. Ao que parece, é o Brasil reinventado e fruto de uma encenação deixando à deriva o “Brasil oficial”. Mas é justamente deste privilégio de estar à deriva – ainda que momentaneamente durante os breves intervalos de sono – que fala o navegador Amyr Klink numa entrevista concedida a Drauzio Varella quando interrogado a respeito de suas desafiadoras jornadas em alto-mar⁵⁸. Com relação à expressão “Brasil oficial” pode-se ainda estabelecer uma correspondência com o que diz Muniz Sodré em sua obra ‘*O Brasil simulado e o Real*’, de 1991, naquilo que o autor percebe como sendo o “Brasil real”. Se há a possibilidade de se pensar o país de múltiplas formas, a expressão “oficial” – conforme empregada no texto de *Favelost* – poderia corresponder ao Brasil real tal qual referenciado por Sodré, ou seja, “Real é a falta [...] de um projeto nacional que estabeleça *fins político-sociais* para o país como um todo (e não para o país dos bolsões industrializados)”⁵⁹. No intuito de traçar um diálogo com a afirmativa de Sodré pode-se identificar na narrativa a marca deste Brasil que não investe em projetos sociais: “[...] é inegável que falta muito para se alcançar alguma massificação desse progresso em virtude da corrupção, da incompetência, politicagens mafiosas e não mafiosas, desleixos interesseiros, [...]”⁶⁰.

Numa entrevista concedida ao escritor e jornalista Ronaldo Bressane na saída de um show realizado no Espaço Caneca para o lançamento do romance *Favelost (the book)* em Outubro de 2012, em São Paulo - e daí a marcação em parêntese ‘(the

⁵⁴ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.30.

⁵⁵ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.146.

⁵⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.71.

⁵⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.71.

⁵⁸ VARELLA, Drauzio. Amyr Klink, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mBoYpZENz2Y&t=1365s> >. Acesso em: 10 jan. 2017.

⁵⁹ SODRÉ, Muniz. *O caçador da imagem perdida*. In: __O Brasil simulado e o Real. Ensaios sobre o cotidiano nacional. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora Ltda, 1991, p.59.

⁶⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.28.

book) para diferenciar o livro do show homônimo – Fausto Fawcett instiga ao declarar: “Eu não faço ficção científica. Eu só dei uma exageradinha na nossa realidade perturbada ou nas nossas realidades conturbadas”⁶¹. Com relação a Fausto Fawcett e a seu livro recém-lançado à época da entrevista, Bráulio Tavares concede uma breve declaração no mesmo evento. Ele diz:

Embora sua temática o relacione (referindo-se a Fawcett) a várias correntes da FC contemporânea, o leitor percebe que se trata de um autor cujo primeiro compromisso é com a literatura, com a palavra, com a escrita, e não com os regulamentos de gênero. Muitos autores de FC deixam de escrever isso ou aquilo porque acham que ‘isto não se encaixa no gênero’. E existe sempre uma perda estética no momento em que o gênero é mais importante que a obra individual⁶².

Por fim, vale pontuar que se a palavra gênero as vezes possa soar tão determinista, ela também não se exime de ser fraturada na própria ordem que parece querer estipular, tendo como exemplo as múltiplas características observáveis na narrativa *‘Favelost’*.

2. Diante de uma xarada: O que é o Brasil?

*‘Ficção científica, fantasia e horror no Brasil’*⁶³ é uma obra de Roberto de Souza Causo publicada em 2003 em cujo prefácio Joao Adolfo Hansen expõe algumas

⁶¹ BRESSANE, Ronaldo. *Fausto e a Favelost*, 2012. Disponível em: < <https://ronaldobressane.com/2012/10/25/fausto-e-a-favelost/>>. Acesso em: 04 ago. de 2016.

⁶² BRESSANE, Ronaldo. *Fausto e a Favelost*, 2012. Disponível em: < <https://ronaldobressane.com/2012/10/25/fausto-e-a-favelost/>>. Acesso em: 04 ago. de 2016.

⁶³ CAUSO, Roberto de Souza. *‘Ficção científica, fantasia e horror no Brasil’*: 1875 – 1950. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

posições do autor com relação ao gênero da FC. Hansen apresenta também algumas impressões pontuais sobre o gênero, fruto de diálogos que houvera tido com Causo quando ainda na posição de orientador de sua pesquisa no curso de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP) ⁶⁴. Dentre as considerações de Hansen, destaca-se: “o que caracteriza nuclearmente o gênero da ficção científica é a especulação sobre os limites da noção do “real””. ⁶⁵ Ainda que merecedora de maior relativização, esta afirmativa não é apresentada em um contexto isolado, ela demonstra uma posição conclusiva de algumas declarações que a antecedem. Com relação a Causo, Hansen cita um episódio no qual este teria proposto que

o conceito de fantástico só tem vigência em relação a um conceito particular do “real”. Como realmente ninguém sabe o que é realidade, pois só há interpretações múltiplas da mesma, também o fantástico é um diferencial, variando historicamente ⁶⁶.

Hansen prossegue: “Na *boa* ficção especulativa, afirma o Roberto, o fantástico é meio de pluralizar e relativizar a racionalidade humana” ⁶⁷. Com relação aos termos ficção científica e ficção especulativa é Fausto Cunha quem fornece maiores detalhes:

A designação ficção científica só se fixou entre nós pelos fins da década de 50, coexistindo durante algum tempo com ciência-ficção e sem nunca desbancar de todo o termo original *science-fiction*. Houve outras sugestões (fantasciência, por exemplo) que não pegaram. [...]. O S de Science substituído pelo S de *Speculative* ⁶⁸.

As declarações de Hansen no que concerne a prestigiar como parâmetro qualitativo de uma “boa ficção especulativa” aquele que se vale do elemento fantástico fazem lembrar os comentários de Ivan Carlos Regina, quando, em 2011, concedeu uma entrevista ao blogue intitulado ‘É só outro blogue’. Nesta conversa, o premiado escritor da FC brasileira e autor do ‘*Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*’⁶⁹ datado de 1988 se pronuncia de maneira mais enfática com relação à qualidade das produções nacionais do gênero à época da publicação do seu

⁶⁴ CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*. Prefácio.

⁶⁵ CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*. Prefácio.

⁶⁶ CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*. Prefácio.

⁶⁷ CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*. Prefácio. (Grifo nosso)

⁶⁸ CUNHA. *A ficção científica o Brasil*. In___: ALLEN: No Mundo da Ficção Científica. p.19.

⁶⁹ É SÓ OUTRO BLOGUE. *Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*, 2011. Disponível em: < <https://esootroblogue.wordpress.com/2011/03/11/diga-nao-a-dominacao-cultural-imperialista/> >. Acesso em: 01 dez. 2016.

manifesto:

Enquanto colaborei, contudo, com Roberto Nascimento, o idealizador não só do Clube de Leitores de Ficção Científica, mas também do ‘*Somnium*’, seu fanzine, pude perceber que a grande maioria dos contos de ficção científica que nos chegava às mãos era de qualidade horrorosa, horripilante. Não eram só ruins em sua essência. Eram principalmente cópias deslavadas dos clichês do gênero, sem nenhuma criatividade. Estávamos imitando o pior dos gringos⁷⁰.

Embora teça críticas relacionadas à qualidade das produções nacionais do gênero da FC, Carlos Regina afirma neste mesmo colóquio: “não sou crítico literário, mas simplesmente autor”⁷¹. Ao que parece, tais diálogos não depreendem maior atenção àquilo que desde 1973 Fausto Cunha identificara como uma necessidade urgente a ser tratada pela literatura ficcional brasileira – científica ou não –.ou seja, discutir os temas que visionassem a realidade do país.

É neste sentido que tomar o Brasil por um palco onde nele se pudesse perceber o “travestimento fantasioso do real”⁷², como afirma Muniz Sodré, é poder colocar em funcionamento a maquinaria criativa que corrobora para que o país possa ser reinventado constantemente. Talvez, por isso, indagações do tipo “Você tem quantas vidas na internet?”⁷³ é um questionamento que se faz presente no texto de *Favelost* e que se afina ao diapasão deste autor ao passo que, num mundo de “conexões nervosas” e de invenção, como é a Mancha Urbana, não se sabe “onde começa o *Hard* e termina o *soft*?”⁷⁴. Serve de exemplo argumentativo para este debate a seguinte passagem da narrativa: “O que eu acho que eu sou, o que os outros acham que eu sou, o que eu acho que os outros acham que eu sou e o que eu sou mais ou menos mesmo. Perfil sobre perfil sobre perfil.”⁷⁵ Desta reflexão pode-se supor que o componente tecnológico, tendo como exemplo a internet, criam “manias de identidades temporárias”⁷⁶, elementos indeterminados e que não obedecem a nenhuma fixidez.

⁷⁰ É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: <<https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 10 nov. de 2016.

⁷¹ É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: <<https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 10 nov. de 2016.

⁷² SODRÉ. *O caçador da imagem perdida*. In: _O Brasil simulado e o real, p.60.

⁷³ FAWCETT. *Favelost*, p.215.

⁷⁴ FAWCETT. *Favelost* p. 214.

⁷⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.215.

⁷⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.59.

Na perspectiva de um Brasil encenado e alegórico – senão recontado na narrativa de Fawcett – uma indagação do tipo “O que é e o que não é real?”⁷⁷ converte-se numa proposição pertinente. Isto porque, neste quesito, subentende-se que o “Brasil oficial” já cedera espaço ao “Brasil imaginado”, elaborado por um processo de constante reinvenção. O diálogo com Carlos Regina se mostra proveitoso quando este afirma: “o simulacro, o ersatz, o falso, o fake, fazem parte de nossa vida cotidiana. [...]. Assim, fica estabelecido o falso do falso, uma criação tipicamente brasileira...”.⁷⁸

Esta pergunta de aparência insolúvel parece estar no âmago do que se espera ser “o real” ou mesmo do que se espera *encontrar* no “real”. O próprio texto de *Favelost* apresenta um argumento para fundamentar esta afirmação: “não existe essência. Só nos perfumes, meu amor. Âmago misterioso. [...]. E sem mistério, como é que fica?”.⁷⁹ A tentativa de reelaborar o quesito sobre “o que é o que não real?” é notada copiosamente em vários momentos de narrados e se não há uma contundente resolução para a pergunta proposta, isto se deve ao fato de a resposta ser descartável, afinal, *Favelost* é um espaço habitado por identidades nômades. Se for possível realizar a tentativa de uma equiparação, pode-se presumir que já não importam os sons repetitivos provenientes do acionamento de uma mesma tecla do tipo “eu sou”, e sim a robusta camuflagem de uma identidade assumida tecnologicamente que faz tilintar os sons indefinidos de uma proposição do tipo “eu acho”. Por consequência, observa-se o pretense desejo de camuflar-se, usando para isso, um “perfil sobre perfil sobre perfil”⁸⁰.

A resposta para a pergunta inicialmente proposta, ou seja, sobre o que poderia vir a ser o “real”, perde seu propósito e transforma-se numa xarada aparentemente insolúvel. “Ser humano [...] rumo a não se sabe o quê”⁸¹, “As cidades viraram lembranças de detalhes”⁸², “nada fica para sempre [...]”⁸³, são exemplares recortes de *Favelost* que justificam esta suspeita. A negação de qualquer essencialidade como halo interno da realidade possibilita questionar em quais termos a Mancha Urbana

⁷⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.215.

⁷⁸ É SÓ OUTRO BLOGUE. “Quem é Ivan Carlos Regina?”, 2011. Disponível em: <<https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 10 nov. de 2016.

⁷⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.214.

⁸⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.215.

⁸¹ FAWCETT. *Favelost*, p.81.

⁸² FAWCETT. *Favelost*, p.81.

⁸³ FAWCETT. *Favelost*, 98.

mantém este nome devido a estar no âmago de um plano misterioso, ou melhor, de um “real” quase que palpável e considerado como provável entidade perdida ou irrecuperável.

Relacionado a esta discussão, no prefácio de outra obra de Fausto Fawcett, intitulada ‘*Santa Clara Poltergeist*’⁸⁴, Hermano Vianna afirma nos seguintes termos: “Fawcett é um escritor que se utiliza da ficção científica (e também de Bataille, de Rajneesh, etc) sempre ‘*de fora*’ sem respeitar seus mandamentos”.⁸⁵ Bráulio Tavares comenta esta declaração de Hermano Vianna em seu artigo ‘*Uma FC sem Clichês*’, quando diz: “Eu faria apenas uma correção nessa afirmativa. Eu diria que Fawcett, por ser “de fora”, tem a lucidez e a iconoclastia para perceber (e para afirmar) que a FC não tem mandamentos”.⁸⁶ Partindo das palavras de Vianna, particularmente, o termo “*de fora*” poderia assumir uma dupla função. Ele sugere não só a liberdade autoral de Fausto Fawcett, que nega qualquer relação de dependência com o gênero da FC, mas também seria capaz de referir-se a um local de enunciação, a própria Mancha Urbana *Favelost*.

Brincar com o “real” seria uma estratégia discursiva elaborada na “periferia do capitalismo” que redimensiona “a configuração textual da ficção científica na nossa cultura, oferecendo uma resposta própria de um país que vive um outro tipo de desenvolvimento cultural e científico”⁸⁷, como afirma Suzane Lima Costa. No que diz respeito ao olhar perspectivizado sobre o Brasil e no intuito de tornar mais claro o uso da expressão ‘*de fora*’ – acolhendo-a como um ponto enunciativo a partir do qual se permite o exercício de se pensar o Brasil em suas formas plurais – pode-se citar a seguinte paisagem da narrativa de Fawcett:

olhar de algum terraço a grande mancha urbana e sentir a insignificância, como se estivesse em frente a um deserto.[...] sentir a grandiosidade esmagadora de uma paisagem artificial que é o monumento de nossa vida de trabalho e invenção⁸⁸.

Diante do olhar deste observador que mira a Mancha Urbana com absoluta admiração, a voz de Peter Burger (na avaliação que faz de si mesmo na posição de leitor do próprio texto que produz) se aplicaria comparativamente a Fausto Fawcett,

⁸⁴ FAWCETT, Fausto. *Santa Clara Poltergeist*. Rio de Janeiro: Editora ECO, 1990, p.8.

⁸⁵ FAWCETT. *Santa Clara Poltergeist*, p.8. (Grifo nosso)

⁸⁶ TAVARES. *Uma FC sem Clichês*, p.22.

⁸⁷ COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, VI ENECULT, 2010, p.5.

⁸⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.41.

quando aquele declara: “nenhum leitor privilegiado de seu texto, [...], como qualquer outro leitor ele tem o direito de participar da sua interpretação e de sua reinterpretção”⁸⁹. Talvez na descrição da imagem anteriormente retratada pelo excerto do texto de *Favelost*, o trabalho esteja na própria forja da invenção, pois “construído do nada”, como declara o escritor e filósofo romeno Emil Cioran, “o trabalho [...] consolida os mitos; embriaguez elementar, excita e cultiva a crença na “realidade””⁹⁰.

Na metáfora dos milhões que marcham rumo à *Favelost*, a visão eleita pela narrativa para a descrição deste fluxo migratório de proporções consideráveis é, senão, a da “arregimentação de multidão [...]. *Serra Pelada, Arca de Noé* [...], qualquer uma dessas expressões poderia nomear a Mancha Urbana”.⁹¹ Do famoso garimpo brasileiro de Serra Pelada – amplamente difundido pela mídia no decurso da década de 1980 e da memória quase que escatológica tonificada pela imagem da Arca de Noé – pode-se capturar uma menção metafórica do “bom e velho mundo cão da luta pela sobrevivência de cada dia, mundo cão da luta pela comida, por habitação, por trabalho”.⁹² Poderia se estabelecer uma relação entre a cena narrada com o que Causo divulga a respeito do *tupinipunk*, quando ele diz: “o *tupinipunk* frequentemente emprega [...] imagens escatológicas por seu valor de choque”⁹³.

Possivelmente, ao abandonar o seu casulo, a grandiosa paisagem artificial que se apodera de *Favelost* seja o próprio homem que, desnudo de sua natural crisálida, envereda numa vida de invenção e, em contrapartida, torna-se dela um produto igualmente inventado. A voz narrativa fornece outros detalhes:

metade primata, metade aparelhagem [...]. Mergulhados no dia a dia da vida humana de contato sentimental [...], e no dia a dia da vida humana de teor virtual [...]. E o couro das duas vivências comendo, se corroendo, se completando se desaforando⁹⁴.

Estes híbridos humanos podem ser vistos como metáforas que operam no interior de uma vida de invenção e de trabalho. De acordo com Suzane Costa “a

⁸⁹ BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.15.

⁹⁰ CIORAN, Emil. *Os Domingos da Vida*. In: ____Breviário de decomposição. Tradução José Thomaz Brum. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.30.

⁹¹ FAWCETT. *Favelost*, p.37 (Grifos nossos)

⁹² FAWCETT. *Favelost*, p.25.

⁹³ CAUSO, *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.227.

⁹⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.25.

tecnologia sempre cumpriu um papel reativo de exclusão e apagamento”, é na “potencialidade dos esquecidos da periferia”. Para a pesquisadora, a tecnologia funciona como um “afeto na montagem da produção de Fawcett recriaria as linhas dessa reatividade para fazer da exclusão e do apagamento parte fundamental da formação de um Brasil *High-tech*”.⁹⁵ Neste contexto, palavras como *periferia* e *precariedade* poderiam ser articuladas como partes integrantes de um vocabulário do colonizador no intuito de fazer prevalecer um discurso colonizador.

Longe de assumir uma postura defensiva diante das elocuições imperativas daquele que almeja anunciar os ditames de uma dominância cultural, o precariado estaria num processo de autoafirmação e em combate contra o rótulo da sua marginalidade. Mas são nos rejuntos de cacos e de entulhos que os objetos descartados podem galgar a plenitude dos mosaicos. Não se pode ignorar o fato de estes vocábulos, *periferia* e *precariedade* soarem de forma semelhante à entoada por Silviano Santiago em sua obra ‘*Literatura nos trópicos*’ na abordagem de termos como ““escravo” e “animal” nos escritos de portugueses e espanhóis”⁹⁶. Em sua reflexão o autor evidencia que “essas expressões aplicadas aos não ocidentais, configuram muito mais um ponto de vista do dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer”.⁹⁷ Este é um ponto de vista muito próximo à noção de desconhecimento entre aqueles que se julgam reciprocamente e que, nas palavras de Santiago, são acometidos por uma “ignorância mútua”.⁹⁸ Talvez, no uso destas elocuições adjetivadas tais como, *periférico* e *precariado* (nas formas ditas por Suzane Costa), se queira pleitear ou provocar descentramentos discursivos, tendo, por alvo, os imperiosos anseios colonialistas. Por exemplo, sem os devidos endereçamentos e cuidados, o termo *high-tech*⁹⁹, que ganha na análise de Lawrence Person o *status* de clichê representativo do movimento norte-americano *cyberpunk*, poderia soar como um modelo homologado, para não dizer autorizado, para as produções de FC nacional.

⁹⁵ COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, VI ENECULT, 2010, p.2.

⁹⁶ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: __Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.11.

⁹⁷ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: __Uma literatura nos trópicos, p.11.

⁹⁸ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: __Uma literatura nos trópicos, p.11.

⁹⁹ “**The Artificial Kid**, [...] is whence the “high tech/low life” cliché about cyberpunk and its imitators came”. Tradução nossa: “The Artificial Kid, [...] é de onde o clichê “high-tech/low life” sobre o cyberpunk e seus imitadores vieram”. PERSON, Lawrence. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: <<https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 01 fev. de 2017. (negrito do autor).

Por extensão deste argumento, um questionamento primordial é posto em pauta noutra momento da narrativa *Favelost*: “o que é o Brasil? Vamos ver se você acerta”.¹⁰⁰ Na questão relacionada ao Brasil, Suzane Costa poderia oferecer a seguinte inferência: “estamos falando de pobreza, de subdesenvolvimento e atraso; estamos falando de lugares nos quais qualquer discurso *high-tech* precisa ser inventado”¹⁰¹. Cabe aqui um complemento por também parecer necessário que este discurso seja reapropriado, ou melhor, que esteja a serviço do precariado no exercício de seu direito de propriedade sobre ele, pois como é dito em *Favelost (the book)*, diante da “[...] precariedade de tudo. *Viver intensamente*. Ter o desejo épico de passar por tudo tipo de experiência provocando dissolução, depuração, dissecação, destruição do ego [...]”¹⁰². No trecho em destaque o termo ‘reapropriar’ se assemelha a uma atitude de devoração, pois como postulam Gilvan Ribeiro e Ricardo Domingos, “devorar é a melhor maneira de significar”¹⁰³.

Provavelmente, por isso, expressões do tipo ‘periferia *high-tech*’ e ‘inteligência coletiva de puxadinhos’ das quais se vale Suzane Costa, façam parte de um léxico que, de acordo com a pesquisadora, encontra-se em renovação justamente para propiciar a inserção da força estética de um discurso ‘*high-tech*’ que emana da periferia. Confirmando as palavras da estudiosa cabe apresentar o seguinte excerto de *Favelost*: “Europa, América do Norte, América do Sul [...] serão territórios vagos transformados em puxadinhos de Favelost”¹⁰⁴. Torna-se imprescindível uma urgente relativização do termo ‘*high-tech*’ (*alta-tecnologia*) a fim de eliminar dele a marca dos imperativos discursivos hierarquizados e eliminar a possibilidade de se pensar numa zona periférica capitalista (referindo-se aqui ao Brasil) como espaço de subalternidade. ‘*High-tech*’ sim, mas como ‘alta-potência’ irradiada desta mesma periferia no desuso de um léxico arcaico, sendo alguns deles exemplificados por Suzane Costa, por dizer: “dependência, imperialismo, atraso, subdesenvolvimento, uma vez que tais noções em si já estão tão gastas”.¹⁰⁵ Cabe ao periférico promover seus discursos ‘*high-tech*’ – base destes argumentos - e por eles tentar endossar uma

¹⁰⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.66.

¹⁰¹ COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, VI ENECULT, 2010, p.2.

¹⁰² FAWCETT. *Favelost*, p.53. (Grifo nosso)

¹⁰³ RIBEIRO, Gilvan Procópio Ribeiro; DOMINGOS, Ricardo Ibrhaim Matos. *A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar*, p. 1. IPOTESI, Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 69-80, jan./jun. 2013

¹⁰⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.71.

¹⁰⁵ COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, p.5.

autoridade própria. Suzane Costa ainda considera que

pensar as imagens dos espaços do precariado, da sucata, da favela como metáforas do high-tech no Brasil é também entender que há, contudo, uma discussão que se torna particularmente singular quando trazemos estas ideias: as teorias terceiro-mundistas do desenvolvimento e da dependência cultural e política nas nomeadas periferias do capitalismo¹⁰⁶

“Brasis” é uma expressão multifacetada que pode se referir tanto ao plano de um país emanado das brincadeiras com o “real” – colocando em xeque aquilo que Suzane Costa apresenta como “uma racionalidade logocêntrica”¹⁰⁷ – quanto para designar espectros de um “Brasil oficial”¹⁰⁸ que motivam e ocasionam o surgimento de inúmeras outras ‘*Favelosts*’ pelo mundo, indicando, aí, uma metáfora que convoca à autoridade a periferia *high-tech* e polivalente que se vale de suas

“sucatas, objetos improvisados, [...] e material reciclado”¹⁰⁹ para dar visibilidade a seus espaços de experiências, como “obeliscos ferruginosos, cheios de alicates, chaves inglesas, chaves de fenda, canos gigantescos, parafusos aos milhares. [...] [...] celulares que são acionados com sangue. Computadores de DNA baby”¹¹⁰.

O suposto papel de subalterno e dependente desempenhado historicamente pelo Brasil, tal qual descrito em *Favelost (the book)*, orbita em torno do mito das “raízes vira-latas do país, que remontariam ao período colonial como *ponto* de partida da tragédia de uma nação sem força de personalidade, meramente explorada e sugada por outras”¹¹¹. É cabível expor o desabafo de Fausto Cunha quando ele afirma que “é impossível pensar na ficção científica unicamente como uma diversão ou algo desligado da nossa realidade presente. Ela é a ficção do choque do futuro”¹¹². Ele próprio amplia esta questão ao propor uma discussão que não esteja unicamente amparada no âmbito do gênero da FC. Diz o autor: “mas se o que se pede é uma literatura de antecipação que visiona a realidade brasileira, ela não precisa ser

¹⁰⁶ COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, p.7.

¹⁰⁷ COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, p.5.

¹⁰⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.71.

¹⁰⁹ COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, p.2. Embora Suzane Costa extraia estes elementos da análise que elabora sobre outro romance de Fawcett intitulado ‘*Santa Clara Poltergeist*’ (1991), os mesmos encontram espaço e profícuo diálogo com a narrativa de ‘*Favelost (the book)*’ no sentido de ambos se configurarem como espaços de experiências, humanas e tecnológicas.

¹¹⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.43.

¹¹¹ FAWCETT. *Favelost*, p.28.

¹¹²

ficção científica: basta ser ficção”¹¹³. Pode-se tracejar uma linha de encontro com isto que diz Fausto Cunha e com a já mencionada afirmação de Fausto Fawcett quando este anuncia que não faz ficção científica e que apenas dá uma “exageradinha” na realidade brasileira conturbada. Quando, em 1973, Fausto Cunha declara que o homem, na posição de espectador e participante de uma vida monótona, torna-se parte da própria monotonia que produz, estaria aí uma semelhança com a cena retratada na narrativa de Fawcett ao descrever a cidade como um grande deserto existencial, como se vista por um ponto de observação elevado (um terraço), ou mesmo pela irradiação das imagens de uma tela de TV que poderiam igualmente denunciar seus detalhes. “Nosso tempo”, diz Cunha,

é de acomodações e de rotina, em que todos os preços estão marcados, todos os horários estão previstos, todos os movimentos estão condicionados e pouco mais nos resta do que ficar sentados diante de um aparelho de televisão assistindo a nossa cota de violência¹¹⁴.

Para Muniz Sodré o aparelho de TV é o típico simulacro de nossos tempos, “capaz de fazer crer, pela autonomia da cena, que é real a “quase presença” da cena mostrada. Mas os simulacros contemporâneos”, completa Sodré, “estão dentro e fora da tevê, constituem verdadeiras formas de relação social, substituindo progressivamente os velhos modos de representação do real”¹¹⁵. Neste sentido, as imagens irradiadas dos tubos catódicos que estão em funcionamento na Mancha Urbana sugerem o sucateamento da realidade social brasileira. Sejam elas conturbadas ou perturbadas - como já dito por Fausto Fawcett – as realidades nacionais exibidas nos aparelhos de TVs descrevem no romance modelos de vida arcaicos, uma forma cínica, mas combativa de exibir o sucateamento do Brasil pela via destas imagens. Do texto de *Favelost* pode-se extrair o seguinte exemplo: “[...] dançarinas do século XVIII nas TVs, [...] as vozes delas nos rádios antigos amontoados de forma claustrofóbica no quarto da empregada. [...] num quarto de empregada abarrotado de rádios e TVs antigas que servem de porto seguro pras almas penadas”¹¹⁶.

¹¹³ CUNHA, Fausto. *A Ficção Científica no Brasil*. In: ALLEN, David. *No Mundo da Ficção Científica*. Tradução Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy São Paulo: SUMMUS EDITORIAL LTDA, 1973. p. 20.

¹¹⁴ CUNHA. *A ficção científica no Brasil*. In: ALLEN. *No Mundo da Ficção Científica*. p.18.

¹¹⁵ SODRÉ. *O Brasil simulado e o Real*. In: O Brasil simulado e o Real, p. 70.

¹¹⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.154.

A visão de um Brasil que, nem mesmo sob a égide do adjetivo “oficial” escaparia das brincadeiras com o “real”, começa a se esgarçar a partir de um realismo artístico que pode ser convenção à medida que determinadas experiências alteram nosso modo de vê-lo, como lembra Bráulio Tavares em sua obra ‘*O Rasgão no Real*’. Para tecer este argumento, o autor analisa um quadro do pintor surrealista belga, René Magritte, intitulado ‘*Ceci n’est pas une pipe*’ (isto não é um cachimbo). A tela exhibe a figura de um cachimbo com este título logo abaixo da imagem do objeto. “O paradoxo proposto por Magritte” é para Tavares uma forma de

questionar níveis sucessivamente mais profundos de representação mental. A imagem pintada no quadro representa sem dúvida um cachimbo – não é um par de sapatos, não é um revólver, não é uma maçã. De acordo com qualquer repertório de referências visuais que tenhamos, aquilo é um cachimbo. No momento em que relemos a frase, contudo, uma segunda reflexão nos induz a concordar. De fato – aquilo não é um cachimbo. É uma pintura, um trecho de tela coberto com as manchas de tinta a óleo, resultando numa imagem que nos produz a impressão de estarmos vendo o cachimbo ¹¹⁷.

A própria palavra *Favelost* é uma expressão *tupinipunk* em seu sentido devorador visto ser fruto de um neologismo decorrente da conexão entre dois outros vocábulos, *favela* e *lost*. Um quesito se apresenta: não seria cabível propor que, devido a possíveis indeterminações que pudessem advir da conexão destas duas palavras, também fosse esboçada uma indicação adicional abaixo do nome *Favelost*, tal qual no quadro de Magritte, para ali sugerir semelhante acautelamento, ou seja, “isto não é uma favela?” É uma perspectiva possível, pois o nome *Favelost* é, sobretudo, o apelido dado à Mancha Urbana Brasileira que “[...] chegou atropelando tudo e as cidades viraram lembranças de detalhe [...]” ¹¹⁸. Ademais, trata-se aqui de uma faixa territorial que liga “São Paulo ao Rio de Janeiro, no território do Vale do Paraíba às margens da via Dutra. *Rio Paulo de Janeiro São*. De Barra mansa a Taubaté, de Volta Redonda à Pindamonhagaba”. ¹¹⁹ A razão para este apelido, se exemplifica no seguinte comentário:

um grupo de garotos bilionários, [...] rapazes e moças fanáticos por seriados, principalmente *Lost*, resolveram aprontar quando souberam que, depois da última temporada, um filme tipo saga em três capítulos seria feito, e a ação não deveria acontecer em uma ilha, ou deserto ou labirintos [...], e sim numa favela

¹¹⁷ TAVARES. *O Rasgão no Real*, p.13.

¹¹⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.81.

¹¹⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.33. (Grifo nosso)

misteriosa, abandonada e cheia de surpresas. O nome da saga? *Favelost*¹²⁰.

Se um apelido indica a substituição de um nome por outro, a palavra *Favelost* se apresenta como expressão suprema das máximas do Terceiro Mundo, ou seja, “Precariedade, Instabilidade e Velocidade”¹²¹ vindo a substituir os venerados lemas humanistas das “Igualdades, Fraternidades, Liberdades [...]”. A aventura proposta pela saga *Favelost* visa tornar explícitas as metástases ou manchas que se alastram pelo tecido social das duas megalópoles brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, consideradas aqui como alegorias centrais e representativas do Brasil. Para exhibir este ambiente urbano degradante, disfarçado por um gosto popular exagerado por anglicismos, referenciando-se aqui o próprio nome *Favelost*, serve de exemplo a passagem da narrativa:

o saneamento deixou de ser básico [...], lixo sendo oferecidos e experimentados pela população em cada perímetro. [...] máquinas transmutadoras de merda, mijo, vômito, excreções e porcarias em energia”.

Dito isto, o que se observa não é um projeto de camuflagem ou escamoteamento para desviar a atenção da sociedade a ponto de fazê-la esquivar-se de suas mazelas mais profundas ou mesmo que dela fosse exigido assumir uma postura coadjuvante perante suas próprias engrenagens, mas expor de forma afirmativa os seus dejetos aproveitando-os como operações de uma periferia *high-tech* em processo de reinvenção. Na posição de público e de plateia, senão de personagem do próprio enredo que assiste, esta sociedade reivindica a produção de novos roteiros extraídos da vida cotidiana. A proposta seria de obter, dos detestáveis desprazeres da vida, o gozo decorrente da aventurosa saga *Favelost* – composta, dentre outros elementos – da marcha do precariado, de suas invenções de vida e trabalho que abrigam suas insólitas paisagens artificiais; tudo isso esquematizado no cerne de um cenário nacional.

Neste contexto, brincar de “real” é um desafio que ocorre no núcleo da coletividade. Igualmente relacionado ao jogo do disfarce e da simulação – mecanismos que propiciam o deslocamento das hierarquias dos discursos colonialistas – está a imprecisa localização da Mancha Urbana no mapa do Brasil. Quando na narrativa se afirma que *Favelost* seria uma faixa protegida “por esquemas

¹²⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.35.

¹²¹ FAWCETT. *Favelost*, p.36.

de fronteiras ou localização difícil ¹²²”, ocorre perceber nesta sentença um sistema discursivo de indeterminações mais amplo. Inicialmente, pode-se supor que questionar o “real” é fazer valer um discurso autoafirmativo da periferia capitalista. Esta estratégia visa conduzir ao campo de batalha os discursos hegemônicos opositores, pois ali (como observa Santiago na leitura que faz dos ensaios de Montaigne sobre o embate entre gregos e romanos)¹²³, “apesar das diferenças econômicas e sociais” as forças inimigas se equilibram, pois desconhecidas que são entre si, cabe a qualquer um dos lados opostos assumir ou não o discurso da ignorância e, portanto, arcar com a possibilidade de derrota. Verifica-se que é o debate sobre a “defasagem econômica que governa as relações entre as duas nações”¹²⁴ a auréola do episódio examinado por Silvano Santiago. Desta maneira, tomando esta proposição como pertinente ao debate aqui proposto, o autor prossegue:

No momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade ¹²⁵.

O que Silvano Santiago parece sugerir é mais a importância das estratégias de guerra como meio para garantir a vitória do embate do que propriamente a situação econômica como fator decisivo e definidor da querela. Afinal, na condição de arma, a pedra pesa mais que o diamante. Do pensamento de Santiago, supor que o Brasil – rotulado como subestimado país “vira-lata” – possa vir a surpreender ao final da luta empreendida nos campos de combate já impregnados de discursos *high-tech* descentralizadores é mais do que plausível. Exemplo disto é *Favelost (the book)*, que questiona incisivamente as rotulações que recaem sobre o Brasil, procurando inverter e subverter o conceito de superioridade em seus próprios campos de batalha, muito semelhante ao teor da contenda citada por Santiago.

A exposição de cadáveres que vestem de aparente horror as zonas urbanas de *Favelost* – suposta metáfora que remete ao trabalho árduo e desgastante nas

¹²² FAWCETT. *Favelost*, p.27.

¹²³ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: *Uma literatura nos trópicos*, p.10. O trecho do estudo de Santiago que elucida o episódio é o seguinte: “Na hora do embate, instante decisivo e revelador, no momento em que as duas forças contrárias e inimigas devem se perfilar uma diante da outra [...], os gregos subestimam a arte militar dos estrangeiros, dos bárbaros, dos romanos”.

¹²⁴ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: *Uma literatura nos trópicos*, p.10.

¹²⁵ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: *Uma literatura nos trópicos*, p.10

megalópoles brasileiras – é exibida na temática da morte pela narrativa podendo ser comparados a frutos residuais do labor incessante, sendo o homem mais um produto do capital. Recolhidos por equipes de limpeza e lançados como dejetos em depósitos, é na aparente e enganosa jurisdição da morte que tais restos cadavéricos – imagem provocativa que remete à potente voz dos excluídos como ferramenta de protesto – convertem-se em elogio à vida com sua elevada e necessária vitalidade. Prova disso é um trecho no qual Eminência Paula, uma das personagens centrais da trama, sofre uma perseguição e elimina ferozmente os seus oponentes. O trecho a seguir descreve o episódio: “Quando se aproximam dela não dá outra, com os dedos em riste ela vai direto nas artérias, fazendo braços e pescoços sangrarem bonito numa melação total.”¹²⁶ Mas é na continuação desta passagem que a vertiginosa potência da vida se evidencia mais claramente. Após apresentar a insígnia da Intensidade Vital, firma para a qual trabalha, Eminência Paula solicita que “os lixeiros legistas, carreguem os corpos para os depósitos de restos [...]”.¹²⁷ Noutro momento da narrativa, a mesma personagem se encontra em situação muito similar à primeira cena descrita. Nesta última, os perseguidores

se aproximam [...] o suficiente pra soldada universal da Intensidade Vital pular com os dedos em riste e só na dedada de força direcionada arrebentar rumo a morte os corações dos perseguidores. [...] Ela mostra a sua insígnia [...] e se retira deixando que o pessoal da limpeza pegue os cadáveres e jogue nas lixeiras que vão dar em depósitos [...]”¹²⁸.

O que se pretende aguçar com as imagens de aparente terror que possam advir desta cena é a intensa vitalidade da vida, evocando um tenebroso e constante estado de vigilância decorrente de eventos repletos de brutalidade e barbárie que dela escapam de forma insistente. Em seu ‘*Breviário da decomposição*’ (1949), Emil Cioran expõe: “De tanto acumular mistérios nulos e monopolizar o sem sentido, a vida inspira mais pavor do que a morte: é ela a grande desconhecida”.¹²⁹ Sobre o tema da morte ele tece ainda a seguinte reflexão: “A morte é demasiado exata: todas as razões encontram-se do seu lado. Misteriosa para nossos instintos delinea-se, ante nossa reflexão, límpida, sem prestígios e sem os falsos atrativos do desconhecido”.¹³⁰ O

¹²⁶ FAWCETT. *Favelost*, p. 80.

¹²⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.80.

¹²⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.103.

¹²⁹ CIORAN, Emil. *Variações sobre a morte*, I. In:___*Breviário de decomposição*, Tradução José Thomaz Brum. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.18.

¹³⁰ CIORAN. *Variações sobre a morte* I. In:___*Breviário da decomposição*, p.18.

pensamento do filósofo eslavo corrobora para que a morte seja observada como coisa previsível e exata e, por isso, seu prestígio se evanesce diante das demandas imprevisíveis da vida. Por consequência, o que resvala dos gestos de aparência aterrorizante da empresa que atende pelo nome Intensidade Vital - responsável por instituir as leis que regem os ditames da sobrevivência na Mancha Urbana - é justamente o triunfo de viver sem escamotear os aspectos mais doces e cruéis da vida. Da obsessão do homem pela morte Emil Ciora sugere:

Para triunfar sobre este apetite (Referindo-se aqui Cioran com relação ao homem obcecado pela morte) só há um único método: vive-lo até o fim, sofrendo todas as suas delicias e tormentos, nada fazer para escamoteá-lo. [...]. De tanto insistir sobre o infinito da morte, o pensamento chega a gastá-lo, a nos enojar dele, negatividade demasiado plena que não poupa nada e que, mais do que comprometer e diminuir os prestígios da morte, desvela-nos a inanidade da vida. Quem não se entregou às volúpias da angústia, quem não saboreou em pensamentos o perigo da própria extinção nem degustou aniquilamentos cruéis e doces, não se curará jamais da obsessão da morte: será atormentado por ela por haver-lhe resistido ¹³¹.

Intensidade e vitalidade são atributos mantidos em perpétuo movimento para manter a fluidez da vida e criar desvios contra a paralisia social. Como é dito na narrativa *Favelost*:

A Intensidade Vital tinha este nome porque oferecia um catálogo de vivências, digamos, intensas que sacudiriam qualquer humano paralisado por melancolia, luto ou desencontro desistente com a vida. Catálogo de vivências que serviriam como ascese, um treinamento para dissolver, destruir, lapidar o ego. Vivências que sacudiriam qualquer humano ¹³².

Para aqueles que vivem se debatendo “na constatação óbvia de que a morte é certa, e que não paramos de colocar flores de aço no túmulo da bezerra solene” ¹³³, a velocidade da era *high-tech* a lá periferia de *Favelost* – com suas sucatas, entulhos e aparelhagens adaptadas – parece insuportável. A estes resta assumir a paralisia que reside na exatidão e na certeza, elementos tratados por Emil Cioran como inevitáveis atributos da morte. O que a empresa Intensidade Vital elimina são todos aqueles que não conseguem desfrutar “dos prazeres da amargura” ¹³⁴, usando aqui

¹³¹ CIORAN, Emil. *Variações sobre a morte*, III. In: __Breviário de decomposição, Tradução José Thomaz Brum. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.20.

¹³² FAWCETT. *Favelost*, p.52.

¹³³ FAWCETT. *Favelost*, p.119.

¹³⁴ CIORAN, Emil. *Civilização e Frivolidade*. In: __Breviário de decomposição, Tradução José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.16.

as palavras do filósofo romeno.

Tudo isso acontece no cenário de um cotidiano teatralizado que possibilita redimensionar o Brasil como país alegorizado a partir de múltiplas perspectivas e observado de um ponto enunciativo periférico-*high-tech* denominado *Favelost*. Conseqüentemente, a descrição do espaço urbano desordenado como importante núcleo dos eventos narrados sugere que através dele a sociedade poderia se perder propositalmente dos desgastados ideais humanistas – aqui já citados – pronunciados de um “real” já em completo descrédito. Importa mais o conselho registrado no texto narrativo *Favelost* no qual a sociedade deveria abandonar a “terapia de consolo visando ao bem-estar, ao equilíbrio frágil [...]” e assumir “a boa e velha dúvida intermitente, crítica insolente em relação a tudo. [...]. Desconfiança crônica marcando a vida sob pressão na saída de bola social”¹³⁵.

Desconfiar é uma maneira do Brasil *high-tech* se opor ao acolhimento de valores rejeitados por outros países, refutar aquilo que Santiago intitula de Neocolonialismo, “a nova máscara que aterroriza o Terceiro Mundo”¹³⁶. Diante disso, “devemos ser agradecidos às civilizações”, declara Emil Cioran, “que não abusaram da seriedade, que brincaram com os valores e deleitaram-se em engendr-los e destruí-los”¹³⁷. Desta forma, não seriam os indivíduos aniquilados pela Intensidade Vital uma espécie de personificação destes valores ultrapassados? Nesta condição, o descarte destas criaturas enferrujadas – vestígios de crenças e princípios obsoletos – se justifica por sua própria falta de utilidade. Seus resquícios ferruginosos dificultam o perfeito funcionamento das engrenagens que fazem funcionar as novas engenhocas inventadas pela periferia em suas oficinas *high-tech*, como, por exemplo, os celulares de “DNA, baby?”. Do rejeito destes símbolos envelhecidos e caducos parece depender a dinâmica urbana de *Favelost*. Este fluxo é brevemente descrito pelo seguinte segmento:

grande projeto de arregimentação de pessoas carentes jogadas por ai, pessoas comuns rejeitadas pelo mercado, profissionais de meia-idade descartados, vagabundos de grana rápida, flagelados sortidos, as mais variadas vítimas de tragédias, tipo desabamentos, incêndios, enchentes, gente que ficou a deriva [...] ¹³⁸.

¹³⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.119.

¹³⁶ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: __*Uma literatura nos trópicos*, p.15.

¹³⁷ CIORAN. *Civilização e frivolidade*. In: __*Breviário da decomposição*, p.16.

¹³⁸ FAWCETT. *Favelost*, p. 37.

Na passagem destacada, o enganoso realce à feição mais negativa do espaço urbano pretende chamar a atenção para a necessidade da sociedade se manter desperta para os desafios e riscos imprevisíveis da vida e, com isso, opor-se a sua estagnação. Além disso, aquele que está “habitado a uma disciplina de horror [...], esse olhará para o *passado* da morte [...]”¹³⁹ ou em outras palavras, parafraseando o filósofo, a morte como passado. Um país que brinca não só com o “real”, mas de ser “real”, também se entretêm com suas cenas de violência. A apoteose do ambiente urbano brutalizado é assim anunciada:

Bala com escudo do Fluminense na cabeça de um, bala com loura de olhos azuis fosforescentes, bala com calçadão de Copacabana desenhado noutra e, pra arrematar, balas com a língua dos Rolling Stones em todos ¹⁴⁰.

A denúncia à hostilidade permanece em um segundo momento: “no meio da testa a munição de sempre: bala com escudo do Fluminense, bala com calçadão de Copacabana, bala com os olhos de uma blondie e bala com a língua dos Rolling Stones” ¹⁴¹. Ao final, o panorama de uma urbe truculenta se confirma: “Vou agora pro fim. Bala Blondie, bala calçadão de Copa, bala escudo do Fluminense, bala de língua Rolling Stones. Cortando a cabeça e jogando na linha do trem” ¹⁴². Nas cenas ilustradas, o cotidiano, predestinado ao caos recorrente, exhibe seus costumes bárbaros e evoca a morte como paródia, esta seria também uma forma de triunfar sobre ela. São exemplos disso os projeteis ornados com a língua dos Rolling Stones ou com o brasão que identifica a selvageria das torcidas organizadas de futebol. Nos episódios desenhados estampa-se uma civilização nos moldes do que já fora dito por Emil Cioran, ou seja, que não abusara da seriedade, ao contrário, brincou com seus valores e os destruíram com grande deleite. É na égide da truculência, do caos e da barbárie que o universo inventivo e experimental encontra amparo nas zonas periféricas delas extraindo força e potência. Relacionado a tais eventos e lembrando a voz do filósofo romeno, ocorre seguir o conselho do pensador e manter a morte como assunto insistente no pensamento com o propósito de vivê-la até o fim – não para lhe oferecer qualquer prestígio – e sim para desgastá-la a tal ponto que se possa prevalecer sobre ela.

¹³⁹ CIORAN. *Variações sobre a morte*, III. In: *Breviário da decomposição*, p.20.

¹⁴⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.187-188.

¹⁴¹ FAWCETT. *Favelost*, p. 189.

¹⁴² FAWCETT. *Favelost*, p.190.

Se “podemos criar mapas tão bem elaborados que observadores desprevenidos podem chegar a tomá-los por território” ¹⁴³, é porque, como indica Bráulio Tavares, “tomá-los” é senão um gesto ambicioso e imprudente, daqueles que não observam com apurado discernimento o jogo de ambivalências que “coloca em xeque” os elementos da “vida real”. É por isso que *Favelost* é descrita como

Território de convergência dos estados, das ciências, das indústrias, das empresas, das máfias e firmas mundiais de negociação e investimento paralelo. *Território de convergência de tudo em off. Favelost* ¹⁴⁴. [...] Conurbação majestosa de duas metrópoles siamesas. Rio Paulo de Janeiro São ¹⁴⁵.

Assim, é no “Real” que o “Rasgão” principia. Bastasse deslocar o eixo da terra, inverter-lhe os polos, refazer os mapas na audaz tentativa de dilacerar o *mundo real* e suas possíveis referências imediatas para nada encontrar de substancial no registro do atlas geográfico. Onde estaria localizada no mapa do Brasil a cidade “Rio Paulo de Janeiro São” mesmo mediante todas as pistas e coordenadas expressas? Apenas os mais desatentos, como adverte Bráulio Tavares, ignorariam a vasta dimensão de termos como mundo e território, real e irreal. Para reiterar o pensamento do autor, serve de exemplo o seguinte trecho narrado: “Quantas vezes o mundo gravado, filmado reproduzido, *inventado*, digitalizado, pesquisado todos os dias?” ¹⁴⁶. Um Brasil de invenção que por meio de artefatos *high-tech* – das metáforas que destas quinquilharias possam surgir – produz uma resposta própria para um outro tipo de desenvolvimento cultural e científico vivenciado pelo país, lembrando aqui as palavras de Suzane Costa. Além disso, reinventar-se é um mecanismo de contraposição às máscaras do Neocolonialismo – tomando por empréstimo as palavras de Silvano Santiago – e uma maneira de criar os seus próprios mecanismos miméticos.

Na perspectiva de Bráulio Tavares, as tendências em se questionar o “real” podem ser resumidas da seguinte maneira: “O Real é menos objetivamente verdadeiro do que imaginamos” e “O Irreal pode tornar-se (ou pode parecer) mais verdadeiro do que o Real” ¹⁴⁷. Embora variações destes dois conceitos tenham se

¹⁴³ TAVARES. *O Rasgão no Real*, p.10.

¹⁴⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.33.

¹⁴⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.99.

¹⁴⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.26.(Grifo nosso)

¹⁴⁷ TAVARES. *O Rasgão no Real*, p.10.

espalhado pela literatura no último século, como afirma o autor, importa aqui um deles: “O que pensamos ser Território não passa de um Mapa elaborado por nossa cultura”¹⁴⁸. Relacionada ao que Bráulio Tavares observa dos termos *Mapa e Território* no cerne do questionamento do *Real*, há uma fábula de Borges descrita por Jean Baudrillard, onde nela “os cartógrafos do império desenhavam um mapa tão detalhado que acabam por cobrir exatamente o território”¹⁴⁹. Todavia, com a decadência do império, o mapa não mais espelha a glória de uma existência imperial, mas está igualmente condenado ao apagamento de seu traçado original, assim “como o duplo acaba por confundir-se com o real ao envelhecer”¹⁵⁰.

A cartografia que parece redesenhar o mapa brasileiro para dali fazer raiar *Favelost*, não é mais otimista do que a da fábula de Borges, nem tão idealista como a da figura estampada na pintura a óleo de Jan Vermeer (1632 – 1675) intitulada ‘O Geógrafo’¹⁵¹. Na tela do pintor, a luminosidade escapa por entre as frestas da janela e não só ilumina a figura de um atlas do globo terrestre como elemento de segundo plano, como também destaca os olhares atentos do perito na sua admiração do mundo. Em sua mão direita um compasso é habilmente manejado como instrumento que permite registrar medidas precisas, para, quem sabe, redesenhar os campos de batalha aludidos por Silviano Santiago. Lembra o autor que são as estratégias de guerra e não as diferenças econômicas os fatores decisivos que possibilitam a inversão de valores como o da superioridade. Afinal, não foi o Vietnã que vencera o conflito armado que durou quase vinte anos (1965 – 1975) diante do poderio bélico dos Estados Unidos da América? Por isso, uma faixa territorial tipicamente brasileira chamada de “Rio Paulo de Janeiro São” e que desabrocha por um ato de invenção parece convocar ao embate os pensamentos colonialistas com o interesse de manter em ação as contendas e os questionamentos discursivos. Uma das formas de preponderar sobre tais desavenças seria desgastá-las, vivê-las até o fim, degustar os seus possíveis “aniquilamentos cruéis e doces”¹⁵² como postula Emil Cioran. Exemplo de uma destas querelas é o já citado estereótipo do “*país vira-lata*”, certame constante na narrativa *Favelost*.

¹⁴⁸ TAVARES. *O Rasgão no Real*, p.11.

¹⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 1991, p.7

¹⁵⁰ BAUDRILLARD. *Simulacro e Simulação*, p.7.

¹⁵¹ VEERMER. ‘O Geógrafo’ (1668-1669). Óleo sobre tela, 53 x 46,6 cm. Städelisches Kunstinstitut.

¹⁵² CIORAN. *Variações sobre a morte*, III. In: __*Breviário da decomposição*, p.20.

Visto isso, o jogo cartográfico proveniente da manipulação do território brasileiro que acarretou no surgimento da Mancha Urbana – provável alegoria do Brasil – proporciona uma profícua relação com a fábula de Borges. Aqui, a metáfora do manejo cartográfico que emerge desta fabulação externa-se como uma maneira de descentralizar discursos pelo viés da desorientação, das aparências e das miragens. O seguinte trecho explicita esta afirmação: *Favelost* tem “apenas a aparência de Favela, camuflando não se sabe o quê”¹⁵³. Nos moldes do pensamento de Baudrillard em sua análise de Borges pode-se supor que, após delinear-se a partir da imbricação das duas representativas megalópoles brasileiras, por dizer, Rio de Janeiro e São Paulo, a faixa territorial batizada pelo nome de “Rio Paulo de Janeiro São”, não equivaleria a um duplo ou a um reflexo do próprio referente estampado no mapa do país, mas a um suposto Brasil a florado de uma particular cartografia imaginária. A simbiose das duas megalópoles nacionais confirmam a suspeita de que, em *Favelost*, “nada se cria, nada se perde, tudo se *Transformer*”¹⁵⁴. Sob o ponto de vista da narração, a Mancha Urbana brasileira não pretende “confundir-se com o real para envelhecer”¹⁵⁵, como analisara o pensador francês no mundo fabular de Borges, mas superar as fragilidades do modelo que lhe serviu de origem.

A “aparência de favela”, como assinala o trecho destacado, evidencia a existência de um mapa a serviço de um processo inventivo, pois “tudo muda muito rápido. Não dá tempo para conferir”¹⁵⁶. A cidade se modifica e, com ela, os terrenos de confronto que se constroem neste cenário urbano volátil. Da veloz dinâmica urbana resvala um efeito de presença de um país que procura modificar seu cenário social e político e de suas conjecturas ao esboçar seus próprios espaços imaginados. Tal pensamento pode ser exemplificado pela palavra “Rio Paulo de Janeiro São”. Por esta nomenclatura não se observa o desejo de recuperar nenhuma anterioridade imediata ou uma suposta origem, ao contrário, negar qualquer fixidez ou mapeamento definitivo é uma estratégia que lhe garante permanecer combatível. Fato é que do vocábulo *Favelost* decorre uma possível alegoria do Brasil já distante de depreender uma “beleza metafísica” capaz de recordar a extensão da terra anteriormente mapeada, assim como Baudrillard afirma ter ocorrido possivelmente com o mapa do

¹⁵³ FAWCETT. *Favelost*, p.35.

¹⁵⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.80.

¹⁵⁵ BAUDRILLARD. *Simulacros e Simulação*, p.7.

¹⁵⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.36.

império ¹⁵⁷, símbolo do território declinável. Ao contrário, no caso de “Rio Paulo de Janeiro São” não se trata da construção de um declive, posto que este seria a concretização de um desejo dos discursos opostos, mas uma inclinação que propiciasse a visão para fora do abismo que nunca chega. Para Baudrillard,

hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: *hiper-real*. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. *É agora o mapa que precede o território* – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do império, mas o nosso. O deserto do próprio real ¹⁵⁸.

Se o mapa precede o território como afirma Baudrillard, então se torna plausível a floração de *Favelost* através da montagem de uma peculiar engenharia para comprovar que aquilo que se intitula território funciona no interior de um universo da fabulação. Bráulio Tavares explicita o seu entendimento sobre o termo:

Uma fabulação é uma história que afirma a sua condição de história contada, uma história onde o narrador está sempre entre nós e os fatos que nos está narrando, [...], sempre presente a nos alertar que aquilo *não é o real*, é algo que ele está nos mostrando ¹⁵⁹.

Uma dos pontos de vista possibilitados por *Favelost (the book)* é o de perceber o Brasil numa perspectiva hiper-real, que simula com tal convencimento o Brasil *real*, que não se podem distinguir com exatidão as características particulares de um ou de outro. O Brasil hiper-real se torna indistinguível daquilo que simula. Por isso, segundo Baudrillard, “a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário””.¹⁶⁰ Na Disneylândia brasileira *Favelost*, desenha-se, pois, o perfil do Brasil *high-tech*. Pode ser, por este motivo, que a Mancha Urbana seja descrita pela narrativa como local das ciências computacionais, que geram “*gadgets*”¹⁶¹, quinquilharias, aplicativos, dispositivos, brinquedos digitalóides para manter pulsante, o efeito multitudinário destas bugigangas tecnológicas.

¹⁵⁷ BAUDRILLARD. *Simulacros e Simulação*, p.8. “Talvez subsista apenas a alegoria do império”.

¹⁵⁸ BAUDRILLARD. *Simulacros e Simulação*, p. 8.

¹⁵⁹ TAVARES. *Rasgão no Real*, p. 13.

¹⁶⁰ BAUDRILLARD. *Simulacros e Simulação*, p.9-10.

¹⁶¹ A tradução literal da palavra ‘*Gadget*’ é ‘dispositivo’ (Dicionário Oxford, 1999). No entanto, no mundo tecnológico, ‘*Gadget*’ são bugigangas, periféricos, acessórios eletrônicos ou pequenos utilitários (programas).

Da relação entre *simulação* e *hiper-realidade*, Baudrillard esclarece:

O que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir é ressuscitar o real que lhe escapa [...]. Assim, em toda parte, o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio ¹⁶².

O que o luto do real parece designar é a própria impossibilidade de avistar a ilusão como ação encenada, pois como lembra o filósofo francês, a ilusão só pode exibir as suas cenas mediante a existência do real, ou seja, se este já não é possível, tão pouco, aquele, pode montar suas apresentações. É o real a denunciar a todo o momento as peripécias da ilusão e desta desmascarando qualquer convincente teatralidade. Não é por acaso que a palavra *Disneylândia* indica finitude, precariedade e fugacidade, pois como exemplificado no trecho extraído de *Favelost*, “nada fica para sempre, deliciosa e instigante precariedade. Disneylândia de hipóteses, teorias e experimentações. Disneylândia que dá barato de conhecimento, [...] conforto material” ¹⁶³. A Disneylândia do precariado seria um parque de diversões no qual brincar com o “real” acarretaria no engendramento de versões de “Brasis”. Isto reforça a suspeição de o *tupinipunk* tornar possível a geração de versões perspectivizadas de uma temática tipicamente brasileira em seu fluxo narrativo. Por meio de suas metáforas, o *tupinipunk* propõe o redimensionamento da “configuração textual da ficção científica em nossa cultura” ¹⁶⁴, como já dito por Suzane Costa, bem como visionar a realidade brasileira, como expressa claramente Fausto Cunha.

Além deste aspecto, o uso da palavra Disneylândia – levando-se em consideração o segmento anteriormente destacado – denota o declive da supremacia da ciência quando desbancada pelo equivalente utilitário dos objetos técnicos dos quais extrai suas “evidências fugidias” ¹⁶⁵ e, conseqüentemente, a sua servidão. A ciência passa a depender sempre de instrumentos inovadores para que, no âmbito das descobertas, novas perspectivas sejam geradas e, no entorno de seu perímetro, seja mantido o ânimo inventivo. As miragens que permeiam o ambiente urbano da mancha urbana brasileira reforçam a ideia de ali ser retratado um espaço de hiper-realidade e de simulação. Sobre *Favelost*, o seguinte fragmento narrado exemplifica esta afirmação:

¹⁶² BAUDRILLARD. *Simulacros e Simulação*, p.34.

¹⁶³ FAWCETT. *Favelost*, p. 98.

¹⁶⁴ COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, p.5.

¹⁶⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.98.

Os quarteirões emendados e superpostos da Mancha Urbana No Vale do Paraíba à beira da Via Dutra que, em muitos pontos, é tomada por um campo de força, uma radiação que queima os que tentam penetrar em Favelost [...]. Noutros pontos, outras miragens enganam os ansiosos que tentam burlar a geografia de entrada da megalópole. Miragens de edifícios, réplicas de edifícios abandonados prontos pra invasão *escondem* um calor de miragem que também queima e afugenta os mais afoitos pra entrar na favela prometida. Miragens que queimam ¹⁶⁶.

De acordo Baudrillard, o simulacro “atenta contra o princípio da realidade” e “deixa sempre supor, para além do seu objeto, que a própria ordem e a própria lei poderiam não ser mais que simulação” ¹⁶⁷. Ao dar indícios de que as “Miragens [...] *escondem* um calor de miragem” a ponto de queimar aqueles que a tocam, a narrativa deixa transparecer que o efeito produzido pela imagem já ultrapassara a fronteira da coisa encenada ou da ação estapafúrdia de qualquer fingimento. Da cena descrita, o que parece ocorrer é a recuperação ou o resgate de um calor perdido porquanto a imagem ainda mantinha-se na posição de inquilina da esfera da ilusão. No entanto, mortas a ilusão e a realidade, este cenário modifica-se. O calor hiper-real retorna como atributo vivaz da coisa vista sem que sua teatralidade seja desmascarada diante daquele que a admira. O observador, portanto, passa a configurar não só como parte indissociável da imagem, mas a sua própria razão de ser, um meio através do qual alcançará sua suposta finalidade pretendida. Na Mancha Urbana, as miragens que queimam deixam escapar as suas realizações hiper-reais, imagens desalojadas das promessas de uma ilusão encenada que não mais se permitem desmascarar, uma vez que o real já não existe para lhe apontar a mira.

Nas vias do pensamento de Baudrillard, o “real” se encontra no domínio do irrecuperável. É justamente neste sentido que perguntas do tipo, ‘O que é o Brasil?’, tal qual apresentadas pela narrativa de Fawcett, não pretendem apontar na direção de qualquer resposta definitiva. Sendo a Mancha Urbana um espaço de invenção, nele não há o compromisso com a realidade. É a justa imprevisibilidade da resposta que mantém a vida em constante movimento. No texto de *Favelost*, o “real” se apresenta como perspectivas de um país ambivalente elaboradas por pontos de enunciação dos mais variados. Num espaço de desconfiança crônica de tudo – como

¹⁶⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.95. (Grifo nosso)

¹⁶⁷ BAUDRILLARD, *Simulacros e simulação*, p.30.

assim é exposta a Mancha Urbana pelo texto que a descreve – não existe “real” e nem se pretende alcançá-lo. A fundamentação para este argumento pode ser comprovada pelo seguinte segmento da narrativa: “Noutros pontos, outras miragens enganam os ansiosos que tentam burlar a geografia de entrada da megalópole” ¹⁶⁸.

É em ‘*Concept and Form: The Cahiers pour l’Analyse*’ (nr. 3)¹⁶⁹ que Xavier Audouard ensina sobre os simulacros. Ele diz:

[...] os simulacros “são construções que incluem o ângulo do observador, para que a ilusão se reproduza do ponto mesmo que o observador se encontra... não é na realidade o estatuto do não-ser que é enfatizado, mas este pequeno desvio da imagem real, que se pretende ao ponto de vista ocupado pelo observador e que constitui a possibilidade de construir o simulacro [...]” ¹⁷⁰.

Baudrillard deixa indicações de que não há nem a ilusão e nem tão pouco o real, pois nada pode denunciar a teatralidade das imagens. No mundo dominado pela ilusão, um homem no deserto morrerá de sede, pois a água que mina da terra ardil é uma imagem teatralizada. Logo que ele tentar bebê-la a areia entupirá a sua boca e a morte fará falecer seu corpo; é ação do real a denunciar a farsa. Na hiper-realidade de Baudrillard o que antes era apenas uma promessa da ilusão se cumpre. A miragem da água torna-se a água em si assim como a miragem de *Favelost* queima todos aqueles que dela se aproxima. Levando-se em consideração que *Favelost (the book)* apresenta perspectivas de Brasil a partir de um ponto de observação – considerado aqui a própria Mancha Urbana homônima – tais esclarecimentos se tornam relevantes. Numa estética hiper-real e diante de diversas leituras do país proporcionadas pelo texto apresentado pela narrativa *Favelost*, faz-se supor que, dentre tantas miragens ali germinadas, talvez *Favelost* seja uma delas.

¹⁶⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.95

¹⁶⁹ AUDOUARD, Xavier. Le simulacre, 1966. In: *Concept and Form: The Cahiers pour l’Analyse* (nr. 3). Disponível em: < <http://cahiers.kingston.ac.uk/vol03/>>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

¹⁷⁰ AUDOUARD, Xavier. Le simulacre, 1966. In: *Concept and Form: The Cahiers pour l’Analyse* (nr. 3). Disponível em: < <http://cahiers.kingston.ac.uk/vol03/>>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

3. Sincretismos *high-tech*

Dez anos se passaram desde que Adriana Amaral em seu artigo, '*Visões Perigosas: Para uma genealogia do cyberpunk*', afirmara: "Em relação ao Brasil, há pouquíssimas pesquisas sobre o assunto", referindo-se aqui a estudos sobre o movimento literário norte-americano. Levando-se em consideração a data da publicação do artigo, em agosto de 2006, pode-se supor que o cenário sofrera alguma

alteração, pelo menos nas agendas dos interesses acadêmicos ¹⁷¹. As características genéricas do *cyberpunk* são sempre realçadas partindo de um comparativo conceitual norte-americano, seu natural berço e origem, o que sugere não ser suficiente para discutir os problemas e as peculiaridades do cenário social brasileiro. Daí o *tupinipunk*, não como subgênero da ficção científica, mas como uma perspectiva, um ponto de enunciação capaz de propor alternativas de se pensar o Brasil.

Mais três décadas se passaram desde que em 1983, Bruce Bethke cunhou o termo *cyberpunk* ao escrever uma *short-story* homônima, publicada na revista de histórias de ficção científica denominada '*Amazing*' ¹⁷². Sobre as características usuais do *cyberpunk*, Roberto de Souza Causo acrescenta,

a revolução dos computadores, a simbiose homem-máquina, as drogas que expandem a mente, a contracultura de *fin de siècle*, o comércio de informação, e o desejo do Movimento *Cyberpunk* de inovar sobre tradições mais antigas da FC ¹⁷³.

De acordo com Causo são estas características usuais do *cyberpunk* que o diferem do *tupinipunk*. Para o autor, “[...] as obras *tupinipunks* também são menos preocupadas com uma extrapolação verdadeira de *hard science*, do que as suas contrapartes americanas”. Além disso, “a maior parte das suas histórias é ambientada no futuro próximo, mas sua abordagem da tecnologia e da sociedade está mais para sátira e para os jogos pós-modernistas, do que para a extrapolação consistente” ¹⁷⁴. Na década de 90, com o anúncio da provável “morte” do *cyberpunk* como movimento literário, outros autores permaneceram no uso de suas temáticas centrais ¹⁷⁵. De qualquer forma, decorre daí a tentativa de remodelá-lo para dar-lhe novo fôlego. Em 1991, classificada como *pós-cyberpunk*, a obra '*Snow Crash*' de Neal Stephenson

¹⁷¹ A primorosa tese de Roberto de Souza Causo, intitulada '*Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*' (2013), bem como '*A recepção do gênero cyberpunk na Literatura Brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*' de Rodolfo Rorato Londero (2007), ou ainda, '*Faces do Eu Ciborgue para o estudo do imaginário tecnológico contemporâneo em Mitchell, Warnic, Mann e Chorost*' de Bárbara Nickel (2007). Outras publicações que tangenciam o tema poderiam ser citadas como, por exemplo, o livro de Erick Felinto e Lucia Santaella, '*O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humano*' (2012). Coleção Comunicação. Editora Paulus.

¹⁷² Volume da revista 57, Número 4, em novembro de 1983. A palavra foi inventada no início da primavera de 1980 e aplicada ao que era "bizarro, com duras-arestas, high-tech" na ficção científica emergente na década de 80. A história em si é sobre um grupo de hackers adolescentes / crackers. O termo original para 'duras arestas' é *hard-edge*, assim como consta na descrição do conceito. Aqui, fora feita apenas uma aproximação para denotar o próprio sentido que sugere. Ver sítio da pesquisa: http://project.cyberpunk.ru/idb/cyber_punk.html . Último acesso em 16/07/2016 às 23:39 hs.

¹⁷³ CAUSO, *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.227.

¹⁷⁴ CAUSO, *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.228.

¹⁷⁵ AMARAL. *Visões Perigosas: Para uma genealogia do cyberpunk*, p.5.

parecia dar início a este novo impulso conforme relata Adriana Amaral. No entanto, de acordo com Lawrence Person, “a ficção científica entrou na era pós-cyberpunk em 1988 com a publicação de *Islands in the Net* de Bruce Sterling”¹⁷⁶, cujo título correspondente na edição brasileira de 1990 é ‘Pirata de Dados’¹⁷⁷. Person prossegue,

Assim como **The Artificial Kid** de Sterling encapsula muitos dos temas de *cyberpunk* antes que o movimento tivesse um nome, **Islands in the Net** prefigurava um crescente corpo de trabalho que pode (pelo menos até que alguém surgisse com um nome melhor) ser rotulados de pós-cyberpunk¹⁷⁸.

Ainda para este autor,

as personagens clássicas do gênero cyberpunk são marginalizadas, solitárias alienadas que vivem à beira da sociedade em futuros geralmente distópicos onde a vida cotidiana foi impactada pela rápida mudança tecnológica, uma atmosfera de dados onipresente, de informação computadorizada, e modificação invasiva do corpo humano¹⁷⁹.

Se a rua tem seus costumes¹⁸⁰, como afirma Douglas Kellner ao analisar a atmosfera sombria das cidades *cyberpunks*, *Favelost (the book)* põe ao avesso os mais perversos prognósticos sociais e transfigura o espaço urbano – desordenado e caótico – numa zona de debates periféricos que provoca reações ou maneiras de se subverter a ordem hierárquica do poder estabelecido. Fartas são as cenas que comprovam esta afirmação. Numa delas, a urbes é tanto o palco de comportamentos consumistas desmedidos, quanto um manifestado desejo de debochar o capital: “*gossip-girls* de várias gerações [...] (são muito ricas e muito, muito milionárias) voltam

¹⁷⁶ PERSON, Lawrence. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: < <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 17 jul. de 2016.

¹⁷⁷ Editora Aleph.

¹⁷⁸ Sterling's **The Artificial Kid** encapsulated many of cyber-punk's themes before the movement had a name, **Islands in the Net** prefigured a growing body of work that can (at least until someone comes up with a better name) be labeled postcyberpunk. PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: < <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 01 fev. de 2017. (Negrito do autor).

¹⁷⁹ Classic cyberpunk characters were marginalized, alienated loners who lived on the edge of society in generally dystopic futures where daily life was impacted by rapid technological change, an ubiquitous datsphere of computerized information, and invasive modification of the human body. PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: < <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

¹⁸⁰ Esta afirmação se encontra em: KELLNER, Douglas. *Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*. In ____: A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho. Bauru, SP: EDUSC, 2001. P. 377-417.

à sua missão [...] de dissolver o ego em compras, em luxo [...]”¹⁸¹. Em outra, esta conduta desmesurada é igualmente realçada: “Monjas do esculacho extravagante do consumo bilionário”¹⁸²; ou ainda: “*Socialites* encrocadas queimam batons caríssimos”¹⁸³. Serve ainda de exemplo o fragmento no qual estas mesmas *Socialites* são exibidas como criaturas devotas de um ritual parodiado, possivelmente um manifesto oferecido no decurso da narrativa contra a sedução do consumo: “grã-finas aspiram com vontade a fumaça da fogueira, pois as bolsas, as joias e os batons, contêm substâncias alucinógenas [...]. Essas fogueiras de luxo crematório [...] são uma maravilha sinistra”¹⁸⁴. O desenfreado ímpeto pelo consumo proposto pelo trecho exibido é reforçado pela visão estereotipada das personagens. A forma sarcástica como são ilustradas faz crer que, nas arenas urbanas do Terceiro Mundo, o absorto desnivelamento social se vence apenas pelo delírio. Talvez este espaço de impulsos consumistas desenfreados possa ser um local para por em questão a ordenação da sociedade e suas hierarquias. A seguinte passagem o expõe como um ponto de ocorrências extremas: “[...] explosões trágicas de desencontros, de confrontos afetivos que caracterizam a comédia humana”¹⁸⁵.

Em seu estudo ‘*Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*’, Douglas Kellner percebe que o *cyberpunk* tornara-se fenômeno da cultura da mídia, oferecendo visões teóricas e ficcionais de uma sociedade na qual as novas tecnologias e a própria mídia estão em toda parte e os meios de comunicação e a informação a dominam¹⁸⁶. Embora Kellner tenha esboçado este cenário para construir um desenho com traços mais vigorosos das visões de Baudrillard e William Gibson relacionadas as sociedades *high-tech*, este estudo entende que *Favelost (the book)* contribui vigorosamente para este debate no cerne da sociedade brasileira. Prova disso é quando *Favelost* é narrada como lugar “hiperurbano eletrificado, publicitário, massificado, eletronicado, digitalizado”¹⁸⁷, embora numa ambientação *high-tech* periférica populada por suas quinquilharias tecnológicas e catástrofes. Neste aspecto, a afirmativa imprecisa de Causo ao perceber no *cyberpunk* o desejo de “inovar

¹⁸¹ FAWCETT. *Favelost*, p.11.

¹⁸² FAWCETT. *Favelost*, p.10.

¹⁸³ FAWCETT. *Favelost*, p.10.

¹⁸⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.10.

¹⁸⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.10.

¹⁸⁶ KELLNER, Douglas. *Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*. In____: A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho. Bauru, SP: EDUSC, 2001., p.380.

¹⁸⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.22.

tradições mais antigas da FC”¹⁸⁸ talvez deva ser redimensionada no sentido de ser o próprio *tupinipunk* o elemento inovador. “Tanto Baudrillard quanto Gibson”, afirma Kellner,

traçam os mapas da mídia e das sociedades high-tech atuais, bem como da trajetória incerta rumo a um futuro não tão distante, contribuindo assim com *insights* importantes sobre as profundas mudanças pelas quais estamos passando¹⁸⁹.

Fawcett também é daqueles pensadores capazes de nos oferecer mapas das constelações de nossa cultura *high-tech* contemporânea¹⁹⁰. Exibir a tecnologia como elemento participativo de todas as instâncias da vida cotidiana é uma proposta evidenciada pela seguinte passagem de *Favelost*: “Todo sentimento, comportamento tem sua versão audiovisual [...], a existência das nossas vidas introspectivas às aparelhagens”¹⁹¹, ou seja, sentimentos são perspectivas midiáticas na ação conjunta com o aparato *high-tech* na montagem de seus híbridos humanos. Uma zona de tensão se forma à medida que o ambiente tecnológico passa a conviver com aquilo que é descrito na narrativa de Fawcett como os “básicos antropológicos” da sociedade. Tais básicos antropológicos referem-se aos instintos humanos, condicionados e animais, no sentido de que o estímulo desejado pode ser obtido mediante o oferecimento de uma recompensa. Este argumento pode ser ilustrado através do seguinte fragmento: “Cenourinha de esperança chicote de estímulo”, seja o “açúcar de diversão”¹⁹². Mas não é só isso. A partir do momento em que são condicionados, os instintos não mais surpreendem ou oferecem uma reação inesperada, como aparentemente se espera deles. Isto equivale a dizer, que o homem é composto de um aglomerado de códigos condicionadores. Usando as palavras do romance: “animais de códigos é o que somos”.¹⁹³

Diante deste cenário, a alternativa seria oferecer um ato compensatório para manter os instintos sob controle permanente. De forma análoga, imprescindível supor que a mídia já seria um item já integrado ao pitoresco catálogo dos instintos humanos, pois se no mundo, “tudo é digitalizado, [...], reproduzido, inventado”¹⁹⁴, como afirmado

¹⁸⁸ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.227.

¹⁸⁹ KELLNER. *A cultura da mídia*, p. 380.(Grifo do autor)

¹⁹⁰ KELLNER. *A cultura da mídia*, p. 381.

¹⁹¹ FAWCETT. *Favelost*, p.26.

¹⁹² FAWCETT. *Favelost*, p.26

¹⁹³ FAWCETT. *Favelost*, p.210.

¹⁹⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.26.

na narrativa, é porque “Os sentimentos nunca foram mesmo nossos. Sempre foram ficções [...]”.¹⁹⁵ Ficções haja vista que são apenas pontos de vista decorrentes de um lugar de enunciação midiaticado, que se vale do espaço periférico *high-tech* para potencializar aquilo que o homem já oferece como parte constituinte de seus básicos instintos. Com isso, pensar em um Brasil igualmente perspectivizado se torna possível. Do último exemplo apresentado nota-se que tanto o homem quanto os seus instintos estão propensos a ser condicionados e controlados pela batuta da mídia. Mas a mídia potencializa apenas o que à ela é oferecido, por exemplo, “Amor e ódio como gêmeos intrínsecos [...]”¹⁹⁶.

Nesta circunstância, é possível imaginar que na imbricação do homem com a máquina um tipo de projeto de reprogramação e automatização houvera sido elucubrado para tornar mais previsíveis os básicos antropológicos do homem. Quando *Favelost* apresenta uma sentença do tipo, “pra segurar o animal precisamos encarar os comportamentos como máquinas de disciplina”¹⁹⁷, percebe-se nela tanto uma constatação quanto uma advertência: “Devemos superar o que somos programados para ser, querer tudo numa catástrofe de delícia perigosa, ir além do que se é arrogantemente é a grande motivação de sentido pra vida”¹⁹⁸.

Graças à velocidade do tráfego da informação e meios comunicativos cada vez potentes, “toda hora rola um curto-circuito antropológico que vira sucesso de mídia, gigantesco viral na internet ou na televisão”¹⁹⁹, como é dito na narrativa. O referido curto-circuito ocorre “porque tudo acontece ao mesmo tempo, agora junto e misturado”. De acordo com Lawrence Person este seria um traço característico do *cyberpunk* com relação ao tempo futuro. Para este autor, “O futuro” – em termos *cyberpunk* – “não é somente uma coisa maldita depois da outra. É toda maldição ao mesmo tempo. O *cyberpunk* não só percebeu esta verdade como a abraçou”.²⁰⁰ Diante desta afirmação, pode-se supor que o *tupinipunk* teria percebido em tais maldições um alimento de sobrevivência procurando nelas por respostas em seu próprio espaço de questões.

¹⁹⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.26.

¹⁹⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.9.

¹⁹⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.210.

¹⁹⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.45.

¹⁹⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.22.

²⁰⁰ PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: <<https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 24 jul. de 2016.

Em uma sociedade massivamente midiática, produtora de paisagens artificiais – como é caso de *Favelost* – os sentimentos se ficcionalizam e, talvez por isso, “nunca foram nossos”²⁰¹. Ter por necessárias as experiências cruéis e doces, usando a voz de Emil Cioran, é vivenciá-las na potência do delírio, pois como afirma o filósofo, “a vida se cria no delírio e se desfaz no tédio”²⁰². Neste aspecto, muitos eventos narrados em *Favelost* – e aqui já mencionados – traçam um proveitoso diálogo com Douglas Kellner ao passo que este percebe o mundo como local onde a fusão entre os homens e a tecnologia se entrelaça de tal forma que estes “perdem o controle destas extensões de si mesmos e de seus novos ambientes tecnológicos”²⁰³. Perder-se em novos ambientes tecnológicos converte-se em uma chance oportuna de criar novas reverberações e romper com o silêncio que, de acordo com Silvano Santiago, “seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador”²⁰⁴. Ecos que nos espaços públicos de *Favelost* se presentificam até em “exposições de esculturas sonoras”²⁰⁵. Estes argumentos têm em conta as interferências tecnológicas no funcionamento da sociedade como um todo. Na visão de Kellner, não cabe considerar os mecanismos tecnológicos como elemento à parte da sociedade.

Somado a isto e à luz do pensamento de Santiago, os apetrechos *high-tech* merecem ser notados tal qual aludidos na narrativa de Fawcett, ou seja, como “objetos tornados extravagantes pela interferência inventiva” e como armas à mercê dos espaços precários, nos quais “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”, como já dito por Santiago²⁰⁶. Mais do que uma motivação para esta tomada de atitude, a sentença “queremos agora mais do que somos. Mas na marra tecnocientífica. Mexendo no hardware dos organismos. Onde começa o *hard* e termina o *soft*?”²⁰⁷ oferece uma alternativa para manusear a tecnologia de forma a ser cabível constituir uma identidade nacional através de seus discursos *high-tech*.

Citar o *cyberpunk* neste estudo deve-se ao fato de que “poucas instâncias dentro da ficção científica tiveram o impacto que o movimento teve fora das fronteiras

²⁰¹ FAWCETT. *Favelost*, p.26.

²⁰² CIORAN, Emil. *Desarticulação do tempo*. In: __Breviário de decomposição, Tradução José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.22.

²⁰³ KELLNER. *A cultura da mídia*, p.380

²⁰⁴ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: __*Uma literatura nos trópicos*, p.16 - 17.

²⁰⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.131.

²⁰⁶ SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: __*Uma literatura nos trópicos*, p.16 - 17.

²⁰⁷ FAWCETT. *Favelost*., p.214. (grifos do autor)

do gênero”²⁰⁸ como afirma Roberto de Souza Causo. De acordo com Rodolfo Londero surge, em 1990, a sua leitura crítica, o *pós-cyberpunk*, com uma abordagem das produções de FC norte-americanas. Em 1999, em seu *‘Manifesto Pós-cyberpunk’*²⁰⁹, Lawrence Person apresenta diversos contrastes que auxiliam a perceber algumas características distintivas entre o *cyberpunk* e o *pós-cyberpunk* e que apontam algumas relações com *Favelost (the book)*, pois devido a não fixidez dos gêneros literários, nenhuma obra é pura, como já afirmado por David Allen, entre outros estudiosos.

Lawrence Person postula que para entender a ficção *pós-cyberpunk* – que de acordo com o autor iniciara seu percurso com a obra de *‘The Diamond Age’* de Neal Stephenson de 1995 – é necessário recorrer à ficção *cyberpunk*, o que confirma a posição de Rodolfo Londero quando este pronuncia que a primeira realiza uma leitura crítica da segunda. Para o autor norte-americano é próprio do *cyberpunk* o clichê *‘high-tech/low life’* cujas narrativas são repletas de personagens “marginalizados, alienados e solitários”. É justamente este clichê que Causo afirma ser evitado pelo *pós-cyberpunk*. Lawrence Person percebe que o *cyberpunk* tivera levado “a extrapolação tecnológica para o tecido da vida”²¹⁰ a tal ponto que se tornara uma “ficção de tecido social”. Já no *pós-cyberpunk*, para o autor, a tecnologia não se configura apenas como um elemento integrante do cenário social²¹¹. Ela é a própria sociedade. Seus elementos humanos se articulam em um senso coletivo e de conjunto que prepondera sobre os pequenos grupos subversivos característicos do *cyberpunks* que aparentemente lutam quase que isoladamente contra o imenso arsenal das esferas do poder dominante. O autor estadunidense observa que “as personagens *pós-cyberpunk* geralmente trabalham, pertencem à classe média, possuem família e, às vezes, até mesmo crianças”²¹², e ressalta enfaticamente: “Crianças, e não fanáticos,

²⁰⁸CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.224.

²⁰⁹ PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: <<https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 02 jul. de 2016.

²¹⁰ PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: <<https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 02 jul. de 2016.

²¹¹ PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: <<https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 02 jul. de 2016.

²¹² “Postcyberpunk characters frequently have families, and sometimes even children”. PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: <<https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 02 jul. de 2016.

hiperinteligentes e incompreendidos protagonistas adolescentes, sendo criaturas que faltam na maioria das ficções científicas”²¹³ como pareciam ser as personagens *cyberpunk*. Talvez, a diferença sutil entre os dois tipos ficcionais seja que no cenário cotidiano retratado pelo *pós-ciberpunk* prevaleça a imagem do homem comum, inserido em uma sociedade preocupada com a sobrevivência do dia a dia, regida pela necessidade do trabalho e repleta de afazeres.

A caracterização deste cotidiano está presente em *Favelost* em diversos momentos narrados. Por exemplo, quando a seguinte imagem é apresentada: “um pai e seu filho pequeno, [...] os dois brincando com dois bonecos, um oásis de candura em meio à aceleração de tudo”²¹⁴, ou na seguinte passagem: “Tem muito automatismo de preocupação, responsabilidade de trabalho e de família”²¹⁵. Noutro fragmento é dito no romance: “vida empregatícia, vida consumista, vida classe média gerando vida”²¹⁶, ou ainda, “Já mandei dinheiro pra minha mulher e meu filho. Boa grana de *Favelost*”. Num momento distinto, a vida familiar é descrita de forma banalizada, retratada como elemento desgastado da vida cotidiana: “família, mulherzinha, filho, trabalhinho normal, uma cervejinha”²¹⁷. Ou como diz Fausto Fawcett numa entrevista ao canal ‘*Diverso*’ aqui já referenciada: “Classe média, como toda classe média sonsa e cínica, né?”²¹⁸.

Percebe-se que ao tratar a família de forma a enfatizar a “mulherzinha, filhos e o trabalhinho normal” como elementos da tensão cotidiana, provavelmente o texto de *Favelost* elabore uma crítica à modernidade ao refutar as bases do modernismo universal que tem sido “identificado com a crença”, dentre outras citadas por David Harvey, “no planejamento racional de ordens sociais ideais”²¹⁹ e na família como pilar desta ordenação. Por fim, pode-se citar o seguinte fragmento para exemplificar o que diz Lawrence Person sobre algumas características do *pós-cyberpunk* que possam dialogar com *Favelost*: “Mas você tem mulher, filhos bacanas, família e rede de

²¹³ “Children, rather than plucky, hyperintelligent, and misunderstood teenage protagonists, being creatures all too lacking in most science fiction”. PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: < <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 02 jul. de 2016.

²¹⁴ FAWCETT. *Favelost*, p. 133. (grifo nosso)

²¹⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.10.

²¹⁶ FAWCETT. *Favelost*, .64.

²¹⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.231.

²¹⁸ DIVERSO. *Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KLQFNmRNIsU>>. Acesso em: 06 jan. de 2017. (Parte 2).

²¹⁹ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 24.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013,p.19.

amizadas. É um profissional competente, estabelecido, respeitado, consolidado”²²⁰.

Se há uma voz imperativa que possa advir destas correntes da ficção científica norte-americana, por dizer, o *cyberpunk* e o *pós-cyberpunk*, como se estes fossem pertencentes a “sistemas culturais consolidados”²²¹ ou mesmo que pudessem agir como modelos legitimadores da FC – relembrando a voz de Tania Franco Carvalhal – esta voz é posta em questão pelo *tupinipunk*. A fundamentação para este argumento, dentre outros já mencionados, se elabora pelo modo ou pela forma como a narrativa *Favelost* apresenta uma postura dialógica contestadora. Assim, valores como o da superioridade – lembrando mais uma vez a voz de Silvano Santiago – urgem por ser questionados diante de um Brasil que faz funcionar, em seus próprios termos, a expressão *high-tech*.

Com relação às personagens *pós-cyberpunk*, Lawrence Person nota que “[...] estão ancorados em suas sociedades em vez de estarem à deriva”²²². Esta ancoragem remete à ideia de elas estarem propensas a escolher uma vida cotidiana repetitiva, sem grandes atrativos e quase tediosa, muito diferente do ritmo frenético imposto pela Disneylândia brasileira que é a Mancha Urbana. Nela pode ser visto o renomado cantor e compositor brasileiro Martinho da Vila cantando os “pontos de macumba [...], cantando Oxossi”²²³. Lawrence Person acredita ser mais convincente pensar o *pós-cyberpunk* num contexto de continuidade do *cyberpunk* no sentido de que ele não advoga nenhuma ruptura imediata entre eles. De acordo com o autor,

*Como os escritores dos anos 1970 e 80, que assimilaram os clássicos do New Wave e técnicas estilísticas, sem necessariamente saber ou mesmo se preocupar com os manifestos e ideologias que nasciam a partir deles. Os novos escritores de hoje poderiam muito bem ter lido Neuromancer sob os fundamentos de Asimov, de John Brunner em **Stand on Zanzibar** ou de Larry Niven em **Ringworld** de Larry Niven e serem vistos não como descontinuidades, mas como um continuum. Eles podem ver o pós-cyberpunk não só como a linguagem natural para descrever o futuro, mas a única forma adequada para começar a extrapolar o presente*²²⁴.

²²⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.65.

²²¹ CARVALHAL. *Literatura comparada*, p.76.

²²² “They're anchored in their society rather than adrift in it”. PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: < <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 02 jul. de 2016.

²²³ FAWCETT. *Favelost*, p. 141.

²²⁴ PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: < <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> >. Acesso em: 28 de jul. de 2016.

Algumas outras características observadas pelo autor norte-americano relacionadas ao *cyberpunk* e *pós-cyberpunk* proporcionam um diálogo com alguns aspectos exibidos pelo texto *Favelost*, mas sempre questionando uma relação imediata de semelhança que entre eles possa ser estabelecida. Por exemplo, quando Lawrence Person afirma que no *cyberpunk*, a vida cotidiana é marcada tanto pela rápida mudança tecnológica quanto por uma infraestrutura informatizada onipresente, demonstra uma intenção em constituir uma característica deveras generalista para, de forma estratégica, fazer do *cyberpunk* ou mesmo o *pós-cyberpunk* modelos legitimadores da FC. Caberia fazer uma observação com o seguinte fragmento de *Favelost*: “Ninguém arreda pé da Mancha Urbana, por que já estão cooptados pela [...] overdose de Computação e Digitalização”²²⁵. No trecho destacado observa-se a presença onipresente e irrefutável da tecnologia. No entanto, isto não é suficiente para designar *Favelost (the book)* como uma narrativa *cyberpunk* porque o modo de dizer o Brasil *high-tech* e nele apresentar os aparatos tecnológicos é *tupinipunk*, pois segue ‘em direção a’ e ‘na medida de’ seus sincretismos frequentemente vinculados à manifestações ritualizadas e brasileiras com a participação de Exus e Oxossis como elementos participativos e midiáticos.

Ainda no intuito de elaborar um argumento plausível para a ideia introduzida no parágrafo anterior – no que concerne às estratégias de uma cultura em se fazer dominante, apresentando, para isso, aspectos generalizados como se fossem marcas de sua própria singularidade – torna-se oportuno expor mais um exemplo daquilo que o autor norte-americano aponta como um atributo *cyberpunk*, sendo ele, a “[...] modificação invasiva do corpo humano”²²⁶. Este exclusivismo é um equívoco que está muito longe de ser verossímil. Contra isso, vale lembrar, por exemplo, das técnicas corpóreas invasivas do povo Zo'é²²⁷, grupo indígena que habita o noroeste do Pará. O primeiro contato deste povo com os não-índios foi apenas em 1980 e sua divulgação

²²⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.117.

²²⁶ “[...] and invasive modification of the human body”. PERSON. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: < <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 10 de fev. de 2017.

²²⁷ “Os índios que habitam o Cuminapanema se reconhecem hoje como "Zo'é", termo que significa simplesmente "nós" [...]. Os Zo'é são um grupo da família linguística tupi-guarani que habita o interflúvio Cumunapanema/Erepecuru (atual Terra Indígena Zo'é), noroeste do estado do Pará. Atualmente totalizam 267 indivíduos, distribuídos em 14 aldeias”. [1] *Relatório de Consultoria para o Programa para Proteção e Gestão Sustentável das Florestas Tropicais* Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/zoe/2025-quem-sao-os-zo-e>>. Acesso em: 15 de jan. de 2017

pela mídia foi feita apenas em 1989. Os Zo'é exibem em seus corpos um objeto alongado feito de madeira transpassado no lábio inferior. Portanto, as tecnologias invasivas fazem parte de uma ancestralidade sobre a qual não cabe ter direito de propriedade. É cabível supor que, ao apresentar características do *cyberpunk* de forma demasiadamente ampla e genérica, Lawrence Person queira lhe atribuir uma exclusividade estilística e estética inaugural. O provável intuito seria estabelecer uma relação de dominância para com as produções subsequentes, tentando fazer delas o seu “parente pobre” ou um “herdeiro retardatário” – rememorando aqui a voz de Tânia Carvalhal ao refletir sobre as estratégias discursivas de uma cultura que se quer estabelecer como modelo universal.

Índio Zo'é e a demonstração da técnica corpórea invasiva aplicada ao lábio.



Fonte: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/galeria-de-imagens/2056-galeria-de-fotos-zo-e?start=1>

Em oposição a estas imperativas características generalizadas de cujos efeitos escapam o desejo da dominância cultural, a contrapartida *tupinipunk* se vale do jogo linguístico da ironia. Fortemente relacionados à vida cotidiana e ao tema da tecnologia, os óculos espelhados se tornaram símbolo do movimento *cyberpunk* da década do século XX. Os seus idealizadores são, a partir de então, também conhecidos como *Mirrorshades Groupe* ²²⁸. A semelhança entre o *Mirrorshades* de Bruce Sterling com os famosos “Tatus Ray-Ban” da Mancha Urbana parece convincente, mas no sentido de ressignificação do ornamento. A narrativa explica o caso da seguinte forma:

Em frente à entrada pra São José dos Campos, em frente à Embraer, um camelô vende Tatus Ray-Ban, um produto marsupial genético de muito sucesso em Favelost. Dura um dia, mas a sua cabeça pode ser preservada e reutilizada se colocada em um caruru temperado com pimenta regenerativa. O tatu, como o nome diz, tem na cara óculos Ray-Ban *espelhadões* implantados ao redor dos olhos e que servem como para-raios contra feixes de laser perdidos, muito comum em Favelost. Esses feixes podem queimar e ferir seriamente uma pessoa, daí que Tatus Ray-ban são para-raios atraindo estes feixes de laser perdidos. Espantalho de lasers ²²⁹.

A proposta seria brincar com os símbolos icônicos do *cyberpunk* norte-americano por uma estratégia de sincretismo cultural, já apontado por Causo como aspecto do *tupinipunk*. O estudioso ainda afirma: “De fato, o romance de Fawcett se liga fortemente à tradição modernista brasileira, que inclui uma forte inclinação para o sincretismo cultural [...] e pela fusão do *high-tech* a vários tipos de misticismo [...]” ²³⁰. Desta forma, são os marsupiais geneticamente modificados, e não os rebeldes *cyberpunks* das clássicas aventuras estadunidenses, que vestem os óculos *Ray-Ban*. Percebe-se na exótica iconoclastia da cena um paralelismo entre duas faces do desenvolvimento tecnológico do Brasil, que convivem simultaneamente. É a voz da periferia *high-tech* brasileira reciclando e propondo alternativas para que sejam

²²⁸ LEMOS, André. *Cibercultura, Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. São Paulo: Sulina, 2004, p.188. (grifo nosso). Bruce Sterling, Rudy Rucker, John Shirley, e Pat Cadigan, são alguns autores deste período citados por Lemos.

²²⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.83.

²³⁰ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.255.

discutidas as temáticas nacionais. De um lado, a Embraer – hoje uma das maiores empresas aeroespaciais do mundo ²³¹ – do outro, a figura popular do camelô comercializando bugigangas tecnológicas provenientes da manipulação genética de animais vitimados pela destruição do meio ambiente em benefício do imperialismo tecnológico.

Nota-se um processo de desvio relacionado às modulações da FC norte-americanas e a sintonia com frequências mais próximas da realidade brasileira. De fato, “é precisamente essa imagem exótica”, como alega Elizabeth Ginway, produzida no território de um país que galgou importantes conquistas tecnológica e econômica ao logo dos últimos quarenta anos ²³², “combinada ao tipo de tecnologia que o *cyberpunk* brasileiro leva ao extremo, que permite contestar a hegemonia literária do *cyberpunk* americano e a parodiar de modo autoconsciente noções elitistas de alta cultura no Brasil” ²³³.

Elizabeth Ginway ressalta que é neste sentido que tanto o canibalismo cultural, proveniente da tradição modernista, quanto uma sensibilidade pós-moderna se relacionam intimamente com o *Tupinipunk* ²³⁴. Mas este é apenas um ponto de vista possível. A crítica contra a norte-americanização da cultura brasileira pode ser percebida na visão antropofágica contida na narrativa *Favelost* ao correlacionar símbolos tão diversos como os óculos Ray-Ban e um tatu – animal tipicamente brasileiro que é transformado em para-raios – para realçar as reverberações de uma voz periférica. O episódio narrado se conecta diretamente com o discurso de Causo sobre o modernismo brasileiro quando afirma que muitos dos seus elementos formam a base estética *tupinipunk*. Ele diz,

a produção de uma voz supostamente múltipla a partir da qual algo novo deve aparecer, como uma combinação de referências de objetos conhecidos, mas vistos então por um ponto de vista que seria mais aberto e livre, quando comparado à prosa convencional ²³⁵.

O reaproveitamento de objetos descartados, metáforas da reinvenção de um panorama social brasileiro em constante mudança, lembra a voz acautelada de

²³¹ EMBRAER. Disponível em: < <http://www.embraer.com/pt-BR/ConhecaEmbraer/TradicaoHistoria/Paginas/default.aspx> >. Acesso em: 26 jul. 2016.

²³² GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.156.

²³³ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.156.

²³⁴ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.156.

²³⁵ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.225.

Silviano Santiago quando este afirma: “[...] é o estabelecimento gradual noutra país de valores rejeitados pela metrópole, é a exportação de objetos fora de moda na sociedade neocolonialista, transformada hoje no centro da sociedade de consumo”.²³⁶ Causo lembra que não só as técnicas de autores e artistas modernistas tiveram influência junto aos escritores *tupinipunks*, mas também o movimento de vanguarda brasileiro, os congêneres Tropicalismo ou Tropicália, naquilo que o autor identifica como um de seus elementos composicionais. Ele diz:

[...] o Tropicalismo abraçou atitudes de vanguarda e uma visão nova e mais cínica e irônica do país. O novo movimento partilhava, assim como os primeiros modernistas brasileiros, uma propensão para a pilhéria, o escândalo e a provocação²³⁷.

É também por uma linguagem que se vale da pilhéria, do escândalo e da provocação que *Favelost* expõe o Brasil alegorizado nas zonas *high-tech* do Terceiro Mundo, contribuindo para isso a descrição de eventos pela via do sarcasmo, da ironia e do cinismo. Em um de seus segmentos:

Alighieri vai atravessando a multidão [...]. Vai andando com a cabeça na mão, depois joga numa lixeira, que tem ligação com laboratórios neurológicos; e a cabeça vai pra pesquisa. Chacrinha chega repentino na cabeça de Júpiter, e ele pergunta, rindo para si mesmo: Vai pra pesquisa ou não vai. Como tudo em *Favelost*. Pra cada beijo e facada, existe uma coisa pesquisada. Monitorada. Viglada. Recriada²³⁸.

Sarcástica e irônica é a imagem provocativa desta cena na qual Chacrinha²³⁹ – um renomado apresentador e animador de auditório brasileiro da década de 1970 e 80 – oferece cabeças humanas para fins de pesquisa e não, mandiocas, abacaxis e bacalhau como fazia em seus programas televisivos. De acordo com o pesquisador do movimento Tropicalista Waldenyr Caldas, “Me dê um beijo meu amor”²⁴⁰ é parte da letra de uma música de Caetano Veloso que integrou o panorama artístico e musical da referida época. A imagem remetida por este verso poderia rememorar uma

²³⁶SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: __ *Uma literatura nos trópicos*, p.15.

²³⁷ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.228.

²³⁸ FAWCETT. *Favelost*, p. 142.

²³⁹ José Abelardo Barbosa de Medeiros (1917 – 1988) era o nome de batismo da personagem televisiva que atendia pelo nome de Chacrinha. Sua reestreia na televisão brasileira foi em 1982 com o programa ‘Cassino do Chacrinha’ veiculado por uma grande rede de comunicação nacional.

²⁴⁰ CALDAS, Waldenyr. *Tropicalismo: fundem-se a paródia e o talento*. In: __ *Iniciação à música popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985, p. 59. Waldenyr identifica o declínio do movimento tropicalista a partir do ano de 1969.

cena emblemática da trama *Favelost* na qual as suas personagens centrais, Júpiter Alighieri e Eminência Paula, protagonizam, como desfecho do enredo, “um longo beijo que sacramenta o caos” ²⁴¹, vencendo, assim, os comandos mortíferos do chip assassino.

Além das características já mencionadas, a forte inclinação ao sincretismo cultural e religioso bem como a fusão *high-tech* a vários tipos de misticismos são outras características do *tupinipunk* citadas por Causo ²⁴². Tais particularidades podem ser examinadas a partir de alguns exemplos oferecidos pela narrativa *Favelost*. Em um deles, as aldeias indígenas misturam suas raízes ritualísticas (exemplificada no trecho pela expressão “xamanista”), com o saber científico-tecnológico (representado no fragmento pela equação de Einstein ($E=MC^2$)).

os novos indígenas, filhos dos existencialistas das várias tribos espalhadas pelas cidades, fugidos da Amazônia brasileira, peruana, equatoriana e venezuelana, inventaram a Juventude Xamanista e, usando a equação $E = MC^2$ [...], caíram de bocas famintas nas mitologias urbanas [...]. ²⁴³.

A imagem acima descrita demonstra a força antropofágica na evidente ressignificação dos elementos *high-tech* pelas comunidades indígenas que habitam a Mancha Urbana. O prefixo (Tupi) exhibe sua potência tecnológica na devoração das pretensões de dominância cultural embutidas no termo (Cyber) e aponta na direção de um possível e estimado modo de dizer o Brasil num tom que faça ser reconhecida uma voz peculiarmente brasileira, considerada aqui o *tupinipunk*. Através do seu ‘*Manifesto Antropófago*’, Oswald de Andrade ensina: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. [...]” ²⁴⁴. Quando o autor brasileiro afirma em seu manifesto que “nunca fomos catequizados [...]” ²⁴⁵, verifica-se o repúdio em colocar-se numa posição de reverência – submissa e curvada. Mas contra esta postura subalterna responde uma consciência nacional que, de acordo com o autor, é “uma consciência participante” e

²⁴¹ FAWCETT. *Favelost*, p. 241.

²⁴² CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.254.

²⁴³ FAWCETT. *Favelost*, p.63.

²⁴⁴ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1 e 2 – “Dentições” – 1928-1929. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p.3. Disponível em: < <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/andrade-oswald-de-revista-de-antropofagia.pdf> >. Acesso em: 02 jan. 2017.

²⁴⁵ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia, p.3.

que age vigorosamente “contra todos os importadores de consciência enlatada” ²⁴⁶.

Com relação à fusão entre misticismos variados e o componente *high-tech* – ingredientes que Causo percebe em seu conceito crítico – vale citar a referência à entidade do “exu” ou à expressão “candomblé” como traços de brasilidade presentes no texto *tupinipunk* expresso em *Favelost*. Relacionada à religião afro-brasileira, a palavra “exu” se refere a uma entidade participativa dos rituais do candomblé e da umbanda. É ela a responsável por comunicar aos homens a vontade dos Orixás e levar a estes o pedido dos homens. Em ‘*Mitologia dos Orixás*’, Reginaldo Prandi assim o descreve: “Exu era o mais jovem dos orixás, [...] Exu observava, Exu prestava atenção, Exu aprendeu tudo” ²⁴⁷. Em seu ‘*Dicionário de Umbanda*’, Ademir Barbosa Junior define este emissário espiritual da seguinte forma: “responsável pelo transporte das oferendas aos orixás e também pela comunicação dos mesmos é, portanto, seu intermediário. Como reza o antigo provérbio, “Sem Exu não se faz nada””. ²⁴⁸

Por ser *Favelost* um espaço marcado pelo fluxo informacional exacerbado e sendo o “Exu” um mensageiro por excelência, esta entidade é coroada pela narrativa como um ser midiaticizado, usado por ela para vulgarizar – no sentido de tornar massivamente presente – os grandes paradoxos e contradições humanas. Este argumento pode ser ilustrado pelo seguinte trecho do romance de Fawcett: “[...] a humanidade é o que é: paradoxal, contraditória e ambígua, cheia de entrelinhas [...], daí [...] se espalha o Exu da Híbrida Vulgarização de tudo via popular manipulação e divulgação digital” ²⁴⁹. Ao invés de propor uma ligação divina, pois como afirma Rubens Saraceni, “cada orixá é em si um poder realizador divino” ²⁵⁰, esta entidade age em *Favelost* como estabelecadora de conexões midiáticas, aplicando seus atributos sobrenaturais para tornar a tecnologia tão onisciente e onipresente quanto ela. Caberia a esta entidade misturar os paradoxos, as contradições e as ambiguidades, bem como divulgar digitalmente o que possa advir destes hibridismos. Sobre a convivência destas lógicas distintas – tecnologias e misticismos – André Lemos explica:

O Brasil encarna bem as transfigurações por que passa a nossa sociedade

²⁴⁶ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia, p.3

²⁴⁷ PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²⁴⁸ BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *Dicionário de Umbanda*. São Paulo: Anúbis, 2016.

²⁴⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.22.

²⁵⁰ SARACENI, Rubens. *Exu Mirim. Fundamentação do mistério na Umbanda*. São Paulo: Madras, 2014, p.51.

contemporânea e a fórmula "informática mais candomblé" é um bom retrato do país. A diversidade e a pluralidade cultural, a crise política e econômica, o convívio entre bolsões de riqueza e de pobreza, de desenvolvimento tecnológico e de carência básica, só pra citar alguns exemplos, nos coloca diante dessa "transfiguração" ²⁵¹.

O autor descreve o Brasil como país de discrepância social e do grande desnivelamento na distribuição de suas riquezas. A fórmula "informática mais candomblé" ²⁵² – metáfora introduzida pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (1944) – propicia observá-lo com olhares plurais, permeado por diferenças em sua lúgubre realidade. Do que diz André Lemos, o *tupinipunk* pode ser considerado como ficção exploradora de pluralidade, pós-moderna e transfiguradora ao passo que exhibe lógicas distintas coabitando no mesmo espaço assim como é observado em *Favelost* (the book). Outro aspecto que Causo declara ser comum ao *Tupinipunk* é explorar imagens de sexo e violência em um "tom que oscila ousadamente entre o brincalhão e a crítica social séria" ²⁵³. Em *Favelost*, esta afirmativa se exemplifica pela passagem:

um acelerador de orgasmos instalados nos subterrâneos de uma casa de show de coitos e de relaxamento erótico. Acelerador de orgasmos. Gigantesca manjedoura de carícias [...]. Pessoas se entregam à trepadas no túnel acelerador [...] e só saindo vinte e quatro horas depois [...]. Um gigantesco tubo de sete quilômetros cheio de gente trepando sem parar [...]. O acelerador de orgasmos visa descobrir o Gózon de Fucks [...]. Grande trepação experimental, fodelança monitorada, sacanagem direcionada pra pesquisa ²⁵⁴.

Este trecho serve também para tornar oportuno um diálogo com o que Elizabeth Ginway considera ser uma diferença de abordagem da temática sexual entre as produções da FC nacional cyberpunk (visão da autora) e a norte-americana. O ambiente altamente sexualizado, retratado no fragmento acima, confirma o olhar de Elizabeth Ginway no que tange a tais diferenças:

[c]ontrastam completamente com os conhecidos clássicos americanos do subgênero [...], nos quais o sexo não é uma parte central da história e não é certamente usado como metáfora primária para os humanos em luta contra as estruturas de poder corporativas ou governamentais. Por essa razão, é imprescindível uma consideração sobre esse aspecto físico para a

²⁵¹ LEMOS, André. *Santa Clara Poltergeist: "Cyberpunk" à Brasileira*. Disponível em: < <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 01 set. de 2016.

²⁵² CARNET DE NOTES: Tecnologia, Comunicação e Cultura. Salvador Pós-moderna, 2007. Disponível em: < <http://andrelemos.info/salvador-pos-moderna/>>. Acesso em: 01 set. 2016.

²⁵³ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.262.

²⁵⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.178.

análise do *cyberpunk* brasileiro ²⁵⁵.

No cerne das perguntas do tipo das que fazem Fausto Cunha e Rodolfo Londero tanto no que diz respeito ao futuro da FC no Brasil quanto à razão para que este debate seja sempre estimulado, o que se evidencia é uma discussão inserida no cenário de uma zona periférica *high-tech*. Para tais questionamentos, o próprio Fausto Cunha propõe uma possível resposta, quando diz: “Pessoalmente eu preferiria que a ficção científica no Brasil tivesse um passado” ²⁵⁶, ou, em outras palavras, que a FC nacional pudesse compor a sua própria história, bem como pudesse manter o interesse e o fluxo – de mercado e de público – em contínuo movimento. Cabe questionar se a ficção científica produzida no Brasil poderá corresponder afirmativamente a tais expectativas. Se os quesitos levantados por Rodolfo Londero e Fausto Cunha distam aproximadamente trinta e quatro anos entre suas elaborações, os desafios propostos por eles ainda persistem e permanecem robustos.

O *tupinipunk* disponibiliza planos de reflexão convidativos que possibilitam reelaborar as perguntas apresentadas por estes autores, dentre outros, a partir de um cenário brasileiro caótico e socialmente díspare. Na perspectiva deste olhar *tupinipunk* – propiciador de debates plurais e cada vez mais próximos das questões nacionais – torna-se imprescindível manter o vigor deste cabedal de questionamentos sobre a FC nacional no intuito de renovar o seu fôlego. Afinal, não seria esta a inquietação fundamental cuja voz se encontra no cerne dos assuntos pautados pelos autores citados? A este respeito, cabe ouvir o alerta daquele que monta suas perspectivas ao observar *Favelost*. De lá, do Brasil *hight-tech* e alegorizado, ele afirma:

Mas vocês, apesar dos surpreendentes pensamentos imperfeitos, vastas emoções e imagens de forte Surrealismo, apesar disso, não conseguem lidar com o espaço, com tudo ao mesmo tempo agora, junto e misturado [...]” ²⁵⁷.

²⁵⁵ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. p.159

²⁵⁶ CUNHA. *A ficção científica o Brasil*. In___: ALLEN: *No Mundo da Ficção Científica*. p.19.

²⁵⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.130.

4. Um Olhar outsider e o efeito de futuro

A “maré de gente” que marcha rumo à *Favelost* – possível metáfora que demonstra uma oposição frente à paralisia social – traz à lembrança o pensamento de Emil Cioran quando o filósofo afirma que é no tédio que a vida se desfaz. É urgente a requisição de se refletir sobre o Brasil e a partir desta ação elaborar perspectivas para que se possa pensar de forma mais ampla as questões nacionais. Não se trata apenas de “falar contra ou escrever contra”, como diz Silviano Santiago, trata-se de também levar em consideração a forma do dizer o Brasil, ou ainda, de como ele é dito. Para isso, poderiam ser auxiliares os ecos sonoros de uma expressão do tipo *outsider* à medida que esta se manifesta de um lugar de enunciação desviante, anticolonialista, do espaço ocupado pelo observador que os entoa de uma periferia *high-tech* do Terceiro Mundo. Numa de suas cenas, *Favelost* apresenta um bar denominado “bar do contra”, que é assim descrito: “um antro de discussões onde é proibido entrar desarmado e numa boa”.²⁵⁸ Sem esta predisposição destemida, estariam ameaçados os mandamentos que regem o ritmo e a pulsação da vida na grande Mancha Urbana, tais como a “Velocidade, a Instabilidade e a Precariedade [...]”²⁵⁹. Sendo assim, o termo *outsider* se refere aqui ao olhar que se constrói e se constitui a partir de pontos de vistas sobre o Brasil, contribuindo para que a Mancha Urbana *Favelost* exiba versões alegorizadas do país provenientes de prováveis relações entre aquilo que lá é observado e a maneira como tais observações são ditas.

Relacionado a isso, é exemplar o argumento de José Thomas Brum,

²⁵⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.141.

²⁵⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.25.

prefaciador tanto do romance de Fawcett *Favelost (the book)* quanto da edição brasileira de o *'Breviário da decomposição'*, de Emil Cioran. Em 2012, no documentário exibido pelo canal *'Futura'*, intitulado *'Livros que eu amei ler: Fausto Fawcett'*, ao desenvolver comentários sobre a tragédia grega e as produções do filósofo romeno, Thomaz Brum declara: “a tragédia grega tem este efeito... passa e expõe uma coisa insuportável, mas a maneira de expor ela é vital”²⁶⁰, e completa: “a forma do dizer vale tanto quanto o conteúdo do dizer”²⁶¹. Então, é plausível supor que não basta apenas apresentar as vozes emitidas de um ponto de observação, como sugere o olhar perspectivizado irradiado de *Favelost*; tão importante quanto é a forma ou a maneira de como tais vozes são pronunciadas. É deste suposto modo de dizer o Brasil ou de pôr em discussão aquilo que nele é dito – por ele ou dele – que o *tupinipunk* pode colocar em pauta temáticas relacionadas às questões nacionais.

De acordo com Howard S. Becker, o *outsider* se estabelece sempre mediante a uma relação comparativa, não só entre elementos que se posicionam diferentemente daquilo que as esferas de poder estabelecem como regra de conduta ideal a ser seguida, mas devem-se considerar as particularidades de cada contexto histórico a partir do qual tais regras são determinadas. Desta forma, cabe examinar o termo dentro do seu próprio relativismo. O desejo é o de reescrever a afirmativa de Causo quando ele afirma que o *cyberpunk* tem o desejo de inovar sobre tradições mais antigas da FC²⁶². Nesta sentença, substituindo-se o termo *cyberpunk* pelo *tupinipunk*, o referido desejo se potencializa como relevante ferramenta reflexiva em debates sobre as temáticas brasileiras. No entanto, a afirmação de Causo requer uma breve reflexão.

Inegável que o *cyberpunk* integrou uma importante fase de um movimento literário propagado pela FC norte-americana durante a década de 1980. De acordo com Douglas Kellner,

[...] os autores *cyberpunks* destruíram as fronteiras entre filosofia, teoria social, literatura e cultura de mídia, criando textos que tentam captar as vertiginosas vicissitudes e a pungente intensidade de nossos ambientes *high-tech*. [...] é crucial elucidar o presente por meio da análise das tendências futuras que já

²⁶⁰ CANAL FUTURA. *Livros que amei: Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WYLIIn-f0E&t=547s>>. Acesso em: 23 jan. de 2017.

²⁶¹ CANAL FUTURA. *Livros que amei: Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WYLIIn-f0E&t=547s>>. Acesso em 20 dez. de 2016.

²⁶² CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.227.

se manifestam ²⁶³.

O autor prossegue referenciando o romance de Gibson denominado *Neuromancer* e montando o panorama para apresentar o desafio proposto pelo seu estudo, ou seja, '*Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao Cyberpunk*'. "Do nosso ponto de vista", diz Douglas Kellner,

Gibson mapeia o presente a partir de uma visão privilegiada de um futuro imaginado, numa demonstração das possíveis consequências das tendências atuais do desenvolvimento. Em particular ele está traçando um mapa dos modos pelos quais as tecnologias estão influenciando sobre o ser humano, criando novos indivíduos e novos ambientes ²⁶⁴.

Cabe então citar Gibson não somente por ser um dos autores *cyberpunk* reconhecido pelo estudioso norte-americano como ocupante de uma posição privilegiada em relação ao futuro, partindo dos mapeamentos do presente, mas por ser integrante de um circuito que reflete sobre a sociedade norte-americana. Isto faz crer que quando o pesquisador se refere às possíveis consequências das tendências atuais do desenvolvimento, não esteja se referindo diretamente às zonas periféricas do capitalismo, como o Brasil, por exemplo. Falar de tendência na voz de Douglas Kellner é como estar atento a palavras tais como: tecnologia, informação, mídia, comunicação e sociedade. Mas o que tais elementos disponibilizam são pressupostas tendências – não verdades absolutas – sendo plausivelmente cabíveis de serem integrados na perspectiva de um Brasil *high-tech*. Capazes de disparar *insights* importantes sobre diversas mudanças que atingem a vida social, os mapas da mídia e da sociedade *high-tech*, citados pelo autor, fazem com que o presente seja visto

na perspectiva de um futuro que se faz visível a partir das experiências e das *tendências* do atual momento. Dessa perspectiva, a ficção científica *cyberpunk* pode ser lida como uma espécie de teoria social [...]. Grande parte da teoria social contém uma visão narrativa do presente e do futuro e que certos tipos de literatura apresentam um mapeamento convincente e, no caso dos *cyberpunk*, das tendências futuras ²⁶⁵.

²⁶³ KELLNER. *Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*. In____: A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p.379.

²⁶⁴ KELLNER. *Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*. In____: A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, p.380.

²⁶⁵ KELLNER. *Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*. In____: A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, p. 380-381.

Em uma entrevista à revista underground Mondo ²⁶⁶, William Gibson apresenta opiniões relevantes com relação à sua posição como autor *cyberpunk* e às prospecções futuristas que possam advir da FC. Nela, o escritor revela:

Eu não penso no futuro. [...]. Eu não sou um adivinho. Eu construo modelos muito grandes, altamente imprecisos em minha cabeça, construídos a partir da memória e do lixo aleatório. Às vezes eles parecem predizer coisas, de forma muito vaga, que acontecem mais tarde, mas eu não penso nisso como previsão. É mais perto de um *augúrio*, e eu não posso fazê-lo sem, por assim dizer, puxar as entranhas de uma ave real. Caso contrário, a última coisa que eu sou é alguém que anda por ai sabendo o que será o futuro ²⁶⁷.

Este autor parece concordar com o que diz Bráulio Tavares a respeito de um tipo de ficção científica identificada como FC antecipatória. Com relação a este tipo de FC, Bráulio Tavares retruca e reforça, “O objetivo da FC não é prever o futuro” ²⁶⁸. Na perspectiva de Douglas Kellner, o futuro é fruto das experiências do presente. Referenciados na citação de Gibson e reforçados pela análise de Kellner (quando este afirma que “o *cyberpunk* mostra todo um universo já em estado de desarranjo avançado, caminhando a passos largos para um futuro apavorante em que tudo é possível e que a sobrevivência é cada vez mais problemática” ²⁶⁹) os augúrios se assemelham a tendências de um futuro aterrorizante, decorrente do mapeamento do presente. São justamente destes terrores que o *tupinipunk* extrai uma espécie de potência autoafirmativa e expõe o seu olhar *outsider*, contraventor e desviante. “Não existe complexo de vira-lata, mas sim a constatação de que o vira-lata é que é complexo” ²⁷⁰ é um trecho apresentado em *Favelost (the book)* que exemplifica esta argumentação. Consequentemente, dentre outras possíveis alternativas que o *tupinipunk* poderia oferecer como resposta ao inadequado clichê *high-tech/low life* apregoadado pelo *cyberpunk* norte-americano, seria uma do tipo, *high-tech/high-life*, substituindo o soturno universo *cyberpunk* (marcado pelo adjetivo ‘low’) pelo vigor e

²⁶⁶ “MONDO 2000 foi claramente uma revista *underground*” (Palavras de Gibson, proferidas na mesma entrevista. (MONDO, 2000 History Project Entry #16. Disponível em: <http://www.acceler8or.com/2012/05/william-gibson-on-mondo-2000-90s-cyberculture-mondo-2000-history-project-entry-16/>. Acesso em: 21 de jul. de 2017. (Grifo nosso)

²⁶⁷ William Gibson on Mondo 2000 & 90's cyberculture (MONDO, 2000 History Project Entry #16. Acesso a entrevista completa com Gibson no sitio: <http://www.acceler8or.com/2012/05/william-gibson-on-mondo-2000-90s-cyberculture-mondo-2000-history-project-entry-16/>. Último acesso em 21 de jul. de 2016. (Grifo nosso)

²⁶⁸ TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992, p.25.

²⁶⁹ KELLNER. *Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*. In ____: A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, p.384.

²⁷⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.29.

energia dos discursos periféricos realçados pela expressão *high-life*. Além do mais, na Mancha Urbana,

Até o terrível, até o antigo mal [...] *foi além* da banalização em *Favelost*. Até o terrível *foi além* do vulgarizado, até a Bondade e o Altruísmo *foram além* das medidas em *Favelost*. [...] os trinta milhões de brasileiros, estrangeiros, doentes, aleijados, desesperados milionários, remediados, psicopatas [...]. Mas em *Favelost*, você vê a fratura exposta da humanidade, ambições, lazarismos, eugenias e *wi-fi até em xícara de café*, tudo digitalizado ²⁷¹.

De fato, ter ido ‘*além*’ é sinal que a humanidade tivera extrapolado todos os prognósticos anteriormente estipulados e houvera excedido todas as expectativas previamente estabelecidas. Provavelmente, é desta posição privilegiada da qual se possibilita vislumbrar um futuro imaginado que fala Douglas Kellner. A Mancha Urbana brasileira se assemelharia ao universo tecnológico descrito por este autor daquilo que ele percebe da hiperrealidade de Baudrillard, quando declara: “nele, modelos e códigos determinam pensamentos e comportamentos, e o entretenimento fornece uma experiência mais intensa e envolvente do que as cenas banais da vida diária” ²⁷².

Não ao acaso – por meio desta triangularidade estratégica aludida por Kellner (presente, futuro e observador) – o manejo geográfico que torna híbridas as megalópoles brasileiras, a ponto de se transformarem em “Rio Paulo de Janeiro São”, faz supor um futuro imaginado com referências diretas na atualidade. Prova disso é a marca do verbo no presente em diversas passagens da narrativa como, por exemplo: “se há justiça é porque o aparato das instituições é mera camuflagem pros ditos poderosos”²⁷³, ou “tudo é urgente”²⁷⁴. O que se apresenta nesta aposta de leitura é tanto a visibilidade do futuro mediante a manifestação do momento atual quanto a demonstração de que *Favelost (the book)* se instaura como uma narrativa social em curso, contribuindo com a sua maneira *outsider* de dizer o Brasil.

Howard S. Becker lida com a figura do *outsider* da seguinte maneira:

Todos os grupos fazem regras e tentam impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamentos a elas apropriado, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras

²⁷¹ FAWCETT. *Favelost*, p.180-181. (Grifos nosso)

²⁷² KELLNER. *Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*. In____: A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, p.378.

²⁷³ FAWCETT, *Favelost*, p.31.

²⁷⁴ FAWCETT, *Favelost*, p.61.

estipuladas pelo grupo. Esta pessoa é encarada como *outsider*. Mas a pessoa assim rotulada pode ter uma opinião diferente sobre a questão. Pode não aceitar a regra pela qual está sendo julgada e pode não encarar aqueles que a julgam competentes ou legitimamente autorizados a fazê-los. Por conseguinte, emerge um segundo significado do termo: aquele que infringe a regra pode pensar que seus juízes são *outsiders* ²⁷⁵.

O trecho em destaque identifica o *outsider* como o indivíduo que não aceita as regras impostas pelo grupo. Para o grupo, o *outsider* é o infrator, o desobediente, o subversivo, pois tenta burlar as leis estipuladas. Por outro lado, o que Howard Becker afirma ser um “segundo significado”, decorre do fato de a expressão demarcar uma posição relativa, ou seja, tanto na visão de quem julga quanto na perspectiva de quem é julgado, a palavra pode evidenciar diferentes pontos de vista para o mesmo caso; ou melhor, aquele que é julgado como *outsider* pode igualmente assumir o papel de juiz para com aqueles que o condenam. Por isso, para Becker, o termo *outsider* é produto de uma relação, ou seja, depende da situação de transgressão e imposição da regra e dos processos pelos quais algumas pessoas vêm a infringir regras e outras a impô-las ²⁷⁶. É deste perspectivismo que o olhar emblemático do observador tende a construir diferentes modelos de sociedade, a depender da posição que ocupa. Dito isto, percebe-se que há um diálogo político profícuo proporcionado pelo termo *outsider*, uma vez que este se ergue a partir de relações entre o indivíduo e a cadeia hierárquica socialmente estabelecida.

Consequentemente, aquele que observa passa a interferir na sociedade ao construir e conjecturar sobre o que poderia vir a ser os seus próprios modelos sociais. Desta reflexão resulta a seguinte questão: como esta assertiva se relaciona à figura do *outsider* nos moldes do que diz Douglas Kellner? Inicialmente, é provável pensar que o *outsider* – seja na posição de juiz ou réu da situação – oriente-se por modelos sociais diferenciados, embora um deles predomine e estipule as leis que devam prevalecer no momento da ocorrência do fato a ser avaliado. Assim, observar o futuro a partir do presente propicia, tanto ao algoz quanto ao indivíduo em julgamento, conduzir à subversão ou à manutenção das leis próprias do seu tempo. Disto depende aquilo que ambos conseguem captar do futuro pelas tendências apresentadas no tempo presente.

²⁷⁵ BECKER, Howard S.. *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.15.

²⁷⁶ BECKER. *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*, p.15

A opinião exposta na narrativa *Favelost* com relação ao assunto é categórica:

Não tem mais *outsider*. O fora da lei da gincana social, da responsabilidade cheia de algemas burrificantes, paralisantes, tipo couraça de caráter e jaula de ferro profissional-empregatícia aprisionando alguma pureza de liberdade e ambição de românticas realizações de tudo na vida. Agora todo mundo sabe que na fauna humana que habita os Urbeomas cada pessoa é emaranhado de classes médias. *Insidisaster. Outsidisaster. Insidisaster. Outsidisaster*. Tá todo mundo dentro. Nos anos 70, naquela linguagem engraçada de oposição punkhippierevolucionariaesquerdistadoidona [...] ²⁷⁷.

Relacionado a este fragmento pode-se acrescentar outro, no intuito de elucidar em qual medida o termo *outsider* é abordado em *Favelost (the book)*: “Não tem mais Sistemas e sim milhares de sistemas cheios de derivações, de negociações”²⁷⁸. Ainda sobre o trecho destacado, “Não tem mais *outsider*” à medida que os julgamentos decorrem de perspectivas que se realizam sobre o objeto julgado e, portanto, impossibilita o termo de assumir uma rígida fixidez. Além disso, considera-se aqui que a Mancha Urbana se constitui a partir de um olhar sobre um Brasil *high-tech* que proporciona discutir e questionar suas ambivalências pela via tecnológica. Pode-se ainda acrescentar outra expressão para elucidar em que aspecto a palavra *outsider* é abordada pela narrativa *Favelost*, sendo ela: “punkhippierevolucionariaesquerdistadoidona”. Em outubro de 2012, numa entrevista ao programa ‘*Diverso*’, Fawcett oferece uma dica quanto ao significado da expressão: “Os países ricos tiveram hippies, tiveram contracultura por que eles eram ricos, eles tinham sobras e inventaram a juventude. A juventude tem 60 anos, ela é velha, já acabou!”. ²⁷⁹

O que Fawcett declara sobre a juventude “esquerdofrênica” comunica-se com a crítica desencadeada pelo texto de ‘*Favelost*’, já que esta atribui ao termo um tom de pilhéria no interior de um movimento de oposição paradoxalmente travestido por uma “linguagem engraçada” (“punkhippierevolucionariaesquerdistadoidona”). Esta avalanche de conceitos contidos num mesmo vocábulo parece querer confundir e despistar uma pressuposta intenção de cada movimento nela contido, caso fossem examinados individualmente. Das engrenagens desta palavra desarvora um tom de

²⁷⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.207.

²⁷⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.207.

²⁷⁹ DIVERSO. *Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jy4vBRqX3o&t=647s>>. Acesso em: 05 jan. de 2017. (Parte 1)

galhofa que, de forma semelhante, Fawcett deixa transparecer quando tece o seguinte argumento a respeito dos assim chamados “esquerdofrênicos”, em sua entrevista: “O que acontece com estes esquerdofrênicos? Eles passam por cima das leis porque eles querem uma utopia de uma igualdade absurda” ²⁸⁰. Para Fawcett, os “esquerdofrênicos” tentam instaurar a igualdade na marra, passando por cima das leis estipuladas pelo Estado. Desta maneira, num Brasil *high-tech* sem sobras de riquezas, a sociedade periférica procura por maneiras de investir em seus peculiares movimentos, dentre elas o uso corrente de uma linguagem galhofeira como mecanismo provocante e descentralizador.

Seja por aquilo que advoga Douglas Kellner sobre as tendências de um futuro a partir de um ponto estratégico localizado no presente, seja pelo conceito de *outsider* nos termos apregoados por Howard Becker, o que parece exalar da atmosfera da urbe ‘*Favelost*’ é uma indelével sensação de tempo. Hans Ulrich Gumbrecht observa com teimosa insistência – palavras emprestadas do autor – que “as coisas-do-mundo, seja qual for o modo de nosso encontro com elas, possuem uma dimensão de presença” ²⁸¹. A Mancha Urbana cintila e reage a este pensamento de Ulrich Gumbrecht, evocando imagens de um Brasil metaforizado que também se faz presente por suas miragens hiperreais. De acordo com este autor, o que se pretende dizer por “presença” é “que as coisas estão a uma distância *de* ou *em* proximidade aos nossos corpos; quer nos “toquem” diretamente ou não, têm uma substância” ²⁸². Não só por isto que diz este autor, mas por declarações colhidas na própria narrativa de Fawcett, como, por exemplo, “os edifícios abandonados [...] escondem um calor de miragem que também queima [...]”, suspeita-se que por trás de seu aparente e enganoso aspecto de abandono, *Favelost* irradia expressivo calor e vital energia. Comprova-se esta cisma pelo fato de seus espaços tecnourbanos assemelharem-se a “uma imensa Serra Pelada [...], iluminada por uma bola de um milhão de lâmpadas gigawatts iluminando tudo” ²⁸³.

Mesmo se passada por uma revista atenciosa, esta “Hiper Canaã” ²⁸⁴ – outro nome pelo qual atende ‘*Favelost*’ – é descrita pela narrativa como um local protegido

²⁸⁰ DIVERSO. *Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KLQFNmRNIsU>>. Acesso em: 06 jan. de 2017. (Parte 2).

²⁸¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Tradução Ana Isabel Soares. São Paulo: UNESP, 2015, p.9.

²⁸² GUMBRECHT. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*, p.9

²⁸³ FAWCETT. *Favelost*, p.101.

²⁸⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.95.

por esquemas de fronteiras e de localização difícil. É provável que através de suas miragens persista na Mancha Urbana uma inextinguível sensação de presença, como parece querer Ulrich Gumbrecht, e que dentre tantas imagens nelas latentes impera a de um Brasil que traqueja em seu futuro tecnológico de forma inventiva e ousada. Deste argumento, surge o convite àquilo que diz o autor, quando anuncia : “latência’ – ou seja, uma presença, entendida como uma espécie de ‘passageiro clandestino’, que pode produzir efeitos e irradiar energia, ao mesmo tempo que escapa à possibilidade de ser identificada e apreendida”²⁸⁵.

Para Gumbrecht, o “futuro não se apresenta mais como horizonte aberto de possibilidades; ao invés disso, ele é uma dimensão cada vez mais fechada a quaisquer prognósticos – e que, simultaneamente, parece aproximar-se como ameaça”²⁸⁶, afinal, como ele mesmo afirma, o aquecimento global continuará com todas as consequências que já vêm sendo previstas. O autor detalha ainda mais o seu argumento, quando declara:

Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem. Todos os passados da memória recente fazem parte deste presente em ampliação; é cada dia excluirmos do tempo de agora qualquer tipo de moda , ou música das últimas décadas. O amplo presente, com seus mundos simultâneos, ofereceu, sempre e já, demasiadas possibilidades; por isso, a identidade que possui – se possui alguma – não tem contornos definidos²⁸⁷.

O que Ulrich Gumbrecht denomina de sistemas eletrônicos automatizados são estas entidades ou ferramentas tecnológicas também capazes de funcionar como receptáculos de memória. É importante ressaltar este aspecto porque, conforme menciona o autor, graças a esta propriedade de armazenamento tais artifícios técnicos mantêm os *passados* (no plural, da forma como emprega o autor) como pontos de orientação plenamente capazes de transbordar em direção ao presente; e ainda, desta inundação temporal, acolhe-se a possibilidade de haver mundos que aparentemente operam em tempos simultâneos. Neste sentido, este amplo presente poderia justificar a existência do observador citado por Douglas Kellner, capaz de se lançar em direção a uma tendência de futuro a partir de informações colhidas num presente cada vez mais ampliado, já que neste coabitam *passados* e futuro.

²⁸⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Tradução Ana Isabel Soares. São Paulo: UNESP, 2015, p.11.

²⁸⁶ GUMBRECHT. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*, p.15.

²⁸⁷ GUMBRECHT. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*, p.16.

As tensões que decorrem da convivência destes tempos superpostos podem ser reflexionadas como formas de perturbar o cotidiano e questioná-lo. As consequentes atribuições advindas de temporalidades que rumam em ‘direção a’ ou ‘ao encontro de’ são tentativas justificáveis para não se aceitar passivamente as estruturas estabelecidas pelo presente globalizado e, ao mesmo tempo, escavar “[...] uma alternativa àquilo que aceitamos demasiado rapidamente como “normal”²⁸⁸.

A partir deste diagnóstico, torna-se plausível adicionar a seguinte fala de José Thomaz Brum, registrada no prefácio de *Favelost (The book)*: “Há muita desilusão na pena líquida de Fausto, mas também uma exaltação extática diante das diluições do agora”; e acrescenta: “O seu delírio é uma lucidez feita de argúcias contemporâneas”²⁸⁹. Compor um almanaque de eventos inexoráveis da vida cotidiana a partir dos seus arranjos audiovisuais, cinematográficos, eletrônicos, tecnológicos e informacionais talvez seja a forma de atribular a “normalidade” da vida comum da Mancha Urbana, tal qual sugerido por Ulrich Gumbrecht. Afinal, como é dito no texto de *Favelost*: “A sociedade do espetáculo evoluiu para a ininterrupta e avassaladora produção de shows de realidade patrocinada”.

Noutro momento narrado, várias performances são relatadas, nas quais as ruas de *Favelost* transformadas em um midiático palco urbano. Ali, dançarinas, trapezistas, contorcionistas apresentam performances num cenário protagonizado por um Brasil *high-tech* retratado de forma provocativa e escandalizada. A apresentação de tais personagens como figuras alegóricas de um panorama social carnavalesco está exemplificada na seguinte cena do romance:

[...] as dançarinas de pole dance escancaram as voltas que o mundo dá, deixando-nos pendurados em circunstâncias e contingências, as contorcionistas com boca de fogo explicitam as batalhas diária de nossas vidas reviradas, desviradas, retorcidas e aquecidas ou queimadas pelo fogo dos amores e da guerra da sobrevivência, e as trapezistas ilustram as delícias dos devaneios solitários numa varanda de condomínio ou numa janela de avião [...]. pontuando tudo isso nas ruas estreitas da *megacidade medieval*²⁹⁰.

A imagem urbana vigorosa descrita pelo trecho em destaque permite evocar a leitura que David Harvey faz de *Soft City*, de Jonathan Raban, tomando este por “um relato deveras personalizado da vida de Londres no início dos anos 70”. Ele diz: “a

²⁸⁸ GUMBRECHT. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*, p.12.

²⁸⁹ FAWCETT. *Favelost*, p. 5.

²⁹⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.124. (Grifo nosso)

cidade parecia mais um teatro uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar sua própria magia distintiva enquanto representavam uma série de papéis. A ideologia da cidade como alguma comunidade perdida [...]”²⁹¹.

Neste aspecto, são na dimensão urbana e no plano da cidade que a sociedade monta as suas relações. São neles que os “robôs efêmeros movidos por sopro [...]”²⁹² ou “Golens humanoides, cibernetagens a granel [...]”²⁹³ se espalham na Mancha Urbana, descrita no romance como uma

mistura de favelas, cortiços, prédios espalhados subindo de repente, [...], além de hangares, contêineres e sucatas gigantescas, servindo de moradia precária ou simplesmente estilizada ([...], formando uma massa de habitações insólitas. [...]. Residências insólitas ²⁹⁴.

As personagens performáticas e alegóricas, aqui já retratas, ilustram as peculiaridades da vida humana como num show. Cabe a cada uma encenar múltiplas possibilidades existenciais e fazer frutificar o jogo de invenção que possibilita brincar de “real” e, conseqüentemente, brincar de “Brasis *high-tech*”. Por este pensamento, pode-se considerar *Favelost* a própria metáfora de um país tecnológico que gerencia suas precariedades em seus próprios termos *high-tech*. Se, na condição de Mancha Urbana, *Favelost* mantém os seus canais sintonizados na direção da contemporaneidade, cabe então questionar que contemporâneo é este. O filósofo italiano Giorgio Agamben inicia a análise deste quesito afirmando que

a contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distancias; [...]. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a ela aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela ²⁹⁵.

Pelo que diz o filósofo italiano, pertencer à contemporaneidade é estar, de certa forma, inatural em relação ao seu próprio tempo no sentido de não coincidir nem se deixar seduzir por ele. É devido a este anacronismo e deslocamento que o homem contemporâneo é capaz, “mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo”

²⁹¹ Harvey. *Condição pós-moderna*, 15.

²⁹² FAWCETT. *Favelost*, p.39.

²⁹³ FAWCETT. *Favelost*, p.39.

²⁹⁴ FAWCETT. *Favelost*, p. 36.

²⁹⁵ AGAMBEN. *O que é contemporâneo*, p.58.

²⁹⁶, diz o autor. Em suas palavras, nota-se que não basta apenas documentar os eventos, sejam eles do presente ou do passado. Isso parece fazer os jornalistas e os historiadores, como afirma o filósofo. A perspectiva do contemporâneo tratada por ele parece se aproximar de um olhar que se borda por um ponto de observação a partir do qual a sociedade – o alvo observado – fornece seus espetáculos. Nas palavras do autor, este olhar do contemporâneo

é aquele que se mantém fixo no seu tempo”, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando *a pena* nas trevas do presente ²⁹⁷.

Será esta a mesma *pena* citada inicialmente por Thomaz Brum? Aquela através da qual as desilusões ou mesmo as ilusões de um tempo seriam registradas a partir de um ponto de observação deslocado do próprio presente e, por ser inatual ao seu tempo, pode ser chamado de contemporâneo? Se a resposta for positiva – como acredita este estudo – então o observador que admira *Favelost* e que de lá produz a imagem de um Brasil alegorizado o faria por uma perspectiva do contemporâneo, mergulhando a sua *pena* nas trevas do presente, tal como afirma Giorgio Agambem. De acordo com o filósofo italiano, ser contemporâneo nem sempre coincide com “o nosso tempo, o presente”, pois ele não é, de fato, “apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar” ²⁹⁸. Neste ponto, Agambem recorre aos argumentos da astrofísica contemporânea para elucidar termos como obscuridade e trevas, imprescindíveis para relacionar o peculiar olhar sobre o presente como determinante do contemporâneo. Ele diz:

No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o *escuro* do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, por que as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior a esta luz. Perceber no escuro do presente esta luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E, por isso, ser contemporâneo é uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber

²⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009, p.58-59.

²⁹⁷ AGAMBEN. O que é contemporâneo, p. 63. (Grifo nosso)

²⁹⁸ AGAMBEN. *O que é contemporâneo*, p. 65.

nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós²⁹⁹.

Perceber no presente a sua obscuridade e nele identificar a presença de uma radiação luminosa que segue em sua direção sem poder alcançá-lo, faz do contemporâneo um ser capaz de trafegar entre tempos distintos. Mergulhado na escuridão de sua época, seu olhar diferenciado se move pela coragem, pois mesmo que localizado na penumbra da plateia – ainda que misturado ao público – consegue vislumbrar as luzes do palco e tudo que possa advir da encenação: suas catástrofes, suas alegrias e seus reveses. Visto desta forma, o olhar perspectivizado e *outsider* que emana de *Favelost* traz a marca do contemporâneo. É graças à sua temporalidade deslocada que pode colocar-se numa posição de atenção crítica em relação ao próprio tempo que ocupa. Assim, aquele que observa a Mancha Urbana pode questionar o que possivelmente se encontra nas brumas das máscaras Neocolonialistas – aqui uma possibilidade leitura – e ser, ele mesmo, um pressuposto ponto luminoso na obscuridade.

Os pontos luminosos que reluzem da Mancha Urbana, indicando a existência de faíscas lançadas pelo olhar contemporâneo, proporcionam investir na dimensão estética desta imagem a ponto de observá-las como luzes relampejantes de um grande hiperfliperama. Em uma entrevista concedida ao jornalista Pablo Pires Fernandes em Belo Horizonte e publicada em 14 de agosto de 2015, Fausto Fawcett provoca ao afirmar: “é como se tudo tivesse que passar por este crivo de fliperama”³⁰⁰. Não só o que diz o autor brasileiro nesta entrevista ampara a ideia de observar a narrativa *Favelost* tal qual um game. De igual forma, a seguinte passagem apresentada por esta interlocução também possibilita este ponto de vista:

Homens e mulheres energizados ao máximo. Games, videogames de penúltima geração injetados nas superfícies dos braços, pernas, coxas, injetados na assim chamada mente. Sacerdotes do *Grand Theft Auto* [...] ficam ligados trabalhando, quer dizer, testando por dias dezenas de novidades e antiguidades no infinito universo dos hiperfliperamas³⁰¹.

O trecho é apresentado no momento em que a narrativa detalha uma sociedade condicionada por “experimentações comportamentais feitas com simulações [...]”.

²⁹⁹ AGAMBEN. *O que é contemporâneo*, p. 65.

³⁰⁰ UAI. Fausto Fawcett chega a Belo Horizonte para falar de seu livro ‘Favelost’, 2015. Disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/pensar/2015/08/14/noticia_pensar,170612/fausto-fawcett-chega-a-belo-horizonte-para-falar-de-seu-livro-favelos.shtml>. Acesso em: 01 dez. 2016.

³⁰¹ FAWCETT. *Favelost*, p.14.

Games, videogames parece dizer uma entidade *Playstation* para a qual [...] pesquisadores trabalham”³⁰². Porquanto analisados na perspectiva de elementos integrantes de um *game* denominado ‘*Favelost*’, os cidadãos desta Mancha Urbana digitalizada funcionariam como fontes geradoras de energia. Conectados a este infinito universo dos hiperflipperamas, tais indivíduos performatizariam jogos de sobrevivência que acometem o mundo precariamente potente, brasileiro e *high-tech*, fazendo dele reluzir outros pontos luminosos na escuridão; é o plainar do olhar contemporâneo por sobre o espaço de suas contendidas. Com relação ao game eletrônico denominado de *Grand Theft Auto* e citado no texto de ‘*Favelost*’, a sua primeira versão foi lançada em 1997 para as plataformas PC e *Playstation*. Neste jogo, beneficiado por uma visão privilegiada dos eventos, uma vez que acompanha os acontecimentos por uma visão panorâmica, *de cima*, o jogador tem a possibilidade de agir livremente no espaço urbano. A ele é dado todos os poderes de ação, inclusive roubar carros, enfrentar policiais e criminosos com um grande arsenal de armas, além de explodir veículos e estabelecer o caos na cidade³⁰³.

Vislumbrar a Mancha Urbana como um grande game de fliperama proporciona ver “a noção de jogo como um fator distinto e fundamental, presente em tudo o que acontece neste mundo”,³⁰⁴ conforme afirma Johan Huizinga em seu livro ‘*Homo ludens*’ (2012). O autor parte do princípio de que o jogo é um fenômeno cultural e que o seu caráter lúdico é um atributo da cultura. Para ele, as definições de *Homo sapiens* e de *Homo faber* – marcadas respectivamente pela função do raciocínio e pela habilidade na produção de objetos – seriam inapropriadas para designar a espécie humana, ainda mais aquela última, afirma Johan Huizinga, “visto poder servir para designar grande número de animais [...]”³⁰⁵. Na perspectiva do autor existe uma terceira função, a do jogo, tão importante quanto às outras anteriormente descritas, possivelmente por ser um distintivo sinalizador e demarcador das práticas realizadas pelo *homo ludens*. Mediante a tríade composta pelas funções do *Homo sapiens*, do *Homo faber* e do *Homo ludens*, por dizer: o raciocínio, a fabricação de objetos e o

³⁰² FAWCETT. *Favelost*, p.14.

³⁰³ Nesta versão do game, Nova York, São Francisco e Miami são cidades reais, satirizadas e substituídas pelas equivalentes, sendo elas respectivamente: Liberty City, San Andreas, e Vice City.

³⁰⁴ HUIZINGA, Johan. *Natureza e Significado do Jogo como Fenômeno Cultural*. In: __*Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. Prefácio.

³⁰⁵ HUIZINGA. *Homo Ludens*, Prefácio.

jogo, pode-se perceber nos perímetros de um Brasil *high-tech* – elucubrado no cerne de uma dimensão digital – o processo evolutivo que faz aflorar uma nova categoria da espécie humana, denominada pela narrativa de *Homo Zapiens* (considerado por este estudo como o agente do game ‘*Favelost*’). A aurora desta nova espécie é assim descrita em ‘*Favelost (the book)*’:

o surgimento do *Homo Zapiens*, mistura de silício e carbono, animáquina de códigos. [...] acionado por séculos de modernidade, séculos de cidade pautada em séculos de ciência e entretenimento. Relógios, captação, registro, documentação de tudo que é humano e não humano, social e antissocial, todas as ocorrências da humanidade. [...]. Todo mundo é *Zapiens*, só não foi oficializado ainda ³⁰⁶.

Os remanescentes *Sapiens* que habitam *Favelost*, resquícios de ideais humanistas caducos e ultrapassados, tornam-se elos descartáveis e frágeis senão alvos a serem eliminados pela força das multidões em marcha. Num dos trechos narrados, a cena de um homem que roga para ser aniquilado serve para fundamentar esta afirmação:

[...] me desmilingua em ácido [...] porque não consigo viver sem o tempo Eu sou humanista, sou *Sapiens* e não *Zapiens*. Tenho celulares movidos a fluxo sanguíneo na superfície dos pulsos [...]. Não consigo me adaptar ao novo uso da introspecção, da reflexão rápida, dos mind-games imantados [...]. Em *Favelost* [...] não se sabe o que é real e não metafórico ³⁰⁷.

Por este excerto sugere-se também o deslocamento “do uso cotidiano das coisas, dos materiais, das superfícies, geometrias, texturas, cores, [...] e processos técnicos no cotidiano” como novas formas de mediação desempenhada pelo objeto na relação entre o indivíduo e o meio social no qual está circunscrito. “Quando o animal se junta com a máquina” ³⁰⁸, proporcionando o aparecimento de neologismos, tais como o termo *animáquina* – apresentado pela narrativa, por exemplo –, estas inusitadas mediações podem ser confirmadas. Merece destaque uma cena emblemática da narrativa que está intimamente relacionada ao surgimento desta nova categoria da espécie humana, o *Zapiens*. Nela, uma menina observa o clamor do pai ao implorar para ser aniquilado, vitimado pela vida intensa e vital da Mancha Urbana. Ela diz: “Isso não é nada pai [...]. Sem esse papo burro, fraco e incompetente

³⁰⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.168-169.

³⁰⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.179-180

³⁰⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.215

disfarçado de crítica profunda [...]. Chega! Vamos nessa, pois sinto dizer que ‘*The Zapiens will kill the Sapiens*’³⁰⁹.

O cenário da urbe desorganizada, *por onde trafegam os Zapiens*, reforça a suspeita de que o espaço urbano está sob a égide de novos arranjos, mediado por relações objetificadas, pois, em *Favelost*, “tudo vira bugiganga digital”³¹⁰. Neste universo digitalizado, os aglomerados humanos parecem estabelecer com a cidade uma relação de reciprocidade e interdependência no sentido de que, uma vez interconectados, já não podem ignorar o fato de que passam a se reinventar mutuamente a partir de seus incessantes movimentos. Desta relação, observa-se uma Intensidade Vital (neste jogo de linguagem o que se deseja é lembrar o nome da empresa reguladora da vida na Mancha Urbana) que pode ser percebida na ilustração a seguir:

Uma espécie de Alegria Letal acontece nas festividades de *Favelost*. Boêmios profissionais e amantes dos folguedos como rituais ancestrais de vamtirarfériasdessadimensãoterrestre se entregam à bagunças repentinas e hipnóticas, que tomam de assalto as ruelas e os habitantes de *Favelost*. Perigo em forma de leveza carnavalesca, de excesso de catarse e adrenalina de excitação, euforia perturbadora³¹¹.

A cadência dos fatos descritos aponta a Mancha Urbana *Favelost* como um grande parque temático urbano, característica que pode ser evidenciada pelo seguinte trecho do romance:

[...] megalópole, entre Rio e São Paulo, cheia de ocupações desorientadas, numa alternância de ocupações desorientadas, calculadamente desordenadas, cheias de arquiteturas improvisadas, numa alternância de construções disparatadas pontuadas por arranha-céus de aparência futurista cafona (como qualquer futuro imaginado cheio de tecnoascéptica e tecnoimunda sociedade). Espelhados, marmóreos fumês. [...]. Nenhum carro pode entrar em *Favelost*, pois suas ruas são estreitas. É uma mancha com cara de metrópole medieval³¹².

Diferentemente das metrópoles medievais a vida social em *Favelost* não se deixar corromper pelo medo tenebroso da morte, marcante na Idade Média. Os cenários urbanos até então descritos possibilitam a apresentação de uma urbe

³⁰⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.232. “O Zapiens matará o Sapiens”. (Tradução nossa).

³¹⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.211.

³¹¹ FAWCETT. *Favelost*, p.125.

³¹² FAWCETT. *Favelost*, p.35.

tutelada pela inventividade e pela improvisação. *Favelost* é assim ilustrada em seu texto narrativo:

uma Mancha Urbana que liga São Paulo ao Rio de Janeiro, no território do Vale do Paraíba às margens da via Dutra. Rio Paulo de Janeiro São. De Barra Mansa a Taubaté, de Volta Redonda à Pindamonhagaba. Todas as cidades sucumbiram a invasão de todos os espaços pelos projetos industriais, empresariais, invasão de milhares de pessoas à procura de ofertas de serviços remunerados rapidinho, uma vida de lucro em curto prazo [...] ³¹³.

Noutro momento, mais detalhes são fornecidos:

A mancha urbana brasileira tem esse apelido, por que um grupo de garotos bilionários, [...] rapazes e moças fanáticos por seriados, principalmente Lost, resolveram aprontar quando souberam que, depois da última temporada, um filme tipo saga em três capítulos seria feito, e a ação não deveria acontecer em uma ilha, ou deserto ou labirintos [...], e sim numa favela misteriosa, abandonada e cheia de surpresas. O nome da saga? Favelost. Daí, os bilionários fundamentalistas [...] de Lost acharam o projeto uma heresia, [...] resolveram sabotar tudo, tocar o terror, sequestrar os atores (que seriam outros) e jogá-los grogues, drogados, num lugar faveloso do país Bric-à-brac emergente. E assim foi feito. Numa operação twittera, eles conseguiram em vinte e quatro horas pegar todo mundo, dopar e seguir num avião particular para o Brasil, para a majestosa conturbação de megalópole, entre Rio e São Paulo, cheio de ocupações desordenadas [...], de arquiteturas improvisadas ³¹⁴.

Nos detalhes que tornam cabíveis considerar *Favelost* um game tecnourbano, poderia constar o seguinte alerta: aqui “pode-se, [...], rir do terrível”,³¹⁵ como dizem Muniz Sodré e Raquel Paiva ao exporem os comportamentos hilários da sociedade que ri mesmo diante do que lhe parece terrível. Se não o fosse, ela mesma não esboçaria sequer a intenção ou o breve esboço do riso. Esta é a condição de uma sociedade que extrai suas gargalhadas das cenas grotescas observáveis na dimensão da cidade. Os próprios exemplos até aqui apresentados apoiam esta interpretação.

Por apresentar a presença marcante de uma urbe altamente tecnológica, bem como suas construções insólitas, suas personagens humanas mixadas e híbridas, seus espaços carnalizados e satíricos, *Favelost (the book)* faz lembrar as palavras de Elizabeth Ginway quando esta afirma: “Esses textos de ficção científica urbana apanham a tecnologia [...] e a subvertem, tornando os textos comparáveis à lógica

³¹³ FAWCETT. *Favelost*, p.33.

³¹⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.35. (Grifo nosso)

³¹⁵ SODRÉ, M.; RAQUEL, P. *O império do grotesco*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014, p.9.

espacial do carnaval brasileiro, um espetáculo altamente visual e lúdico”³¹⁶. O seguinte exemplo extraído da narrativa justifica esta afirmação: “[...] rápidos shows ao vivo, pois o que mais tem é shows em farmácia, em mini-indústrias pra conjuntos se apresentarem”³¹⁷.

Sobre o *tupinipunk* a autora norte-americana comenta:

O *tupinipunk* insiste num primitivismo e numa violência deliberados que lhe dão uma impressão mais visceral, mais terceiro-mundista. Autores *tupinipunks* também transmitem a injustiça que paira sobre a superfície da sociedade carnalizada do Brasil na forma [...] da violência urbana *que ainda* aflige essa nação do Terceiro Mundo”³¹⁸.

O que Elizabeth Ginway parece reforçar são imagens de um Brasil estereotipado. No que tange à expressão “ainda aflige”, que consta em sua afirmativa, a autora ignora o fato de a violência urbana não ser uma marca exclusiva das cidades do Terceiro Mundo. E ainda, de qual Brasil terceiro-mundista fala Elizabeth Ginway? Aquele contra o qual as máscaras Neocolonialistas denunciadas por Silvino Santiago persistem em deflagrar seus rótulos e estereótipos, ou o Brasil-protagonista de um *game high-tech* cujos jogos discursivos são encenados nas potentes zonas digitais da periferia capitalista? Importante lembrar que à época da publicação da tese da pesquisadora norte-americana, intitulada ‘*Mitos Culturais e Nacionais no País do futuro*’ em 2005, os Estados Unidos da América enfrentavam uma onda de assassinatos em vários estados da federação, despertando a preocupação do governo norte-americano³¹⁹. Seriam estas reações de violência menos primitivas ou menos viscerais do que as citadas como traço característico do *tupinipunk* ou do assim chamado Terceiro-mundo? Basta lembrar que a *Rock Star games* fundada em 1998 e sediada em Nova Iorque é a produtora do *game* eletrônico de grande difusão intitulado *Grand Theft Auto*, aqui já mencionado e descrito como um jogo que simula a violência acometida nas grandes e renomadas metrópoles dos EUA.

Mas o *game* periférico de título *Favelost* poderia se valer da própria trama redigida na narrativa homônima como um script orientador do seu funcionamento. A narrativa versa tanto sobre os implacáveis capatazes da empresa ‘Intensidade Vital’ e

³¹⁶ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.169.

³¹⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.124.

³¹⁸ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* p.169. (Grifo nosso)

³¹⁹ UOL. Últimas Notícias, 2006. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultnot/2006/08/20/ult27u57385.jhtm>> Acesso em: 28 set. de 2016.

protagonistas da estória, Júpiter Alighieri e Eminência Paula, quanto sobre as cenas urbanas que se arrolam durante a aventura. O enredo é bem simples. Separados um do outro – sem que a narrativa forneça maiores detalhes sobre os motivos desta separação – Júpiter e Paula, necessitam “dar uma trepada”³²⁰ para reverter a função assassina de um aplicativo que está abrigado em um chip implantado em seus corpos. O prazo para que o programa seja acionado e os aniquile é de vinte e quatro horas. A contagem, regressiva e meticulosamente marcada, dá o tom de suspense à narrativa visto que Júpiter e Paula são ferozmente perseguidos por outros capatazes da grande corporação Intensidade Vital e cuja missão é impedi-los da cópula libertadora. A narração inicia a contagem da seguinte forma: “são nove horas da manhã. Primeira hora das vinte e quatro que ele tem para se encontrar com outro capataz [...], Eminência Paula”.³²¹ Ao final da trama, o tão desejado encontro é consumado e a função assassina do chip finalmente revertida:

Na entrada do terreno dos amantes baldios, olhando enigmático pras caranguejeiras tecendo a oca aracnídea [...], Paula e Jupiter finalmente se encontram num dos baldes gigantesco que, aliás, estão cheios de amantes baldios na multidão da mancha Urbana [...]. Apenas homem-pilão-piroca socando a fenda-boceta-mãe de tudo e de todos entregue à salvação de transmutação em foda em foda solta debaixo da oca aracnídea. Paula e Júpiter trepam. Gozam o que tem pra gozar desarmando o chip assassino que reverte a sua função paralisante. Adrenalina de Patton. Mancha Urbana. Com a blindagem sob a pele, os dois permanecem abraçados. Um longo beijo sacramenta o caos.

Conforme já foi observado, o trecho apresentado relaciona-se com o que Elizabeth Ginway identifica como um dos aspectos do *tupinipunk*, ou seja, “a preocupação com a sexualidade”³²². Diferentemente do que a autora percebe de clássicos norte-americanos como *Neuromancer* (1984) de William Gibson, por exemplo, o narrador usa “o sexo como metáfora primária para os humanos em luta contra as estruturas de poder corporativas ou governamentais”³²³. Prova disso é que a aventura proposta pelo game *Favelost* tem por base uma relação sexual.

A possibilidade de vislumbrar a Mancha Urbana *Favelost* como um *game* é apoiada pelo fragmento do romance: “as seis e quarenta e cinco da manhã do

³²⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.13

³²¹ FAWCETT. *Favelost*, p.13.

³²² GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.169.

³²³ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p.159.

chamado. Quase três horas apenas para a paralização. *O casal Paula / Júpiter vai ser deletado?*”³²⁴. Além disso, se tudo em *Favelost* é digitalizado, se a mídia já houvera se conectado às entidades espirituais, tais como os “Exus da Híbrida Vulgarização”, então as etapas descritas pela aventura digital também poderiam ser as fases do *game Favelost*. Desta forma, a cópula encenada pelos protagonistas seria o ápice do laureado objetivo final; a tão sonhada última fase a ser alcançada pelos jogadores, aqui considerados todos aqueles que se enquadram como *Zapiens* de um sociedade formada a partir dos moldes regidos por *Favelost*, afinal serão sociedades virais, midiáticas, “E a número um é no Brasil”³²⁵. A sentença pronunciada por uma personagem da trama ao declarar: “Não aguento esta *vida-game*. Sou fraco para *Favelost*”³²⁶, pode ser considerada como fundamentação para esta proposta de leitura.

Os *Homo Sapiens*, *Faber*, *Ludens* são detentores das funções que tentam definir a espécie humana a partir de suas habilidades lúdicas e práticas, sendo elas respectivamente: o raciocínio, a produção de objetos, o jogo – lembrando os conceitos já apresentados por Johan Huizinga. Enfileirando a última posição desta cadeia evolutiva estaria o *Zapiens*; uma linhagem estrategicamente localizada no tempo sendo assim capaz de admirar o futuro mesmo ocupando a dimensão do presente. Tecnológico por excelência, esta categoria contribuiria com uma quarta função a ser integrada a todas as outras, a do prazer, o imprescindível ingrediente tecno-orgásmico transmutado na metáfora do gozo como fornecedor de energia primordial ou mesmo uma tática de sobrevivência. Nos campos de batalha digitais e *high-tech* da periferia, o olhar *outsider* que transborda de *Favelost* aponta alternativas nas formas de invenção e de improvisação quanto ao uso das tecnologias. Isto pode ser visto no projeto de vida-game denominado *Favelost* – uma das perspectivas propiciadas pela trama – quando o herói e a heroína conseguem vencer a racionalidade tecnológica do chip assassino ao usarem um dos mais primitivos atos humanos: o sexo.

³²⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.193. (Grifo nosso)

³²⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.71.

³²⁶ FAWCETT. *Favelost*, p. 46. (Grifo nosso)

5. Por uma atmosfera *Tupinipunk*

'Tupinipunk no século XXI' é a expressão que desponta abaixo da ilustração de Henrique Alvin Corrêa para o livro de Herbert George Wells intitulado 'Guerra dos mundos' (1906) e que estampa a página inicial de seu fanzine *'Papéra Uirandê Especial'* editada por Roberto de Sousa Causo em outubro de 2015. Exposto o título

da revista de Causo, pode-se criar uma alusão ao romance de Wells ao fato de ali estar citado: “Eu tenho que confessar que a tensão e perigo do tempo deixaram um senso de dúvida e insegurança em minha mente”³²⁷. Em ‘*A máquina do tempo*’, outro romance do escritor inglês traduzido por Fausto Cunha, é dito: “mas para mim o futuro é ainda informe e nebuloso – uma vasta incógnita, iluminada em alguns pontos esparsos pela recordação da história que o Viajante do Tempo nos contou”³²⁸. Nos dois excertos exibidos, o tempo é mencionado como elemento incerto, muito próximo a maneira através da qual Causo deixa transparecer os novos desafios da ficção científica nacional ao lançar o *tupinipunk* rumo ao século XXI.

De acordo com o pesquisador brasileiro, o primeiro ciclo de seu periódico “foi de sete edições e o segundo, já como *Papêra Uirandê Especial*, de oito”³²⁹, mantendo-se assim a sequência da numeração. Ao lançar o *tupinipunk* com vistas ao século XXI, Causo parece propor um novo fôlego. “Característico”, de fato, se for levado em consideração um conjunto de produções literárias desta época e que servem para o autor como exemplos *tupinipunks* tais como: “Silicone XXI (1985), romance de Alfredo Sirkis; contos de Bráulio Tavares como “Stuntmind” e “Jogo Rápido” (1989)” além de ““O Altar dos nossos Corações” (1993), excepcional noveleta de Ivanir Calado”.

Não por acaso, batizada inicialmente de ‘*Papêra Uirandê*’ – palavras da língua indígena tupi que poderiam ser traduzidas na língua portuguesa por ‘*Carta ao Amanhã*’³³⁰ – a revista traz na sua nona “encarnação” (como Causo à ela se refere) a palavra *tupinipunk* junto à demarcação temporal que lhe serve de impulso para o próximo século. Isto não só fundamenta como expõe uma intensão em buscar novas frentes e possibilidades editoriais para o *tupinipunk* como assim parece querer Causo. Além das obras já citadas como pertencentes ao *tupinipunk*, merece atenção o

³²⁷ WELLS, H.G. *Guerra dos mundos*. Disponível em: < <http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2013/06/H.G.Wells-Guerra-dos-Mundos.pdf> >. Acesso em: 01 Jan. de 2017, p.135.

³²⁸ WELLS, H.G. *A Máquina do Tempo*. Tradução de Fausto Cunha. Disponível em: <<http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2013/06/H.-G.-Wells-A-M%C3%A1quina-do-Tempo.pdf>>. Acesso em: 20 dez. de 2016, p.78. Esta mesma passagem é assim traduzida por Bráulio Tavares: “Mas para mim o futuro é ainda obscuro e em branco – uma vasta ignorância aqui e acolá iluminada pela lembrança da história que ele (o Viajante do tempo) nos deixou”. WELLS. H.G. *A Máquina do Tempo*. Tradução Bráulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

³²⁹ CAUSO, Roberto de Souza. *Papêra Uirandê Especial #9*, 2015, p.3. Disponível em: < <http://www.contosdeterror.com.br/books/Papera.pdf> >. Acesso em: 01 dez. de 2016.

³³⁰ MAURO, Humberto. Vocabulário dos termos tupis. Disponível em: < <http://www.geocities.ws/indiosbr.nicolai/tupihm.htm> >. Acesso em: 05 dez. de 2016. No respectivo glossário, a palavra *Papêra*, traduzida por ‘carta’, é grafada de forma diferente, sendo apresentada como *Papêra*. Já a palavra *Uirandê* recebe a tradução de *amanhã*.

‘*Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*’ de Ivan Carlos Regina lançado em 1988 no *Somnium*, fanzine igualmente dedicado à divulgação de obras concernentes ao gênero de ficção científica brasileira. Causo reputa ‘*Papêra Uirandê*’ – ainda sem o vocábulo ‘Especial’ na composição de seu título – em fins da década de 1980, com estreia em 1988, coincidindo com o lançamento do Manifesto Antropofágico de Carlos Regina e daí o destaque justificado. Além disso, sobre tal manifesto o idealizador da revista declara ser este “O primeiro movimento conceitual da história da FC do Brasil”³³¹.

Dentre algumas declarações elaboradas por Causo no decorrer do nono número da revista, algumas merecem especial atenção por traçar uma linha dialógica entre aquilo que diz o autor sobre o *tupinipunk* — suas respectivas veias de encontro com o Manifesto antropofágico de Carlos Regina — e a relação que possa advir destas impressões com a obra *Favelost*. Inicialmente, sobre este último, ao lhe tecer comentários a respeito do conceito *tupinipunk*, o editor de ‘*Papêra Uirandê*’ esclarece que

o próprio Fausto Fawcett pelo jeito nunca abandonou o subgênero [...]. Ele também publicou em 2012 um novo romance *tupinipunk*, *Favelost*. E Fawcett, o praticante de *tupinipunk* mais fiel ao subgênero, retorna em 2014 com novas edições de Santa Clara Poltergeist e Básico Instinto (Com novas histórias) [...]

³³².

Aliado a estas palavras de Causo sobre o idealizador de *Favelost (the book)*, ele acrescenta: “o conceito do *tupinipunk*, forma tupiniquim de *cyberpunk* apareceu no primeiro número da fanzine em 1996 já como ‘*Papêra Uirandê Especial*, em um ensaio intitulado ‘*Tupinipunk: Cyberpunk brasileiro*’. “[...]o *tupinipunk*”, explica o autor na nona edição da revista, “não deixa, a propósito, de ter uma ligação com o teor do movimento lançado por Carlos Regina”.³³³ De início, cabe constituir uma análise sobre esta última assertiva de Causo com vistas a declarações de como ele constrói o conceito *tupinipunk*, sempre aderente ao modelo *cyberpunk* norte-americano.

‘*TUPINIPUNK: CIBERPUNK BRASILEIRO*’ é o quarto capítulo da tese de Causo e título de um ensaio homônimo, também de sua autoria, que serve como

³³¹ CAUSO, Roberto de Souza. *Papêra Uirandê Especial #9*, 2015, p.3. Disponível em: <<http://www.contosdeterror.com.br/books/Papera.pdf>>. Acesso em: 01 dez. de 2016.

³³² Causo ainda informa que estas novas edições foram publicadas pela editora Curitibana Encrenca – Literatura de invenção. (grifo nosso)

³³³ CAUSO, Roberto de Souza. *Papêra Uirandê Especial #9*, 2015, p.3. Disponível em: <<http://www.contosdeterror.com.br/books/Papera.pdf>>. Acesso em: 01 dez. de 2016. (grifo nosso)

exemplo — dentre outros que serão avaliados — para fundamentar a suspeita de que há uma relação de dependência ao *cyberpunk* norte-americano porquanto da definição do analogismo cunhado por Causo e que se constrói por sobre uma raiz Tupi desvalorizada como matriz da ‘Alma Brasileira’³³⁴. O nome do ensaio, por si, se vale de um sinal gráfico (dois-pontos) que anuncia uma declaração que propicia ao *cyberpunk* ocupar uma posição hierárquica dominante, é dele a voz e a autoridade. Embora o autor esclareça que investigar o *tupinipunk* seja inventariar seus aspectos particulares que “o diferenciam do *cyberpunk* americano”, tal afirmação só vem a reforçar a ideia de que o *tupinipunk* é uma veia *cyberpunk* atuante fora das fronteiras norte-americanas. Causo comenta:

Rascunhei meus pensamentos no ensaio “*Tupinipunk: Cyberpunk Brasileiro*”. [...]. Creio que o termo “*tupinipunk*” seja apropriado porque esta forma de *cyberpunk brasileiro* é mais relacionado a um dos principais aspectos culturais do Brasil, o sincretismo cultural [...] ³³⁵.

Se tem razão o autor em afirmar que o termo “tupiniquim” tivera a sua primeira inserção na língua para designar uma nação indígena e “com o tempo se tornou sinônimo de “brasileiro”³³⁶, então, a opção por empregá-lo de maneira “gozadora” para indicar “um produto feito no Brasil que não é tão bom quanto o original, ou um produto análogo feito sob circunstâncias não ideais, o que melhor que dá para se fazer”, reflete em si um duplo e acentuado descuido. O primeiro decorre do estereótipo depreciativo proveniente da expressão “tupiniquim” para designar uma brasilidade tal qual um produto *fake* e inferior ao original que, de forma genérica, poderia remeter a um componente que reduz a qualidade de todos os outros pela simples presença. É valendo-se deste sentido de “segunda categoria” ou uma versão diminuída que o termo “tupiniquim” parece operar contra sua própria raiz Tupi favorecendo à sua tipificação afiliada e subalterna ao gênero estadunidense.

Aceitar passivamente este tipo de classificação, levando-se em consideração a fala de Suzane Lima Costa nas considerações que elabora em seu artigo intitulado

³³⁴ ‘Alma Brasileira’ é o nome de uma obra pianística do compositor brasileiro Heitor Villa Lobos (1887 – 1959). A sua breve referência aqui é uma homenagem à sua importância no cenário artístico nacional e mundial.

³³⁵ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.227.

³³⁶ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil* p.226.

‘*Eram os Índios Astronautas? (Pre)visões do Brasil na “Era” do virtual*’³³⁷ — uma análise do conto de Jorge Luiz Calife batizado como ‘Eram os Índios astronautas?’³³⁸ — é uma atitude discutível. Em seu estudo, a autora anuncia que quando são usados “elementos discursivos [...] para construir o cenário do Brasil no futuro são postos em cena como legitimadores não só das fronteiras do discurso colonial, mas também do exercício do seu poder [...] nos países periféricos”³³⁹. A querela se instaura, pelo menos inicialmente, ao passo que a expressão que encabeça o título do ensaio de Causo permite apreciar o *tupinipunk* como um *fake cyperbunk*, já que gravita em torno do termo “tupiniquim” descrito e já mencionado pelo seu cunhador como “não tão bom quanto ao original”, ou ainda acentuando seu caráter “jocoso ou gozador”.

No decurso de sua discussão sobre o conto de Jorge L. Calife, Suzane Costa — também citada por Causo na já mencionada edição da revista ‘*Papêra Uirandê*’ como uma pesquisadora que concentra especial interesse no conceito *tupinipunk* — examina a construção do imaginário tecnológico mediante a forma com a qual os discursos das grandes potências acerca do saber informatizado operam quando circunscritos em um país como o Brasil, uma região com veia periférica: atrasada e dependente (parafraseando aqui a voz da autora). Terceiro Mundo é uma designação que para Fausto Fawcett “[...] tem um quê de ficção científica *trash* e faroeste idem, paisagens sociais interessantes, faunas humanas desconcertantes [...]”³⁴⁰, ou no cenário exemplificado pelo seguinte segmento de *Favelost (the book)*: “De repente a multidão abre uma clareira [...]. Tiroteio, e num relance cabeças rolam ladeira abaixo [...]. Como num faroeste repentino”³⁴¹.

Além disso, este autor incrementa a sua percepção daquilo que identifica como “volúpia tecnológica” em aspectos como: “Putaria, bagaceira de *basfond* com máquinas bizarras e gente se misturando [...]”³⁴², descrevendo assim o cenário urbano

³³⁷ COSTA, Suzane Lima. *Eram os índios astronautas? (Pre)visões do Brasil na “era” do virtual*. Trabalho apresentado ao I encontro de estudos multidisciplinares em cultura (I ENECULT), Salvador, 2005.

³³⁸ Este é um dos contos da coletânea intitulada ‘*Sereias do Espaço*’ publicado em 2001 pela Editora Record de Jorge Luis Calife.

³³⁹ COSTA. ‘*Eram os índios Astronautas? (Pre)visões do Brasil na “Era” do virtual*’, p.7.

³⁴⁰ Entrevista de Fawcett para a revista digital ‘Select’ alojada no site do ‘Terra’ e realizada em 31 de março de 2016. Conteúdo completo no endereço eletrônico: <http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>. Último acesso em 20 de dezembro de 2016.

³⁴¹ FAWCETT. *Favelost*, p.141.

³⁴² Entrevista de Fawcett à revista digital ‘Select’. Acesso completo ao conteúdo pelo sítio: <http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>. Último acesso em 20 de dezembro de 2016.

tupinipunk, com suas criaturas híbridas e biotecnológicas transformadas. De forma conclusiva, Suzane Costa deixa transparecer que

a circulação do saber numa nação como o Brasil só legitima as redes de conexões hierárquicas entre a produção do saber e os seus locais de enunciação” através do qual se torna possível “a disseminação das estratégias discursivas do poder discriminatório³⁴³.

Outro ponto desta discussão é a referência que faz o termo “Tupiniquim” ao povo brasileiro do qual, de acordo com o autor, se tornara sinônimo. A aparente naturalização deste termo o converteu num desdobramento discursivo aceitável. Como se nele não houvesse o esboço de qualquer reação a sua imagem depreciativa, passara então a designar uma forma tapeada tanto de si mesmo – pois o termo “Tupiniquim” se torna a condição ridicularizada do Tupi – quanto àquilo à que remete, ou seja, o próprio povo “brasileiro”. Causo ainda afirma:

Admito que o cunhei com um espírito de ironia semelhante àquele reconhecido por Sterling, quando ele escreveu que “Os críticos, eu mesmo incluído, persistem na rotulação, a despeito de todas as advertências: nós precisamos fazer isso, porque é uma fonte válida de *insight* — além de ser muito divertido³⁴⁴.

Irônico é o fato de Causo não dar atenção mais aprofundada a questão. A raiz tupi que dá origem ao *tupinipunk* tem por sobre ele uma soberania que demanda suas próprias exigências, uma delas seria gozar de vida autônoma, sem a imperativa necessidade de estereótipos grampeados por autores de FC norte-americana como Sterling. A indignação se reelabora na contrapartida da narrativa *Favelost* ao passo que os óculos espelhados, símbolo do movimento *cyberpunk* do século XX — lembrando aqui a voz de André Lemos³⁴⁵ — são associados ao Tatu, marsupial tipicamente brasileiro, que passa a ser titulado de ‘Tatu Ray-Ban’ após a assimilação do adereço. A indumentária é usada a lá antropofagia moderna, na ressignificação de seu uso, mas também poderia evocar uma metáfora de contragosto que se opõe ao *cyberpunk* como modelo legitimador das produções de FC no fórum nacional. Na Mancha Urbana, a nova fuselagem para o uso do ornamento é exposta como um “produto de grande sucesso em *Favelost*” e que são vendidos em camelô, área de

³⁴³ COSTA. ‘Eram os índios Astronautas? (Pre)visões do Brasil na “Era” do virtual’.

³⁴⁴ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil* p.225.

³⁴⁵ LEMOS, André. *Cibercultura, Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*, p.188.

fluente comércio popular brasileiro. Vale lembrar o seguinte trecho da narrativa: “O tatu, como o nome diz, tem na cara óculos Ray-Ban *espelhadões*”³⁴⁶.

Mas o uso de um linguajar galhofeiro e irônico seria apenas uma das forças contestadoras contra os discursos universalistas. Em *‘Apesar de dependente, universal’* (1980), Silviano Santiago discute o que pode vir a ser considerado como um pano de fundo etnocêntrico das questões advindas do tratamento desvalorizado oferecido à expressão ‘Tupi’. Sob o ponto de vista deste autor, o tema poderia ser abordado da seguinte forma:

Dentro dessa perspectiva etnocêntrica, a experiência da colonização é basicamente uma operação *narcísica*, em que o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo, portanto, a condição única de sua alteridade. Ou melhor: perde a sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu)³⁴⁷.

Relacionado a este pensamento, a voz de Suzane Costa poderia ser acrescentada: “Por isso a necessidade de colocar em jogo o movimento dos contrários. Não demarcando subalternamente o saber do outro [...]”³⁴⁸. Certamente o movimento dos contrários não corresponde à coreografia uniforme sugerida por Rodolfo Londero, antes se opõem a uma imposta coordenação universalista tal qual a imagem refletida do narciso, metáfora do colonizado já incorporado à imagem do colonizador de acordo com Santiago. Deste recorte, presume-se que a sedução pelo discurso do colonizador se configura como estratégia central no processo de colonização sem o qual a condição de conquistado não se estabeleceria. Persiste a questão:

Por que discutir ficção científica? E, principalmente, por que discutir ficção científica no Brasil? Sendo o gênero que discute os mitos da sociedade tecnológica [...] de um país que insiste no uso dos rótulos do discurso sócio-tecnológico estrangeiro [...]”³⁴⁹.

A pergunta feita por Rodolfo Londero se reapresenta para demonstrar que a insistência em beneficiar estereótipos contidos nos “discursos sócio-tecnológico

³⁴⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.83.

³⁴⁷ SANTIAGO. SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.: *Apesar de dependente, universal*, II. (Grifo nosso)

³⁴⁸ COSTA. *Eram os índios Astronautas? (Pre)visões do Brasil na “Era” do virtual*, p.7.

³⁴⁹ LONDERO. *A Recepção do gênero Cyberpunk na Literatura Brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*, p.50.

estrangeiro” associados à FC brasileira, muitas vezes é reforçada pela postura crítica daqueles que a analisam. Com esta atitude, a ficção científica parece manter-se atrelada ao campo gravitacional que emana das produções estrangeiras – aqui representado pelo cyberpunk norte-americano (já que uma tipificação *cyberpunk*, do tipo brasileiro, foi trazida à tona: o *tupinipunk*).

Essa tipificação do *tupinipunk* retrata dizeres que se alojam noutros estudos além dos de Rodolfo Londero e de Causo. A pesquisadora estadunidense M. Elizabeth Ginway, por exemplo, insiste nesta classificação em diversas passagens de seu estudo ‘*Ficção Científica Brasileira, Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*’ (2005). Em um dos trechos a autora afirma: “É precisamente esta imagem *exótica* combinada ao tipo de tecnologia que o *cyberpunk brasileiro* leva ao extremo, que lhe permite contestar a hegemonia literária do cyberpunk americano [...]”.³⁵⁰ O que ela aparentemente define como *exótico* é o próprio “status de Terceiro Mundo” de um país rotulado como periférico e detentor de uma “cultura cibernética florescente”³⁵¹, sem detalhar com precisão o que possa advir desta afirmativa. Mesmo ao evidenciar um estereótipo contido na palavra ‘exótico’, Elizabeth Ginway pelo menos observa o *tupinipunk* como uma força contestadora ao modelo *cyberpunk* norte-americano, embora o atrele ao ao conceito estadunidense com delineada subalternidade.

São várias as passagens do seu estudo que servem como exemplificação de uma perspectiva *tupinipunk* ancorada conceitualmente³⁵² no *cyberpunk* norte-americano como, por exemplo: “Tanto o *cyberpunk brasileiro* quanto o *americano* partilham da contracultura urbana [...]”³⁵³, ou ainda, “O *cyberpunk anglófono* retrata um mundo no qual é prática comum os corpos serem melhorados mecânica ou quimicamente [...]”³⁵⁴ e, por fim, pelo menos para a exemplificação dos argumentos anteriores, “O *cyberpunk brasileiro* retrata um mundo no qual apenas os protagonistas tem corpos fisicamente melhorados”. O que se quer acentuar aqui é menos os traços estilísticos comuns entre o *tupinipunk* e o *cyberpunk* – uma vez que Causo vai tentar

³⁵⁰ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira, Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p. 156. (Grifo nosso).

³⁵¹ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira, Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p. 156.

³⁵² Referindo-se a elaboração do conceito, não tanto aos traços estilísticos que decorrem de características que podem vir a ser diferenciadas, mas que estão sob a tutela daquilo que refletem.

³⁵³ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira, Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p. 157. (Grifos nossos)

³⁵⁴ GINWAY. *Ficção Científica Brasileira, Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, p. 157. (Grifo nosso)

construir uma linha distintiva entre ambos traçando os aspectos fundamentais do primeiro – do que a forma como o *tupinipunk* é apresentado.

Nesta linha argumentativa, ao observar de forma depreciativa a substituição do prefixo ‘cyber’ pelo termo ‘tupi’ na palavra (*Cyber*)punk, transformando-a em (*Tupini*)punk, Rodolfo Londero perpetua a alteridade fictícia citada por Santiago e oferece ao termo não mais que uma “imagem refletida”, um suposto decalque. A tensão se forma a partir do momento em que o pesquisador brasileiro reconhece a importância de a FC nacional colocar em pauta os problemas do Brasil e, ao mesmo tempo, refutar a imprescindível força de uma matriz cultural tupi, tipicamente brasileira. Uma percepção contrária a esta tendência de desvalorização das raízes nacionais, se encontra na seguinte passagem de *Favelost* que vem em defesa de um descentramento discursivo:

É preciso ressaltar também a mitologia em torno das raízes vira-latas do país, que remontariam ao período colonial como ponto de partida da tragédia de uma nação sem força de personalidade, meramente explorada por outras. A mitologia deste complexo começa a ser desmentida com as evidências de que já havia no Brasil colônia uma classe média formada por comerciantes, bandeirantes etc. fazendo o dinheiro circular. Essas evidências começam a mudar, *a mexer com a tal mitologia do país [...] País vira-lata, incompetente, de terceira categoria, país, como se diz por aí, cronicamente inviável.*³⁵⁵

Apresentado como um mito brasileiro ou até mesmo um complexo nacional, o estigma de “vira-lata”, numa obra *tupinipunk* como *Favelost*, poderia corresponder ao provável estereótipo nascido do recalque do colonizado, referindo-se aqui às palavras de Silviano Santiago: “o indígena é o Outro europeu: ao mesmo tempo imagem especular deste e a própria alteridade indígena recalcada. Eis como se desenrola a ocupação. Eis como se cria a “inteligência” no Brasil”³⁵⁶. Em aliança as palavras do autor afilia-se o que é dito veementemente na narrativa *Favelost*: “dizem que o Brasil não ganhou visibilidade de emergente no cenário mundial por seus méritos [...], todo este *papo* é guiado por piratas da teoria da conspiração”³⁵⁷. “Papo” no sentido do discurso hegemônico ou dos desdobramentos discursivos tal como se refere Suzane Costa ao conhecimento tecnológico refinado das grandes potências que passam a vigorar nos países periféricos como modelos ideais de desenvolvimento.

³⁵⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.28.(Grifo nosso)

³⁵⁶ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, II.

³⁵⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.28

Visto isso, deve ser ampliado o debate sobre o *tupinipunk*, no qual o termo ‘tupi’ é articulado como prefixo *high-tech* insuficiente e incapaz de atender às demandas da tecnologia contemporânea e o conhecimento sofisticado para seu manuseio. Em seu íntimo, o diálogo relacionado à estética (cyber)punk como modelo idealizado de ficção científica acoberta um discurso de caráter hegemônico e traz à baila questões que, de acordo com Silviano Santiago, podem ser postas em discussão

dentro desta perspectiva histórico-antropológica, desta perspectiva econômica, social e política [...] que se pode compreender a necessidade de um confronto do intelectual com certas disciplinas de saber oriundas do pensamento europeu. Guardam estas – quando entra em jogo a questão da produção do outro, isto é, do *indígena* e do negro – uma violenta taxa de etnocentrismo, que invalida, a priori, o rigor do raciocínio [...] ³⁵⁸.

Noutro segmento, o autor atualiza este pensamento e expõe: “a situação da literatura latino-americana, ou da brasileira em particular, com relação à literatura europeia *ontem*, e à literatura americana do norte *hoje*, já não apresenta um terreno tão tranquilo” ³⁵⁹. É justamente no atual cenário da ficção científica nacional que *Favelost (the book)* se contrapõem ao *cyberpunk* norte-americano como modelo a ser decalcado pela ficção científica produzida nos países periféricos. Suzane Costa já alertara para este fato ao discorrer sobre os discursos colonialistas que agem nos bastidores das narrativas da conquista do espaço propagadas pelas grandes potências, como por exemplo, as que versam sobre chegada do homem à lua. De acordo com a estudiosa, a “metáfora do “pequeno passo” que se transformou em um “salto gigantesco”, já operacionalizava os dispositivos que hoje representam o sistema hierárquico de poder no mundo globalizado”³⁶⁰.

Os sentimentos de atraso que tais narrativas acionam se proliferam nos países considerados periféricos e sofrem o reforço de análises críticas que vislumbram o campo de produção da FC nacional em “um País cuja modernização encontra-se inacabada e a primeira viagem espacial ocorreu o ano passado (2006)” – referindo-se Rodolfo Londero ao campo tecnológico do Brasil.³⁶¹ Desta forma, tem coerência o desejo de Suzane Costa em protagonizar um estudo que tece reflexões sobre como vem se configurando a produção de FC em território nacional. Ela questiona “de que

³⁵⁸ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, III.

³⁵⁹ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, I.

³⁶⁰ COSTA. *Eram os índios Astronautas? (Pre)visões do Brasil na “Era” do virtual*, p.2.

³⁶¹ LONDERO. A Recepção do gênero Cyberpunk na Literatura Brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist, p.111. (grifo nosso)

forma o discurso acerca do saber informatizado, quando circunscrito nos países periféricos, é interpelado pela produção e disseminação [...]”³⁶² de discursos hierárquicos de poder como mecanismo discriminatório.

Por consequência, a “falta de rigor do raciocínio” citada por Silvano Santiago se consagra como uma reflexão pertinente no momento em que Rodolfo Londero solicita o retorno obrigatório de um prefixo ‘*cyber*’ em detrimento de uma matriz brasileira historicamente substancial, o ‘Tupi’, posteriormente anexada ao termo *punk* por Causo. Em ‘*Apesar de dependente, universal*’, Silvano Santiago observa que da herança da visão quinhentista provém o retrato de uma civilização indígena brasileira desenhada como uma imutável tabula rasa, conceito violento de uma “inteligência” nacional ainda outorgada pelos modelos dos antigos colégios do século XVI ³⁶³.

Visto não como subproduto do imaginário cyberpunk ³⁶⁴ ou tão pouco como referência de uma gíria ‘tupiniqum’ depreciativa, o *tupinipunk*, nas suas características principais elencadas pelo próprio Causo, tais como a “atitude iconoclasta, a sensualidade, o misticismo, a politização e uma perspectiva de Terceiro Mundo”, traça uma rota na direção do seu próprio imaginário. Na figura pitoresca de seus “Chacrinhas”, ou de seus “Renatos Aragões”, as personagens midiáticas *tupinipunks* poderiam encenar críticas a “uma práxis de progresso” roteirizada em suas próprias novelas – fazendo aqui uma paráfrase da voz de Silvano Santiago – e através delas dramatizar “para o grosso da população a mobilidade social fácil nestas terras tão preconceituosas e tão autoritárias” ³⁶⁵, como igualmente afirma o autor. Por esta óptica, torna-se plausível a existência de uma tecla SAP, tipo Renato Aragão, para que a expressão *Favelost* – anglicismo incompreensível para as massas da Mancha Urbana – se apresente como promessa de riqueza e prosperidade. O próprio texto narrado serve de fundamentação para este argumento: “*Favelost*, onde se trabalha rápido em várias atividades e a grana é rápida e tudo funciona de todo jeito” ³⁶⁶.

Porquanto incorporado a um caráter novelesco, a dramatização da ideia de progresso da qual trata Silvano Santiago “não dá conscientização sócio-política; não

³⁶² COSTA. ‘*Eram os índios Astronautas?* (Pre)visões do Brasil na “Era” do virtual’, p.2.

³⁶³ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, III.

³⁶⁴ O ‘Imaginário cyberpunk’ é um tema amplamente discutido por André Lemos no capítulo V de seu livro ‘*Cibercultura, Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea*’ (2002).

³⁶⁵ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, seção II.

³⁶⁶ FAWCETT. *Favelost*, p.43.

dá cultura; [...] o progresso incorpora as minorias a um avanço histórico que é simulacro”³⁶⁷. Sobre este ponto de vista Carlos Regina contribui com a seguinte consideração: “Muitas vezes acredito que o Brasil não exista como coisa real, é apenas uma ficção ou ilusão coletiva criada por nós, brasileiros, uma espécie de simulacro de um país. Talvez seja por isto que o resto do mundo nos desconhece”.

Aliado a ideia de progresso como visão linear de futuro – traço característico da modernidade como indica os estudos de David Harvey sobre o pós-moderno – comparar o Brasil a “Serra Pelada”³⁶⁸ tal qual descrito no texto de *Favelost* é vê-lo justamente da forma como predica Silvano Santiago, ou seja, espaço de simulacro em direção ao qual migram as massas em busca de rápida ascensão. O autor explica:

A práxis do progresso enquanto força ideológica, já a conhecemos. Ela dá subemprego às minorias [...]; não dá conscientização sócio-política; não dá cultura, deixa as novelas de tevê dramatizarem para o grosso da população a mobilidade social fácil nestas terras tão preconceituosas e tão autoritárias. O progresso incorpora as minorias a um avanço histórico, que é simulacro, continua ficção [...]”³⁶⁹.

A metáfora que remete ao famoso garimpo brasileiro associa a Mancha Urbana à imagem da terra prometida, um dos possíveis mitos citados por Elizabeth Ginway em seu estudo sobre a FC brasileira tematizada à época da ditadura militar. O intenso movimento migratório rumo a serra pelada na década de 1980 pode ser equiparado ao deslocamento de um grande contingente populacional rumo à *Favelost*. A cena marcante é assim apresentada pelo texto da narrativa: “Trinta milhões de pessoas despencaram em direção ao vale, em direção à *Favelost*, na maior migração de todos os tempos no país. [...] viajantes, trabalhadores temporários, diaristas autônomos [...]”³⁷⁰. O movimento migratório exposto lembra a fala de Oswald de Andrade em seu ‘*Manifesto Antropófago*’ quando ele afirma: “as migrações. As fugas dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os conservatórios e o tédio especulativo”.³⁷¹

De igual forma, o renomado fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado descreve o panorama desta arregimentação de pessoas e a diversidade do garimpo em seu

³⁶⁷ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, seção II.

³⁶⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.37. O garimpo Serra Pelada era localizado a 130 quilômetros a sudoeste de Marabá, no estado brasileiro do Pará (PR).

³⁶⁹ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, II.

³⁷⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.61.

³⁷¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia, p.3. Disponível em: < <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/andrade-oswald-de-revista-de-anthropofagia.pdf> >. Acesso em: 02 jan. 2017.

documentário intitulado ‘*Sal da Terra*’. O testemunho de Salgado sobre o garimpo de Serra Pelada auxilia na percepção do cenário populacional de *Favelost* e a sua similar diversidade humana:

O murmúrio de 50 mil pessoas em um buraco enorme conversas barulhos sons humanos misturados com o ruído do trabalho. Eu tinha regressado o início dos tempos. Eu quase ouvia o murmúrio do ouro na alma. Nem tudo é ouro. [...] a gente tem impressão de que eles eram escravos, mas não havia escravos. Ali eram apenas escravos do próprio desejo de enriquecer. Todos queriam ficar ricos tinha de tudo: intelectuais, gente com curso superior, trabalhadores Rurais, trabalhadores urbanos todo tipo de gente a tentar a sorte [...] ³⁷².

Este amplo debate serve de reflexão sobre a forma como está se discutindo a FC brasileira contemporânea pela crítica nacional. Por isso, a pertinência da preocupação de Suzane Costa em analisar a configuração das produções de FC no Brasil demonstra que o interesse a estas questões deve ser ampliado para além dos elementos internos que compõem a estrutura narrativa de tais obras. Isso equivale considerar o campo da crítica especializada, ou melhor, aqueles que analisam a ficção científica brasileira, também como temática importante nas agendas de discussões pertinentes a este mesmo campo de análise. Vale interrogar se já não seria o momento de desconfiar dos modelos críticos e seus respectivos discursos com relação à maneira através da qual é abordada a ficção científica nacional. É igualmente necessário averiguar se mesclados à este maquinário discursivo não estão as possíveis amarras, dentre elas a dependência ao modelo *cyberpunk* norte-americano, por exemplo, em face do que é produzido e discutido no Brasil. *Favelost (the book)* oferece uma possível proposta para a abordagem do caso: “ter o desejo épico de passar por todo tipo de experiência provocando dissolução, depuração, dissecação, destruição do ego [...]” ³⁷³.

A estética *tupinipunk* – ou suas características particulares porquanto comparada ao modelo *cyberpunk* (destituindo desde já categorias hierárquicas das do tipo apresentado em termos como: *cyberpunk norte-americano*) – devem ser valorizados justamente por evidenciarem traços da brasilidade numa perspectiva próxima à observada por Eduardo Viveiros de Castro na observação que faz do livro

³⁷² O documentário de Sebastião Salgado tem a direção de Win Wenders e codireção de Juliano Ribeiro Salgado, filho de Sebastião Salgado e foi exibido em setembro de 2014, ‘*O Sal da Terra*’ está disponível na NETFLIX. Acesso em: 20 de dezembro de 2016.

³⁷³ FAWCETT. *Favelost*, p.53.

‘*A Sociologia do Brasil indígena*’ de Roberto Cardoso de Oliveira. Viveiros de Castro desenha uma linha de pensamento orientada por Darcy Ribeiro, na qual a etnologia brasileira segue uma tradição etnológica “derivada de uma teoria de Brasil [...]”. O foco é o Brasil, os índios são interessantes em relação ao Brasil, na medida em que são parte do Brasil”.³⁷⁴ Sobre uma plausível estética *tupinipunk*, não se pode perder de vista o alerta de Silvano Santiago:

A perspectiva é correta: acreditar que possamos ter um pensamento autóctone auto-suficiente desprovido de qualquer contato “alienígena, é devaneio verde-amarelo; a avaliação é justa: colocar o pensamento brasileiro comparativamente, isto é, dentro das contingências econômico-sociais e político-culturais que o constituíram, é evitar qualquer traço de dispensável ufanismo ³⁷⁵.

O autor lança uma reflexão desafiadora ao anunciar que

resta saber se os intelectuais brasileiros não têm insistido em defeitos de método apesar da correção e da justeza do pensamento. É preciso ter cuidado com o método, com a tática de abordagem dos objetos, em suma: com a estratégia de leitura dos textos afins ³⁷⁶.

Diante de todos os argumentos expostos, a expressão Tupi carece menos de defesa do que de abordagens condizentes com o valor predicado em sua matriz histórica.

6. Em processo de devoração: O *Cyberpunk* na mira do Ibirapema.

Em março de 2015, numa entrevista concedida ao blogue intitulado ‘*É só outro blogue*’, Carlos Regina resume o que ele afirma ser o cordão umbilical de seu ‘*Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*’. Para esclarecer de forma sucinta o seu pensamento, o autor recorre a uma declaração fornecida em dezembro de 2005 à revista ‘*Germina: revista de literatura e arte*’ pelo poeta e crítico uruguaio Eduardo Milan. Nesta entrevista, quando questionado por Régis Bonvicino sobre a importância da crítica poética nos dias atuais³⁷⁷, Eduardo Milan defende a ideia de que

³⁷⁴ DE CASTRO, Eduardo Viveiros. “O *chocalho do xamã é um acelerador de partículas*”. In: ___ *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p.26

³⁷⁵ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, seção IV.

³⁷⁶ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, seção IV.

³⁷⁷ Outros debatedores participaram do encontro tais como: Hugo Gola, Antonio Ochoa, Gabriel Bernal Granados, José Luis Molina, Ernesto Lumbreras. GERMINA LITERATURA. Eduardo Milan, 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_eduardomilan.html>. Acesso em: 08 dez. de 2016..

“passamos da escassez à superprodução de bens culturais cujo valor desconhecemos”. Ao citar Milan em sua entrevista, Carlos Regina conclui enfaticamente:

é disto que umbilicalmente trata o Manifesto. Causa espécie aos brasileiros que viajam constantemente ao exterior, a maneira como somos tratados aqui dentro do Brasil, e, só para ficarmos com dois exemplos, paro nos transportes coletivos e nos serviços bancários [...]. O brasileiro não vive e não é servido, finge ou sofre ³⁷⁸.

Tal é a ênfase dada no julgamento apresentado que Carlos Regina deixa transparecer, num tom de desabafo, outro subsequente protesto: “Assim nossa relação com a tecnologia não pode ser de amor, mas sim de ódio e repulsa. Nem a máquina de vender refrigerante funciona aqui”. ³⁷⁹ Um paralelo à voz de Carlos Regina pode ser feito com *Favelost (the book)* à medida que os protagonistas da trama, Eminência Paula e Júpiter Alighieri possuem chips assassinos implantados em seus corpos, suposta metáfora usada para demarcar esta relação de constante tensão e desajuste entre o brasileiro e a tecnologia. Em seu anúncio, o autor deixa transparecer que para manipular os artefatos tecnológicos seria igualmente necessário um conhecimento refinado para o seu manuseio. Este aspecto é percebido de forma semelhante por Suzane Costa na análise que faz do conto de Jorge L. Calife à medida que nele, o Brasil, “sem o saber tecnológico especializado [...] se desintegraria devido aos planos econômicos fracassados, e, por fim, chegaria à vaporização de sua capital, voltando, desta forma, à condição de colônia” ³⁸⁰.

A despeito de uma provável imperícia na manipulação dos recursos tecnológicos, Carlos Regina fundamenta o seu argumento citando um lamentável incidente com a cápsula radioativa de céσιο 137 no estado de Goiânia um ano antes do lançamento do seu manifesto em 1988. Nesta ocorrência, um aparelho de radioterapia abandonado é delapidado a golpes de marreta e dele se torna exposto um aparente pó brilhante de tom esverdeado que passa a ser elemento de brincadeira

³⁷⁸ É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: < <https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 10 nov. de 2016..

³⁷⁹ É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: < <https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 10 nov. de 2016.

³⁸⁰ COSTA. ‘*Eram os Índios Astronautas? (Pre)visões do Brasil na “Era” do virtual*’. I ENECULT. 2005.

por parte dos violadores do dispositivo. Após a tragédia, a contaminação radioativa faz inúmeras vítimas fatais e o caso passa a ser tratado com grande preocupação pelo governo brasileiro. No funeral dos primeiros corpos uma reportagem televisiva apresenta o evento da seguinte forma: “Para algumas pessoas os caixões contêm lixo atômico e não corpos de seres humanos”³⁸¹. Com relação ao ocorrido, Carlos Regina emite uma abordagem inusitada:

Enxerguei na ocasião que este incidente era uma metáfora perfeita para o que eu pensava (e continuo pensando) sobre a utilização da tecnologia pelo povo brasileiro. O que era para salvar vidas (era um equipamento médico), matou. Por isto escrevi no Manifesto: emulamos tecnologias sem conhecê-las ³⁸².

O que se faz presente nesta declaração, cujo conteúdo o autor relaciona ao seu manifesto, é um tipo de denúncia de uma sociedade que vacila no traquejo da tecnologia sem deixar de ver neste rótulo um proeminente discurso colonizador. Por esta afirmação, faz-se desconfiar que paire sobre Brasil a determinante falta do saber tecnológico especializado do qual estão acometidos os países periféricos, como assim percebe Suzane Costa em seu referido artigo. Seja na voz incisiva da pesquisadora, seja no que percebe Carlos Regina da relação entre o brasileiro e seus arredores tecnológicos, o que aqui se entende por expressões do tipo “especializado” ou “refinado” (ambas aplicadas a uma espécie de conhecimento localizado numa suposta tribuna de honra do campo do saber privilegiado) é a ficção que se constrói pelo pensamento que, de acordo com Silviano Santiago, “se quer dependente” e que se instaura como ficção que age “sob (e não sobre) a cultura dominante” ³⁸³.

No cerne desta discussão a veia de um movimento totalitário se redige e colabora para por em funcionamento processos cada vez mais uniformes e ocidentais, como bem lembra Silviano Santiago ao analisar as conquistas de novos territórios pelos europeus do Novo Mundo como forma de “não só alargar as fronteiras visuais [...] como também para tornar a história europeia em História universal” ³⁸⁴. Apontando para este mesmo sentido, José Thomas Brum declama um pensamento do filósofo eslavo Emil Cioran (1911 – 1995) – extraído da sua última obra *‘Aveux et*

³⁸¹ Acidente Radioativo com o céσιο-137 em Goiânia, 1987. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=63UWTcXDdpA> >. Acesso em: 08 dez. 2016.

³⁸² É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: < <https://esootroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 10 nov. de 2016.

³⁸³ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*. Seção IV.

³⁸⁴ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*. Seção II.

Anathèmes’ (traduzido no Brasil por *Confissões e Anátemas*) de 1987. No trecho mencionado é dito: “não se habita um país, se habita uma língua, uma pátria, é isso e nada mais”³⁸⁵. Percebe-se que Emil Cioran argumenta sobre possíveis estratégias colonizadoras articuladas por um pensamento totalitário, similar ao descrito por Silvano Santiago. E se *na* língua está habitada toda uma nação, como quer o filósofo, compreende-se o plano do colonizador em tornar perpetuada (e universal) a sua história porquanto esta se configura como discurso.

Quando Causo sugere uma dinâmica “jocosa” ou “gozadora” ao termo “Tupiniquim”, isto corresponde a dizer o que Silvano Santiago define como uma “decalagem qualitativa, a falta de originalidade no produto da cultura dominada”.³⁸⁶ É coerente indagar se no tratamento desvalorizado dado ao manancial ‘Tupi’, na risota expressão “tupiniquim”, não estaria perpetrada uma condição de dominância, de se querer dependente, quando o que ocorre é exatamente o oposto. A aceitação de uma condição subordinada não é condizente com sua própria dimensão histórica, visto que o traço guerreiro desta nação indígena, que ritualizava a antropofagia como exibição de força e potência, era a marca indestrutível de sua coragem.

Alguns elementos da obra *Favelost (the book)* podem ser interligados com o *‘Manifesto Antropófago’* de Oswald de Andrade – aqui já mencionado – pois como afirma Causo, o *tupinipunk* está intimamente ligado ao modernismo brasileiro. Há aproximados noventa anos, “em meio a goles de *Chablis* gelado” – como descreve Raul Bopp em seu estudo sobre os *‘Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 -1928’* – o malabarismo do renomado escritor brasileiro com “as ideias e as palavras” o fizera proclamar: “Tupy or not Tupy, that is que question”³⁸⁷. O pensamento antropofágico deflagrado por Oswald de Andrade em 1928 “refuta toda e qualquer importação e se sustenta no discurso do “contra””³⁸⁸.

A própria Mancha Urbana *Favelost* é fruto de um suposto movimento antropofágico pelo viés do urbano, no qual duas grandes metrópoles brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo se engolem mutuamente a ponto de formarem uma faixa territorial denominada de “Rio Paulo de Janeiro São”, “conurbação majestosa de duas

³⁸⁵CANAL FUTURA. *Livros que amei: Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WYLI-f0E&t=547s>>. Acesso em 20 dez. de 2016.

³⁸⁶ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, IV.

³⁸⁷ BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*. São Paulo: José Olympio Editora, 2012, p.51. Outras publicações apresentam esta mesma declaração desta forma: ‘Tupi or not Tupi, that is the question’, sem a marca consonantal ‘Y’ vinculado ao termo ‘Tupi’.

³⁸⁸ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.78.

idades siamesas”³⁸⁹. Numa leitura antropofágica que Raul Bopp faz do manifesto de Oswald de Andrade, a compreensão do evento que acarretou no surgimento de *Favelost* poderia servir para “melhor compreender o sentido totêmico de “comer” o seu semelhante, isto é, fazer, em disposição mágica, uma absorção das forças do inimigo, em comunhão incruenta”³⁹⁰. Não é a toa que para aniquilar a força destruidora do chip assassino, Júpiter Alighieri e Eminência Paula se “comem” literalmente. O ato sexual é o comando reverso para desfazer a linha de códigos do chip inoculado em seus corpos. A recapitulação da cena pitoresca é necessária nesta ambientação antropofágica:

A língua solta no céu da boca beijante fazendo link com a umidade reativa da buça chamando a pica pra chegada do carinho de foda vem cá meu amor pra trepação que muda o chip e concentra a ligação de amante cúmplice da Intensidade Vital [...].Um longo beijo sacramenta o caos³⁹¹.

No segmento apresentado nota-se “Uma visão utópica do sexo como uma força libertadora”³⁹², um aspecto esteticista que, de acordo com Causo, é base do estilo *tupinipunk* por onde soam os “ecos da “prosa cubista”³⁹³ de Oswald de Andrade. Se na dimensão do imaginário antropofágico, mesmo que na sua face modernista, isto significa uma “absorção das forças do inimigo” (como já dito por Raul Bopp), a cópula protagonizada pelas personagens centrais da trama *Favelost* demonstra a comutação da vida através da troca de fluidos sexuais como estratégia de sobrevivência. Selado por um beijo, o destino tecnológico se subordina aos “básicos instintos”³⁹⁴ do ser humano, ou seja, “hábitos, amores e necessidades desde sempre”.³⁹⁵ Esta mesma cena poderia atuar como resposta do precariado na elaboração de seus próprios desdobramentos discursivos.

Se as narrativas das grandes potências elucubram um futuro idealizado com base no manuseio “sofisticado” dos aparatos tecnológicos – lembrando aqui Suzane Costa e Carlos Regina respectivamente – é na narrativa periférica que a contenda deve ser defendida; de narrativa para narrativa, considerando-se aqui *Favelost* como

³⁸⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.99.

³⁹⁰ BOPP. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 -1928*, p.51.

³⁹¹ FAWCETT. *Favelost*, p.241.

³⁹² CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.266.

³⁹³ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.265.

³⁹⁴ ‘*Basico Instinto*’ é outro livro de autoria de Fausto Fawcett, publicado em 1992 pela editora Relume-Dumará.

³⁹⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.7.

uma delas. Neste sentido, um argumento de Tania Carvalhal é contundente: “é agora o representante da cultura periférica e dependente que investe contra a do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco para extrair dela apenas o que lhe serve. Assimila somente o que lhe convém”³⁹⁶. Perfaz-se assim a lei do antropófago, que, de acordo com Oswald de Andrade, parte da seguinte premissa: “só me interessa o que não é meu”.

Ao apresentar a expressão ‘*bregarunner*’ – uma visão kitsch do clássico cinematográfico *cyberpunk* de 1991, ‘*Bladerunner, o caçador de andróides*’³⁹⁷– a narrativa *Favelost* estabelece uma crítica que clama pela ruptura de uma “demarcação da dependência cultural”³⁹⁸, como diz Tania Carvalhal, um tipo de débito que o *tupinipunk* parece não querer tomar para si. Dívida esta que a autora observa quando se buscam semelhanças e não diferenças que possam advir da comparação entre textos. “Reconhecida a semelhança, contraída a dívida”, diz ela, “chegava-se, com naturalidade a uma conclusão: a dominação cultural de uma país (de uma cultura) sobre (outro) ou outra”.³⁹⁹ A referência ao “brega” aparece em outro momento do texto *Favelost* desta vez para designar “arranha-céus de aparência cafona”, o que poderia designar uma metáfora para o “futuro imaginado cheio de tecnoascéptica ou tecnoimunda sociedade”⁴⁰⁰. Noutra passagem da narrativa o termo *bregarunner* é utilizado para definir a paisagem urbana da favela misteriosa: “[...] a paisagem urbana é totalmente bregarunner, numa mistura de favelas, cortiços, prédios [...], contêineres e sucatas gigantescas, servindo de moradia precária [...]”⁴⁰¹.

Seja na descrição irreverente dos exóticos ‘Tatus Ray-Ban’, seja na referência de um ‘*Bregarunner*’, a atmosfera burlesca presente em *Favelost (the book)* revisita o traço característico do movimento antropofágico de 1928. De acordo com Raul Bopp, a burla era como uma arma capaz de denunciar “os canastrões literários que ainda proliferavam, sob disfarces modernistas”.⁴⁰² Uma cena narrada em *Favelost* exemplifica este aspecto burlão. Nela, artistas americanos que habitaram o imaginário televisivo com séries de grande audiência na década de 80 no Brasil, tomando aqui a

³⁹⁶ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.79.

³⁹⁷ Direção de Ridley Scott, encenado por Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, Daryl Hannah, dentre outros.

³⁹⁸ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.75.

³⁹⁹ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.76.

⁴⁰⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.35.

⁴⁰¹ FAWCETT. *Favelost*, p.36.

⁴⁰² BOPP. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 -1928*, p.51

série ‘*A feiticeira*’ como exemplo. Eis o segmento: “*Pole dancers*, vedetes antigas, burlequices vaudevilles [...]. Endora vedete, Samantha vedete e Tabatha vedete. Conta a personagem Júpiter Alighieri que tais lembranças ressoaram em seu pensamento durante “uma mijada num trailer transformador de energia urinária”⁴⁰³, lembrando-se ainda de uma época em que atendia pelo nome de Bruce Lido. Ele ainda esclarece quanto a origem deste batismo: “Bruce Lee de *Kung Fu* cercado por lindas e enigmáticas espiãs chinesas [...]” explica a personagem. ‘Lido’ se refere à Praça Lido, localizada em Copacabana, local onde Júpiter se encontrara com “Samantha, a Vedete feiticeira [...]” para uma “trepada mediúnica”⁴⁰⁴.

A recapitulação destas personagens, remodeladas e recoloridas numa ambientação brasileira, apresentam igualmente o que Fredric Jameson observa como traço da pós-modernidade e que diz respeito à destituição do pedestal dos símbolos modernos, conforme já citado neste estudo, mas agora associados à uma relação antropofágica. Diz o autor: “[...] mortos, constrangedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir”.⁴⁰⁵ Nas expressões colhidas de *Favelost (the book)*, acima mencionadas, observa-se o sentimento devorador propiciado pelo uso linguístico provocativo, através do qual a narrativa periférica trama estratégias no intuito de desnivelar, desarranjar e desestabilizar o discurso dominante.

Não se trata propriamente de “destruir” para tomar o lugar, repetindo a atitude autoritária “da cultura dominadora para a dominada”. Agir desse modo seria conceber a antropofagia apenas como uma inversão de papéis, a partir da qual “passaríamos de uma radical postura de admiração passiva e incondicional pelas culturas *européias* a outra atitude, igualmente radical, de fechamento num ‘autobastar-se’ nacionalista”, como alerta Tania Carvalhal.⁴⁰⁶ Ressalte-se aqui, apenas, a coerente atualização do termo ‘europeia’ para ‘norte-americana’.

Como observou Silviano Santiago, a situação da literatura brasileira, em particular, em relação à anglófona não configura um terreno tranquilo. E prova disso são os argumentos até então expostos sobre *o tupinipunk* e *o cyberpunk*, quando se privilegia este último, situando-o no topo de uma hierarquia montada em torno dos

⁴⁰³ FAWCETT. *Favelost*, p.153.

⁴⁰⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.154.

⁴⁰⁵ JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e Sociedade de Consumo*. Tradução Vinicius Dantas. Novos estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, jun.85. P.1.

⁴⁰⁶ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.80-81.

subgêneros de ficção científica. Para reverter (não simplesmente inverter) essa hierarquia, o “autobastar-se” nacionalista, citado na declaração de Tania Carvalhal, embora seja definido pela autora como uma posição radical, pode ser lido numa outra perspectiva, mais afirmativa e construtiva.

Nessa aposta de leitura, toma-se de auxílio o anúncio do jornalista Washington Novaes, que discute temas relacionados à cultura indígena, ao afirmar: “o índio na força da sua cultura ele se basta a si mesmo, ele é autossuficiente, ele sabe fazer tudo o que ele vai precisar ao longo de sua vida [...]”.⁴⁰⁷ Ocorre que, quando se trata das relações de poder entre colonizador e colonizado, entre centro e periferia, a autossuficiência do periférico não precisa ser traduzida somente em termos de confinamento cultural. Longe disso, bastar a si mesmo pode compreender o contágio estratégico com o outro, articulando um saber e um fazer necessários à sobrevivência, tal como se realiza na proposta antropofágica, desde que esta não seja confundida com “devoração (assimilação), vista no seu sentido mais superficial, mas compreendida no seu caráter seletivo, como capacidade crítica de selecionar o alheio que interessa”⁴⁰⁸.

É importante recorrer ao ritual antropofágico dos índios tupinambás tal qual exposto no documentário sobre a obra de Darcy Ribeiro que tem por título “Povo Brasileiro”. O intuito é destronar ou enfraquecer a rasa percepção da matriz tupi brasileira, como, por exemplo, na forma como é inserido por Causo o vocábulo “Tupiniquim” no cerne do conceito ‘*tupinipunk*’, bem como a defesa que faz Rodolfo Londero do prefixo (*Cyber*) vinculado ao (cyber)punk, desconsiderando a potência tupi como raiz da cultura nacional. Eis o trecho do documentário:

os prisioneiros que os tupis faziam em suas guerras eram sacrificados e comidos. Era o momento máximo da vida da aldeia. A sua grande festa. O prisioneiro é levado à aldeia de seu amo. As mulheres e crianças são quem primeiro gritam, saltam, dançam e batem-lhe. Cobrem seu corpo com cinzas, raspam suas sobrancelhas, prendem-no e dão-lhes uma índia para o seu serviço, inclusive sexual. Tudo pronto, é marcado o dia da festa. Os índios levam consigo o prisioneiro de sorte que bebam e se divirtam juntos. No dia seguinte, antes do amanhecer, já estão todos de pé cantando e dançando em volta da *Ibirapema*, o tacape executor. O prisioneiro está com a *muçurana*, uma grossa corda amarrada em volta de todo o corpo. A seguir toma o tacape aquele

⁴⁰⁷ COMBATE RACISMO AMBIENTAL. Darcy Ribeiro – Documentário “O Povo Brasileiro”, capítulos de 1 a 10, 2012. Disponível em: < <http://racismoambiental.net.br/2014/06/13/darcy-ribeiro-documentario-o-povo-brasileiro-capitulos-de-1-a-10/> >. Acesso em: 16 fev. de 2016. (Grifo nosso)

⁴⁰⁸ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.79.

que vai executar a vítima e diz: “quero matar-te porque tua gente matou e comeu muito dos meus amigos”. Responde-lhe o prisioneiro: “terei ainda muitos amigos que saberão vingar-me”. Depois golpeia o prisioneiro na nuca de modo que lhe saltam os miolos e imediatamente levam as mulheres o morto para o fogo. Raspam-lhe a pele e tapam-lhe o ânus com pau. A esposa provisória do prisioneiro chora um choro ritual. O corpo é cortado em pedaços e assado. As vísceras são dadas as mulheres que as fervem e com um caldo faz uma papa que chamam mingau. Quando toda a carne é repartida, voltam cada um para casa, levando cada um seu quinhão. O matador se recolhe em sua rede durante dias. Sem participar do banquete, vai ele digerir o ato da morte. As coisas do mundo retomam os seus lugares ⁴⁰⁹.

Na ritualização antropofágica dos tupinambás, o golpe preciso e certo deflagrado pelo guerreiro que firmemente segura o *ibirapema* (o tacape executor), reequilibra os eixos do mundo no sentido de que, ao digerir os restos corpóreos do guerreiro inimigo, novas forças são assimiladas à potência tupi. A antropofagia requer o silêncio do matador, um possível mecanismo igualmente ritualizado, um pressuposto sinal que propicia o reiniciar de um novo ciclo de revigoração de toda a aldeia. Para que as coisas do mundo retomem seus lugares é preciso devorar aqueles que igualmente devoram os tupinambás, para, quem sabe, os amigos anteriormente executados e igualmente comidos pelos inimigos retornem por entre corpo daquele que será igualmente devorado. O círculo da vida requer constante movimento, impressão que se deixa transparecer pelo ritual.

Analogicamente, nos espaços urbanos de *Favelost*, o *ibirapema* e a *muçurana* dão lugar ao ácido sulfúrico abrigado em uma caneta-tinteiro, arma mortal manipulada pelos capatazes Júpiter Alighieri e Eminência Paula no intuito de eliminar aqueles que não suportam o ritmo veloz ali imposto. As vísceras do aniquilado são recolhidas por um “celular equipado com um sugador de miasmas e captura a fumaça que sai do mingau ralo e corrosivo [...]. Mas ele vai continuar em forma de pesquisa”⁴¹⁰. Ou como diz Oswald em seu ‘*Manifesto Antropófago*’: “A ciência codificação da magia”⁴¹¹. Na morte destes indivíduos destoantes a Mancha Urbana retorna ao ponto de equilíbrio, pois como no texto da narrativa é exposto: “as multidões continuam andando e

⁴⁰⁹ COMBATE RACISMO AMBIENTAL. Darcy Ribeiro – Documentário “O Povo Brasileiro”, capítulos de 1 a 10, 2012. Disponível em: < <http://racismoambiental.net.br/2014/06/13/darcy-ribeiro-documentario-o-povo-brasileiro-capitulos-de-1-a-10/> >. Acesso em: 16 fev. de 2016. (Grifo nosso)

⁴¹⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.47.

⁴¹¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia, p.3. Disponível em: < <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/andrade-oswald-de-revista-de-antropofagia.pdf> >. Acesso em: 02 jan. 2017.

fazendo o que têm que fazer [...]”.⁴¹² Rituais que seguem seus adereços tecnológicos atuantes cada qual a partir de sua própria medida, proporção e funcionamento social. Ambos vislumbram um ponto em comum, o equilíbrio do mundo deve ser mantido a partir das regras nele estipuladas, mantendo, desta maneira, a existência do executado de alguma forma seja na perpetuação de seus principais atributos nos pedaços do seu corpo devorado, seja na forma de experiência científica. O ponto comum entre os dois eventos narrados é a imagem das vítimas transfiguradas em mingau. O uso destes objetos ritualizados, para que deles emane um propósito a partir de seu manuseio, remete tanto ao misticismo *high-tech* que Causo observa como particular característica *tupinipunk* quanto à visão modernista de Oswald de Andrade. Desta, Causo percebe

a produção de uma voz supostamente múltipla a partir da qual algo novo deve aparecer, como uma combinação de referências de objetos conhecidos, mas vistos então por um ponto de vista que seria mais aberto e livre, quando comparado à prosa convencional ⁴¹³.

Noutro momento narrado em *Favelost (the book)* alguns objetos são metaforizados para que neles seja indicado a presença de um futuro caduco e enferrujado, ou uma modernidade ultrapassada,.

[...] obeliscos ferruginosos, cheios de alicates, chaves inglesas, chaves de fenda, canos gigantes, parafusos aos milhares, [...] monumentos ferrosos que pontuam a paisagem medieval de futurismo caduco (como todo futuro e futurismo)” ⁴¹⁴.

Ao buscar os aspectos particulares do *tupinipunk* em relação ao *cyberpunk*, Causo procura afirmar uma identidade nacional munido das armas do contraste, pois como reitera Tania Carvalhal em seu estudo '*Literatura Comparada*', é “a diferença que permite a nossa inserção no universal” ⁴¹⁵. A opinião da pesquisadora pode ser útil para refutar a ideia de que o *tupinipunk*, por ser uma expressão mais nova que o consolidado *cyberpunk*, seja deste um “parente pobre” ou um retardatário que acabara “recebendo tardiamente o que já deixara de ser a “ordem do dia” no país de origem. Neste sentido, quando Fausto Fawcett declara no colóquio exibido pela revista eletrônica '*Select*' que “nunca precisei de nenhum *ciberpunk* pra lidar com a volúpia

⁴¹² FAWCETT. *Favelost*, p.47.

⁴¹³ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.266.

⁴¹⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.43.

⁴¹⁵ CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p.77.

tecnológica e de uma forma bem Terceiro Mundo”⁴¹⁶, o autor estaria atento à maliciosa conjugação do *cyberpunk* como modelo de ficção científica considerada aparentemente como universal. Além disso, Fausto Fawcett torna explícito seu contragosto relacionado a um tipo de recalque que persiste nas produções de FC nacional. Tomam-se por princípio as palavras de Carlos Regina em seu Manifesto Antropofágico ratificar a mesma oposição da qual fala Fausto Fawcett: “Nós, brasileiros, vivemos permanentemente dentro do ambiente psicótico criado por Phillip K. Dick, com clonagem de cartões e policiais corruptos”⁴¹⁷.

O que Fausto Fawcett faz é menos um repúdio estilístico aos elementos do gênero *cyberpunk* do que a tentativa em deslocar o lugar de enunciação discriminatório igualmente sinalizado por Suzane Costa. O pleito deste deslocamento visa convocar elementos do periférico e do precário convívio social brasileiro para o interior do discurso narrativo da FC nacional. Para isso, evoca tons de brasilidade e despreza propostas discursivas hierarquicamente impostas proveniente da ficção científica norte-americana. Num dos trechos de sua entrevista, o autor exemplifica este argumento da seguinte forma: “Pão de Açúcar Bem ali. Morro dos Cabritos bem ali. Babilônia bem ali. Concentração urbana, vertigem urbana em pouco espaço, precariedade do convívio social”⁴¹⁸.

Num país alegórico manifestado na Mancha Urbana, território de misticismos e rituais, africanos e indígenas, dos pontos de macumba, dos Oxossis, das missivas tecnológicas transportadas pelo emissário Exu e sua potência midiática, terra de Rivelino, dos ‘Tatus *Ray-ban*’. Neste cenário, é plausível pensar o Brasil na perspectiva de um país versado a lá *tupinipunk*, fazendo supor que a versão pirateada, *fake* ou falsa é teatralizada nos palcos *cyberpunk*. Um Brasil, diga-se de passagem, tal qual esboçado na narrativa *Favelost*, de discrepâncias acentuadas, mas que merece um “papel de destaque e de liderança nem que seja na marra. Nem que seja nas gambiarras [...]”⁴¹⁹. Sendo este um trecho integrante de uma entrevista publicada

⁴¹⁶ SELECT. Fausto Fawcett, 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>>. Acesso em: 01 jan. de 2017.

⁴¹⁷ É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: <<https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 10 nov. de 2016.

⁴¹⁸ Entrevista completa no sítio eletrônico: <http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>. Último acesso em 21 de dezembro de 2016.

⁴¹⁹ DIVERSO. Fausto Fawcett, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jy4vBReqx3o&t=647s>>. Acesso em: 05 jan. de 2017. (Parte 1).

em 10 de outubro de 2012 ao canal digital ‘*Diverso*’, Fausto Fawcett ratifica estas palavras acrescentando a elas diferentes nuances do Brasil através de ‘*Santa Clara Poltergeist*’ (1991) e *Favelost (the book)* (2012), duas de suas narrativas mais proeminentes. “Em *Santa Clara*”, diz Fawcett,

era uma coisa mística. Copacabana virou território os cientistas todos vinham pra cá porque tinha uma mulher que curava com sexo e sangue. Agora é Rio São Paulo, unidos ali no vale do Paraíba, à beira da Via Dutra, entendeu? Novamente a partir da facilidade com que você constrói uma igreja aqui pra ter isenção de impostos e etc. Então varias empresas foram se instalando, atrás de igrejas, de ONGS etc. e quando você viu tinha uma espécie de serra pelada terminal uma espécie de Canudos capitalista ⁴²⁰.

A partir desta declaração é coerente apresentar a voz de Oswald de Andrade em seu manifesto quando este diz: “Queremos a revolução Carnaíba. Maior que a revolução francesa” ⁴²¹. Em sintonia fina com este argumento, um excerto de *Favelost* auxilia na reflexão: “As igualdades, Fraternidades, Liberdades estão perturbadas pelos novos mandamentos do humanismo encurralado: a Velocidade, a Instabilidade e a Precariedade [...]” ⁴²². Traços de uma sociedade que “[...] já foi predominantemente Teocêntrica, já foi predominantemente Antropocêntrica, agora é agressivamente Tecnocêntrica” ⁴²³. Uma condição de dependência tecnológica que dita nas palavras de Oswald de Andrade ganha a seguinte leitura: “somos prisioneiros de uma civilização técnica [...]. Precisamos [...] em ímpetos de um nacionalismo transbordante, de um Brasil afastado de Calmarias [...]” ⁴²⁴. Tudo indica que tal clamor tenha reverberado na Mancha Urbana fazendo repercutir os anseios dos pensamentos do idealizador do ‘*Manifesto do Antropófago*’ em todo o território de *Favelost*.

Em meio a um ambiente marcado pela tecnologia, cercado por “Indústria Robótica, Neurocientífica, Genética, [...] Engenharia Molecular, [...]” ⁴²⁵, a palavra *Favelos*, comumente pronunciada como “*Favelós* ou *Favenós*, *Favelalost* ou *Faltaumposte*” ⁴²⁶ – como já mencionado – parece agora exigir das multidões as a

⁴²⁰ DIVERSO. Fausto Fawcett, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jy4vBReqx3o&t=647s>>. Acesso em: 05 jan. de 2017. (Parte 1)

⁴²¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia, p.3.

⁴²² FAWCETT. *Favelost*, p.25.

⁴²³ FAWCETT. *Favelost*, p.25.

⁴²⁴ BOPP. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*, p.52.

⁴²⁵ BOPP. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*, p.59.

⁴²⁶ FAWCETT. *Favelost*, p. 111.

elaboração de uma nova gramática. Por certo, uma atitude devoradora e linguística destes antropófagos de *Favelost* permitirá a apropriação do termo anglicista a ponto de fazê-lo soar na regência de uma nova melodia. O próprio Oswald de Andrade instrui, em seu manifesto, que “[...] nunca tivemos gramática”⁴²⁷. Sobre tais argumentos Raul Bopp esclarece:

A linguagem nas suas múltiplas relações de cultura foi-se diferenciando das usadas em livros de além-mar. Expressões idiomáticas, em delicadas construções acústicas, respondiam à índole musical do povo. Nas camadas baixas da fala brasileira, *desgovernada* e em formação contínua, encontra-se uma variedade de confecções léxicas de sabor primitivo. Em linguagem oral, as palavras muitas vezes deformam-se, numa acomodação fonética [...]: Florianospi⁴²⁸.

A tecla SAP Renato Aragão seria senão uma metáfora para indicar que qualquer força a ser depreendida para controlar o manuseio da língua pelas massas seria esforço em vão, um mecanismo para satirizar a tentativa de se colonizar um povo pela própria normatividade da língua. Talvez este seja um traço estético do *tupinipunk* ao abordar as “confecções léxicas” como um efeito antropofágico de caráter linguístico, numa posição afirmativa frente às massas e suas tentativas de descentralizar o poder dominante. Neste sentido, a pronúncia da cidade brasileira Florianópolis, assume nova aparência, peculiar melodia, assim como *Favelost* ganha acústica diferenciada, ambas as citações correspondem a respostas decorrentes da “índole musical do povo”. Por consequência, o termo ‘desgovernada’ permite ser abordado no sentido de não aceitar governança, ou ainda, de ignora as “leis de gravidade do idioma [...]”⁴²⁹; antes se interessa por explorar seus “valores incógnitos”⁴³⁰.

Por tudo que fora exposto, a declaração que faz Causo ao termo *tupinipunk* – conforme o anuncia no nono número de seu fanzine *Papêra Uirandê Especial: Tupinipunk no século XXI*’ de 2015 – merece tanto atenção quanto flexibilidade no julgamento do quesito. A proposta de lançar o *tupinipunk* ao século XXI depende, dentre outras variáveis, do apoio imprescindível no campo crítico e intelectual

⁴²⁷ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia, p.3. Disponível em: < <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/andrade-oswald-de-revista-de-antropofagia.pdf> >. Acesso em: 02 jan. 2017

⁴²⁸ BOPP. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*, p.59.

⁴²⁹ BOPP. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*, p.59.

⁴³⁰ BOPP. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*, p.59.

brasileiro, começando pelo acautelamento de Silviano Santiago quando sugere de forma enfática que é “preciso ter cuidado com o método, com a tática de abordagem dos objetos”. Ao que parece, o lugar de legitimação ou de enunciação dos discursos – relembrando aqui a voz de Suzane Costa – se aparenta com a face do colonizador que homologa versões de si para aqueles que se querem dependentes, como diz Silviano Santiago. A potência tecnológica tupi é tão *high-tech* quanto o suposto *cyber* que a crítica persiste em manter no pedestal como legitimador da ficção científica nacional. Está certo Oswald de Andrade quando diz que “perdemos contato com a terra”⁴³¹.

De forma semelhante, Silviano Santiago cria uma rota de encontro ao que diz Oswald ao descrever a cena do Velho do Restelo, nos *Lusíadas*, de Camões.

A beira do cais, o velho não embarca, não age, fala. Reflete. Acha inútil a busca do desconhecido, porque o desconhecido está na própria sociedade, só não vê quem não quer; civilizar outro é tarefa supérflua enquanto existam “outros” (isto é, grupos marginalizados) que são oprimidos pela classe dominante, etc⁴³².

Por fim, diante da imagem reflexiva do Restelo de Camões, o autor sugere uma pergunta que possibilita desdobramentos: “Para que sair, se os problemas de casa não foram ainda resolvidos, e são tantos”⁴³³. Quando Fausto Fawcett deflagra um protesto ao afirmar que não precisa de um modelo *cyberpunk* para solavancar os problemas do Terceiro Mundo estaria voltando seu olhar para sua casa, o Brasil, e ali montando seu observatório de eventos. Em *Favelost (the book)* é narrada uma cena que requer similar atenção. Nela, uma visão quase onírica se presentifica numa suposta promessa de um olhar que parece retornar à terra dos antigos ‘Brasis’, referindo-se aqui aos povos tupis: “Olhar de algum terraço a Mancha Urbana e sentir a insignificância, como se estivesse de frente para um deserto, ou pro oceano do alto-mar, ou na estratosfera debaixo do cosmos, grade cosmos”⁴³⁴.

⁴³¹ BOPP. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*, p.52.

⁴³² SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, l.

⁴³³ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal*, l.

⁴³⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.41.

7. Ciborgues ancestrais: uma perspectiva do corpo

Como já demonstrado, o conceito do *tupinipunk* fora introduzido por Causo de forma quase sempre vinculado ao *cyberpunk* norte-americano, pelo menos em sua apresentação, por dizer, '*Tupinipunk: Cyberpunk brasileiro*'. Foi na '*Papêra Uirandê Especial*' de 2015 que o autor o anunciou como "fenômeno característico das décadas de 1980 e 90"⁴³⁵. O que poderia denotar uma linha de diferença determinante entre o *tupinipunk* e o *cyberpunk* torna-se uma ideia que acaba por não ser desenvolvida, permanecendo em suspensão e sem maiores investimentos do autor. Prova disso é

⁴³⁵ CAUSO, Roberto de Souza. *Papêra Uirandê Especial #9*, 2015. Disponível em: <<http://www.contosdeterror.com.br/books/Papera.pdf>>. Acesso em: 01 dez. de 2016, p.11.

que uma nova ocorrência desta enunciação não se repete em sua tese de 2013. Nela, Causo declara: “Ao contrário do *cyberpunk*, o *tupinipunk* não foi um movimento, mas uma *tendência* espontânea presente na FC brasileira [...], contendo algo da atmosfera cultural, das contradições e dos dilemas do país”⁴³⁶.

Ao tratar o *tupinipunk* como tendência ou fenômeno, Causo parece almejar mais em delimitar uma diferença com o *cyberpunk* do que propriamente demandar esforços para demonstrar ao que se referem os termos e em qual medida se relacionam com o *tupinipunk*. Aqui, se pretende investigar o termo ‘fenômeno’ – ou tendência, como queira – na proposta de um perspectivismo por ele proporcionado, um ponto de vista na construção do imaginário da FC brasileira, tomando por ponto de partida *Favelost (the book)*.

Sob o título de ‘*Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena*’, o texto de Eduardo Viveiros de Castro apresenta o seguinte pensamento: “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas [...], que o apreendem segundo pontos de vista distintos”⁴³⁷. A capacidade em ocupar um ponto de vista – de “pôr-se (ou achar-se posto) no lugar do outro”⁴³⁸ – é definida pelo autor como ‘perspectivismo’. Partindo de uma dimensão cosmológica indianista nas formas de apreensão do mundo, o estímulo inicial para a reflexão sobre o termo ‘perspectivismo’, confessa Viveiros de Castro, foram

as numerosas referências, na etnografia amazônica, uma concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos vêm os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos — é profundamente diferente do modo como esses seres vêm os humanos e se vêm a si mesmos⁴³⁹.

Destas palavras percebe-se que o olhar através do qual se borda o mundo vale-se de perspectivas e ambivalências. Neste aspecto, interessa considerar que o termo ‘perspectividade’ possibilita provocar centelhas críticas de teor não somente etnológico, mas de rigor igualmente sociológico exigido pelo tema – como alerta o autor. Aqui, considera-se a tecnologia tal qual um elemento que atua como parte

⁴³⁶ CAUSO. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*, p.266. (Grifo nosso).

⁴³⁷ CASTRO. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*, p.225.

⁴³⁸ DE CASTRO, Eduardo Viveiros. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas”. In: __Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p.31.

⁴³⁹ CASTRO. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*, p.227.

integrante na construção dos sujeitos, na manipulação do corpo como estratégia para a redefinição do maquinário social. Em uma entrevista para a revista eletrônica ‘*Select*’, Fausto Fawcett oferece o seu olhar perspectivista sobre a humanidade, definida por ele como parte interior de sua carcaça humana. É da observação desta carcaça, ou melhor, do corpo descrito como fonte de precariedade, que os ‘quimeras’ (apresentados na narrativa como seres anômalos ou mesmo “cobaias de experimentação sexual”⁴⁴⁰) podem ser analisados como uma forma de apreensão do mundo a partir de um ponto relativizado e fortemente estimulado pelo ingrediente tecnológico – unindo-se aqui as vozes de Viveiros de Castro e Fausto Fawcett consecutivamente. Resultado da “mistura de animal e máquina”, a humanidade, declara Fausto Fawcett, é

impulsionada pelos delírios da razão, pelo delírio dos desejos, pelos *delírios* da paixão, pelos *delírios* afetivos [...] exacerbados pelo ambiente mega urbano [...] e sua cereja do bolo, a tecnologia, transformando o mundo e a nós mesmos em parques temáticos e quintais de próteses⁴⁴¹.

Descritos como “gente com piroca no joelho, boceta na nuca, boca no umbigo”⁴⁴² estas personagens de aparência disforme, que na narrativa também respondem pelo nome de ‘*freaks*,’ posicionam-se como agentes metafóricos da Mancha Urbana, atuando ali como irradiadoras do conjunto de seus delírios. A reduzida vida útil destes seres (pois, como é dito no romance, não duram mais que uma semana) aponta para as breves sensações vivenciadas pelo ambiente urbano veloz de *Favelost*. Pode partir daí o pensamento de Fausto Fawcett quando, na mesma entrevista à ‘*Select*’, o autor afirma que o humanismo está encurralado “entre o animal e a máquina, básicos instintos cutucados por tecnologia”⁴⁴³. Máquina no sentido aproximado do que diz o filósofo italiano Giorgio Agamben sobre a transformação do homem nas múltiplas perspectivas do que possa significar o termo “aparência”. Diz o pensador:

Quem pode dizer que este bípede disforme, que mede não mais que quatro pés, que nas vizinhas do polo ainda se chama de homem e que não tardará a

⁴⁴⁰ FAWCETT. *Favelost*, p.79.

⁴⁴¹ SELECT. Fausto Fawcett, 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>>. Acesso em: 01 jan. de 2017. (Grifos nosso).

⁴⁴² FAWCETT. *Favelost*, p.79.

⁴⁴³ SELECT. Fausto Fawcett, 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>>. Acesso em: 01 jan. de 2017.

perder este nome caso se deforme mais um pouco, não é nada além da imagem de uma espécie que passa ⁴⁴⁴.

O que importa nesta abordagem é refletir sobre a posição destes indivíduos predicados provém de um ponto de observação, consequência do ato de “ver como”, capaz de constituí-los como ciborgues⁴⁴⁵. Lembra Erick Felinto e Lucia Santaella, em seu livro, ‘*O Explorador de abismos. Vilém Flusser e Pós-humanismo*’ a origem da palavra ciborgue:

O neologismo ciborgue (**cib**-ernético mais **org**-anismo) foi inventado por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline em 1960, para designar os sistemas homem-máquinas autorregulativos, quando ambos aplicavam a teoria do controle cibernético aos problemas que as viagens espaciais impunham à neurofisiologia o corpo humano ⁴⁴⁶.

As adjetivações associadas às personagens *freaks* na narrativa *Favelost*, quando, por exemplo, são chamadas de quimeras ou aberrações, denotam o apreço por dualismos simplificados para que deles se possa extrair um plexo de classificações que compelem a sociedade a enfrentar as suas diferenças. Suspeita-se que tantos quantos forem os adjetivos atribuídos aos *freaks*, o juízo que se faz de sua aparência decorre da inevitável comparação com a estrutura corpórea dos modelos humanos já normatizados. Se “A boate Candomblé de Açougue Solto [...] é o lugar de concentração das quimeras [...], e também dos Clonildos e Clonildas, esse grupo de gente clonada [...]”⁴⁴⁷ então este “antro de ciência lúbrica”⁴⁴⁸ se configura como um espaço de diferenças. Pode-se supor que, abandonado o seu estatuto de relíquia, a forma humana tende a ser o flâneur solitário, a visão de uma espécie que, submetida a outros arranjos em sua estrutura corporal (e por decorrência social), deixara para trás a sua antiga crisálida, como diz Giorgio Agamben. Em seu lugar, “Máquinas que viram outras máquinas de aspecto mínimo [...]. Máquinas mínimas que se transformam ao menor toque em máquinas maiores. Nanotravessuras da interação digital”⁴⁴⁹, como pronunciado pela narrativa *Favelost*. Relacionado ao que diz

⁴⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O aberto. O homem e o animal*. Tradução Pedro Mendes. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 56.

⁴⁴⁵ FELINTO, E.;SANTAELLA, L. *O explorador de abismos. Vilém Flusser e o pós-humanismo*. 1.ed. São Paulo: Paulus, 2012, p.29.

⁴⁴⁶ FELINTO, E.;SANTAELLA, L. *O explorador de abismos. Vilém Flusser e o pós-humanismo*, p.29.

⁴⁴⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.79.

⁴⁴⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.79.

⁴⁴⁹ FAWCETT. *Favelost*, p.17.

Agamben e sobre as experiências que teve no Alto Xingu relacionado ao povo Yawalaptí, Viveiros de Castro recorda:

Ficou claro para mim que o que acontecia no Xingu não podia ser reduzido à oposição [...] entre o físico e o moral, [...], o biológico e o sociológico. Ao contrário, havia uma espécie de estranha interação, algo como uma “entre-indeterminação” entre essas dimensões muito mais complexas do que sonhavam os nossos dualismos ⁴⁵⁰.

Da mesma forma, não se pode desprezar a possibilidade do funcionamento das personagens *freaks* como metáforas de uma “entre-indeterminação”⁴⁵¹ tecnológica capazes de remodelar ou reorganizar os espaços sociais através do manejo do corpo. Viveiros de Castro examina o corporal e o social como elementos intimamente ligados, interdependentes. Por este ângulo, pode-se arriscar que o possível incômodo resultante do confronto com tais criaturas, não deriva de uma interpretação escatológica que possa pairar sobre eles (já que instigam justamente por estarem nos movimentos iniciais de uma linha de partida tecnológica e não numa linha de chegada), mas por uma “herança intelectual dicotômica” ⁴⁵²que reside no caráter de todo dualismo ocidental – parafraseando aqui Viveiros de Castro.

No desconforto da dicotomia ou dos rasos dualismos ocidentais, os *freaks* são escanteados, cabendo-lhes o desígnio da indeterminação como marca constante na própria nomenclatura. Ainda que sua aparência decorra de uma estrutura física aparentemente embaralhada estes, que também atendem pelo nome de ‘quimeras’, não perdem o seu estatuto humano, fazendo parte do corpo social de *Favelost*. De igual forma, por que não considerá-los como expressões de uma cidade que ainda arrisca potencialmente em cálculos inusitados, para, daí, propor fórmulas peculiares em busca de novos arranjos, sejam eles urbanos, sociais ou humanos? Em *Favelost* um clamor ontológico é repetidas vezes declamado a partir das interferências tecnológicas. Serve de exemplo o segmento a seguir: “O mundo, as nossas emoções, as nossas psicologias, os nossos entendimentos, conhecimentos totalmente perturbados. [...] aplicativos cutâneos, neurodispositivos, [...], códigos, e o que somos agora?” ⁴⁵³.

⁴⁵⁰ CASTRO. *O chocalho do xamã é um acelerador de partícula*, p.28.

⁴⁵¹ CASTRO. *O chocalho do xamã é um acelerador de partículas*, p.28.

⁴⁵² CASTRO. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*, p.226.

⁴⁵³ FAWCETT. *Favelost*, p.25.

A direção que possa tomar esta pergunta deve permitir questionar as mais manifestações da tecnologia abandonando-se o manto da idolatria que sobre ela possa estar sendo bordado. Por isso, a rota traçada por esta questão está longe de deter uma resposta. “Ser humano como tubo de ensaio mamífero rumo a não se sabe o quê”⁴⁵⁴ é um momento no qual a narrativa apresenta a humanidade submersa nas incertezas do futuro, sendo este tão perspectivizado e ambivalente como parece ser o homem e suas versões cibernéticas.

Supõe-se que dentro de uma análise de contrastes, ainda que viciosamente dicotômica, formam-se pares vocabulares capazes de redigir novas gramáticas. Como fruto de um corpo social atribulado cujos movimentos faz despertar a modorra e o ócio, a palavra “Animáquinas” é um bom exemplo da necessidade de acréscimo de expressões em páginas ainda não inventariadas dos dicionários. Esta afirmação faz lembrar o pensamento de Raul Bopp ao examinar os movimentos modernistas no Brasil quando ele afirma que o som desta nova estrutura gramatical se orienta pela melodia indomesticável das massas no manuseio da linguagem. Estas zonas de fronteiras que se formam mediante a manipulação de estruturas, seja do corpo ou da linguagem, são resumidas por Homero Luis Alves de Lima em seu ensaio ‘*Corpo Ciborgue e os dispositivos das novas tecnologias*’. Em sua percepção sobre o tema, diz o autor: “O ciborgue surge a partir de “três abalos de fronteira.”

A primeira é aquela em que a fronteira entre o humano e o animal está completamente rompida [...]. A segunda separação sujeita a vazamentos é aquela entre o animal-humano (organismo), de um lado, a máquina, de outro [...]. A terceira ruptura está diretamente ligada à segunda: A fronteira entre o físico e o não físico é muito imprecisa entre nós. A miniaturização das tecnologias (a ubiquidade e a invisibilidade dos ciborgues) [...] ⁴⁵⁵.

Mesmo diante do trepidar destas fronteiras, percebe-se que a forma binária e dicotômica de analisar os seus elementos persiste. Exemplo desta afirmação são os contrastes dualistas que compõem o trecho acima exposto, tais como: homem e animal, animal-humano e máquina. Com isso se quer dizer que as prováveis relações de ambivalências se aniquilam na mesma proporção em que as indeterminações perdem a sua função instigadora do exercício do desconhecido. Desestabilizar estas

⁴⁵⁴ FAWCETT. *Favelost*, p.81.

⁴⁵⁵ LIMA, Homero Luís Alves de. *Corpo Cyborg e o dispositivo das novas tecnologias*. In: *Corpos Mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais*. COUTO, Edvaldo Souza; GOELLNER, Silvana Vilodre. 2.ed. Porto Alegre: UFRGS, 2009, p.36.

relações fronteiriças ou, quem sabe, deslocar seu lugar de enunciação, como já dissera Suzane Costa, seria uma proposta observável na fundamentação das personagens *freaks* que circulam na Boate do Açougue Solto e suas filiais.

Ao passo que Viveiros de Castro instrui que o mundo é apreendido a partir de pontos de vistas distintos – daí a natureza do que o autor define como sendo “perspectivismo” – deduz-se que as supostas ambivalências provenientes do termo, depende de um ponto enunciativo, de um discurso, como analisa Suzane Costa. Assim, ao descentralizar o local de enunciação, a imagem metaforizada dos *freaks* atende a chamados de deslocamento de poder, de uma sociedade que clama a mudança do corpo para vivenciar igualmente outras experiências em si mesma. Este argumento está fundamentado nas seguintes palavras de Viveiros de Castro ainda relacionado à sua experiência no Alto Xingu:

O que me chamou exemplarmente a atenção foi o complexo da reclusão pubertária do Alto Xingu, em que os jovens têm o corpo literalmente fabricado, imaginado por meio de remédios, de infusões e de certas técnicas mais “invasivas” como a escarificação. Em suma, tudo aquilo me parecia um signo de que não havia distinção entre o corporal e o social: o corporal era social e o social era corporal. Portanto, tratava-se de algo diferente das oposições familiares entre [...] centro e periferia, interior e exterior, ego e inimigo ⁴⁵⁶.

No relato de Viveiros de Castro, a sociedade é percebida na perspectiva do corpo, supondo-se que, ao modificar este, modifica-se irremediavelmente aquela. Funcionando como espinhas dorsais que compartilham as mesmas ramificações nervosas, corpo e sociedade auxiliam a potencializar as seguintes palavras redigidas em *Favelost*: “proliferação de tecnologia dentro e fora das pessoas, promiscuidade de ciência [...]” ⁴⁵⁷. Pensar o corpo como elemento da imaginação, seguindo a sugestão de Viveiros de Castro, seria uma maneira de relativizar suas relações com a sociedade e rasurar oposições simplificadas e superficiais. De forma semelhante, as personagens ‘*freaks*’ são fabricadas e imaginadas pelo viés *tupinipunk*, tudo junto e misturado. Reconfigurando uma fala já citada de Oswald de Andrade é cabível pôr em pauta a seguinte questão: Quem disse que queremos ser prisioneiros tecnológicos?⁴⁵⁸ *Prisioneiros* aqui no sentido de ser compelido a seguir um manual ou uma bula que

⁴⁵⁶ CASTRO. *O chocalho do xamã é um acelerador de partículas*.

⁴⁵⁷ FAWCETT. *Favelost*, p.44.

⁴⁵⁸ A frase original do expoente modernista aqui parafraseada é: “Somos prisioneiros de uma civilização técnica [...]”. BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*, p.52.

redija os refinamentos prescritivos que dizem a correta maneira de conduzir o aparato tecnológico. Conforme discutido, tais atitudes viriam a consolidar hierarquias de discursos, como confirma Suzane Costa ou Carlos Regina. Ocorre então pensar nas ferramentas tecnológicas a partir de frequências que interferem nos arranjos da sociedade.

Neste sentido, vale a pena considerar a associação entre a experiência descrita por Viveiros de Castro, nas observações decorrentes da proximidade com o povo Yawalaptí (no que tange ao “corpo literalmente imaginado e fabricado”), e o que declara Donna Haraway na obra *‘Antropologia do ciborgue, as vertigens do pós-humano’*. De acordo com a autora, o ciborgue tem a ver com “a interação entre a medicina, [...], vestimentas e fabricação de equipamentos [...]”.⁴⁵⁹ “A verdade” – acrescenta a escritora que se auto intitula de ciborgue – “é que estamos construindo a nós próprios, exatamente da mesma forma que construímos circuitos integrados ou sistemas políticos [...]”⁴⁶⁰. Nesta mesma trajetória do pensamento apresentado pela estudiosa norte-americana – na relação entre a manipulação do corpo e seus reflexos na sociedade – o povo Yawalaptí exhibe seus seres cibernéticos na interação com “[...] remédios, [...] infusões e [...] certas técnicas mais “invasivas” como a escarificação”.

Da observação que faz Viveiro de Castro destes ciborgues indígenas poderiam ser confirmadas as suspeitas de Edvaldo Couto quando este autor faz crer que “o ciborgue é uma ficção que abarca a nossa realidade social e corporal. É um recurso imaginativo diante dos múltiplos acontecimentos frutíferos que fazem parte de nossa vida”⁴⁶¹. Nota-se aqui o diálogo entre Edvaldo Couto e Viveiros de Castro ao passo que este também percebe uma relação de inadiável reciprocidade entre estes elementos. Neste aspecto, a força e a potência das imagens irradiadas pelo corpo biotecnológico dos *freaks* encorajam a uma nova diagramação das formas. Na estética *tupinipunk* dos corpos remixados poderiam ressoar as palavras de Edvaldo Couto.

Também merece reflexão a declaração feita por Donna Haraway e transcrita por Hari Kunzru, fruto de sua entrevista com a estudiosa: “Estamos falando sobre

⁴⁵⁹ KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.23.

⁴⁶⁰ KUNZRU. “Você é um ciborgue” um encontro com Haraway’. In____: *Antropologia do ciborgue, as vertigens do pós-humano*, p.24.

⁴⁶¹ COUTO, Edvaldo Sousa. *Corpos Voláteis, corpos perfeitos: estudos sobre estética, pedagogias e política do pós-humano*. Salvador: EDUFBA, 2012, p.20.

mundos de mutação que nunca existiram, *antes*, neste planeta. E não se trata simplesmente de ideias. Trata-se de uma nova carne”. Relacionados à declaração da pesquisadora norte-americana, Hari Kunzru oferece seus próprios argumentos. Ele diz:

Mas ela não está falando de algum suposto futuro ou de um lugar tecnologicamente avançado, mas isolado, do presente. A era do ciborgue é aqui e agora, onde quer que haja um carro, um telefone ou um gravador de vídeo” ⁴⁶²

Levando-se em consideração o testemunho de Castro sobre as observações feitas do povo do Alto Xingu, onde é forte a ideia do corpo integrado, imaginado e construído, uma pergunta se faz urgente, para não dizer inadiável no que diz respeito a afirmação de Haraway: “Será? ” (Uma alusão direta a palavra *‘antes’* que demarca – e até certo ponto se impõem com acentuado radicalismo – uma provável gênese ciborgue). Relacionado ao que diz Donna Haraway e Hari Kunzru, Roberto Souza Couto provoca ao anunciar que a aurora ciborgue possui uma anterioridade. Ele diz: “O primeiro homem que de uma pedra fez uma arma ou um utensílio doméstico é o mais antigo ancestral do *cyborgue*” ⁴⁶³. Mas não é só isso, a anterioridade cibernética parece recuar ainda mais no tempo se levadas em consideração as observações de Viveiros de Castro frente às experiências corpóreas, possivelmente vivenciadas pelo povo Yawalaptí desde a sua ancestralidade. Nesta direção, conceber o ciborgue porquanto ocupante da posição de herdeiro e o homem ancestral como a verdadeira herança cibernética seria mais do que justificável. Partindo da declaração de Donna Haraway transcrita por Hari Kunzru, uma pergunta poderia ser feita à estudiosa no sentido de apenas tornar mais transparente o seu pronunciamento. Eis o quesito: quais mundos em mutação nunca existiram antes neste planeta?

Por consequência, a assertiva de Donna Haraway negligencia (pelo menos no recorte desta sua fala) as interações das do tipo observadas por Viveiros de Castro, nas considerações que este toma nota sobre o povo Yawalaptí. Edvaldo Couto ainda afirma que “a formação do homem e da técnica se estabelece num processo simbólico” ⁴⁶⁴, e acrescenta “é nessa perspectiva que devemos pensar o ciborgue”.

⁴⁶² KUNZRU. “*Você é um ciborgue*” *um encontro com Haraway*. In____: Antropologia do ciborgue, as vertigens do pós-humano, p.23.

⁴⁶³ COUTO. *Corpos voláteis, corpos perfeitos*, p.19.

⁴⁶⁴ COUTO. *Corpos voláteis, corpos perfeitos*, p.19.

Vistos como metáfora das transformações biotecnológicas, os *freaks* se estabelecem como visões afirmativas de uma sociedade de ambivalências que se quer “ser cobaia de novas perspectivas para o corpo. [...]”⁴⁶⁵. Sob o ponto de vista de *Favelost (the book)*, ou melhor, numa antropofagia *tupinipunk high-tech*, o corpo é remontado e exhibe configurações inusitadas. Quando os ‘quimeras’ – ou *freaks*, como queiram – trafegam pela Boate Candomblé de Açougue Solto sem causar nenhum tipo de estranhamento ou uma reativa ação de repulsa Boate Candomblé de Açougue Solto, talvez deva-se ao fato de o corpo social também já sofrera modificações, na mesma dinâmica dos corpos remasterizados das criaturas. Há indícios de os *freaks* atuarem como perspectivas do corpo no preponderante desapego *tupinipunk* às formas legitimadas e outrora homologadas pelo senso dominante. No tecido de seus enredos, a narrativa *tupinipunk* se apropria, como lembra Fausto Fawcett,

desses dizeres para quase todas as metrópoles e mega cidades do Terceiro Mundo (ainda gosto de usar essa designação, tem um quê de ficção científica *trash* e faroeste idem), pois nelas a beleza que podemos assinalar como paisagens naturais, paisagens sociais interessantes, faunas humanas desconcertantes, culturas milenares ou com aspectos musicais, culinários, arquitetônicos, filosóficos, religiosos, tecnológicos, científicos, totalmente magníficos e magnetizantes⁴⁶⁶.

Apegado a seus julgamentos dicotômicos, não seria impossível supor que o mundo observa seus “disformes”, seus ‘*freaks*’, sob o ângulo de sua própria deformidade. Serve de exemplo o olhar de Viveiros de Castro sobre o assunto ao postular: “Quando eu digo que o ponto de vista humano é sempre o ponto de vista de referência, quero dizer que todo animal, toda espécie, todo sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência se verá a si mesmo humano, inclusive nós”⁴⁶⁷. Nesta via de pensamento, estas personagens rompem com a robustez dos rótulos, descartam privilégios seja com relação ao homem seja na associação com a máquina. Nas imagens relacionadas à “[...] Mutações na raça humana e na matéria que o cerca [...]”⁴⁶⁸, o *tupinipunk* lança suas figuras estéticas num catálogo sempre propenso a questionar o estatuto humano considerando, em seus registros, a natureza

⁴⁶⁵ FAWCETT. *Favelost*, p.43.

⁴⁶⁶ SELECT. Fausto Fawcett, 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>>. Acesso em: 20 dez. de 2016.

⁴⁶⁷ CASTRO. *O chocalho do xamã é um acelerador de partículas*.

⁴⁶⁸ FAWCETT. *Favelost*, p.31.

ambivalente do que é observado e sua relação simbólica com as possibilidades técnicas.

Se observados pela via do pensamento de Viveiros de Castro no que tange ao modo como os humanos vêm a si a aos outros, os *freaks* são os humanos, os não-humanos são os outros. “Vendo-os como não-humanos”, pondera o autor, “é a si mesmos que os animais e espíritos se vêm como humanos”. Por consequência, observados como criaturas bizarras, eles próprios seriam os humanos, os inumanos são os outros. Refletir sobre a alteridade indianista em sua nudez cósmica leva a Viveiros de Castro ao encontro com aquilo que ele denomina de “paradigmas da cultura: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, [...] imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos”, reforça o autor. Se “o chocalho do xamã é um acelerador de partículas”⁴⁶⁹, como acredita Viveiros de Castro, então levitar em direção a outro mundo seria uma habilidade condizente com estes seres transespecíficos e sensíveis, tal qual Ítalo Calvino relata:

Para enfrentar a precariedade da existência da tribo - a seca, as doenças os influxos malignos -, o xamã respondia anulando o peso do seu corpo, transportando-se em voo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde podia encontrar forças capazes de modificar a realidade⁴⁷⁰.

Nas palavras de Viveiros de Castro, os xamãs são “mestres do esquematismo cósmico dedicados a comunicar e administrar as perspectivas cruzadas” e que “estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou inteligíveis as intuições”.⁴⁷¹ Encadeada por frequências similares, *Favelost* é a Mancha Urbana brasileira na qual “o relógio deu lugar ao acelerador de partículas nos corações e nas mentes [...]”⁴⁷². Esta proposta xamânica, na fusão do biológico com o componente *high-tech*, compõe, dentre outros aspectos, a estética *tupinpunk* como convite a visitação de um mundo, que conforme dito na narrativa “[...] sempre foi a encarnação de um quadro de Bosh, um quadro de Bruegel”⁴⁷³. Neste anúncio estaria a indicação de que *Favelost* se configura como um espaço marcado por grandes experimentações humanas,

⁴⁶⁹ DE CASTRO. *O chocalho do xamã é um acelerador de partículas*..

⁴⁷⁰ CALVINO, Ítalo. *Leveza*. In: __Seis propostas para o próximo milênio. Tradução Ivo Barroso. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.39.

⁴⁷¹ CASTRO. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*, p.227.

⁴⁷² FAWCETT. *Favelost*, p.181.

⁴⁷³ FAWCETT. *Favelost*, p.111.

conforme ilustrado pelo segmento narrado:

E o que se vê na paisagem da Mancha Urbana Rio Paulo de Janeiro São? [...] rins e fígados que sobram de gente assassinada nos vários tráficos de humanos pelo mundo. Elas são aproveitadas em procedimentos cirúrgicos, científicos (transplantes pesquisas), [...] e abastecem o mercado de gastronomia molecular (nome sofisticado para reciclagem desses conteúdos orgânicos) com a intensão de transformá-los em comida viável. Mexendo com a eliminação e a transmutação de putrefações (rápida vitória sobre a morte, muito comum em Favelost) [...] ⁴⁷⁴.

'*O jardim das delícias terrenas*' ⁴⁷⁵ é um quadro do pintor holandês Hieronymus Bosh (1450 – 1516), cuja imagem se encontra estampada na capa da primeira edição de *Favelost*. Nela, uma criatura deformada se equilibra na posição de quadrúpede, mas ostenta uma cabeça humana. Este ser híbrido e bizarro, assim como outras criaturas discrepantes exibidas na pintura, remete à marcante figura dos *freaks*. Na menção dos pintores holandeses Hieronymus Bosh (1450 – 1516) e Pieter Bruguel (1525 – 1530) nota-se a cadência transgressora das formas desenhadas ao apresentar a aparente desorganização ou desalinho urbano como sugestão de novos arranjos sociais. Nesta perspectiva, olhar o mundo com espanto é perceber suas discrepâncias de forma transitiva. Muniz Sodré e Raquel Paiva examinam o quadro de Bosh pelo seguinte viés :

[...] *O Jardim das Delícias* (de Bosh), no qual é patente o quiproquó do sentido: ao lado Criador, que apresenta Adão e Eva, dispõem-se seres antinaturais ou absurdos, como um dragão de três cabeças que emerge do lago, uma ave de rapina ancorada, figuras humanas desnudas com cabeças transformadas em frutos e vegetação estranha nos traseiros, banhistas com corvos e pavões na cabeça etc. No labirinto narrativo destas cenas pintadas – cuja característica mais inquietante seja a reversibilidade entre o humano e o animal [...] ⁴⁷⁶.

O jardim das delícias terrenas, Hieronymus Bosh, 1490 – 1500. Óleo sobre carvalho.



Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

É justamente a “reversibilidade entre o humano e o animal” que torna a catástrofe apresentada um meio para a “[...] quebra inesperada de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”⁴⁷⁷. Relacionado a este pensamento, outra declaração feita pelos autores que pode ser associada ao quadro de Bosh e *Favelost* é a seguinte: “a dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo”⁴⁷⁸. Adriana Amaral acrescenta ainda que a “aparição da metrópole urbana com sua desorganização, sua amplidão e ao mesmo tempo claustrofobia”⁴⁷⁹ vem a substituir o mito da catedral como lugar sagrado que não poderia ser profanado durante o período da idade média. Para ela,

a cidade passa a ser a metáfora do lugar gótico [...]. A paisagem caótica e o crescimento desenfreado da *urbe* [...]. O gigantismo da metrópole herda o aspecto selvagem que caracteriza o local de habitação gótica, fazendo com que ela desempenhe um papel central dentro da estrutura da narrativa⁴⁸⁰.

A pesquisadora brasileira afirma que observar a cidade como protagonista de enredos urbanos tem sua origem no romance gótico. Diz a autora:

⁴⁷⁷ SODRÉ, M.; RAQUEL, P. *O império do grotesco*, p.24.

⁴⁷⁸ SODRÉ, M.; RAQUEL, P. *O império do grotesco*, p.24.

⁴⁷⁹ AMARAL, Adriana. *A metrópole e o triunfo distópico – a cidade como útero necrosado na ficção cyberpunk*, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=768>. Acesso em: 01 set. de 2016, p.6.

⁴⁸⁰ AMARAL, Adriana. *A metrópole e o triunfo distópico – a cidade como útero necrosado na ficção cyberpunk*, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=768>. Acesso em: 01 set. de 2016, p.6

A figura da metrópole urbana, apresentada como caótica, sombria, diluída e desorientada em sua arquitetura gigantesca e claustrofóbica, aparece em diversas obras e tem suas origens no imaginário do romance gótico, em que os autores decadentistas se inspiram para buscar a atmosfera de pavor através das construções de edifícios no intuito de produzir um efeito no leitor ⁴⁸¹.

Mas esta é uma visão urbana da qual o *cyberpunk* se vale para representar suas cidades soturnas. No *tupinipunk*, tomando como exemplo a narrativa *Favelost*, há indícios de que as ocorrências cotidianas não se mascaram em nenhum lado sombrio da cidade ou que ela mesma tivesse por finalidade servir de esconderijo para suas mazelas. Justifica-se este argumento por uma das passagens da trama quando um homem é aniquilado e seu cadáver continua “caído no meio da maré de gente [...]. As multidões continuam andando e fazendo o que têm pra fazer em Favelost” ⁴⁸². É o fluxo estimulante da vida cotidiana impregnada por suas tensões e circunstâncias desafiadoras. Neste aspecto, o jogo de ocultação provocado pela noite e pela escuridão parece findar seu reinado gótico *cyberpunk* nestas narrativas. Em seu lugar é coroada a Intensidade Vital de uma matriz cultural Tupi que modula suas frequências em sintonia com o diapasão de um Brasil *high-tech* e exhibe sua face crítica e tecnológica, o *Tupinipunk*.

⁴⁸¹ AMARAL, Adriana. *A metrópole e o triunfo distópico – a cidade como útero necrosado na ficção cyberpunk*, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=768>>. Acesso em: 01 set. de 2016, p.1.

⁴⁸² FAWCETT. *Favelost*, p.47.

Considerações finais

Dê um objetivo preciso à vida: ela perde inteiramente o seu atrativo. A inexatidão de seus fins a torna superior à morte – uma gota de precisão a rebaixaria à trivialidade dos túmulos.

Emil Cioran, *Breviário de Decomposição*.

O *tupinipunk* se encontra na borda inaugural do século XXI, século que – igual ao próprio conceito tupinipunk – parece engatinhar (lembrando-se que Causo cunhara o termo nos anos finais do século anterior). Mas os tempos se transbordam como alega Ulrich Umbrecht e o presente torna-se demasiadamente amplo para que dele seja extraída uma voz pretensiosamente restrita e exclusiva. Ao que parece, nem seu início nem seu fim estão demarcados com exatidão. Mesmo que ambos se deixassem exibir no relampejar de um olhar de relance – na possibilidade de flagrar este encontro – seriam aparentemente indistinguíveis. Na perspectiva deste cronótopo sugerido pelo autor alemão, ‘Nosso amplo presente’ poderia pertencer também a outras coletividades. Sua visão sem amarras e isenta de fronteiras seria capaz, nesta conjectura, de ver a plenitude juvenil de imagens das mais remotas sociedades, pois como afirma Sebastião Salgado “nós somos muito mais velhos do que imaginamos”.

Mas ainda persiste com robustez e teimosia os adjetivos, tais como velho e novo, não só pela previsível obrigatoriedade imposta pela imagem dos aniversários (nome dado à medida do tempo enclausurada no vício dos relógios), mas uma necessidade de vislumbrar algo pelo retrovisor e, por ele, poder enxergar um rastro, caminhos e pegadas. Talvez tenha sido a potência Tupi a sugerir o toque do Ibirapema no *cyberpunk*, dos ecos sonoros de sua ancestralidade e da sensação perdurável de sua ampla presença. O que foi registrado pelo mundo das ideias (é o clichê que se quer dizer), ou seja, postulações legitimadas por uma aparente ordem crítica, já estava inserido na dinâmica da natureza.

Fato é que as discussões sobre o *tupinipunk* já fazem parte das agendas de debates da FC nacional, tomando por ponto de partida o interesse pelos assuntos de um país que, como é dito no romance, ainda é um estranho. No entanto, os diálogos sobre o *tupinipunk* necessitam igualmente de um público que estimule maiores

investimentos das editoras no sentido de oferecer mais oportunidades aos autores nacionais. A isto se relaciona o depoimento do jornalista Luiz Bras ⁴⁸³ – Luiz Brasil é o seu nome completo – ao tecer comentários a respeito da edição especial do ‘*Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2013, Ficção científica, Fantasia e horror no Brasil*’ ⁴⁸⁴ de Marcello Simão Branco e Cesar Silva. Marcado por novos impulsos desde 2004 e passados dez anos desde então, Luiz Bras faz a seguinte declaração relacionada ao mercado editorial à nível nacional:

as pesquisas feitas pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros e pela Câmara Brasileira do Livro mostram, por exemplo, que hoje as editoras lançam no mercado vinte e um mil novos títulos por ano. Em 1994 eram catorze mil e em 1990 eram apenas nove mil. A pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, do Instituto Pró-Livro, por sua vez, revela que em 2000 havia apenas vinte e seis milhões de leitores no Brasil. Em 2011 já eram setenta e dois milhões de leitores ⁴⁸⁵.

O jornalista acrescenta que um dos principais problemas enfrentados pela FC nos dias atuais – respondendo a uma pergunta que problematiza as dificuldades editoriais no Brasil – é a falta de leitores. Luiz Bras continua a sua reflexão: “a falta de leitores é o principal problema. Mas esse também é o principal problema da literatura brasileira de modo geral. A verdade é que o leitor brasileiro não prestigia o escritor brasileiro” ⁴⁸⁶. Em seu artigo ‘*Crítica é cara ou coroa?*’ ele afirma: “Livros são propostas de civilização. Cada livro publicado é, antes de tudo, uma atitude política” ⁴⁸⁷. Estes argumentos deixam transparecer que talvez caiba aos leitores brasileiros dedicar mais atenção às produções de autores nacionais, aqui em voga os da FC nacional. Válida é a sugestão lúdica que consta na seguinte declaração do jornalista: “Você sabe que a vida em preto-e-branco, comum, não vale a pena. A vida precisa ser colorida pela invenção. Pela fantasia. Pela imaginação” ⁴⁸⁸.

⁴⁸³ Vencedor por duas vezes do Prêmio Príncipe de Cstwertkst, na categoria romance (2010) e na categoria conto (2014). Mantém uma coluna mensal no jornal Rascunho, de Curitiba. Intitula-se *Ruído branco*. Nela, o jornalista escreve “sobre tudo, mas principalmente sobre ficção científica e fantasia” – palavras do próprio Luiz Bras. Disponível em: < <https://luizbras.wordpress.com/luiz-bras/> >. Acesso em: 22 fev. de 2017.

⁴⁸⁴ Subtítulo homônimo da Obra de Causo publicada em 2003 pela UFMG e já aqui referenciada.

⁴⁸⁵ OBJETO NÃO IDENTIFICADO. Anuário Brasileiro de Literatura fantástica, 2015. Disponível em: < <https://luizbras.wordpress.com/category/entrevista/> >. Acesso em: 01 fev. de 2017.

⁴⁸⁶ OBJETO NÃO IDENTIFICADO. Anuário Brasileiro de Literatura fantástica, 2015. Disponível em: < <https://luizbras.wordpress.com/category/entrevista/> >. Acesso em: 01 fev. de 2017.

⁴⁸⁷ RASCUNHO. “Crítica é cara ou coroa?”, 2011. Disponível em: < <http://rascunho.com.br/critica-e-cara-ou-coroa/> >. Acesso em: 01 fev. de 2017.

⁴⁸⁸ Disponível em: < <https://luizbras.wordpress.com/luiz-bras/> >. Acesso em: 22 fev. 2017.

No vácuo deste pensamento, as impressões negativas – e até certo ponto deterministas, anunciadas por Ivan Carlos Regina em 2011, à época de sua entrevista ao blogue de nome ‘É só outro blogue’ – solicitam urgente reavaliação. Relacionadas à qualidade “horrorosa e horripilante” das produções de FC brasileira porquanto ainda integrante do Clube de Leitores de Ficção Científica e do fanzine ‘Somnium’ de Roberto Nascimento, as observações de Carlos Regina prosseguem:

Agora, não tenho repúdio algum da FC anglo-saxônica (leia-se norte americana e inglesa), sem dúvida a melhor e mais importante do mundo. O repto (*sic.*) é chegar à qualidade dela. Alguns amigos, inclusive, me criticam por ler pouca ficção científica brasileira. Parafraseando Churchill, em matéria de FC sou um leitor muito simples, contento-me somente com o melhor. A vida é muito curta para ler porcarias, sejam elas brasileiras ou estrangeiras ⁴⁸⁹.

O desabafo de Carlos Regina tem por ponto de partida um conjunto de narrativas de FC nacionais cuja impropriedade era de imitar, deslavadamente, o pior dos gringos – palavras extraídas da particular opinião do autor. Mas este é um posicionamento de quem lê pouca FC brasileira – leia-se no excerto da entrevista – fato que deve ser levado em consideração. Quando o interlocutor questiona Carlos Regina a respeito de uma literatura com identidade nacional, também deixa transparecer uma opinião ambivalente relacionada ao tema e, até certo ponto, poderia ser considerada tendenciosa. Eis a pergunta:

A busca por uma literatura com identidade nacional, valorizando, sobretudo, a nossa rica cultura é válida. *Mas apegar-se a essa busca como se ela fosse, per si, a salvação de nossa literatura é um tanto quanto exagerado.* A liberdade de criar permite que exploremos quaisquer cenários, mesmo aqueles que nos foram trazidos por culturas estrangeiras. Você não acha que a boa literatura de gênero está além dos limites de fronteira? ⁴⁹⁰.

Se na busca por uma suposta qualidade narrativa estaria implicada uma maneira normatizada e prescritiva de se dizer o Brasil então a voz de Silviano Santiago se torna preponderante quando este autor afirma que o ato de falar, bem como o de escrever (no sentido de *falar contra* e *escrever contra*) devem significar meios através

⁴⁸⁹ É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: < <https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 22 fev. de 2017.

⁴⁹⁰ É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: < <https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/>>. Acesso em: 22 fev. de 2017.

dos quais os discursos Neocolonialistas podem ser descentrados pela então denominada zona periférica capitalista. A este assunto relaciona-se a fala de Fausto Fawcett quando afirma veementemente que nunca precisou de nenhum modelo de FC legitimado pelo *cyberpunk* para descrever o que ele chama de volúpia tecnológica do Terceiro Mundo. Consequentemente, ‘O que é o Brasil’ é uma xarada introduzida pela narrativa *Favelost* que se quer insolúvel justamente para brincar com estes “reais” que, em suas entrelinhas, oferecem maliciosamente as normas dos aclamados conhecimentos refinados embutidos nos discursos das grandes potências e de seus desdobramentos, como bem denuncia Suzane Costa.

Perder-se de qualquer resposta definitiva com relação a esta pergunta converte-se em uma finalidade e uma estratégia discursiva. Descentralizando-se de locais enunciativos pré-estabelecidos, a pontaria e as máscaras do discurso Neocolonialista não teriam apenas um alvo determinado, mas versões deles. Há uma indicação de que é este jogo ambivalente entre pares, do tipo, *o que se fala* e *o que se espera* do Brasil, que proporciona o esboço de uma imagem nacional que a qualquer momento pode ser rasurada, reconstruída e inventada a partir de modelos mais dialogantes com a realidade política e social enfrentada pelo país. Através deste discurso descompromissado, a aderência dos rótulos estereotipados sobre o Brasil se enfraquece.

Daí a necessidade de rever e avaliar os efeitos de possíveis prejuízos decorrentes dos posicionamentos que a crítica da FC nacional tem elaborado sobre as produções brasileiras. *Como falar* do Brasil é um ato que se quer cada vez mais imprescritível e fora do alcance das estereotípias primeiro mundista. A narrativa *Favelost* responde: “a mitologia do complexo de vira-lata começa a ser desmentida [...] começam a mudar e mexer, a mexer com a tal mitologia do país”.⁴⁹¹ Mas estando “imerso em precariedades, como tudo neste mundo” o que é dito sobre o Brasil não passa de uma “historiazinha do questionado estigma de vira-lata [...]”⁴⁹². Por isso, não menos relevante é a seguinte questão proposta: de qual Brasil está se falando? Um dos objetivos destas imagens alegoricamente emprestadas é procurar por frequências que promovam uma maior coesão social, fruto dos contrastes entre aquilo que é dito sobre o Brasil e o que pode ser nele observado.

⁴⁹¹ FAWCETT. *Favelost*, p.28.

⁴⁹² FAWCETT. *Favelost*, p.28.

A discussão evidencia que a partir de diferentes locais enunciativos também se modificam as abordagens sobre o país. Brincar com seus múltiplos “reais”, constituídos, a priori, pelo que “dizem por aí”, possibilita colher evidências de que uma das estratégias disponíveis para que ocorra uma provável inversão de valores, dentre eles o da superioridade, como afirma Silvano Santiago, seria a de buscar por novos espaços de pronunciamento. Em *Favelost*, tais espaços se exibem como campos de invenção, tecnológicos, midiáticos e digitalizados, todos elencados como alternativas relevantes no gerenciamento da precariedade.

Das veias da cidade, suas ruas e reentrâncias, dependem não somente o tráfego contínuo das multidões e suas marchas – marcas do intenso movimento migratório que tem *Favelost* como destino – mas a própria paisagem artificial da qual a Mancha Urbana é composta. Quando no romance é dito que “mais de trinta milhões de pessoas despencaram em direção [...] a Favelost [...]”⁴⁹³ não é muito diferente da situação dos imigrantes na contemporaneidade que buscam noutros países um refúgio e uma promessa de sobrevivência. Isso demonstra que a narrativa está sensível e sintonizada com os fatos da atualidade. Relacionado a estes deslocamentos humanos, em 2015, numa entrevista concedida à TV francesa MFP⁴⁹⁴, a escritora senegalesa Fatou Diome (Niodior, 1968) surpreende ao fazer a seguinte declaração:

para alguém que parte e que considera a possibilidade de um fracasso, ele pode considerar este perigo absurdo e então evitá-lo. Mas aquele que parte para sobreviver e que considera que a vida que ele está deixando não vale nada, a força desta pessoa é inimaginável!⁴⁹⁵.

No trecho em destaque, o que se observa é a força humana irradiada de uma condição de extrema precariedade, a qual serve como intensa e vital propulsão diante da necessidade de sobreviver frente aos piores prognósticos. Numa reportagem elaborada por Luis Guilherme Barrocho e Camilla Costa produzida pela BBC Brasil em Londres e em São Paulo, de 2011 até o mês de agosto de 2015, “desde o início da crise na Síria, o Brasil vem concedendo refúgio a mais sírios do que os principais

⁴⁹³ FAWCETT. *Favelost*, p. 61.

⁴⁹⁴ MFP (*Multimédia France Production*)

⁴⁹⁵ MFP. *Ce soir ou jamais*, 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FA9AsKtnVH8>>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

portos de destino de refugiados na Europa”⁴⁹⁶. Além dos 2.077 sírios acolhidos em território nacional, outros quantitativos são assim exibidos:

O número é superior ao dos Estados Unidos (1.243) e ao de países no sul da Europa que recebem grandes quantidades de imigrantes ilegais – não apenas sírios, mas também de todo o Oriente Médio e da África – que atravessaram o Mediterrâneo em busca de refúgio, como Grécia (1.275), Espanha (1.335), Itália (1.005) e Portugal (15)⁴⁹⁷.

Não seriam a Arca de Noé ou mesmo a referência ao garimpo brasileiro de Serra Pelada – ambos citados em *Favelost (the book)* – possíveis metáforas que remetem à locomoção de grandes aglomerados humanos à busca de melhores condições de sobrevivência? Há indícios que sim, a partir do momento em que o Brasil tem se configurado como um ponto importante para tais movimentos migratórios. Pautadas como desarranjadas ou profundamente desorganizadas, o aparente desalinho dos grandes centros urbanos narrados em *Favelost* torna-se uma metáfora para os novos arranjos sociais que possam advir de projetos que se proponham a reorganizar estes espaços coletivos. Nestas circunstâncias, comparar a vida a um projeto de vida-*game* que atende pelo nome de *Favelost* (com fases a serem ultrapassadas e com objetivos a serem cumpridos) é uma das perspectivas de leitura possíveis proporcionadas pelo texto da narrativa. O que se demonstra é que os ambientes tecnológicos se transformaram em espaços de embate discursivos, através dos quais as quinquilharias e bugigangas retratadas nas zonas de um Brasil *high-tech* agem como armas inventivas contra uma retrocedente posição subalterna.

Porquanto integrante do neologismo cunhado por Causo, o *(tupini)punk*, o debate sobre a expressão Tupi leva a crer que sobre ela paira um desmerecimento ou mesmo um *status* de apenas coadjuvante dado por seu próprio idealizador. Causo não concede ao termo merecida autonomia, independência ou mesmo uma vida própria; atributos que estão em funcionamento no cerne de sua identidade nacional. As discussões colaboram para se criar a suspeita de que a própria crítica da FC nacional – considerando-se aqui a postura crítica apresentada por Rodolfo Londero e

⁴⁹⁶ BBC. *Brasil acolhe mais sírios que países na rota europeia de refugiados*, 2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_brasil_refugiados_sirios_comparacao_internacional_lgb>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

⁴⁹⁷ De acordo com esta mesma reportagem “Os dados da Eurostat, a agência de estatísticas da União Europeia, referem-se ao total de sírios que receberam asilo, e não aos que solicitaram refúgio”. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_brasil_refugiados_sirios_comparacao_internacional_lgb>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

Causo durante o trajeto desta pesquisa – tem corroborado para o desmerecimento deste proeminente ingrediente cultural que compõem a expressão da nacionalidade.

Na discussão que propicia ver na crítica nacional o eco de uma voz colonizadora é coerente a reflexão de Silviano Santiago quando ele postula que “Nas culturas periféricas, aliás, os textos colonizados operam com brio a síntese enciclopédica da cultura, soma generosa em que o próprio ocupado é mero apêndice insignificante e complementar do movimento geral da civilização.”⁴⁹⁸ Questionar o *cyberpunk* como modelo idealizado pela FC nacional torna-se uma das formas de combater o seu aparente universalismo. “A universalidade”, como alerta Santiago,

ou bem é um jogo colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história europeia como História universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e das reações dos dominados⁴⁹⁹.

Daí provém uma justificada relutância em aceitar passivamente a apresentação do termo *tupinipunk* como espectro do *cyberpunk* norte-americano. Quanto ao tópico que serve de conclusão para o estudo de Rodolfo Londero, intitulado ‘*Constatações de um mundo Cyberpunk*’, o pesquisador apresenta uma frase de Alex Antunes, sendo ela: “Afim o mundo é *cyberpunk*”⁵⁰⁰. Contrariamente, na perspectiva da pesquisa aqui desenvolvida (tomando por empréstimo uma afirmativa contida na narrativa *Favelost*), se “[...] o mundo é Favelost”, então ele é *tupinipunk*, intenso e vital. Ignorar a potência tecnológica que se aloja na ancestralidade Tupi é desprezar e desmerecer palavras imprescindíveis para o entendimento desta questão, tais como as anunciadas pelo renomado fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado quando do seu convívio com o povo Zo’é do Amazonas. Em seu exemplar testemunho, Salgado deixa luzir também a sua admiração quanto aos artifícios tecnológicos desta comunidade:

[...] eles têm a tecnologia que nós temos hoje. Olha, eu aprendi uma coisa Fabulosa com os Zo’é. [...] um dia nós estávamos caçando e o Ypó, meu amigo índio [...] ia atirar uma flecha e eu tava (*sic.*) a uns 15 metros dele fotografando. Aí ele pediu [...] para eu sair de lá que a flecha dele ia cair lá. Aí eu voltei, [...] mas ele tá seguro que ela vai cair? Aí ele me explicou que ele ia [...] inclinar a pena dele um pouquinho mais, um pouquinho menos, [...], se ele errasse o macaco, a flecha [...] ia fazer um movimento e ia entrar ali. Aí eu falei: puts

⁴⁹⁸ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal, IV.*

⁴⁹⁹ SANTIAGO. *Apesar de dependente, universal, IV.*

⁵⁰⁰ Prefácio à edição Brasileira de *Neuromancer*.

(sic.)! É a técnica que nós temos de lançamento de foguete! A gente já conhecia a balística perfeitamente! Nós lançamos o foguete, ele sai da estratosfera e ele penetra outra vez, você calcula e ele cai naquele lugar. E a gente já fazia a mesma coisa a (sic) dez mil anos atrás nós conhecíamos a balística perfeitamente nós só fizemos quantificar, colocar matemática dentro daquela trajetória para calcular o movimento, o que a gente fazia antes instintivamente⁵⁰¹.

Índios Zo'é em caça



Fonte: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/galeria-de-imagens/2056-galeria-de-fotos-zo-e?start=1>

Dos seres *freaks* apresentados pela narrativa de *Favelost (the book)* – criaturas ubíquas que metaforizam o corpo social e seus híbridos urbanos – vale traçar uma relação com os dizeres de Suzane Costa ao que ela denomina de “O corpo *Tupinipunk* dos ciborgues brasileiros” (sendo aqui considerado igualmente o ciborgue indígena). Ela declara:

seu desempenho reescreve o Brasil, questionando o sentido comumente atribuído à ideia de tardio, de dependência cultural e subdesenvolvimento para reelaborar um lugar teórico de desconstrução dos discursos hegemônicos que legislam sobre as produções culturais e simbólicas da periferia⁵⁰².

É o Brasil periférico e *high-tech* dando vazão ao Brasil ciborgue, ubíquo e repleto de paisagens artificiais, tal qual narrado em *Favelost*. No Brasil cibernético,

⁵⁰¹ DRAUZIO, Varella. Sebastião Salgado, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4I3bZVZSZPI> >. Último acesso: 15 jan. de 2017. (Grifo nosso)

⁵⁰² COSTA. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*, p.6.

homens “metade primata, metade aparelhagem [...]”,⁵⁰³ exploram a dimensão tecnológica do corpo que não cessa de experimentar modificações. Na assertiva de Viveiros de Castro mediante a qual o *corporal* e o *social* são elementos intimamente ligados e interdependentes, as modificações sofridas pelo corpo apontam para a possibilidade de uma sociedade igualmente em transformação. Esta seria uma maneira de *se dizer* o Brasil ou até mesmo questioná-lo a partir das relações estabelecidas entre o indivíduo e a sociedade; no cerne das mediações realizadas pelos corpos acoplados a novos objetos e conceitos.

O convite provocativo feito pela narrativa *Favelost*, no sentido de ver o mundo como um quadro de Bosh ou de Bruegel, transfigura-se numa convocação urgente de modo a observá-lo conforme as pistas fornecidas por Fausto Fawcett quando ele declara numa entrevista ao Canal ‘Futura’ em 2012:

esta história de você olhar uma coisa e ver outra, um desdobrar, [...] eu acho sensacional, [...] é uma das vertentes do excesso, né? Você já não está satisfeito com aquilo! É como o “007” no cartaz de um dos filmes dele, o mundo não é o bastante⁵⁰⁴.

Neste aspecto, as cenas que narram os amontoados de corpos cadavéricos que se espalham pelas áreas urbanas de *Favelost* podem remeter à voz de José Thomaz Brum num breve comparativo por ele elaborado entre o filósofo romeno Emil Cioran e a tragédia grega. Ele diz:

[...] a tragédia grega tem este efeito, passa e expõe uma coisa insuportável, mas a maneira de expor ela é vital. [...] ele sabe muito bem: *quer deixar alguém desperto, quer deixar alguém vivo, conta uma estória mais ou menos negra, mais ou menos sombria para aguçar o espírito!* Por que para o espírito já basta a modorra do dia a dia. Mais vale uma melancolia funda, do que uma mesmice equilibrada⁵⁰⁵.

Embora ‘*Papêra Uirandê*’ possa ser considerada uma correspondência endereçada ao amanhã, suas ambições se entrelaçam com a dimensão do presente. Em sua resposta à carta de Heidegger para o humanismo, o filósofo alemão Peter Sloterdijk ensina que “[...] faz parte do jogo da cultura escrita que os remetentes não

⁵⁰³ FAWCETT. *Favelost*, p.25.

⁵⁰⁴ CANAL FUTURA. *Livros que amei: Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WYLIIn-f0E&t=547s>>. Acesso em 20 dez. de 2017.

⁵⁰⁵ CANAL FUTURA. *Livros que amei: Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WYLIIn-f0E&t=547s>>. Acesso em 20 dez. de 2017. (Grifo nosso).

possam antever seus reais destinatários [...]”⁵⁰⁶. Sejam quais forem estes incógnitos leitores da *Papêra* e de tantas outras cartas que cada produção de FC possa corresponder, Fausto Fawcett desabafa:

O Brasil tem a força periférica, infelizmente não teve a força de conquista, não teve aquela vontade viking sanguinolenta de conquista, mas ainda tem a força periférica! Pode dividir com Índia, Paquistão, outros tantos países, mas o que interessa é que tô (*sic.*) aqui, portanto, a peculiaridade brasileira é que me interessa⁵⁰⁷.

Como narrativa social em curso, *Favelost (the book)* exhibe os detalhes de uma Mancha Urbana já existente e cujas vivências se apresentam como pontos luminosos na contemporaneidade. A voz da entidade *Playstation* que de lá ressoa parece ter se incumbido de substituir as delicadas flores que o Viajante do Tempo de H.G Wells diz ter colhido em sua engenhosa máquina futurista pelas resistentes e robustas flores de aço de *Favelost*.

⁵⁰⁶ SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger para o humanismo*. Tradução José Oscar de Almeida. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

⁵⁰⁷ DIVERSO. *Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jy4vBReqx3o&t=647s>>. Acesso em: 05 jan. de 2017. (Parte 1)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto. O homem e o animal*. Tradução Pedro Mendes. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009. P. 55-73.

AMARAL, Adriana. *A metrópole e o triunfo distópico – a cidade como útero necrosado na ficção cyberpunk*, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=768>>. Acesso em: 01 set. de 2016.

AMARAL, Adriana. *Espectros da ficção científica – a herança sobrenatural do gótico no cyberpunk*, 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-espectros-da-ficcao-cientifica.pdf>>. Acesso em: 05 set. de 2016.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989. P. 9-16

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: Revista de Antropofagia, p.3. Disponível em: < <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/andrade-oswald-de-revista-de-antropofagia.pdf> >. Acesso em: 02 jan. 2017

AUDOUARD, Xavier. Le simulacre, 1966. In: *Concept and Form: The Cahiers pour l'Analyse* (nr. 3). Disponível em: < <http://cahiers.kingston.ac.uk/vol03/>>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *Dicionário de Umbanda*. São Paulo: Anúbis, 2016.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BBC BRASIL. *Brasil acolhe mais sírios que países na rota europeia de refugiados*, 2015. Disponível em: < http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_brasil_refugiados_sirios_comparacao_internacional_lgb>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

BECKER, Howard S. *Ousiders*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*. São Paulo: José Olympio Editora, 2012. P. 50-58.

BRESSANE, Ronaldo. *Fausto e a Favelost*, 2012. Disponível em: < <https://ronaldobressane.com/2012/10/25/fausto-e-a-favelost/>>. Acesso em: 04 fev. de 2017.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. P. 23 - 40.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes.. 1. ed. São Paulo: Cosacnaify Portátil, 2012.

CALDAS, Waldenyr. *Tropicalismo: fundem-se a paródia e o talento*. In: __Iniciação à música popular Brasileira. São Paulo: Ática, 1985. Cap. 5, p.59-65.

CALVINO, Ítalo. *Leveza*. In: __Seis propostas para o próximo milênio. Tradução Ivo Barroso. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P. 13-42.

CANAL FUTURA. *Livros que amei: Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WYLIIn-f0E&t=547s>>. Acesso em 20 dez. de 2017.

CARNET DE NOTES. *Tecnologia, Comunicação e Cultura*. Salvador Pós-moderna, 2007. Disponível em: < <http://andrelemons.info/salvador-pos-moderna/> >. Acesso em: 01 set. 2016.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada e dependência cultural*. In: __Literatura Comparada. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006. P. 75-86.

CAUSO, Roberto de Souza. *'Ficção científica, fantasia e horror no Brasil':1875 – 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2013.

CAUSO, Roberto de Souza. *Papêra Uirandê Especial #9*, 2015. Disponível em: < <http://www.contosdeterror.com.br/books/Papera.pdf>>. Acesso em: 01 dez. de 2016.

CIORAN, Emil. *Civilização e Frivolidade*. In: __Breviário de decomposição, Tradução José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.16-17.

CIORAN, Emil. *Desarticulação do tempo*. In: __Breviário de decomposição, Tradução José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.30-31. P.21-23.

CIORAN, Emil. *Os Domingos da Vida*. In: __Breviário de decomposição. Tradução José Thomaz Brum. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.30-31.

CIORAN, Emil. *Variações sobre a morte*, I. In: __Breviário de decomposição, Tradução José Thomaz Brum. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.18-19.

CIORAN, Emil. *Variações sobre a morte*, III. In: __Breviário de decomposição, Tradução José Thomaz Brum. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.20-21.

COMBATE RACISMO AMBIENTAL. Darcy Ribeiro – Documentário “O Povo Brasileiro”, capítulos de 1 a 10, 2012. Disponível em: < <http://racismoambiental.net.br/2014/06/13/darcy-ribeiro-documentario-o-povo-brasileiro-capitulos-de-1-a-10/> >. Acesso em: 16 fev. de 2016.

COSTA, Suzane Lima. *Eram os índios astronautas? (Pre)visões do Brasil na “era” do virtual*. Trabalho apresentado ao I encontro de estudos multidisciplinares em cultura (ENECULT), Salvador, 2005.

COSTA, Suzane Lima. *Estéticas do Ciborgue no Brasil*. Trabalho apresentado ao VI encontro de estudos multidisciplinares em cultura (ENECULT), Salvador, 2010.

COUTO, Edvaldo Sousa. *Corpos Voláteis, corpos perfeitos: estudos sobre estética, pedagogias e política do pós-humano*. Salvador: EDUFBA, 2012.

CUNHA, Fausto. *A Ficção Científica no Brasil*. In: ALLEN, David. *No Mundo da Ficção Científica*. Tradução Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy São Paulo: SUMMUS EDITORIAL LTDA, 1973. P. 5-20.

CUNHA, Fausto. *Categorias de Ficção Científica*. Tradução Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. In: ALLEN, David. *No Mundo da Ficção Científica*. São Paulo: SUMMUS EDITORIAL LTDA, 1973. P. 21-30.

DE CASTRO, Eduardo Viveiros. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas”. In: ___ *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. P.26-49.

DE CASTRO, Eduardo Viveiros. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. In: ___ *A inconstância da alma indígena*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. P. 225 - 234.

DIVERSO. *Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KLQFNmRNIsU> >. Acesso em: 06 jan. de 2017. (Parte 2).

DIVERSO. *Fausto Fawcett*, 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Jy4vBReqx3o&t=647s> >. Acesso em: 05 jan. de 2017. (Parte 1)

DRAUZIO, Varella. *Sebastião Salgado*, 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4I3bZVZSZPI> >. Último acesso: 15 jan. de 2017.

É SÓ OUTRO BLOGUE. “*Quem é Ivan Carlos Regina?*”, 2011. Disponível em: < <https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/15/quem-e-ivan-carlos-regina/> >. Acesso em: 10 nov. de 2016.

É SÓ OUTRO BLOGUE. *Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*, 2011. Disponível em: < <https://esooutroblogue.wordpress.com/2011/03/11/diga-nao-a-dominacao-cultural-imperialista/> >. Acesso em: 01 dez. 2016.

FAWCETT, Fausto. *Favelost*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FAWCETT, Fausto. *Santa Clara Poltergeist*. São Paulo: ECO, 1990.

FELINTO, E.;SANTAELLA, L. *O explorador de abismos. Vilém Flusser e o pós-humanismo*. 1.ed. São Paulo: Paulus, 2012.

FESTIPOA LITERÁRIA. *Fausto Fawcett e Carol Teixeira falam sobre sexo e literatura*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=G--inNks7L0>>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

GAZETAONLINE. *Tupinipunk: o desafio da ficção científica brasileira*. Disponível em: <http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2012/08/voce_ag/pensar/381-tupinipunk-o-desafio-da-ficcao-cientifica-brasileira.html>. Acesso em: 15 jan. 2017.

GERMINA LITERATURA. *Eduardo Milan*, 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_eduardomilan.html>. Acesso em: 08 dez. de 2016.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira. Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. São Paulo: Devir, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Tradução Ana Isabel Soares. São Paulo: UNESP, 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 24.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

HUIZINGA, Johan. *Natureza e Significado do Jogo como Fenômeno Cultural*. In: __Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. P. 3-32.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e Sociedade de Consumo*. Tradução Vinicius Dantas. Novos estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, jun.85.

KELLNER, Douglas. *Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao cyberpunk*. In: __: A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho. Bauru, SP: EDUSC, 2001. P. 377-417.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”. *Um encontro com Donna Haraway*. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 17-32.

LEMOS, André. *Cibercultura, Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. São Paulo: Sulina, 2004. 185-198.

LEMOS, André. *Ficção Científica Cyberpunk: o imaginário da cibercultura*. In: Conexão- comunicação e cultura. Universidade de Caxias do Sul. – v.1, n.1 (2002). Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2005. P. 11-16.

LEMOS, André. *Santa Clara Poltergeist: “Cyberpunk” à Brasileira*. Disponível em: < <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/culcyber.html>>. Acesso em: 01 set. de 2016. 185-198.

LIMA, Homero Luís Alves de. *Corpo Cyborg e o dispositivo das novas tecnologias*. In: *Corpos Mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais*. COUTO, Edvaldo Souza; GOELLNER, Silvana Vilodre. 2.ed. Porto Alegre: UFRGS, 2009. P.29-42.

LONDERO, Rodolfo Rorato. *A Recepção do Gênero Cyberpunk no Brasil: o caso Santa Clara Poltergeist*. 2007. 178f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campus de Três Lagoas, 2007.

LONDERO, Rodolfo Rorato; UMBACH, Rosani. *Breve panorama das Tendências Contemporâneas da Ficção Científica Brasileira*. (Gláuks v. 12 n 2 (2012) 142 – 157)

MFP. *Ce soir ou jamais*, 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FA9AsKtnVH8>>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

MONDO. History Project Entry #16, 2000. Disponível em: <http://www.acceler8or.com/2012/05/william-gibson-on-mondo-2000-90s-cyberculture-mondo-2000-history-project-entry-16/>. Acesso em: 21 de jul. de 2017.

OBJETO NÃO IDENTIFICADO. *Anuário Brasileiro de Literatura fantástica*, 2015. Disponível em: < <https://luizbras.wordpress.com/category/entrevista/>>. Acesso em: 01 fev. de 2017

PERSON, Lawrence. *Postcyberpunk Manifesto*, 1999. Disponível em: < <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. *Programa para Proteção e Gestão Sustentável das Florestas Tropicais* Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/zoe/2025-quem-sao-os-zo-e>>. Acesso em: 15 de jan. de 2017

RASCUNHO. “*Crítica é cara ou coroa?*”, 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/critica-e-cara-ou-coroa/>>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1 e 2 – “Dentições” – 1928-1929. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p.3. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/andrade-oswald-de-revista-de-antropofagia.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2017

RIBEIRO, Gilvan Procópio Ribeiro; DOMINGOS, Ricardo Ibrhaim Matos. *A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar, p.1*. IPOTESI, Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 69-80, jan./jun. 2013

ROSENFELD, Anatol. *Gêneros e traços estilísticos*. In__: O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1985. P. 15-18.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.: Apesar de dependente, universal.

SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso Latino-americano*. In: __Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P. 9-26.

SARACENI, Rubens. *Exu Mirim. Fundamentação do mistério na Umbanda*. São Paulo: Madras, 2014.

SELECT. Fausto Fawcett, 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>>. Acesso em: 01 jan. de 2017.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger para o humanismo*. Tradução José Oscar de Almeida. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SODRÉ, M.; RAQUEL, P. *O império do grotesco*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SODRÉ, Muniz. *A Ficção do Tempo. Análise da Narrativa de Science Fiction*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

SODRÉ, Muniz. *O Brasil simulado e o Real*. In: __O Brasil simulado e o Real. Ensaio sobre o cotidiano nacional. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora Ltda, 1991. P. 70-71.

SODRÉ, Muniz. *O caçador da imagem perdida*. In: __O Brasil simulado e o Real. Ensaio sobre o cotidiano nacional. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora Ltda, 1991. P. 58-60.

TADEU, Tomaz. *Nós, ciborgues. O corpo elétrico e a dissolução do humano*. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 7-15.

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica* 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

TAVARES, Bráulio. *O Rasgão no Real. Metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2005.

UAI. Fausto Fawcett chega a Belo Horizonte para falar de seu livro *Favelost*, 2015. Disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/pensar/2015/08/14/noticia_pensar,170612/fausto-fawcett-chega-a-belo-horizonte-para-falar-de-seu-livro-favelos.shtml>. Acesso em: 01 dez. 2016.

UOL. *EUA enfrentam onda de assassinatos e violência*, 2006. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultnot/2006/08/20/ult27u57385.jhtm>> Acesso em: 28 set. de 2016

WELLS, H.G. *A máquina do tempo*. Tradução de Fausto Cunha. Disponível em: <<http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2013/06/H.-G.-Wells-A-M%C3%A1quina-do-Tempo.pdf>>. Acesso em: 20 dez. de 2017.

WELLS, H.G. *Guerra dos mundos*. Disponível em: < <http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2013/06/H.G.Wells-Guerra-dos-Mundos.pdf> >. Acesso em: 01 Jan. de 2017.