

A PRESENÇA DO NOVUM DA FICÇÃO- CIENTÍFICA EM *KENTUKIS*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

THE SCIENCE-FICTIONAL NOVUM IN SAMANTA
SCHWEBLIN'S *LITTLE EYES*

*Emanuel Gonçalves Gomes*¹

¹ Doutorando, PPG—UNESP/ FCLAR Email: emmanuel.gomes@unesp.br

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de ressaltar a reconfiguração do conceito de *novum*, elaborado por Darko Suvin, um dos mais influentes na crítica de ficção-científica, na obra *Kentukis*, da escritora argentina Samanta Schweblin, dando especial destaque para o papel do estranhamento nesta teoria e neste romance em particular.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção-científica; Novum; Ficção argentina; estranhamento.

ABSTRACT: This article's objective is to underline the reconfiguration of Darko Suvin's concept of the *novum* – one of the most influent in science-fiction criticism – undertaken in Samanta Schweblin's *Little Eyes*, giving particular attention to it as it pertains to a certain kind of literary estrangement which can be found both in the aforementioned theory and novel.

KEYWORDS: Science-fiction; Novum; Argentinian fiction; estrangement.

Em algum nível, todos os gêneros literários, até mesmo por seu aspecto subjetivo e transiente, têm ao menos algum espaço de contestação daquilo que os constitui ou não. Poucos, no entanto, são os gêneros nos quais os campos de disputa de tal definição são tão amplos quanto no caso da ficção-científica. Mesmo tendo em vista apenas as vertentes mapeadas em trabalhos como os de Milner (2012), é possível identificar aspectos particulares da ficção-científica que tornam mais complexa a seleção de fatores que podem ser vistos como essenciais para alocar uma obra artística dentro do conjunto heterógeno que pode ser chamado de ficção-científica.

Remontando a ficção-científica recente aos trabalhos de H.G. Wells e Jules Verne, duas vertentes díspares já podem ser observadas, na tendência de Wells de utilizar o gênero como balão de ensaio para ideias em um campo amplo, alavancado por inventos maravilhosos não necessariamente atrelados a qualquer desenvolvimento tecnológico real, e na contraparte do romancista francês, que também não prescinda do sentimento de aventura, mas com uma maior proximidade das ideias científicas de seu tempo.

No século XX, Milner identifica a influência do mercado na adaptação das definições de ficção-científica para o novo contexto. No campo das publicações que se tornaram o principal meio de difusão do gênero, as revistas dedicadas aos contos, cada periódico adotava uma linha específica daquilo que considerava ser ficção-científica para selecionar o que estaria ou não em suas páginas. Nesse sentido, é exemplar o trabalho de Hugo Gernsback, um dos editores mais influentes do meio à época, ao ponto de ter seu nome vinculado a uma das maiores premiações contemporâneas no campo da ficção-científica. Gernsback se tornou o campeão de uma definição de ficção-científica que prezava por um otimismo de impulso utópico, ao mesmo tempo que mantendo uma visão inicialmente positivista da ciência. Ainda que, com o passar dos anos, as publicações de Gernsback dessem cada vez mais espaço à representação de tecnologias que não eram necessariamente factíveis. De todo modo, os preceitos estabelecidos por Gernsback foram fundamentais para a produção de ficção-científica em língua inglesa entre as décadas de 1930 e 1950.

Mesmo considerando esta fatia do ecossistema da ficção-científica, no entanto, a visão capitaneada por Gernsback não era única. As publicações que concorriam

pelo mercado leitor do gênero no período tinham suas abordagens próprias do que se enquadraria na ideia de ficção-científica, muitas delas com maior abertura para o fantástico ou menos apreço a uma visão técnica da ciência. E, mesmo tendo em vista o campo da produção literária, outras concepções de ficção-científica poderiam ser encontradas para além dos ditames editoriais das publicações. Exemplo disso são os *futurians* (MILNER, 2012), um grupo de escritores que buscava advogar pela ficção-científica como a estética de um movimento literário mais coeso. O grupo, do qual fazia parte Isaac Asimov, um dos maiores nomes da ficção-científica no século XX, tinha um forte engajamento socialista, defendendo uma criação literária com inclinações políticas, no molde de H.G. Wells, se diferenciando do futurismo através do antifascismo, mas se aproximando da estrutura de uma vanguarda artística no molde europeu ao considerar os elementos de ficção-científica como exercendo uma função não de todo distinta da de processos como a escrita automática surrealista.

Embora os *futurians* tenham sido particularmente ativos no período por vezes referido como a “era de ouro” da ficção-científica, a lógica de pensar o que o gênero é ou deveria ser a partir de movimentos encontrou ecos posteriores, tendo o *cyberpunk* e o *new weird* gerado grupos que se viam como movimentos e que advogavam estéticas que compartilhassem de alguns preceitos gerais, por exemplo. Embora o campo produtivo seja marcadamente participante no processo de gerar definições em torno da ficção-científica, ele não tem exclusividade neste aspecto. A crítica também se encarregou de fornecer diferentes tentativas de capturar o que seria a essência do gênero.

Ao contrário da visão assumida pelas publicações, no entanto, as definições de ficção-científica oriundas do campo crítico muitas vezes buscam um olhar histórico mais amplo, observando a presença de características que podem ser vistas como componentes do gênero mesmo antes das obras de Wells e Verne. Neste sentido, *Utopia* (1516), de Thomas More, ganha especial relevo. Parte desse destaque pode ter raízes na inclinação anglófona da ficção-científica, mas também a importância do impulso utópico que, em níveis diferentes, fazia parte das visões de ficção-científica tanto de Gernsback quanto dos *futurians*. No campo das definições acadêmicas, a que remonta o gênero a um esquema elaborado inicialmente por More pode ser exemplificada pelo trabalho de Fredric Jameson.

Na definição de Jameson (2005), o impulso utópico, trabalhado em bases adaptadas dos impulsos psicanalíticos, é o princípio que delimita o que é ou não ficção-científica. O que não se enquadre de alguma forma – inclusive estilística – neste preceito, seria relegado ao campo da fantasia pueril. Nem todas as definições de ficção-científica oriundas da academia, no entanto são tão abstratas. A própria teoria de Jameson é desenvolvida tendo como base uma das referências principais no estudo do gênero, a de Darko Suvin (1979).

Embora a historiografia feita por Suvin também dê um destaque especial à questão das utopias, no que se refere a criar uma definição do que é ficção-científica, ele estabelece alguns parâmetros mais facilmente identificáveis, sendo os fundamentais a presença de

mecanismos literários de um *locus e/ou dramatis personae* que (1) sejam *radicalmente ou ao menos significativamente distintos do tempo, espaço ou personagens empíricos* da ficção ‘mimética’ ou ‘naturalista’, mas (2) ainda assim – à medida em que a ficção-científica difere de outros gêneros ‘fantásticos’ [...] sem validação empírica – sejam percebidos como *não sendo impossíveis* dentro das normas cognitivas da época do autor² (SUVIN, p. viii, grifos do autor).

Tais requisitos, por vezes, podem ser unificados em elementos narrativos, aos quais Suvin se refere com o termo *novum*. O *Náutilus* de Verne seria um exemplo de *novum*: ele é inerentemente estranho ao tempo no qual *20.000 Léguas Submarinas* foi escrito e publicado (1870), mas é suficientemente factível, dentro do conhecimento científico do mesmo período, para que não soe totalmente impossível de ser concretizado.

Muitos dos grandes símbolos da ficção-científica no século XX podem, portanto, ser encaixadas no conceito de *novum*. Desde as naves interestelares, que sim-

2 “[...] literary device of a *locus* and/or *dramatis personae* that (1) are *radically or at least significantly different from the empirical times, places, and characters* of ‘mimetic’ or ‘naturalist’ fiction, but (2) are nonetheless – to the extent that SF differs from other ‘fantastic’ genres [...] without empirical validation – simultaneously perceived as *not impossible* within the cognitive norms of the author’s epoch” (tradução do autor deste artigo).

plesmente extrapolam sobre as conquistas especiais dos Estados Unidos e da União Soviética, até a existência de mundos e seres alienígenas, cuja possibilidade de existência não é negada pela ciência e representam o estranhamento em sua forma mais direta. Por ser facilmente identificável e, ao mesmo tempo, possibilitar abarcar uma grande gama de produção ficcional, o *novum* tem um espaço particularmente importante na produção crítica voltada à ficção-científica. Mesmo dentro de teorias que não abordam tal conceito de forma direta, o conceito pode ser aplicado. As correntes que ligam a ficção-científica à ideia de utopia, por exemplo, se enquadrariam quase que automaticamente na definição de Suvin se considerarmos que a utopia consiste em um *novum*.

É no âmbito da “validação empírica” citada acima que pode ser encontrada a maior diversidade no que se refere ao *novum*. Ele pode ir desde a distopia de *The Handmaid’s Tale* (1985), cuja autora, Margaret Atwood, argumenta ser composta totalmente de elementos que já tiveram algum registro histórico, até as aventuras espaciais do subgênero da *space opera*, que, não raro, encontra formas de contornar o conhecimento científico atual apoiando-se na possibilidade de novas descobertas que, por exemplo, possibilitem viagens acima da velocidade da luz. De um extremo a outro deste campo, no entanto, o estranhamento causado pelo *novum* permanece.

Mas, se o estranhamento recorrente na ficção-científica está na diferença em relação ao “outro”, do qual a figura do alienígena é o maior símbolo, como tal aspecto é tratado no nível da intimidade? Pode ser encontrado um estranhamento desta mesma ordem naquilo que é doméstico, cotidiano, ou o eventual estranhamento que pode existir nesses elementos levaria a outros gêneros literários?

O livro *Kentukis* (2021), da escritora argentina radicada em Berlim Samanta Schwebelin, tem tais questionamentos em seu âmago. Todo o romance se mobiliza em torno dos diversos aspectos assumidos por um *novum*: os bonecos chamados de kentukis, que são pequenos robôs em formato de bichos de pelúcia controlados à distância. A inovação do conceito vem da ligação entre estranhos que os mecanismos permitem. Cada pessoa pode comprar o boneco em si, para ter em casa como um bicho de estimação, ou a possibilidade de controlar um kentuki através de um computador. Cada um dos robôs permite apenas uma conexão, como se fosse, portanto,

um animal, com uma só vida. Embora a pessoa que esteja controlando o kentuki possa compreender seu amo independentemente das diferenças linguísticas através de um sistema de tradução, não existe um modo determinado de estabelecer comunicação no outro sentido, o amo podendo ficar, portanto, totalmente alheio à pessoa que está por trás de seu bicho de pelúcia.

É com base nesse conceito esquematicamente simples que Schweblin apresenta, em seu romance, uma série de personagens que ocupam os papéis de amos e de kentukis de formas distintas e por motivos também díspares. A estrutura do romance é composta por narrativas que não se cruzam em momento algum, sendo o papel central dos kentukis sua única relação. Uma parte considerável dos capítulos consiste em arcos narrativos completos, que vão da ativação do kentuki até seu desligamento. É progressivo o aparecimento de arcos mais longos, que se estendam por vários capítulos, e que afastam o livro do que poderia ser uma antologia de contos e lhe conferem um ritmo narrativo de romance. Dentre os personagens que estão presentes em arcos mais longos, podemos destacar os seguintes:

A idosa Emília, que é peruana e recebe o acesso a um kentuki de presente do filho, que mora em Hong Kong. Ela começa a usar o sistema para ter um tópico com o qual conversar com o filho, mas acaba desenvolvendo um sentimento protetor em relação à jovem alemã que é sua ama, passando a tentar protegê-la do que vê como perigos e cuidar de sua rotina diária.

O adolescente Marvin, que se conecta a um kentuki enquanto finge estar estudando para fugir do ambiente em que vive com o pai e ao luto em relação à mãe. O jovem se aproveita que seu kentuki está localizado em um país nórdico e que foi “resgatado” da vitrine de uma loja por um jovem que vende serviços que ampliem a mobilidade dos bichos de pelúcia para realizar o sonho de conhecer a neve.

Alina, que se muda com o parceiro para Oaxaca, no México, e acaba se isolando enquanto ele está cada vez mais compenetrado na criação de uma instalação artística. Ela compra um kentuki como um ato de rebeldia para com o parceiro, que paga pelo robô, mas também para ter algum tipo de companhia naquele local que lhe é inóspito e onde sua vida parece ter sido colocada em suspenso, sempre a reboque do artista.

O pai italiano Enzo, que tem um kentuki com o qual divide o trabalho de pa-

ternidade, deixando o robô de guarda do filho, ainda que o menino pareça rechaçar a criatura. E que também o ajuda a cuidar do jardim, estabelecendo entre amo e kentuki uma amizade que tem um quê da relação entre humano e cão.

Fechando o catálogo de personagens recorrentes está Grigor, do leste europeu, que vê um espaço no mercado. Como cada conexão de kentuki se faz de forma aleatória e não pode mais ser desfeita, o jovem percebe que pode lucrar vendendo conexões já catalogadas para quem quiser encarnar os robôs. Ele passa, então, a catalogar os amos dos kentukis que compra para poder, então, revender as conexões, com um preço maior, já que estaria fornecendo exatamente aquele tipo de relação que os seus compradores estariam buscando.

Entremeados aos capítulos dedicados aos personagens acima, pequenos contos abordam temas mais pontuais nas relações entre amos e kentukis, como amores platônicos, casos de abuso e a rejeição de kentukis a seus amos.

Com base em tal lista de personagens, fica evidente que os kentukis, enquanto recurso narrativo, permitem uma variada gama de combinações. Schwebelin não exaure o campo de possibilidades que cria, seriam possíveis tantas quanto forem possíveis imaginar no que se refere à relação entre pessoas e tecnologia, e os próprios capítulos que relatam histórias isoladas poderiam ser também desenvolvidos de forma mais variada ou mais longa. No entanto, considerando as personagens principais de kentukis, podemos ver uma distribuição não apenas entre as pessoas que encarnam os kentukis quanto das que preferem exercer os papéis de amos, e também diferentes níveis nas relações de poder que podem se estabelecer através dos olhos dos bichos de pelúcia – desde a tentativa de suprir uma necessidade por atenção, de ambos os lados, até a exploração econômica de forma totalmente fundamentada na ideia de demanda e oferta capitalista. Mas são os kentukis um exemplo de *novum*?

As tecnologias relacionadas à consolidação dos robôs que são o centro do romance não são uma versão extrapolada das existentes no momento no qual a obra foi publicada: elas são todas já existentes. A tecnologia de câmeras não é distinta daquela usada por aplicativos de videoconferências e mesmo seu sistema de tradução é próximo daquele já fornecido hoje por uma série de *softwares*. As possibilidades de criptografar conexões e garantir que um robô não seja reutilizado também já é mate-

realizada em sistemas de segurança que vão de serviços de mensagem a bancários, e são até mesmo simples se comparados a sistemas de *blockchain* e NFT. A mobilidade dos kentukis também é bem mais limitada do que aquela dos drones contemporâneos, e está no mesmo patamar daquela dos robôs comercializados com o objetivo de varrer casas pelo mundo afora.

Mais importante do que os componentes individuais, no entanto, é a analogia sistêmica que os kentukis estabelecem. Como citado no caso do romance de Atwood, todos os elementos da distopia de *The Handmaid's Tale* já tinham algum registro histórico, entretanto, a sua concatenação faz com que o Estado de Gilead cause o estranhamento necessário para ser considerado um terrível *novum*. Já os kentukis, ainda que bebendo na mesma fonte de unir elementos já existentes, cria um mecanismo que pode ser compreendido como uma simples analogia das redes sociais.

Os conflitos na trama do romance poderiam todos ser lidos com a chave das redes sociais: a exposição da vida privada, o escapismo, a economia da atenção, a comercialização de perfis e até mesmo a influência sobre as crianças. Olhando por esta chave, *Kentukis* está mais próximo da versão em fábula para a formação da União Soviética presente em *Animal Farm* (1945), de George Orwell, do que da produção de ficção-científica do mesmo autor. É de se esperar que, em uma situação como essa, não possamos encontrar um *novum*, ao menos não tal qual definido pelos requisitos que Suvin via como essenciais à existência da ficção-científica. Afinal de contas, a analogia fornece uma chave de leitura que distancia o mecanismo de um estranhamento de fato.

No entanto, se na obra de Orwell a fábula permite uma apresentação didática da história que está sendo contada, para fugir ao tom professoral que um relato histórico poderia assumir, não é exatamente o mesmo processo que pode ser identificado em *Kentukis*. De fato, a centralização em torno dos robôs domésticos simplifica a compreensão de modos de interação virtuais de diversas formas, evitando termos demasiado técnicos assim como substituindo uma grande gama de redes e formas de usá-las por um número mais reduzido de regras. Apesar disso, surge um tipo próprio de estranhamento a partir da presença dos robôs na vida dos personagens.

A materialização das interações virtuais na forma de um bicho de pelúcia que

tem uma presença física, que está constantemente acompanhando e observando seus amos, desnaturaliza um processo que se torna mais fácil de ser ignorado quando restrito à tela de um celular ou computador. Retomando a citação de Suvin, talvez os kentukis não sejam “radicalmente” diferentes, mas certamente são “significativamente” distintos.

São recorrentes, entre os personagens do romance, os questionamentos acerca, por exemplo de o que levaria uma pessoa a receber um estranho em sua intimidade, abrindo a sua casa e sua rotina para um desconhecido. Assim como o questionamento complementar a esse, do que busca compreender o que de tão fascinante existe na vida de pessoas comuns a ponto de fazer com que outros queiram se colocar na posição de uma espécie de animal de estimação para simplesmente acompanhar o cotidiano alheio. Nesse ponto é determinante que os donos dos kentukis são chamados de “amos”. Uma palavra que remete à assimetria de poder, e que, correntemente, sequer é comumente utilizada na relação entre humanos e animais de estimação, uma relação que hoje costuma ser pensada na chave da tutela, com tutores de animais em vez de donos, quando não na ótica familiar, com a transferência de um sentimento maternal ou paternal. Os amos dos kentukis, entretanto, são aqueles que se enxergam como suficientemente interessantes para serem acompanhados, para receberem a atenção e dedicação total de outro ser humano que está em uma posição que sequer pode comunicar uma eventual insatisfação. A assimetria, portanto, consegue ser maior do que aquela existente entre humano e animal, senão simplesmente pela escolha lexical, também pela voluntariedade no papel assumido por aqueles que “encarnam” os kentukis.

O que não quer dizer que os kentukis estejam em uma posição totalmente passiva. Estando dentro das rotinas de seus amos, essas pessoas passam a exercer influência, ainda que de forma indireta. O arco narrativo de Emília é emblemático dessa permeabilidade na relação de forças. A idosa começa a se comunicar com o namorado da sua ama no que vê como uma tentativa de impedir possíveis abusos. E, quando ela própria se torna ama de um kentuki, a pessoa por trás do seu robô, com ciúmes do fato de ser Emília também kentuki, delata suas ações protetoras. Os casos de Marvin, que rompe com a lógica amo-kentuki e de Grigor, que se utiliza da posi-

ção de kentuki para o ganho comercial e acaba, através de suas telas, por descobrir um esquema de tráfico humano (no Brasil, diga-se), também possibilitam vislumbrar que as relações de poder que se estabelecem através dos robôs são complexas, e que poderiam soar simplificadas caso retratadas com o recurso de simplesmente reproduzir a lógica das redes sociais sem a sua personificação em um *novum*.

A base do estranhamento dos kentukis enquanto *novum* está, portanto, na materialização das relações de poder que agem como poderosas correntes marítimas no oceano das redes sociais tais quais as compreendemos hoje. Aquilo que pode facilmente ser ignorado e relegado a uma tela na dinâmica dos smartphones se torna um dilema moral incontornável quando transferido para uma criatura de existência independente, que tem uma presença que não pode ser facilmente ignorada ou escondida. Os kentukis reúnem, portanto, a familiaridade das redes e lhes dão corpo, como um fantasma tecnológico que assombra seus amos ao mesmo tempo que lhes dá a validação e a atenção que é comumente buscada contemporaneamente na internet, especialmente por pessoas em posições vulneráveis, como a solidão de Alina, o luto de Marvin e até mesmo a situação econômica de Grigor exemplificam de formas distintas.

Ao mesmo tempo, os kentukis tocam no cerne daquilo que é a cultura de influenciadores que se desenvolveu nas redes sociais materializadas pelas criaturas robóticas presentes no romance de Schweblin. De um lado da tela, o público, com um impulso *voyeur*, busca estar dentro das vidas das personalidades que acompanham digitalmente. Boa parte do apelo de uma celebridade da internet consiste, afinal, em fazer com que seus seguidores queiram fazer parte daquela vida, compartilhem, ao menos em parte, da sua intimidade. A palavra “seguidor”, comum em redes como Twitter e Instagram, aliás, encontra-se mais próxima de apresentar uma contraparte para “amo” do que a lógica dos bichos de pelúcia.

Pois, mais importante do que a criação de algo novo, como a palavra latina pode passar a impressão, o papel do *novum* da ficção-científica é a criação de um distanciamento crítico que permita uma análise sistemática das ideias que fundamentam as peças do gênero. E, nesse aspecto, os kentukis de Schweblin são exemplares.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland & Stewart Ltd., 1985.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London: Verso, 2005.
- MILNER, Andrew. *Locating Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012. Edição Digital.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 [1516].
- ORWELL, George. *Animal Farm*. Project Gutenberg Australia, 1945. Disponível em: <https://gutenberg.net.au/plusfifty-n-z.html#orwell> Último acesso: 26/11/2022
- SCHWEBLIN, Samanta. *Kentukis*. Trad. Livia Deorsola. São Paulo: Fósforo, 2021.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. London: Yale University Press, 1979.
- VERNE, Jules. *20.000 Léguas Submarinas*. Trad. André Telles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012 [1870].