



miguilim

revista eletrônica do uespi

volume 10, número 1, jan.-abr. 2021

CONSTRUÇÃO DISCURSIVA E FICÇÃO CIENTÍFICA EM *LAS FUERZAS EXTRAÑAS*



DISCURSIVE CONSTRUCTION AND SCIENCE FICTION IN *LAS FUERZAS EXTRAÑAS*

João Pedro Rodrigues de OLIVEIRA
Universidade Regional do Cariri, Brasil

Newton de Castro PONTES
Universidade Regional do Cariri, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 02/09/2020 • APROVADO EM 22/02/2021
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v10i1.2861>

Resumo

O presente artigo examina alguns contos de Leopoldo Lugones, escritor argentino que costuma ser identificado entre os originadores das narrativas fantásticas e de ficção científica na América Latina. Partindo da concepção de que a ficção científica no livro *Las fuerzas extrañas* seria não só um componente temático, mas também elemento composicional da obra a ser identificado por meio de sua construção discursiva, este artigo recorre a críticos de Lugones (especialmente Paula Speck, Robert M. Scari e Jorge Luis Borges) a fim de compreender as relações entre o lendário e o científico em suas narrativas, assim como a inserção de sua obra no contexto da literatura argentina do início do século XX. Destacamos dois contos em nossa análise: “La lluvia de fuego” e “La estatua de sal”, por representarem bem os problemas do contato entre a cosmogonia

paracientífica de Lugones, que serve de base ao livro, e as narrativas mítico-moralistas sobre a destruição de Sodoma e Gomorra no *Antigo Testamento*.

Abstract

The research presented in this paper goes through a few short stories written by Leopoldo Lugones, Argentine writer usually identified among the originators of the fantasy genre and the science fiction in Latin America. Starting from the conception that the science fiction viewed in *Las fuerzas extrañas* is not just a thematic component, but also a compositional element in that anthology, which should be identified through its discursive construction, our research refers to Lugones' critics (especially Paula Speck, Robert M. Scari and Jorge Luis Borges) to understand the relations between legend and science in his narratives, and also the insertion of his works in the context of the Argentine literature in the beginnings of the 20th century. We emphasize two short stories in our analysis: "La lluvia de fuego" and "La estatua de sal", as they adequately represent the problems of the contact between Lugones' parascientific cosmogony, which serves as the basis for his book, and the mythical-moralist narratives about the destruction of Sodom and Gomorrah in the *Old Testament*.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Ficção científica. Literatura argentina. Leopoldo Lugones. *Las fuerzas extrañas*.

Keywords: Science fiction. Argentine literature. Leopoldo Lugones. *Las fuerzas extrañas*.

Texto integral

No que diz respeito à imaginação literária, o início do século XX constitui um período extremamente prolífico para a América Latina. Se as empreitadas românticas de nosso continente nos colocavam, no século anterior, firmemente no patamar de ex-colônias mais ou menos ingênuas de seu próprio subdesenvolvimento, limitadas a uma criação literária que só podia se construir nos limites das fontes estéticas europeias (problema apontado com acuidade por Antonio Candido (2006) no clássico ensaio "Literatura e subdesenvolvimento"), os primeiros dois decênios do século XX apresentam o início de uma abertura formal em nossas literaturas, prenunciando a revolução modernista no Brasil e a ultraísta nos países hispano-americanos. Especialmente nas nações de língua espanhola, que tiveram seu modernismo entre o fim dos 1800 e início dos 1900, lançaram-se as raízes de muito do que configuraria a identidade literária latino-americana posterior, marcada pelo criollismo, o indigenismo andino, a narrativa da Revolução Mexicana e, de modo geral, o regionalismo crítico, de caráter social, que caracterizou parcialmente a produção romanesca de todo o continente. Mas a transição entre os séculos também foi importante por abrir espaço para novos gêneros e tendências literárias que adquiriram, na América Latina, um caráter particular: o conto escrito, como expressão da mais elevada erudição e ligado aos discursos científicos e filosóficos, teve suas primeiras grandes expressões hispano-

americanas nesse período, em que se destacam Leopoldo Lugones e Horacio Quiroga; também é com estes autores (e outros, como a brasileira Emília de Freitas, poucos anos antes) que identificamos as origens de um tipo próprio de fantasia e ficção científica – um tipo cuja longa evolução no século XX culminou na *nueva narrativa latinoamericana* e no realismo maravilhoso amplamente divulgado na segunda metade do século.

Desse período intensamente criativo, um livro nos chama a atenção: em 1906 é publicado *Las fuerzas extrañas*, do argentino Leopoldo Lugones, um compilado de narrativas curtas que compartilham entre si a afinidade por uma linguagem metódica e cientificista¹, dedicando boa parte do desenvolvimento de cada conto a descrições detalhadas sobre o processo de desvendamento das relações entre as forças da natureza e a conseqüente criação de dispositivos que alterem tais relações. Entender esse livro e sua inserção no contexto literário argentino de seu período envolve compreender a forma ambivalente como toda a obra de Lugones foi recebida: enquanto uma parte – mais especificamente, sua poesia e sua prosa realista – foi aclamada, outra – composta por seus contos fantásticos – acabou por sofrer a rejeição da crítica argentina, geralmente sob um olhar acusatório que supôs tal parte da obra como antinacionalista. Tal rejeição, cuja ênfase negativa recaía no fato de suas obras não se encaixarem nas tendências essencialistas da época, estendeu-se pelo menos até os anos 1950, sendo encontrada em obras como *Borges y la nueva generación*, de Adolfo Prieto, publicada em 1954; sobre esta, Luiz Costa Lima escreve o seguinte comentário:

Se ainda nos anos 1940 esta forma de ataque continuava válida, a difusão do existencialismo no pós-guerra já a tornava um tanto rançosa. Da atualização da abordagem tradicional se encarregaria Adolfo Prieto, que, em 1954, publica um pequeno ensaio, cujo título já era sintomático, *Borges y la nueva generación*. Prieto não teria de se queixar de sua fortuna crítica. Seu tom contundente se enunciava no próprio prólogo. [...] Prieto escrevia com a segurança de quem não admite réplica: “Borges, como Lugones, es más un fenómeno de presencia que el autor de una obra intrinsecamente valiosa”. E o crítico justificava seu terminante juízo porque faltaria ao autor contato com a realidade e por seu “olvido absoluto del hombre”. (LIMA, 1988, p. 261).

Ao levarmos em consideração o contexto histórico da produção literária de Lugones, começamos a entender possíveis causas para tal recepção. A Argentina do início do século XX, país subdesenvolvido cuja inserção na tradição científica ocidental era periférica, não absorveu bem o interesse de Lugones no método científico e no avanço tecnológico, interesse que permeia os contos presentes em *Las fuerzas extrañas* e acaba por dar um ar cosmopolita à obra (especialmente em comparação com seu livro decididamente argentino, *La guerra gaucha*, volume de contos publicado um ano antes). Em suas recorrentes menções e citações do que havia de mais atual nos campos da astronomia, da física, da química e de outros domínios científicos, as ficções de Lugones tenderam a se aproximar da modernidade europeia, criando uma tensão com o localismo que se esperava de literaturas que começavam a tomar consciência de suas identidades nacionais

(reconhecido, no caso da Argentina, no criollismo e na apreciação crítica da poesia gauchesca que o próprio Lugones ajudou a fomentar, especialmente considerando-se a importância de *El payador*, seu estudo crítico acerca da poesia dos payadores e do *Martín Fierro*). Tal interesse culmina finalmente em toda a elaboração de uma teoria cosmogônica que rege e sistematiza o universo ficcional construído dentro da obra e que será de suma importância aos argumentos aqui apresentados.

Sobre essa questão, em particular a importância do método científico nas ficções de Lugones (especialmente considerando a época de sua publicação, 1906), Robert M. Scari, no artigo *Ciencia y ficcion en los cuentos de Leopoldo Lugones*, afirma que a tendência cientificista não é meramente formal, mas que, como corroborado também por outros autores como Jorge Luis Borges, que afirma algo semelhante no estudo *Leopoldo Lugones*,

el propósito del autor es expresar seriamente una hipótesis, pero sucede que gran parte de la cosmogonía lugoniana evidentemente no es susceptible a la verificación dentro del sistema científico de su día, sino que representa una serie de proyecciones intuitivas, más o menos reconciliables con dicho sistema, a regiones no comprendidas por él. (SCARI, 1964, p. 166).

Esse ponto é sustentado também pela revisão realizada pelo próprio Lugones na segunda edição do livro, que aparece em 1926, na qual adicionou uma nota de “Advertência” em que chama atenção para o fato de que, apesar da obra já ter vinte anos de idade, certos aspectos são “corrientes ahora en el campo de la ciencia” (LUGONES, 1996, p. 95), concluindo que esse aspecto temporal deve ser levado em consideração como uma desvantagem “para el interés de las mencionadas narraciones” (p. 95).

A obra em questão é dividida em doze contos e um “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”, que, por sua vez, é precedido por um prólogo e sucedido por um epílogo. Scari (1964, p. 164) chama a atenção para o fato de que tal organização, sistematicamente demonstrando uma teoria, é similar ao modo como Edgar Allan Poe organizou seu famoso conto “The Murders in the Rue Morgue”, que se inicia com uma longa dissertação sobre o processo analítico e racional para somente depois adentrar na narração da história em si, inclusive afirmando que a narração será percebida pelo leitor sob a luz dessa dissertação e de suas proposições. É importante salientar que dentro da maioria das narrativas do volume, aquelas em que um processo metodológico é claramente expresso – “La fuerza omega” e “La metamúsica”, por exemplo –, esses processos não são meramente comentários adjacentes à narrativa principal, mas partes constituintes dela, compondo componente estrutural do desenvolvimento da história em si. Tal característica formal pertinente aos contos (introduzi-los por uma teoria exposta diegeticamente) é espelhada quase que simetricamente pela própria estrutura geral do livro, que se inicia com as narrativas para então contextualizá-las por meio de uma teoria cosmogônica.

Embora sejam claras as semelhanças, é necessário apontar que tais aspectos em comum nos dois autores não são o suficiente para traçar um paralelo completamente apurado, e algumas ressalvas devem ser especificamente apontadas para melhor contextualização das ideias apresentadas neste artigo.

Borges (1998, p. 71) contesta, por exemplo, que apesar do estímulo de Poe ser “muy probable”, nem a literatura de Lugones em si, nem suas teorias cosmogônicas se assemelham às de seu antecessor. Na obra de Poe, o ato misterioso em questão tende a ser examinado posteriormente, por meio de métodos investigativos e análise racional – ou seja, seu foco se encontra no desvendamento e explicação de um ato causado por forças que, embora sua natureza seja apresentada de forma ambígua em relação à sua origem natural ou sobrenatural, ocorrem anteriormente à narrativa principal, salvo poucas exceções: como o conto “The Facts in the Case of M. Valdemar”, que lida, de modo mais similar ao que seria realizado por Lugones, com a manipulação das forças da natureza por um cientista e suas consequências aterrorizantes. Lugones, em contraponto, mantém consistentemente seu foco não meramente no desvendamento das forças que são apresentadas como forças naturais de origem além da compreensão humana e, por isso, fora do seu controle, mas também na criação de dispositivos que as manipulam, e é justamente da manipulação das forças estranhas que decorrem seus famosos desfechos trágicos. Recorrendo novamente a Borges (1998, p. 72), dado que a intenção de Lugones é demonstrar sua teoria cosmogônica em prática por meio da ficção, ele mantém – salvo raras exceções – uma construção discursiva que, consideravelmente metódica, tem como objetivo expressar a “lógica perfecta” (LUGONES, 1996, p. 234) da teoria e o fato dela abarcar até mesmo narrativas originalmente lendárias dentro de sua estrutura teórica, como demonstrado em alguns dos contos: as narrativas presentes em “El origen del diluvio” e “La lluvia de fuego”, por exemplo, não aparentam em nenhum momento entrar em choque com a teoria cosmogônica e as tendências científicas apresentadas no livro. Ou seja: ainda quando estamos no terreno do lendário, a cosmogonia contextualiza e justifica parcialmente os eventos, mesmo quando esta cosmogonia não é referida nos contos em si.

A organização da coletânea de contos sugere ter sido pensada de modo a construir, por meio da forma narrativa, um universo embasado em hipóteses científicas que não poderiam ser demonstradas com a ciência do tempo de Lugones: sua teoria cosmogônica utiliza-se de um pensamento racional relativamente compatível com o sistema científico de sua época, mas as suposições que projeta vão a “regiones no comprendidas por él” (SCARI, 1964, p. 166). A construção de tal realidade se dá não só por meio das manifestações das *forças estranhas* nos enredos, mas também pela própria estrutura linguística da obra, que realiza uma apropriação do discurso científico mesmo em contos que não têm como foco principal uma narrativa necessariamente científica.

Um exemplo muito claro disso se encontra no conto “La lluvia de fuego”, que expressa alguns dos problemas das definições de lendário e científico na obra de Lugones. Nesse conto, a narrativa bíblica da destruição de Sodoma e Gomorra, que se encontra no primeiro livro do Antigo Testamento, é retirada do contexto religioso-moralizante e o foco se direciona à descrição pormenorizada dos efeitos e elementos físicos da destruição da cidade. Emma Piñero (1955, p. 19) propôs uma classificação das narrativas em subcategorias, sendo cinco “cientificistas”, duas que “oscilam entre a ciência e a filosofia” e cinco “lendárias”, com esse conto caindo na última categoria. Embora tal noção seja útil em certos contextos e tenha guiado parcialmente a crítica moderna de Lugones, Paula Speck (1976, p. 412) chama atenção para a desvantagem do uso de critérios externos à obra: tal classificação

nos parece apoiar-se apenas na fonte do conteúdo em específico – o conto em questão seria lendário porque seu tema tem origem em uma narrativa bíblica – e ignora como o discurso é desenvolvido, apesar da temática dele.

Como uma compreensão de lendário como discurso, e não como tema, pode-se recorrer às considerações que Erich Auerbach fez em “A cicatriz de Ulisses”, seu estudo comparativo sobre a *Odisseia* e o *Gênesis* que constitui o capítulo introdutório de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Considerando que, enquanto Homero permanece com seu assunto no lendário, o Antigo Testamento tende a se aproximar do histórico à medida que seu relato avança, escreve Auerbach:

Ora, na maioria dos casos, a diferença entre lenda e história é, para o leitor um pouco experiente, fácil de descobrir. Se é difícil de distinguir, dentro de um relato histórico, o verdadeiro do falso ou do parcialmente iluminado, pois isto requer uma cuidadosa formação histórico-filológica, é fácil, em geral, separar a lenda da história. A sua estrutura é diferente. Mesmo quando a lenda não se denuncia imediatamente pela presença de elementos maravilhosos, pela repetição de motivos conhecidos, pelo desleixo na localização espacial ou temporal, ou, por outras coisas semelhantes, pode ser reconhecida, o mais das vezes, por sua estrutura. Desenvolve-se de maneira excessivamente linear. Tudo o que transcorrer transversalmente, todo atrito, todo o restante, secundário, que se insinua nos acontecimentos e motivos principais, todo o indeciso, quebrado e vacilante, tudo o que confunde o claro curso da ação e a simples direção das personagens, tudo isso é apagado. [...] A lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada. (AUERBACH, 2004, p. 15-16).

Ou seja: o que compõe o relato lendário ultrapassa o seu assunto e é parte do próprio discurso; Auerbach nota que o *Gênesis* não está melhor testificado que a *Odisseia*, e ainda assim o seu tratamento das personagens e dos conflitos humanos aponta, em alguns momentos, para uma concepção de relato que tende a se distanciar da lenda – as personagens não possuem caracteres fixados, os motivos não são simplificados, os conflitos podem se desenvolver interiormente e ser apenas sugeridos (e não esclarecidos) pela narração, criando um mundo com ambiguidades e áreas de penumbra que seria incomum na lenda. Assim, se alguns contos de Lugones não só recorrem a motivos lendários, como a lenda dos mártires, mas também apresentam suas personagens segundo uma concepção lendária (em “El milagro de san Wilfrido”, por exemplo, em que, a despeito do comentário histórico sobre as cruzadas, apresenta seu protagonista como um mártir obstinado e fanático perseguido por um opositor movido por motivos igualmente unívocos), outros contos partem de elementos maravilhosos e temas mítico-religiosos sem, no entanto, conceber o discurso de modo lendário.

O que nos leva de volta a “La lluvia de fuego”. O conto é introduzido por uma epígrafe bíblica que tem direta relação com tal proposta discursiva: “‘Y tornaré el cielo de hierro y la tierra de cobre.’ – *Levítico, XXXVI, 19*” (LUGONES, 1996, p. 111). Tal escolha demonstra o interesse de Lugones na apropriação de um discurso metódico e descritivo: a citação – que não estava presente na edição original de 1906 – é retirada de um livro bíblico posterior ao da narrativa original, que ocorre em *Gênesis*, mas tem diretamente foco nos elementos físicos e materiais, ferro e cobre. Também a narrativa do conto direciona sua visão à “chuva de cobre” e à descrição dos efeitos de tal chuva por um morador da cidade, tendo assim o elemento moralizante da destruição de Sodoma e Gomorra diminuído extremamente em favor do detalhamento passivo com que o narrador-personagem, homem rico e letrado (uma segunda característica comum da maior parte dos narradores dos contos de Lugones, em geral pertencentes a uma elite científica ou intelectual-erudita, ou pelo menos tendo relação direta a tais elites), descreve os acontecimentos de dentro da própria cidade. Esse uso de uma citação de um livro bíblico posterior àquele que serve de fonte à narrativa apresentada, de forma a contextualizá-la, também reflete a estruturação do livro como um todo: assim como a frase do *Levítico* explicaria, em retrospecto, o evento do *Gênesis*, o apêndice “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones” é apresentado posteriormente aos contos cujo universo é regido pelas regras expostas nele. Essa organização nos permite entender o livro de uma forma global e sustenta o ponto de vista de que os contos são manifestações narrativas da teoria cosmogônica de Lugones. O fato de a epígrafe ter sido adicionada posteriormente numa revisão pelo autor nos sugere ainda mais fortemente a atenção de Lugones em relação à estruturação do livro, e conseqüentemente à reafirmação de suas hipóteses cosmogônicas por meio das manifestações narrativas.

Tal deslocamento estilístico – a retirada do contexto lendário-moral em favor da construção da teoria paracientífica² – tem efeitos perceptíveis. Primeiramente, fica clara uma consequência: os personagens não têm consciência de que a destruição de sua cidade é a manifestação de um castigo divino. Isso se dá principalmente pelo fato de que a ideia de divindade dentro do universo de Lugones não se manifesta na forma de uma consciência atuante, mas sim por meio das manifestações formais da matéria e da energia, que por sua vez são compreendidas como formas da energia mais pura possível: o pensamento. Seu arranjo na existência atual se dá por meio de um processo cíclico e toda matéria posteriormente se arranjará novamente em um novo universo.

Boa parte dos protagonistas dos contos de Lugones “se atreven a adelantar este proceso cíclico, a convertir un orden del ser en otro: el sonido en luz, por ejemplo” (SPECK, 1976, p. 420), e por isso são punidos. A descrição da cidade apresentada no conto em questão inclui detalhes como cartazes anunciando “ayuntamientos de lagartos con cisnes; un mono y una foca; una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real” (LUGONES, 1996, p. 115); o uso de “cobertores de un tejido singular que producía el insomnio y el deseo” (LUGONES, 1996, p. 116), bem como a descrição de um “equivoco mancebo” (LUGONES, 1996, p. 115) caracterizado pelas suas feições e roupa andrógina. O narrador também menciona ter sido premiado com um busto municipal graças às suas invenções de novos molhos, uma homenagem também concedida a uma

“compatriota que acababa de inventar un nuevo beso” (LUGONES, 1996, p. 113). Tudo isso marca o tema recorrente da mistura de seres, sensações, forças e elementos, e da perturbação sinestésica que se manifesta por meio das “forças estranhas” que nomeiam o livro. Tal perturbação é o que causa a consequência fatal nos contos de Lugones. Assim como naqueles que lidam diretamente com questões científicas há alguma invenção que converte uma força em outra – som em luz, em “La metamúsica”, e som em força gravitacional ou motora, em “La fuerza omega”, para mencionar alguns –, a transgressão sensorial dos cidadãos de Sodoma e Gomorra acaba causando a completa destruição material das cidades.

A falta de uma consciência atuante na punição é parte integrante do discurso analítico, que tenta compreender o paradoxal evento empírico e não seus motivos transcendentais, os quais permanecem geralmente fora do enunciado narrativo em si: torna-se um discurso de perplexidade em relação a forças cósmicas alheias aos seres humanos e seus atos. O narrador, perplexo, comenta diversas vezes sobre o modo como o céu azul se mantém passivo durante toda a chuva de cobre que cai sobre a cidade. Desde a primeira vez em que se observa a queda das partículas de fogo, o céu limpo recebe destaque: “a eso de las once cayeron las primeras chispas. Una aquí, otra allá – partículas de cobre semejantes a las morcelas de un pábilo; partículas de cobre incandescente que daban en el suelo con un ruidecito de arena. El cielo seguía de igual limpidez” (LUGONES, 1996, p. 112); durante o decorrer da chuva, o narrador pondera que “en el aire no hay minas de cobre. Luego aquella limpidez del cielo, no dejaba conjeturar la procedencia” (LUGONES, 1996, p. 114). Em determinado momento, a chuva cessa momentaneamente e o narrador reafirma, “el cielo seguía purísimo” (LUGONES, 1996, p. 115). A contraposição entre o céu e a impossível chuva de cobre nos direciona a uma interpretação em que a fúria divina dá espaço à justiça imparcial das forças naturais, perturbadas inconscientemente pelos sujeitos. Na narrativa original o moralismo é o centro temático do texto, exemplificado pela presença de um Deus consciente que justifica a destruição das cidades:

O SENHOR disse: “O clamor contra Sodoma e Gomorra é tão forte, o pecado delas é tão pesado, que devo descer para ver se fizeram tudo o que diz o clamor que chegou a mim. Sim ou não, eu o saberei”. (GÊNESIS, c. 18, v. 20-21).

Outra consequência da ausência de uma consciência atuante é a justificativa da imprevisibilidade das manifestações das forças cósmicas, melhor exemplificado nos contos de tendência mais claramente cientificista, como no já mencionado “La fuerza omega”, em que mesmo toda a compreensão das forças já conhecidas (som, força gravitacional e força motora) não são o suficiente para dominar a conversão de uma força à outra, com resultados fatais. Um ponto em comum entre tais contos e a narrativa em “La lluvia de fuego” é justamente a passividade e desconhecimento do narrador perante os acontecimentos presenciados por ele. Em “La fuerza omega”, o narrador é somente um amigo a quem é confiado o segredo da invenção misteriosa (LUGONES, 1996, p. 97); em “La metamúsica”, que segue a mesma estrutura do conto citado anteriormente, o narrador admite não entender ou gostar de música (LUGONES, 1996, p. 155); no caso de “La lluvia de

fuego”, o narrador, apesar de letrado e possuidor de uma biblioteca extensa, admite não ter grande erudição científica (LUGONES, 1996, p. 114).

Tal desconhecimento diante das forças e de suas manifestações nos interessa de duas maneiras: a primeira, por meio de sua manifestação interna na obra, pertinente à relação entre o narrador e o mundo construído; e a segunda, externa à obra, em que a construção do discurso paracientífico de Lugones utiliza-se de certos artifícios para convencer o leitor da infalibilidade de sua teoria.

Internamente, a relação de ignorância do narrador perante o universo e suas forças e a forma como tais forças se comportam é um ponto essencial. Speck (1976, p. 412) divide os personagens dos contos de Lugones em três classes: a Testemunha, que presencia os acontecimentos da narrativa principal (e posteriormente os narra); o Mago, que inicia o acontecimento principal da história, por meio de um descobrimento ou invenção (em essência o verdadeiro protagonista da história); e o Intermediário, objetos ou criaturas que intermediam a relação do Mago com a realidade fantástica dos limites do mundo cotidiano – a caixinha em “La metamúsica” e o macaco de “Yzur”. Interessa-nos, em especial, a relação entre o Mago e a Testemunha – pois esta, construída internamente, reproduz-se na relação, externa ao enredo dos contos, entre autor e contemplador, isto é, entre um autor que detém um conhecimento específico do mundo e o apresenta a um contemplador assumido como mais ou menos ingênuo.

A Testemunha, como exemplificado, tende a ter menos conhecimentos específicos sobre o foco da narrativa do que o Mago: o narrador de “La metamúsica”, por exemplo, não entende ou gosta de música, enquanto o inventor compreende não só aspectos importantes de teoria musical como também da física que compõe as relações entre o som e a luz. Essa dinâmica nos interessa porque é por meio dela que Lugones cria um autor (como consciência ficcional forjada pelo texto) que tenta convencer um contemplador (representação ficcional dos próprios futuros leitores do conto): este contemplador é tão refém do autor quanto a Testemunha é do Mago. A narrativa se desenvolve sem uma ação ativa do narrador, e o modo de desenvolvimento da narrativa sugere uma intenção simples: que nós, na posição de leitores, nos sujeitemos a acreditar no inventor, que nos expõe a lógica por trás dos acontecimentos, lógica essa que complementa e é complementada pela teoria cosmogônica apresentada por Lugones. O mesmo processo é repetido em “La fuerza omega”; outro exemplo, “Viola acherontia”, é mais sutil em relação ao nível de conhecimento do narrador-Testemunha em contraposição ao Mago, mas em geral segue a mesma estrutura, talvez a maior diferença sendo o fato de que o Mago falha em chegar ao seu objetivo de criar flores mortais, alcançando ao invés dele um resultado talvez menos escandaloso, mas ainda assim aterrorizante: “recordé que al decir de las leyendas de hechicería, la mandrágora llora también cuando se la há regrado com la sangre de un niño” (LUGONES, 1996, p. 198).

Quando a Testemunha se encontra ausente como um personagem materializado ativamente na obra por meio do diálogo, como em “La lluvia de fuego”, Mago e Testemunha se fundem sutilmente. O narrador tem a capacidade, geralmente delegada ao Mago, de observar prontamente certos aspectos do ambiente: como seus pássaros que, ao invés de saírem da sua jaula, assustados “se recogieron más acongojados aún. Entoces comenzó a intimidarme la idea de um

cataclismo” (LUGONES, 1996, p. 114); ou a já citada estranheza do céu limpo; ou a parede de seus aposentos que “estaba caliente e conmovida por una sorda vibración” (LUGONES, 1996, p. 116); ou ainda a presença de “un olor entre fosfatado y urinoso” que infestava o ar (LUGONES, 1996, p. 116). Apesar disso, também aparenta – como a Testemunha definida por Speck – certa ignorância em relação às causas específicas dos acontecimentos causados pelas forças estranhas, o que pode ser evidenciado pela afirmação de que não é “grande mi erudición científica” (LUGONES, 1996, p. 116) e a completa omissão (em oposição à narrativa bíblica que serve de inspiração) do motivo pelo qual sua cidade é destruída. Tal compreensão, excluída da narração em si, é construída na relação autor-contemplador, impondo o exame da teoria cosmogônica e sua contextualização com as histórias apresentadas.

De qualquer modo, as particularidades discursivas dos contos de *Las fuerzas extrañas* exigem o exame daqueles que parecem exceções às suas tendências estilísticas, razão porque nos chama a atenção o conto “La estatua de sal”. Neste, o narrador foge amplamente da verossimilhança que permanece quase constante nos contos (no sentido de que o elemento fantástico seja inserido em um mundo ficcional geralmente conciliável com a realidade externa), como toda sua construção discursiva é desenvolvida de forma peculiar.

Speck destaca o uso do que ela chama de “narradores encaixotados”, afirmando que por meio desse recurso – que consiste em expor a narrativa por meio de uma segunda instância enunciativa, a já exemplificada Testemunha –, Lugones (1976, p. 413) admite um “simulacro de las dudas del lector” dentro da ficção, de forma a melhor desarmá-las e saciá-las por meio da sua teoria. Em “La estatua de sal”, esse artifício tem outra intenção: Lugones utiliza-o de forma a comprimir um longo período de tempo. A narrativa apresentada começa, de fato, nos tempos bíblicos, sendo de certo modo uma segunda interpretação do motivo da destruição de Sodoma e Gomorra que contrasta não só na sua abordagem temática (mais lendária, menos científica), como também estilística. A narração transita desde os tempos bíblicos por um fio de narradores: o narrador mais abrangente inicia o relato do conto na primeira pessoa e conhece a história por meio de um peregrino, que por sua vez a conhece através do irmão Porfirio. Este a apresenta como uma tradição de seu convento – que foi fundado pelo personagem principal da narrativa, Sosistrato.

Esse movimento temporal, causado pelo uso dos narradores encaixotados, aponta-nos também para uma diferença essencial na abordagem da narrativa, no que se refere à persistência geral em relação à verossimilhança e cientificismo na obra de Lugones: “La estatua de sal” é explicitamente uma narrativa lendária. Em contraste com “La lluvia de fuego”, que apresentava a narrativa bíblica mítico-moralista convertida em forma científica e metódica, “La estatua de sal” mantém-se largamente interessada na moralidade e simbolismo de sua narrativa.

A história em geral se refere a Sosistrato, monge fundador de um monastério antiquíssimo cuja história é contada tradicionalmente a visitantes. Sosistrato optou por dedicar sua vida em solidão junto com alguns amigos também recém-convertidos à meditação e oração, vivendo em realidade dentro de uma caverna, bebendo água do rio Jordão e cultivando todo seu alimento em uma pequena horta. O enredo principal acontece já depois de um bom tempo desde

o início do monastério, quando Sosistrato, sendo o último vivo dentre os primeiros monges e já muito velho, recebe a visita de um peregrino desconhecido depois de cinquenta anos de solidão absoluta na caverna. O visitante então lhe conta que, durante suas viagens, passou pela cidade maldita castigada por Deus e viu que a esposa de Lot – castigada por desobedecer à ordem divina de não olhar para trás enquanto fugia com sua família da cidade em chamas – continuava viva. Sosistrato comenta já ter lido algo similar em certo tratado teológico, e então o peregrino comenta que libertá-la de sua condenação possivelmente seria uma obra de caridade. Sosistrato responde que tal condenação é “la justicia de Dios” (LUGONES, 1996, p. 214); o viajante argumenta que o sacrifício de Cristo redimia, do mesmo modo, os pecados do mundo antigo. O narrador revela, finalmente, que tal viajante era Satanás em pessoa. A tentação germina e Sosistrato decide – depois de um sonho em que é aconselhado por um anjo – ir em direção à cidade e libertar a mulher condenada. Depois de certa reflexão, redime-a por meio da água benta, o sal dissolve e a mulher, “vieja como la eternidad” (LUGONES, 1996, p. 216), aparece diante de seus olhos. Sosistrato então pede que a mulher responda uma pergunta, e depois de insistir, ela responde o que viu quando virou de volta para a cidade destruída. A mulher sussurra uma palavra no ouvido de Sosistrato e este cai morto, silenciosamente.

O desfecho da história impede qualquer suposição de pretensão à verossimilhança, uma vez que a impossibilidade de testemunhas em primeira mão faz com que esse conto apareça dissonante quando posto em contraposição com as narrativas mais científicas do livro – “Los caballos de Abdera” e “El milagre de san Wilfrido” sendo outras exceções, apresentadas como narrativas lendárias (apesar do tratamento delas incluir elementos da historiografia); e em “El escuerzo” a verossimilhança é posta de lado em favor do tom folclórico da narrativa oral exposta pela velha criada – e mesmo nas exceções ao cientificismo, Lugones nunca se permite ir tão longe de qualquer senso de aparência de realidade.

Outro ponto que demonstra contraste é que em “La estatua de sal” o desfecho terrível é claramente fruto da justiça divina, e esta é apresentada como consciente e diretamente compatível com a ideia de divindade bíblica a que se refere. O único conto em que podemos encontrar semelhante clareza em relação à origem cristã da ideia de divindade apresentada é em “El milagre de San Wilfrido”, em que o personagem homônimo é um mártir cuja morte opera um milagre, permitindo a vitória do exército cristão contra os mulçumanos durante o final da Primeira Cruzada. O relato detalhado do martírio, porém, contrasta imensamente com a narrativa expressa em “La estatua de sal”, dado que sua estrutura se assemelha bastante com as narrativas de cunho científico, e apesar da escassez de referências diretas às ciências naturais, Lugones mantém-se firme no que se referem às suas constantes citações e referências a acontecimentos históricos e localidades importantes, criando, mesmo no contexto lendário um tom enciclopédico muito similar a seus contos mais tradicionalmente científicos: o conto se inicia, por exemplo, com a data “El 15 de junio de 1099” (LUGONES, 1996, p. 137) e a descrição geográfica: “Jerusalén, desde la puerta de Damasco hasta donde el Cedrón penetra en el valle de Sové que los latinos llaman valle de Josafat” (LUGONES, 1996, p. 137-138).

Talvez o conto mais similar a “La estatua de sal” em relação à falta geral de referências às ciências do seu tempo seja o já mencionado folclórico “El escuerzo”. O discurso simplificado, justificado pelo diálogo entre criança e velha criada, dá um tom muito menos metódico e mais popular à história, bem como ignora qualquer pretensão à verossimilhança científica. O enredo acontece de forma simples, contado inicialmente na primeira pessoa: “un día de tantos, jugando en la quinta de la casa, di con un pequeño sapo” (LUGONES, 1996, p. 149); sua primeira sentença dá o tom informal que percorre o conto. Aparentemente o foco poderia ser facilmente interpretado como uma história sobre a sabedoria popular ou um simples conto oral de horror. Quando levamos em consideração o contexto do livro, porém, é difícil não conectar o desfecho sobrenatural às forças estranhas que permeiam a maior parte das narrativas. Lugones consegue então ligar histórias científicas, histórias lendárias interpretadas sob uma visão científica e histórias claramente advindas do repertório oral-popular por meio de um conjunto mais ou menos coeso de temas abordados, em última instância, no seu ensaio cosmogônico.

Talvez por esse motivo que “La estatua de sal” apareça como o exemplo mais dissonante em relação ao resto da obra. Não existem traços temáticos que liguem esse conto à teoria cosmogônica de Lugones e, conseqüentemente, aos temas científicos. A espiritualidade que compõe parte de outros contos é apresentada de forma diferente e sua estrutura é composta de uma forma muito menos rígida e metódica.

Sob a luz de tal análise, torna-se nítida a influência do metodismo e da tentativa de sustentação de uma hipótese por meio da ficção – algo que, posteriormente, se veria em grandes escritores como Borges, que, no prólogo de seu livro *Ficciones*, comenta a possibilidade de reduzir a apresentação de uma ideia complexa por meio de um conto: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; explayar en quinientas página una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (BORGES, 2011, p. 11-12). É por meio dessa expressão discursiva de uma ideia por meio da ficção que Lugones consegue transformar enredos lendários em contos de ficção científica perfeitamente compatíveis com sua teoria cosmogônica; retornando a Scari (1964, p.187), recuperamos então o termo “*impresionismo científico*”, que nos parece resumir bem como a obra de Lugones nos aparece sob a vantagem que temos de observá-la num tempo em que a tradição da ficção científica já se consolidou muito mais concretamente.

Tão grande é sua influência nessa tradição dentro da América Latina que “los cuentos del originador parecen derivados al lector de hoy” (SPECK, 1976, p. 426). Apesar de quaisquer deficiências identificáveis em sua obra – sua constante repetição estrutural, sua linguagem tecnicista e talvez até sua insistência geral em manter uma coerência teórica em detrimento da variedade nos contos –, o peso dela é inegável e sua influência é facilmente observável em suas manifestações dentro do realismo maravilhoso e da ficção científica de, por exemplo, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares – e, por consequência, dos mais diversos autores influenciados até hoje por eles.

Notas

¹ Entendemos como “cientificistas” os contos que apresentam um discurso com foco direto no uso do método científico de forma a elaborar uma teoria específica dentro da diegese narrativa. Essa compreensão discursiva, tanto ética quanto estética do termo, será retomada adiante.

² Entendemos o termo “paracientífico” não necessariamente como sinônimo do termo – geralmente considerado pejorativo – “pseudocientífico”, mas como uma teoria coerente, conciliável com a ciência do tempo de Lugones, contudo sem ser testada no mundo real, permanecendo, então, como um experimento de pensamento puramente especulativo que se desenvolveria em direções paralelas à ciência real. Ensaios como “Eureka”, de Edgar Allan Poe, estariam na mesma categoria.

Referências

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 1-20.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Nova Iorque: Vintage Español, 2011.

BORGES, Jorge Luis; EDELBERG, Berta. *Leopoldo Lugones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.

GÊNESIS. In: Bíblia sagrada. Edição Brasileira. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

LIMA, Luiz Costa. Aproximação de Jorge Luis Borges. In: LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988. p. 257-306.

LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Edición de Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996.

PIÑERO, Emma Susana Speratti. La expresión de las fuerzas extrañas en Leopoldo Lugones. *Revista de la Universidad de México*, Cidade do México, n. 7, p. 19-21, 1955.

SCARI, Robert M. Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 30, p. 163-187, 1964.

SPECK, Paula. Las fuerzas extrañas, Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 42, p. 411-426, 1976.

Para citar este artigo

OLIVEIRA, João Pedro Rodrigues de; Newton de Castro PONTES. Construção discursiva e ficção científica em *Las fuerzas extrañas*. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 1, p. 314-327, jan.-abr. 2021

327

Os autores

João Pedro Rodrigues de Oliveira é aluno da graduação em Letras na Universidade Regional do Cariri. Foi bolsista de iniciação científica com o projeto "Leopoldo Lugones e o conto hispano-americano" e trabalha, atualmente, com a obra de Horacio Quiroga e questões relacionadas às origens da narrativa fantástica em contos hispano-americanos. **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-3267-2368>.

Newton de Castro Pontes é doutor em Letras (Teoria da Literatura) com pós-doutorado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui mestrado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e licenciatura em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Atualmente, é professor adjunto de Teoria da Literatura (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. É pesquisador na área de Teoria do Conto, com ênfase atual nas literaturas hispano-americanas. **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-9960-0019>.

Apoio e financiamento:

FUNCAP – Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico.