

## Viajando pelo tempo, pelo género, pelo sonho: da *Máquina do Tempo* ao *Parque Jurássico*

*The Time Machine. An Invention*  
(H. G. Wells)

Mais il invente!  
(Jules Verne)

[*Jurassic Park*] is entirely fiction.  
(Michael Crichton)

1. Em *The Time Machine* é-nos desmascarado o optimismo auto-convençido dos darwinistas sociais; o que é de facto levado até às últimas consequências («worked to a logical conclusion», como aí se diz – Wells, 1974: 53) é esta inata tendência destruidora da humanidade que nos leva a controlar e explorar os recursos naturais até ao limite do possível. Das duas uma: ou o ser-se racional está em oposição frontal à ecologia, ou teremos de assumir uma visão ecológica global que integre essas alterações das condições de vida na ecosfera como consequência natural das actividades do *Homo Sapiens*. Por outras palavras: no curso natural da evolução, o controlo da natureza por parte da humanidade implica um relativo controlo da própria evolução; ou seja, a Evolução (agora com maiúscula) revela-se afinal um instrumento com um singular mecanismo auto-regulador.

Foi assim que a humanidade, mal avisadamente, criou o jardim dos Eloi, sem ervas daninhas mas com lindas flores e frutos deliciosos; e, ao mesmo tempo, as condições da própria degenerescência. O tempo corre, e as

suas leis ditam a mudança: *tempora mutantur, et nos mutamur in illis*. O Capital e o Trabalho evoluíram para as formas de Eloi e Morlocks; o Tempo continuará, e a vida vai evoluir até ao último molusco, ao último líquen; e até no reino dos seres inanimados, o próprio sol há-de esgotar-se, tornando-se na fria estrela rubra de «The Further Vision». O trabalho da evolução e o da entropia parecem colaborar para chegar ao mesmo ponto final.

E depois? No fundo, nada mais natural: já Joanna Russ deixou dito que «*The Time Machine* is not about a lost Eden; it is – passionately and tragically – about the Three Laws of Thermodynamics, especially the second» (Russ, 1978: 115). A entropia está cada vez mais no centro das nossas preocupações, tanto literária como socialmente. O facto terá talvez que ver com o nosso *fin-de-siècle*, este tempo a que alguns gostam de chamar pós-modernismo: mas a isso voltaremos.

Quando consideramos a nossa interferência na Evolução – isto é, a contribuição dada pela civilização para a degradação entrópica do planeta – os resíduos nucleares, o efeito de estufa, a redução da camada protectora de ozono, etc. – «the triumph over Nature and the fellow-man» (Wells, 1974: 53) que o Viajante do Tempo deplorava torna-se ainda mais aparente se relacionarmos e articularmos esses dados com os motivos e consequências políticas que os acompanham: a hegemonia do hemisfério norte, a “morlockização” das nações pobres, do chamado terceiro mundo – enfim, esta versão pós-moderna do darwinismo social que se exprime pelo cínico louvor do mercado livre e da livre empresa – temperado, é claro, com leis restritivas para a imigração e corrigido com o adequado protecção e a necessária espionagem industrial quando os altos interesses em jogo assim o exigem.

Desculpem-me esta peroração de carácter político: ainda para mais, deslocada, ofensa às leis da retórica – as perorações fazem-se no fim. Digamos, como o Viajante do Tempo, que «a sonhei no meu laboratório» («I dreamed it in the workshop» – *id.*: 87). E tomando-a como tal, que pensamos nós dela? Receio bem que, hipocritamente, pensemos como o narrador exterior de *The Time Machine*: «If that is so, it remains for us to live as though it were not so»

(*id.*: 91). É nesse complacente estado de espírito que conseguimos engolir o telejornal; era também assim que os convivas do Viajante do Tempo aceitavam as suas histórias: «in an after-dinner atmosphere» (*id.*: 9).

Nos nossos dias já não usamos Viajantes do Tempo humanos para nos entreterem com palavras e sonhos: mas continuamos a ter a mesma fome de entretenimento, ainda para mais dispondo, como dispomos, da alta tecnologia dos últimos anos. Hoje, na *société du spectacle*, aceitamos de bom grado o *show* de qualquer charlatão. De igual modo procediam já os hóspedes do Viajante do Tempo; David Lake desmascarou o fantástico aventureiro, «nearly in the sense given to it by Wayne C. Booth... [as] ... an unreliable narrator» (Lake, 1981: 117); e Harry M. Geduld sublinha que «[n]ot one of the guests presents a convincing argument to counter the Time Traveller's exposition» (Wells, 1987: 15). Deixem-me então chamar a atenção apenas para um aspecto do espectáculo montado pela nossa personagem.



O Viajante do Tempo começa por mostrar aos seus hóspedes uma miniatura da máquina do tempo, explicando que das duas alavancas visíveis, uma lançará o engenho para o futuro e a outra para o passado. Procede-se à experiência: o Psicólogo empurra a alavanca do futuro. A maquininha desaparece. Para onde foi? Resposta do Viajante do Tempo: «Into the future or the past – I don't, for certain, know which» (Wells, 1974: 16). Será isto talvez a prudente reserva de quem faz uma experiência pela primeira vez; mas também pode querer dizer que passado e futuro são a mesma coisa, que uma ida ao futuro é igual a uma visita ao passado. Os episódios de *The Time Machine* recapitulam a evolução. E no final da obra, se a narrativa no seu todo parece implicar que o Viajante do Tempo desapareceu definitivamente no futuro, Hillyer, o primeiro narrador, especula se ele não terá partido para qualquer das duas direcções temporais. Logo a seguir, diz-nos que o Viajante do Tempo «thought but cheerlessly of the Advancement of Mankind» (*id.*: 91); porque não haveria ele então de ter ido

procurar as origens do presente, especulando sobre como tinha a espécie humana chegado a esta tranquilizadora teoria do Progresso da Humanidade?

A questão que aqui se levanta – a da direcção no tempo – pode ser resolvida no plano literário: o Viajante do Tempo foi «back to the future», tendo sido já não devorado pela esfinge, mas engolido pelo próprio Tempo, pelo ventre de Cronos, se quisermos; outros passos do texto justificam convincentemente esta interpretação. Mas fica-nos sempre a dúvida: «[to] prove you this time-travelling up to the hilt, specimen and all» (*id.*: 89) não significa necessariamente que o Viajante do Tempo trouxesse Weena para o seu tempo; qualquer outra maravilha, passada ou futura, serviria de prova. Como quer que seja, ele não voltou – ou, esperamos nós, ainda não voltou. As leis que governam o universo parecem ter levado a melhor.

«We are such stuff as dreams are made on», etc., etc., mas já não aceitamos a atitude resignada do Duque Próspero; desgosta-nos «the sleep that rounds this little life», estamos mais em sintonia com Macbeth, com o som e a fúria duma vida sem sentido, e com a prudência e as hesitações de Hamlet. Vivemos, parece-me, num mundo marcado tanto pelo medo da morte como pela ansiedade do espectáculo – queremos ver no palco um drama, qualquer que ele seja, queremos que nos contem uma história, qualquer que ela seja.

2. Na tradição da novela fantástico-científica (a minha proposta de tradução de *scientific romance*), e de *The Time Machine* em particular, o filme *Jurassic Park* (1993) de Spielberg (sobre o romance do também cineasta Michael Crichton) aparece-nos como uma actualização do nosso grande clássico da viagem no tempo. Começa mesmo como um *scientific romance*: tal como diz uma personagem (Hammond), «it's all part of the miracle of cloning», querendo com isso significar que se trata dum “milagre”, (isto é, algo de fantástico) da “clonagem” – nesta ficção específica, uma extrapolação hipertrofiada, ou ciência disfarçada – o que Wells chamava *scientific patter*, pois que, como o mesmo Wells tinha dito em 1933, «since the end of

the last century it had become difficult to squeeze even a monetary belief out of magic» (Wells, 1933: viii).

Claramente ilusória e fantástica, denunciada como um logro análogo ao circo de pulgas com que Hammond começara a sua vida – truques que nos trazem à memória os «sleight-of-hand tricks» (Wells, 1974: 14) do Viajante do Tempo –, a ideia dum parque jurássico e a sua concretização no universo da história torna claro que o que se apresenta como fábula especulativa não passa de magia disfarçada. É quando a ilusão do circo de pulgas é posta no mesmo plano da fauna mesozóica rediviva que a história se torna legível enquanto alegoria da responsabilidade dos cientistas – no caso vertente, biogeneticistas: porque é uma ilusão não para os que vêem e tocam os animais, mas para aqueles que os criaram, pois que esses ignoraram os seus deveres morais (ecológicos e/ou humanos).

O facto de ser magia não impede *Jurassic Park* de ser extrapolação: Hammond, o louco sonhador, e a equipa de cientistas que lhe venderam a alma, são acusados de «working to a logical conclusion» (a expressão de *The Time Machine*) a teoria genética, textualmente de terem «read what others have done and ... taken the next step» – como denuncia outra personagem, Ian Malcolm, o «teórico do caos»<sup>1</sup>.

O filme revela-se assim uma espécie de híbrido de Frankenstein (ou Moreau ou outro aprendiz de feiticeiro) e dos dois maiores viajantes do tempo de sempre: o Viajante do Tempo wellsiano e o verneano Otto Lidenbrock da *Viagem ao Centro da Terra* (*Voyage au Centre de la Terre*, 1866). Sem data aparente, a trama de *Jurassic Park* desenrola-se no presente ou num futuro muito próximo; o safari jurássico é uma viagem sonhada (um *wish-*

---

<sup>1</sup>A citação é do filme, que difere consideravelmente do livro: não só na simplificação inerente a toda a cinematização dum romance, mas também por ser uma versão muito menos sombria, diluída, adaptada a um público pré-adolescente; ainda por ser mais ambígua – a falha geral de energia e dos computadores parecem dever-se tanto à tempestade tropical como à traição de Nedry. Concorro com a opinião segundo a qual o livro terá de ser concebido nos moldes de um quase-guião, como defende Kim Newman na sua recensão na *Foundation* n.º 53, pp. 96-8 (na linha de uma ideia expressa já na *Encyclopedia of Science Fiction* (Clute, 1993) no item «Crichton». Além disso, é o filme, com todo o seu impacto mediático, que é relevante no meu contexto. E já agora: o texto citado do filme ocorre de facto, numa versão ligeiramente diferente, no romance (Crichton, 1991: 306).

-dream) ao passado<sup>2</sup>. Mas – retomando as nossas reflexões anteriores quanto ao final de *The Time Machine* – qual a diferença entre passado e futuro?

Analogamente, na *voyage extraordinaire* de Verne, Otto Lidenbrock e o sobrinho Axel viajam avante (ou para baixo) no espaço, mas para trás no tempo, numa jornada regressiva através dos mais primitivos estádios da evolução: até ao rebanho pliocénico de gigantescos mastodontes com o seu *immanior custos*<sup>3</sup>, e até uma “further vision” de dinossauros dos mares Cretácios.

Estas três «journey[s] into the abyss of evolutionary time (Rose, 1981: 57) partilham a mesma retórica do sonho, o processo romântico por excelência. «Take it as a lie – or a prophecy. Say I dreamed it in the workshop. Consider I have been speculating upon the destinies of our race until I have hatched this fiction» (Wells, 1974: 87): o visionário shelleyano ideado por Wells apresenta-se como tal: um mentiroso, um profeta, um sonhador, um fabricante de ficções. Como autor que é, diz o que todo o autor tem o direito e o dever de dizer ao seu público; como Ramuz escrevia no final do *Renard* de Stravinski, «Et si cette histoire vous a plu, / Payez moi ce qui m’est dû»<sup>4</sup>.

É talvez porque são sonhos que estas ficções se transformam em pesadelos e acabam em falhanços catastróficos. Em *Voyage au Centre de la Terre* os heróis não chegam de facto ao centro do planeta: «the journey’s true climax is reached, significantly, not by the professor but by his romantic nephew and not in literal reality but in a vision... an extended daydream» (Rose, 1981: 63) – uma viagem em sonhos até às origens do tempo, e por fim a uma visão cósmica. A *rêverie* de Axel culmina neste passo:

---

<sup>2</sup> «[I]t was a kind of time travel – the only time travel in the world» (Crichton, 1991: 305).

<sup>3</sup> A citação completa é «*Immanis pecoris custos, immanior ipse!*», «pastor de gigantesco rebanho, ele ainda mais gigantesco». O texto é uma adaptação da Écloga quinta de Virgílio: é parte do epitáfio do mítico Dafne, mas Verne substitui a beleza original de pastor e rebanho pelo gigantismo pré-histórico (Verne, 1993: 320).

<sup>4</sup> É esta também a atitude de Bedford no final da sua narrativa em *The First Men in the Moon*: «[i]f the world will not have it as fact, then the world may take it as fiction. It is no concern of mine» (Wells, 1926: 183; cf. Philmus, 1983: 152). No que respeita a *The Time Machine*, ao que parece a história não agradou ao público: daí a morte do autor, para gáudio de Barthes e dos desconstrucionistas.

Les siècles s'écoulent comme des jours! Je remonte la série des transformations terrestres. Les plantes disparaissent; les roches granitiques perdent leur pureté; l'état liquide va remplacer l'état solide sous l'action d'une chaleur plus intense; les eaux courent à la surface du globe; elles bouillonnent, elles se volatilisent; les vapeurs enveloppent la terre, qui peu à peu ne forme plus qu'une masse gazeuse, portée au rouge blanc, grosse comme le soleil et brillante comme lui!

Au centre de cette nébuleuse, quatorze cent mille fois plus considérable que ce globe qu'elle va former un jour, je suis entraîné dans les espaces planétaires! Mon corps se subtilise, se sublime à son tour et se mélange comme un atome impondérable à ces immenses vapeurs qui tracent dans l'infini leur orbite enflammée! (Verne, 1993: 262).

A tradição é antiga: lembramo-nos do sonho de Cipião no *De Republica* de Cícero; ou do sonho de Dante, que o afasta da *verace via*, a via da realidade, isto é, do mundo empírico, na *Commedia*<sup>5</sup>; ambos estes sonhadores nos dão uma lição sobre a cosmologia das suas épocas, mais ou menos filtrada pelas convicções religiosas respectivas. (Também Axel invoca o Criador e a Bíblia no meio do seu devaneio paleontológico e cosmológico).

O que há de sonho em *Jurassic Park*, por seu lado, é o modo de filmar de Spielberg, com as suas referências metatextuais aos velhos clássicos do filme fantástico (*King Kong* e *The Lost World*), aos contos de fadas e ao universo infantil<sup>6</sup>, e a relevância extratextual que foi dada, quando o filme foi apresentado, ao que eu designarei por prestidigitalização – a descarada *Gosh-wowery* (o termo é de Brian Aldiss) computadorizada que produz este tipo de objectos cinematográficos (de que *Forrest Gump* é um exemplo posterior). Citações e referências, por um lado típicas da *grammaire du style* pós-mo-

<sup>5</sup> «I' no so ben ridir com'io v'entrai; / tant'era pien di sonno in su quel punto / che la verace via abbandonai» (Alighieri, s/d: 19).

<sup>6</sup> Uma famosa citação em segunda mão no *Outline of History* de H. G. Wells, recuperada por Golding em *The Inheritors*, fez dos neandertalenses a origem do ogre como figura do folclore (esquecendo, sem mais, que a palavra "ogre" parece ter sido inventada por Perrault e tem uma etimologia duvidosa); hoje em dia, a "dinomania" é a expressão cultural da tese insustentável de que os dinossauros estariam na origem dos dragões. E o filme de Spielberg não foge à regra, com dragões bons e maus (os maiassauros e os tiranossauros); lembramo-nos da *Unendliche Geschichte* de Michael Ende.

derna, funcionam aqui como chaves para o reino da fantasia. O que no filme se chama «the miracle of cloning» é, para o espectador, um «sense of wonder» criado em computador.

3. Para um leitor de Wells, o sonho de Axel evoca inevitavelmente um outro texto do pai de *The Time Machine*: o conto «Under the Knife» (1896). Aí a visão é induzida pelo clorofórmio: o narrador-protagonista, deitado na mesa de operações, sonha-se morto, pairando sobre o West End londrino e logo voando pelo espaço cósmico até aos limites do sistema solar, às constelações, e depois, ignorando as galáxias, pelo «vacant Beyond» dentro, até que «the little universe of matter» se some literalmente na distância e por fim, do negrume ele vê surgir talvez – Deus?

*It was a clenched Hand. I was alone in space, alone with this huge, shadowy Hand, upon which the whole Universe of Matter lay like an unconsidered speck of dust. It seemed as though I watched it through vast periods of time. On the forefinger glittered a ring; and the universe from which I had come was but a spot of light upon the ring's curvature. And the ring that the hand gripped had the likeness of a black rod. Through a long eternity I watched this Hand, with the ring and the rod, marvelling and fearing and waiting helplessly on what might follow. It seemed as though nothing could follow: that I should watch forever, seeing only the Hand and the thing it held, and understanding nothing of its import. Was the whole universe but a refracting speck upon some greater Being? (Wells, 1974: 415-6).*

Esta é decerto a Mão de Deus; não exactamente o criador metafísico *ex nihilo*, mas aquele que sustém o universo. E as leis continuam a ser as mesmas: o deus da Entropia é também o deus da Evolução.

Em *Jurassic Park* a mesma mão aparece igualmente, de modo mais subtil: «Mano de Dios» é o nome das minas de âmbar donde se extraem as amostras de sangue de dinossauro que servem para as tropelias genéticas que são uma das premissas do filme. Deus (leia-se “a Evolução”) é uma vontade que transcende, ou melhor, se sobrepõe às capacidades humanas: Hammond crê que «Creation is an act of sheer will» (parece estarmos a

ouvir o Doutor Moreau<sup>7</sup>). Conquanto os humanos tentem contrariar a evolução, acabam sempre por cumprir-lhe os desígnios: o doutor Fausto torna-se igual a Mefisto.

Nós, os ocidentais, perdemos o dom divino dos nossos avós helénicos de manter separadas a religião e a moral; então os deuses eram marotos, pérfidos, sendo mesmo assim – ou por isso mesmo – necessário temê-los, lisonjeá-los e apaziguá-los com sacrifícios; com o aparecimento de Jesus e de Paulo de Tarso, parece termos perdido consciência da perfídia do supremo deus, e tudo o que fazemos nos conduz ao paraíso ou à danação. Quando Deus foi substituído pela força criadora da natureza – a Natureza Mãe, a Evolução, o Princípio Vital – nada se alterou substancialmente: cada um sacou as consequências que quis das descobertas de Darwin: como a Duquesa disse a Alice, «everything's got a moral, if only you can find it».

Deste modo, atropelar a Evolução (ou armar-se em esperto com ela, nem que seja por excesso de zelo, excesso de estudo) é uma espécie de *hybris* pela qual pagaram os Lidenbrocks (cuspidos por um vulcão), o Viajante do Tempo (um Édipo vítima da vingança da esfinge) e o entusiástico, excêntrico e ambicioso arrendatário da Isla Nublar (a ilha das ilusões, da visão enovoadada); Hammond tem que desistir do seu projecto, abandonando ao seu destino a ilha cuja forma sugere ou um crânio deformado – crânio que já conteve sonhos – ou talvez o continente africano, onde na escala da evolução surgiram pela primeira vez os humanos, essa espécie perturbadora de todos os equilíbrios.

4. Enquanto os textos de Verne e Wells recorriam em parte ao modelo do enigma, que a ciência ajuda a resolver de modo a libertá-los das prisões do tempo (como acontece na aventura do Viajante do Tempo narrada por ele no segundo jantar, antes de partir definitivamente), no *Parque Jurássico* a situação aparece invertida: é a ciência a criar um enigma que se revela insolúvel, uma vez que espalha a devastação, isto é, o caos: algo que se deveria deitar ao mar – como a Esfinge Tebana.

---

<sup>7</sup> Cf. «The study of Nature makes a man at last as remorseless as nature» (Wells, 1993b: 49).

A confrontação entre o caos e a ordem tem necessariamente três tratamentos diferentes nas três instâncias aqui discutidas. A visão de Axel em *Voyage au Centre de la Terre* tende para o caos primitivo, mas na aventureosa narrativa do *bon bourgeois* Jules Verne o sonho dilui-se, até o enigma final (a troca dos pólos da bússola) acaba explicado. Em *The Time Machine* a confrontação é trágica e leva às últimas consequências: a evolução, de mãos dadas com a entropia, caminha para o caos. No recente *Jurassic Park*, contudo, parece existir uma esperança – chamemos-lhe prigoginiana (embora o famoso cientista russo-belga não seja referido nem no filme, nem no livro de Crichton): uma esperança no próprio caos; pelo menos emblematicamente, através da personagem do *chaotician* Malcolm, cuja visão é a que domina no final. Os computadores são vencidos pelas forças naturais; e o facto de que «life finds a way», reinventando a partenogénese nos dinossauros-fêmea, é ao mesmo tempo uma crença na vida como uma força cega (crença expressa tanto por Malcolm como pelo paleontologista Alan Grant)<sup>8</sup>.

O excesso de confiança dos homens do parque jurássico na sua ciência (e são todos homens, esses cientistas), seja ela a do controlo genético ou a do controlo cibernético, é amargamente derrotado pelos *bugs*: os mecanismos da vida (e isso é particularmente notório no documentário em desenho animado<sup>9</sup>) são equiparados ao funcionamento dum computador. Mas ao usar a palavra *bug* – um termo do calão técnico dos computadores – não posso deixar de lembrar «the humblest things that God, in His wisdom, has put

---

<sup>8</sup> Grant não se entende com computadores (nem com crianças...) porque não os compreende; a sua ciência é num certo sentido “estática”: desenterra esqueletos fósseis. Não obstante serve-se dum computador (e dum criança) – e desonestamente, direi eu – para aprender e ensinar coisas sobre dinossauros. As crianças, os computadores, são imprevisíveis: os fósseis escavados, pelo contrário, estão sujeitos à lógica dedutiva. À medida que o enredo progride Grant aprende (com Malcolm) a compreender como funciona a vida: aprende a ver não só a beleza estática das formas (ossos, garras); o seu saber árido e cruel nos terrenos áridos de Montana modifica-se na luxuriante floresta tropical onde ensina aos netos de Hammond (e aprende junto com eles) uma lição perante os ovos eclodidos e as pegadas frescas.

<sup>9</sup> No romance há mesmo três «release version[s] of the animals», sucessivos aperfeiçoamentos, porque «[i]t is like software, in a way. As we discover the glitches in the DNA, Dr. Wu’s labs have to make a new version». E, obviamente, como em qualquer tarefa de programação informática, «[s]ometimes there are bugs» (Crichton, 1991: 130).

upon this earth» (Wells, 1993a: 184)<sup>10</sup>, como dizia o narrador de *The War of the Worlds* falando das bactérias que destruíram a ameaça marciana.

Ilya Prigogine reconsiderou o universo no que respeita à entropia<sup>11</sup>: parece ter sistematizado o que já Norbert Wiener havia intuído, a saber, que no interior dum universo predominantemente entrópico há bolsas, enclaves onde a tendência para a desagregação é contradita: «[I]f finds its home in these enclaves», como ele diz em *The Human Use of Human Beings*. A afirmação de Wiener, bem conhecida dos leitores de ficção científica pela sua inserção no conto de Pamela Zoline «The Heat Death of the Universe» (e devidamente sublinhado e reenunciado por Colin Greenland na sua *The Entropy Exhibition – Greenland, 1983: 198*)<sup>12</sup>, teria significado para Wells e o seu Viajante do Tempo uma expressão do conflito entre determinismo e voluntarismo; e as equações prigoginianas tê-lo-iam talvez ajudado a resolver o dilema científico – que era também moral segundo as lições de Thomas Huxley<sup>13</sup>.

5. Mas o caos em *The Time Machine* é também literário: cria-se do caos a ordem quando um género novo se constitui a partir de géneros mais antigos (géneros “degenerados?”), géneros da “velha ordem” (isto é, estabelecidos, canónicos). Wells, ao escrever *The Time Machine*, lançando as bases do que viria a ser a ficção científica, estava a criar uma perturbação no universo dos géneros literários: como disse um crítico da época (a propósito de *The War of the Worlds*, por sinal), o nosso autor, «[f]ollowing in the wake of the sciences

---

<sup>10</sup> De notar também que os *velociraptores*, tal como os Marcianos em *The War of the Worlds*, «understood doors» (p. 160); a referência é tanto fílmica como literária.

<sup>11</sup> Como já referi acima, o caos mencionado em *Jurassic Park*, romance ou filme, não é exactamente a mesma coisa que as “estruturas dissipativas” e o “caos determinístico” de Prigogine; o que me interessa neste ponto da minha argumentação é tão-só notar a similitude dos temas, não uma observação e comentário mais adequado sobre física moderna. Para uma melhor compreensão do assunto leia-se por exemplo Porush, 1985: 52-3 e Porush, 1991: 367-71.

<sup>12</sup> Todo o capítulo, «No More, with Feeling», pp. 191-206, é pertinente neste contexto.

<sup>13</sup> Note-se que em *The Time Machine* a evolução, evidentemente incapaz de contrariar a crescente entropia universal, permite uma adaptação da vida às novas condições criadas pela degradação do sistema solar. As formas de vida evoluem também regressivamente: estamos perante uma interpretação poética “herética” dum passo da «Evolution and Ethics» de Thomas Huxley, a qual é uma das fundações em que assenta *The Time Machine* (cf. Suvin, 1979: 221-5).

for half a century», ajudava ao nascimento de «a new species of literary work, which may be called the quasi-scientific novel» (cf. Parrinder, 1972: 68). E afinal o que fez ele? Como usou ele então as velhas formas, produzindo uma reorganização do universo genérico?

Não vale talvez a pena mencionar a “reciclagem” do mito clássico: já se disse quanto baste sobre Édipo e o Viajante do Tempo. Afinal, o Viajante matou de facto o próprio pai: pela sua narrativa, ao descrever o fim da Criação; e, num sentido mais técnico, ao matar os seus próprios descendentes, os Morlocks, que podem ser considerados simbolicamente os seus progenitores (sendo *lemures*, ou fantasmas, isto é, os mortos, são antepassados; e representam ainda a faceta científica do homem, tal como o Viajante). E ao matar-se no fim, o Viajante do Tempo torna-se seu próprio “pai”: uma vez que os seus actos oscilam entre uma interferência activa, voluntarista, nos acontecimentos futuros, e uma rendição final ao determinismo das leis da termodinâmica, poder-se-á entendê-lo como uma espécie de existencialista *avant la lettre*, ao fundir voluntarismo e determinismo, gerando a sua própria essência.

Num sentido mais literário, o próprio H. G. Wells contribuiu para a morte de autores (criadores, pais); *The Time Machine* é enquanto texto filha e mãe de géneros literários, e Wells reinventou e recriou nela não só o mito clássico, mas também imagens românticas e o descritivismo do realismo oitocentista; e a sua atitude foi, talvez inconscientemente, parodística<sup>14</sup>.

*The Time Machine* é uma invenção: a invenção dum novo género literário, na qual se parodia um mito – que necessidade havia de sublinhar o facto de o Viajante do Tempo vir coxeando? – mas os elementos parodísticos a meu ver mais relevantes são a recuperação feita pelo autor de temas muito mais recentes, como o cliché romântico do pôr-do-sol, que ele transforma num quadro *fin-de-siècle*; ou o motivo dos astros nas suas órbitas pré-fixadas,

---

<sup>14</sup> Embora Fredric Jameson, em *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, distinga entre o moderno da paródia e o pós-modernismo do pastiche (o qual tenderia para a acriticidade), não me prenderei com tal distinção, pois que a meu ver tanto a paródia como o pastiche (muitas vezes presentes na ficção científica!) partilham duma intenção satírica, e este provém afinal daquela. Cf. Jameson 1991: 16-19.

símbolo da ordem (e da ciência do inteligível) – inevitavelmente a caminho do caos e da entropia<sup>15</sup>. Em vez de fazer turismo entre ruínas, como os heróis byronianos (embora veja ruínas de verdade), o Viajante do Tempo tenta uma viagem ao passado do futuro, quando visita o Palácio de Porcelana Verde. Do mesmo modo que o lendário Arne Saknussemm, que insculpiu as suas iniciais rúnicas à entrada dum túnel («Eh bien! Moi aussi, j'irai signer de mon nom cette dernière page de granit!», exclama o tio Lidenbrock – Verne, 1993: 325), também o Viajante do Tempo, «yielding to an irresistible impulse», inscreve o seu nome «upon the nose of a steatite monster from South America that particularly took [his] fancy» (Wells, 1974: 70-1). E isto é ainda um exemplo duma aproximação de tempos distantes entre si: um simbolismo que reencontramos em *Jurassic Park* no castão de âmbar de Hammond ou na garra de *velociraptor* de Alan Grant.

São estes alguns exemplos dum parodismo wellsiano; podemos também lembrar as glosas ou alusões mais ou menos frequentes que nos surgem nos outros *scientific romances* deste período – a citação de *Robinson Crusoe* em *The Island of Doctor Moreau* (1896), quando Prendick constrói uma jangada demasiado longe da praia; a referência mais discreta a Gulliver na audiência dada pelo “Grand Lunar” a Cavor em *The First Men in the Moon* (1901). Mas a mais flagrante, a meu ver, é, já para lá da paródia ou da alusão, o despedido pastiche duma romântica história de amores contrariados em «A Story of the Days To Come» (1897). É principalmente no primeiro dos cinco capítulos que se vê o modo de escrita do pastiche. As constantes e irónicas referências aos dias de «Queen Victoria the Good» e ao trisavô Mr Morris<sup>16</sup> obriga-nos antes de mais a ler a história como o típico Romeu-e-Julietta bur-

<sup>15</sup> Este motivo, habitualmente associado em Wells a um sentimento de reconforto, algo de estável a que nos podemos apegar como compensação dos acasos a que está sujeita a evolução, aparece até parcialmente subvertido em *The Time Machine*. Enquanto no final de *Moreau* Prendick vê «a sense of infinite peace and protection in the glittering hosts of heaven», ou seja, nas «vast and eternal laws of matter» (Wells, 1993b: 87), em *The Time Machine* o Viajante do Tempo experimenta, ao mesmo tempo que um «dwarf[ing of his] own troubles» um desolado sentimento de desorientação e alienação quando repara que «[a]ll the old constellations had gone from the sky, ... rearranged ... in unfamiliar groupings» (Wells, 1974: 63).

<sup>16</sup> Essas contínuas referências e comparações com o período vitoriano são um exemplo típico da estrutura de oposição de dois mundos proposta por John Huntington para a ficção wellsiana.

guês (rivalidade familiar substituída por diferença de classe); dum outro ponto de vista, a história reencena o motivo folclórico do pretendente que derrota o mágico para conquistar a princesa; aliás, como recorda John Huntington, «[e]ach chapter plays on a different genre of conventional story» (Huntington, 1982: 98). E note-se ainda a propósito que a cena final da novela é mais uma vez o cliché do pôr-do-sol, agora apontando no sentido da degenerescência cidadina: passadas as provações dos capítulos 2 a 4, Elizabeth é agora definitivamente a criaturinha frágil que treme de frio e precisa dum xaile mal o sol desaparece.

6. Como vimos, *Voyage au Centre de la Terre*, *The Time Machine* e *Jurassic Park* revelam-nos três instâncias da mesma fascinação com o Tempo: passado e futuro vistos como segredos a desvelar, fontes de sabedoria para o presente – o único tempo que *existe* realmente. Assim, em vez do «passado, presente e futuro *da* ficção científica» creio que falei desses três momentos *na* ficção científica: o género sempre preocupado com o tempo. Se é verdade que os físicos têm revisto o conceito científico de tempo, não estou muito convencido que isso venha a mudar de mais as atitudes dos nossos escritores para com o tempo, a vida, a entropia – e penso em escritores dentro e fora da ficção científica, de Philip K. Dick a Thomas Pynchon. E mais: por muito que nos vamos habituando aos mais sofisticados instrumentos no nosso dia-a-dia, enquanto escritores e enquanto humanos continuamos a viver num universo razoavelmente euclidiano dominado pelo “senso comum” (o que quer que ele seja). Os autores, mesmo os autores de ficção científica, não são teóricos de abstrusos modelos científicos, difíceis de compreender ao leitor comum: perderiam a freguesia se assim fosse; limitam-se a pegar em ideias mais ou menos científicas e metamorfoseá-las em narrativas que prendam leitores. Assim foi Wells, o qual, como confessava no seu revelador «Auto-Obituary», tinha a «flair for ‘what is coming’»; só que os seus «scientific romances» não viram, como ele então julgou, a sua «original freshness ... destroyed by the general advance of knowledge» (Wells, 1943: 46), já que os valorizamos – e *The Time Machine* acima de todos

– não como «Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress Upon Human Life and Thought», mas antes como a obra de «The Man Who Could Work Miracles» – «milagros atroces» lhes chamou Jorge Luis Borges (1985: 94) – «Wonderful Visits» ao Espaço, ao Tempo, à Entropia<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Geduld, numa nota em *The Definitive Time Machine*, refere que «Philmus suggests that Wells may have derived the conception of time as a dimension of consciousness from either William James or Henri Bergson» (p. 93). Em *La Nouvelle Alliance* (escrita em colaboração com Isabelle Stengers) e *Entre le Temps et l'Éternité* o teórico do caos apela repetidamente à filosofia de Bergson e à sua noção de *durée*.

---

José Manuel Mota é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde lecciona Literatura Inglesa, com programas sobre a ficção científica britânica de Mary Shelley e H. G. Wells a C. S. Lewis, William Golding e Arthur C. Clarke. O seu doutoramento versou as relações entre fantasia, ficção científica e alegoria na obra do escritor norte-americano Philip K. Dick. Dedicou-se há vários anos à ficção científica, tendo publicado artigos sobre vários autores.

**Referências bibliográficas**

ALIGHIERI, Dante (s/d) – *La Commedia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.

BORGES, Jorge Luis (1985) – *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (eds.) (1993) – *The Encyclopedia of Science Fiction*, 2.<sup>a</sup> ed., London, Orbit.

CRICHTON, Michael (1991) – *Jurassic Park*, London, Arrow.

GREENLAND, Colin (1983) – *The Entropy Exhibition. Michael Moorcock and the British 'New Wave' in Science Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul.

HUNTINGTON, John (1982) – *The Logic of Fantasy. H. G. Wells and Science Fiction*, New York, Columbia University Press.

JAMESON, Fredric (1991) – *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

LAKE, David (1981) – «Wells's Time Traveller: An Unreliable Narrator?». *Extrapolation* 22.2.

NEWMAN, Kim (1991) – «Review of *Jurassic Park*, by M. Crichton». *Foundation* 53, Outono.

PARRINDER, Patrick, (ed.) (1972) – *H. G. Wells: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.

PHILMUS, Robert M. (1983) – *Into the Unknown: The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H. G. Wells*, Berkeley, University of California Press.

PORUSH, David (1985) – *The Soft Machine. Cybernetic Fiction*, London/New York, Methuen.

PORUSH, David (1991) – «Prigogine, Chaos, and Contemporary SF». *Science Fiction Studies* 55, Vol. 18-3.

- ROSE, Mark (1981) – *Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- RUSS, Joanna (1981) – «Towards an Aesthetic of SF». *Science Fiction Studies*, 6, Vol. 2-2.
- SUVIN, Darko (1979) – *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press.
- VERNE, Jules (1993) – *Voyage au Centre de la Terre*, Paris, Poche.
- WELLS, H. G. (1926) – *The First Men in the Moon*, London, Ernest Benn.
- WELLS, H. G. (1933) – «Preface» to *Scientific Romances*, London, Victor Gollancz.
- WELLS, H. G. (1943) – «My Auto-Obituary». *The Strand Magazine*, Janeiro (originariamente «My Obituary — H. G. Wells», *Coronet Magazine*, 1937).
- WELLS, H. G. (1974) – *The Complete Short Stories of H. G. Wells*, London, Ernest Benn (1927).
- WELLS, H. G. (1987) – *The Definitive Time Machine. A Critical Edition of H. G. Wells's Scientific Romance with Introduction and Notes*, Harry M. Geduld, (ed.) Bloomington, Indiana University Press.
- WELLS, H. G. (1993a) – *A Critical Edition of The War of the Worlds: H. G. Wells's Scientific Romance*, David Y. Hughes and Harry M. Geduld, (eds.) Bloomington, Indiana University Press.
- WELLS, H. G. (1993b) – *The Island of Doctor Moreau. A Variorum Text*. Robert Philmus, (ed.) Athens, University of Georgia Press.