

Três lágrimas paralelas

*a capitalização do abstracto
como aspiração de sentido*

*um ensaio crítico por
João Seixas*



Título: Três Lágrimas Paralelas — A Capitalização do Abstracto como Aspiração de Sentido

Autor: João Seixas

Capa: Gabriel Bozano / Jorge Candeias

Revisão: José Saraiva / Jorge Candeias

Os e-books editados pelo E-nigma são publicados por acordo com os seus autores e o *copyright* permanece na posse do autor. A reprodução destes e-books é livre se e só se o texto se mantiver inalterado e sob a forma original deste PDF, e na medida em que não haja aproveitamento comercial. A cópia, aluguer ou qualquer outra transacção destas publicações a troco de dinheiro está expressamente proibida.

Editor: E-nigma (www.ficcao.online.pt/E-nigma) / Jorge Candeias

Edição n.º: NE-2/2003

Ajude o E-nigma a oferecer-lhe cada vez mais e melhor literatura fantástica. Veja como em www.ficcao.online.pt/E-nigma

Três Lágrimas paralelas
Artur Portela
Editorial Caminho
Colecção Caminho Ficção Científica, nº 59 (1987)

Três Lágrimas Paralelas (3LP) é simultaneamente um objecto-quase e um quase-objecto. E em mais do que um sentido. Com efeito, este volume de Artur Portela é quase um livro de Ficção Científica, e é um livro de quase Ficção Científica.

E o que lhe falta para preencher qualquer uma das suas virtualidades?

Falta-lhe ser Ficção Científica... e falta-lhe ser um livro.

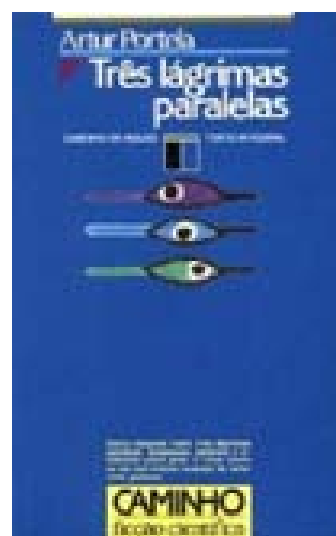
Passo a explicar.

Se a trilogia *Perelandra*, de C. S. Lewis (*Out of the Silent Planet; Perelandra; That Hideous Strength*), já foi considerada como anti-FC, no sentido de assumida contraposição à ideologia stapledoniana e gernsbackiana, servindo assim de certa forma como demarcação do que viria a ser a Ficção Científica Moderna e Pós-Moderna, 3LP é anti-FC no sentido pós-moderno do termo, assumindo-se como um objecto literário que nega a sua própria natureza.

Na verdade, este volume é o objecto pós-moderno definitivo, no sentido em que se constitui uma nulidade intrínseca e, no entanto, existe enquanto objecto físico.

Senão, vejamos:

3LP não é um livro. Não o é pelo menos no sentido literário do que entendemos por livro, como narrativa ficcionada contida entre capas. Ou narrativa ficcionada codificada no fluxo de *bits* de um *e-book*. O conjunto de narrativas nele incorporadas



não possui uma história, não possui personagens, e não possui histórias vividas por personagens (nem mesmo personagens que vivam na história). Mas parece ter uma ideologia que move a escrita.

E não é ficção científica. Muito pelo contrário. É, como já se disse, anti-ficção científica.

Só que é anti-ficção científica num sentido visceral, inconsciente, não assumido. É anti-ficção científica porque é escrito por alguém que, aparentemente, não gosta de ficção científica, não conhece ficção científica e, no entanto, a ela recorre animado apenas pelo estatuto *fashionable* que ela possui, ou porque intui as potencialidades do género.

Nem se pode dizer, como de Lewis, que ele jogue com as regras do género ou que de alguma forma as subverta... ou que simplesmente se recuse a utilizá-las, desconstruindo o género à maneira de Baudrillard ou Tevis.

Não. Ele simplesmente desconhece que tais regras existem!

Artur Portela quer escrever algo que não sabe o que é e, dessa forma, Artur Portela cria a Ficção Científica. Nesse sentido, é um anacronismo. É um autor que poderia ter escrito 20 anos antes de Wells, Verne ou Poe, mas que ao tempo de E.R. Burroughs, A. Merrit e E.E. "Doc" Smith estaria já irremediavelmente datado.

3LP é assim um inesperado exercício em arqueobibliologia. É o directamente oposto à Ficção Científica de João Barreiros, caracterizada por um apurado conhecimento das regras do género, e de uma afirmação e subversão das mesmas, segura, firme e eficaz.

Infelizmente, é Artur Portela e não João Barreiros quem constitui o Paradigma da Ficção Científica Portuguesa.

E em que se traduz esse paradigma no caso concreto de 3LP?

Em primeiro lugar, na terminologia.

Portela não faz uso, em qualquer instância, de uma terminologia científica. Não lhe encontramos uma referência técnica. Uma definição objectiva. A sua linguagem é eminentemente metafórica, de uma tentada poesia *à outrance* ultrapassada.

“Os Baleeiros”, a primeira narrativa desta colectânea, trata (aparentemente) do regresso de uma humanidade estelar a uma Terra devastada, radioactiva, oceânica...

acima de tudo, anímica. Os Astronautas, como são referidos, não se servem de instrumentação, de *satellite surveys* ou de sondagens atmosféricas ou geológicas. Servem-se de tábuas de localização! E, por isso, não reconhecem o planeta a que regressam.

‘Os Astronautas esperam poder regressar a tempo, antes da colagem das pálpebras e dos lábios. Quando partiram, buscavam, crê-se, outro sistema. Encontraram-no, banalmente: a tecnologia é uma rotina. A viagem é o regresso, e o regresso é o acontecimento: a compreensão do rumor fragmentado, contraditório e despistante que sintonizam.’ (pág. 12).

A tecnologia é, de facto, uma rotina. Tal bastaria para identificar este conto como sendo uma narrativa originária de um país, não só atecnológico, como anti-tecnológico, como o era o Portugal dos anos 80. Panspérmico.

Toda a narrativa é dirigida à Terra enquanto entidade viva e anímica. Ela é a personagem... paradoxalmente uma personagem morta, capaz de suscitar ainda algumas imagens interessantes (rinocerontes no cosmódromo, não deixa de invocar uma confluência quinhentista com os modernos Descobrimientos além-estelares), mas que se reduzem cada vez mais a uma incessante diarreia verbal, sufocante e pesada: *‘A memória é uma carcaça, coluna vertebral de um bisonte com inúmeras costelas flutuantes ramificadas, doida catedral, hallenkiershe, com farpões de baleeiros apontados ao mar oposto, arcobotantes presos à pele do planeta como cordas enroladas em estacas de zeppelins, vazia, com rosáceas monócromas, poalhando um poço de poeira suspensa.’* (pág. 15).

A ausência da terminologia técnico-científica contrasta vivamente com as inúmeras referências aos processos arcaicos das economias de subsistência. Na perspectiva pastoral de Portela, o progresso científico e as economias de subsistência situam-se em pólos diametralmente opostos no mundo moderno, sendo que o primeiro é culpado, a segunda vítima.

Transpira aqui uma ingénua ideologia anti-tecnológica, oriunda de um marxismo há muito moribundo, que confunde ciência e tecnologia, tecnologia e capitalismo, capitalismo e exploração dos oprimidos.

Neste sentido, da conjugação do *pesanteur*, da anti-tecnologia, do próprio clima emocional, estaríamos em presença do primeiro exemplo de fado da era tecnológica. E aqui este livro manifesta-se, uma vez mais, como o objecto pós-moderno por excelência. Fosse Portugal uma nação tecnológica, capaz de colonizar as estrelas, e seria este o único tipo de Ficção Científica que aqui seria produzido. Uma ficção científica chorosa, lamechas... incapaz.

A negação da Ficção Científica e da Modernidade está bem marcada no segundo conto deste volume, “*Fundação*”.

Também esta narrativa trata de um regresso, como se o autor não se pudesse libertar desse lastro nacional que é a Saudade. De um regresso a uma Terra igualmente mudada. Quem chega desta vez (*‘O céu era de fogo e chumbo. E eles desceram dos altos’*, é como se inicia o conto) regressa para repor a situação original, a ordem natural do mundo. Regressam contra *‘esses novos, pequenos e insignificantes predadores (...) incapazes de saber a lei natural do sangue’* (pág. 22) para os reduzir à sua função *‘sob a base da base’*.

Quem regressa, desta feita, são os dinossauros.

Vindos de onde? De que forma? Sofrendo que mutações?

Isso não interessa. Tal como os anjos, vieram do alto.

A mensagem, mais uma vez, é de imobilismo. O Regresso nunca é triunfante; é Redentor. Não pode haver mudança, diz-nos Portela, quando a Ficção Científica é a literatura da mudança. Muito menos mudança tecnológica. Os costumes e as tradições têm que ser repostas contra a relativização trazida pelo conhecimento científico. A própria revolução esvazia-se de sentido.

E também aqui o autor assume o anticientifismo serôdio de Portugal, assumindo a absurda equação que identifica os dinossauros com criaturas ultrapassadas, irremediavelmente paradas no tempo. Artur Portela literaliza essa imagem, elevando-a a símbolo de um imobilismo cultural absolutamente castrante.

Jorge Candeias, em artigo publicado no fanzine brasileiro *MEGALON*, refere-se a Artur Portela e ao seu livro como sendo *‘fantástico português em estado puro’*. Dificilmente se poderia encontrar melhor definição.

Se a primeira característica distintiva do paradigma do fantástico nacional é exactamente o seu carácter anti-tecnológico, a segunda, que deriva directamente da primeira, não pode deixar de ser o onfálico complexo de inferioridade que exsuda da castração do Quinto Império.

Tal manifesta-se imediatamente em “*Wenceslau*”, conto em que Portela não consegue utilizar o potencial onírico e distópico em favor de uma narrativa coerente. Refugiando-se em obscuras referências às *Cartas do Japão*, de Wenceslau de Moraes, constrói o futuro próximo de um Portugal ocupado pelo Japão – ou, pelo menos, economicamente ocupado pelo Japão, apropriando-se de uma fobia que era própria dos Estados Unidos dos anos 70 e 80 –, sem contudo o utilizar para o que quer que seja.

Aliás, se em “*Wenceslau*” se nota uma certa inferioridade politicamente correcta em relação aos EUA, através da figura do último (?) americano aniquilado pelos japoneses, “*Filipe II*” – talvez um dos contos melhor conseguidos e completamente alienígena ao tema desta colectânea – lida com a típica inferioridade portuguesa em relação à nossa vizinha Espanha.

No entanto, é a partir destes contos, e sobretudo a partir de “*A Excrescência*”, que os intercala, que Portela mais frequentemente maneja a terceira característica paradigmática do fantástico nacional.

A partir deste ponto, as narrativas de Portela tornam-se cada vez mais simplistas, adoptando os contornos das pequenas fábulas moralejas que constituem o *output* dos piores autores *New Age* da actualidade, como Carlos Castañeda, J.J. Benítez ou Paulo Coelho, nalguns casos precedendo-os.

A seguinte passagem dispensa comentários, servindo apenas como ponto de delimitação a partir do qual a temática da obra se começa a reduzir a uma fabulação condenatória, intelectualmente pobre, cientificamente nula, de uma simbologia paupérrima:

‘Sempre queria ver a reacção (haveria, prévia à eliminação, uma reacção?, perplexidade, espanto, um tempo de compreensão que fosse um ajustamento?) quando lhe descobrissem o dorso imóvel, vibrantemente líquido, e detectassem a excrescência. E verificassem que a excrescência era o código genético.’ (pág. 43).

A partir de “*A Excrescência*” é nítido o total desinteresse de Portela pelo género em que tenta escrever, como se tivesse resolvido assumir a sua aversão pela Ficção Científica, ou como se tão só acreditasse que quem lê ficção científica, lê qualquer coisa.

As narrativas que se sucedem reduzem-se a efabulações moralistas – da moral simplista do homem da rua, do português rural – alimentadas pela bíblia marxista, mas sem o revestimento barroco e rebuscado da liturgia romana.

Subentende-se um medo ao conhecimento científico, ao saber científico, que, como em “*A Escrescência*”, é tratado como uma disciplina carente de rigor. Reduzido a uma terminologia vácuca e sem sentido, é esvaziado do seu valor enquanto principal vector de leitura do real, e enquanto parâmetro ontogénico da Ficção Científica.

Assim, em “*Spectror*”, uma espada de brinquedo torna-se subitamente capaz de disparar um potente laser, qual raio divino castigador da iniquidade. A impossibilidade científica é adoptada, não por um qualquer e eventual valor literário, mas apenas como expediente fácil para executar um final (pretensamente) surpreendente, que não cumpre qualquer outra função que não seja a de moderna parábola.

No entanto, se a espada de brinquedo é utilizada como instrumento de punição do desinteresse paternal pela educação dos filhos, seria interessante imaginar como lidaria Portela com a questão socialmente mais complexa da pedofilia, em que esta substituísse a espada.

Portela, porém, recusa-se a ultrapassar o patamar mais baixo da inquietação, demonstrando não uma verdadeira preocupação pelos problemas por si tratados, mas apenas a preocupação burguesa, de intelectual de sofá, que é esperada em conversas de salão de chá.

Ora, perante a postura do autor, quem perde é a obra.

Em “*As Rãs*”, referência explícita a Aristófanes, Portela desperdiça uma vez mais a oportunidade de criar um genuíno sentimento de inquietude e subversão dos valores. Perdidas as eleições democráticas por parte dos déspotas, estes orbitam a Terra numa nave espacial fortemente armada. Quão mais ousado seria se os déspotas

fossem obrigados ao exílio pelas forças democráticas vitoriosas, como única forma de garantir o Bem da Democracia.

Poderíamos então ter nas mãos um poderoso *cautionary tale* sobre os excessos do fervor democrático e a subversão da própria democracia. Portela, porém, escuda-se mais uma vez no mínimo denominador comum, repetindo *ad nauseam* o credo já *ad nauseam* repetido. Tanto mais que, no relato das Eleições de Atenas que opõem Címon e Péricles, se lê o 25 de Abril de 1974.

E tanto é assim, que de idêntico mal sofre “Antonino e Marcelino”, o mesmo é dizer Salazar e Caetano, apenas algumas páginas mais à frente.

Também desta forma, 3LP se assume como uma patologia dentro da ficção científica; sendo a melhor ficção científica um género marginal por excelência – *outlaw*, chamar-lhe-ia Bruce Sterling, e *outlaw* não por antidemocrático, mas porque não reconhece vacas sagradas, nem mesmo as vacas democráticas –, o livro de Portela não tem outro objectivo que não seja a afirmação dos valores tradicionais.

Neste sentido, atente-se em “*Corrida no Parque*”, um texto verdadeiramente inclassificável, que apenas acentua a impressão, que desde o primeiro conto se faz sentir, de que todo este livro é filho do ócio, escrito por preguiça em estirões de quinze minutos. Despido de qualquer lógica, e colocando a lógica robótica no centro do conto, é uma confissão involuntária de que o autor não conhece sequer os textos de Asimov.

Mas não se pense que é gratuitamente que se compara o autor americano com Portela.

Asimov sempre pretendeu que os seus robots se distinguissem dos que os antecederam, surgidos do Golem setecentista e do RUR capekiano, sobretudo na dimensão simbólica. Enquanto os robots de Capek e da tradição da *pulp-fantasy* dos anos 30 eram assumidamente símbolos – do homem, na sua relação com o real e da sua hubris – os robots asimovianos eram máquinas, concebidas enquanto tal, com regras específicas e para uma função específica. E aí residia o seu superior mérito.

Com o recentramento da perspectiva, a narrativa despe-se da dimensão demiúrgica do humano e assume os contornos da verdadeira ficção científico-tecnológica, permitindo ao autor explorar – de uma perspectiva racional, mais do que

moral (naquilo em que ambas as dimensões se sobrepõem) – a mecânica social de um presente ucrónico.

Para Portela, porém, os robots, uma vez mais, não podem ultrapassar a dimensão simbólica do humano enquanto criador e referencial da criação, aqui reduzida a um non-sense trivial, fácil, inexigente.

“*A Campânula*” que, apesar de tudo, começa de forma minimamente interessante, sendo talvez o único conto da colectânea que se atreve a ser FC, termina como mais uma fábula sem sentido, caótica. Apenas um agrupamento de palavras.

Aliás, tal como “*A Pedra de Pedra*” e “*Twilight XVIII*”. No primeiro, um miúdo arremessa pedras ao Sol antes de cada entardecer, levando os aldeões a crer que tem o poder de comandar o pôr-do-sol. O que poderia ser uma interessante escalpelização do conhecimento científico e da credence popular acaba em mais um conto de contornos fantásticos, na vertente do absurdo. Ilógico, sem explicação, com a racionalidade de um *cartoon* de Chuck Jones.

No segundo, da mesma forma, um homem vê-se preso no interior de um espelho, sem que a situação – que seria um prato cheio na pena de um Bradbury, ou mesmo de um Lewis Carroll – chegue a ter o mínimo de interesse. Nota-se, talvez, uma influência de Borges, tão pobre que está irreconhecível.

Um outro texto de carácter bradburiano é “*Amarelo*”. Infelizmente, a escrita não iguala, e nem sequer se aproxima à do mestre americano. Em “*Amarelo*”, Portela apresenta-nos outra vez a ficção científica como não sendo mais do que a maquilhagem tecnofantástica aplicada a uma narrativa banal.

Aqui, uma nave capaz de atravessar uma vintena de galáxias não é dotada de uma Inteligência Artificial, mas de um piloto automático. O equipamento individual dos astronautas está equipado com contra-reactores. A nave acosta ao planeta. E ‘*três quartas partes da nave eram armazéns de dados. Que haviam catalogado, prévia e sumariamente analisado e armazenado.*’ (p. 105).

E, no entanto, estes intrépidos exploradores são incapazes de reconhecer o milheiral onde pousaram, ou o espantalho que encontram, e com o qual tentam comunicar. E cancelam a expedição ao não obterem resposta. Como um zoólogo que

regressasse a casa frustrado por não ter entabulado uma conversação filosófica com uma baleia azul.

No mundo (a)científico de Portela, não existe qualquer aparelho; não existem espectrómetros de massa, nanomáquinas, *MRI scanners*, nada, nada, nada....

O que interessa é entregar o sem-sentido final, qual nado-morto exangue, como se se tratasse de uma novidade revolucionária no campo da ficção científica.

De certa forma, este conto presta-se ao papel de emblema de todo o volume e é aquele que melhor sintetiza o seu conteúdo: literatura fácil, dirigida a um público imbecil, capaz de acolher com um ‘ah!’ de contentamento o cozinhado fácil que está prestes a emborcar.

“*Um Som e um Sabor*”, tal como “*Lenda*” (in *A Lenda*, Caminho, publicado em 1988) de Aniceto, é mais um produto do provincianismo intelectual português, daquele provincianismo de menino bem comportado, sempre à espera da pancadinha nas costas por repetir o credo que dele esperam, indelevelmente marcado por um fascínio saloio pelos conceitos abstractos. Sintoma, também ele, de uma literatura que não conseguiu fugir ao aplauso fácil que conquistam as composições do tipo ‘o que fiz nas minhas férias de Verão’.

Uma nota final para “*Três Lágrimas Paralelas*”, o único texto desta antologia que se apresenta, quase até ao último parágrafo (este é-lhe fatal, denunciando a falta de à-vontade que o autor sente com o género em que pretendeu escrever), como um todo literário coerente. O conto que dá o título a esta colectânea eminentemente esquecível não é mais do que uma literalização – literariamente conseguida? – do axioma popular de que por detrás de um grande homem há sempre uma grande mulher. Neste caso, uma alienígena que está por detrás das obras de Leonardo, Henrique, Rei de Portugal, e Lord Byron.

No entanto, o valor a que a narrativa poderia aspirar – pelo menos em confronto com a mediocridade dos textos que a acompanham – dissolve-se na, afinal, total falta de sentido.

É conhecido o axioma literário que nos diz que na ficção nada acontece por acaso, na realidade sim.

Para Portela tudo carece de sentido, sem que essa falta de sentido cumpra um qualquer objectivo literário. Limita-se a ser o texto, em vez de ser o motor invisível do texto. Neste sentido, estamos perante uma a-narrativa, um mero exercício de soma de palavras, um jogo solipsista.

Não existe um porquê para a escolha da alienígena. Um porquê para a escolha daquelas três figuras. Se elas podem servir de alguma forma como símbolos do génio humano, então aí questionar-nos-íamos sobre o porquê de só aqueles ‘símbolos’ e não de outros. Porquê dois das artes, um deles o seminal homem renascentista, instruído tanto nas artes como nas ciências, e um rei? Porque não um génio militar? Porque não Darwin ou Einstein? Ou Warhol?

E porquê quando eles tinham já alcançado o auge da sua fama? O que levaria uma alienígena a ‘*saltar vinte galáxias*’ (p.162) apenas para embeijar três génios terrestres? E porquê o ter deixado de fora as mais importantes figuras do Séc. XX?

O mais perturbante neste volume, porém, é que o autor verdadeiramente se leva a sério, sem levar a sério a ficção científica. Ele realmente acredita que cada um dos seus contos, cada uma das suas fábulas, tem um profundo sentido metafórico que, através da máscara literária de fantasias espaciais, lida com valores universais, ignorando, porém, que a ficção científica já há muito ultrapassou o estado larvar em que vegetam ainda os nossos autores de *mainstream*.

E, nesse sentido, é interessante notar que as únicas referências dentro do género que estes contos conseguiram invocar, pelo menos a este leitor, foram Asimov, Bradbury e Lewis. Autores que estiveram no seu auge nos anos 50-60, autores de receituário, marcos delimitadores à sua maneira, como rochas que num rio desviam o percurso das águas.

Portela é alheio a toda a FC que possa existir para além dos autores americanos do passado, aqueles que constituem o grosso do catálogo da Argonauta; para ele não existiu a *New Wave*, e quem o lê não pode acreditar que o *Cyberpunk* tinha já surgido e desaparecido pela sua dissolução no *mainstream*, ou que a ficção científica inglesa borbulhava num processo que a conduziria a um renascimento fulgurante nos anos 90.

Objecto ucrónico, 3LP situa-se fora de qualquer contínuo referencial, quer de texto quer de contexto, coagulando em si a essência da ficção científica portuguesa; ponto de referência temática e, ao mesmo tempo, local de necessária fuga para a maturação do género.

E é interessante observar como é a este nível que o livro de Portela se mostra mais relevante, assumindo, de forma involuntária, o papel de elemento acretor da temática científico-ficcional lusa, e da forma como essa temática se manifesta literariamente. Acima de tudo, congela no suporte das suas páginas, como supra se disse, o paradigma da ficção científica nacional.

Terminologia, anti-cientifismo, transcendência nacional e, acima de tudo, imobilismo, são elementos definidores desse paradigma que pode ser melhor delimitado se, trepanando a cobertura literária, retivermos o esqueleto estruturante, a *anima* que conduz este tipo de narrativa: Saudade, Regresso, Redenção, Bem, Democracia, são palavras que retive das notas de leitura que originaram o presente texto.

Assim, tal como se apresentam... em maiúsculas... capitalizadas.

Compare-se o mencionado “*Corrida no Parque*” com “*Educação Sentimental*”, de Isabel Cristina Pires (in *Universal Limitada*, Caminho, 1987), contemporâneo da obra de Portela, e este, por sua vez, com o também já citado “*Lenda*” de Aniceto.

Tal como o conto de Portela, o conto de Isabel Cristina Pires é despido de qualquer outra dimensão que não seja a metafórica. Narrando a educação de uma criança humana – fria e indiferente perante um glorioso entardecer (e observe-se que Cristina Pires descreve “*os engenheiros genéticos, na frieza das suas batas, dos seus corredores assépticos, da sua maquinaria misteriosa*”, em “*O Andrógino*” (op. cit., pág. 20-21) – por um andróide aparentemente imbuído de uma sensibilidade e sentimentalidade recomendadamente humana.

Isabel Cristina Pires, tal como Portela, diz-nos que as máquinas têm mais sentimentos que os humanos, ou que só elas os têm. Não nos diz como, nem porquê. E, deixando sem resposta as questões que interessam a uma narrativa de ficção científica, mais, que a definem, retém apenas a reafirmação dos valores arcaicos, judaico-cristãos.

O que nos traz de volta à natureza e evolução histórica da Ficção Científica como elemento indissociável de um contexto sociocultural determinado, paradigma conformador da (pós-)modernidade.

Porque a Ficção Científica apenas se afirmou no panorama literário quando o avanço científico oitocentista veio abalar as fundações históricas e cosmológicas das religiões judaico-cristãs, então dominantes na Europa, sem porém conseguir afirmar um conjunto de valores capazes de irem além da ética experimental da própria pesquisa científica.

E foi neste caldo cultural que a Ficção Científica afirmou a sua importância enquanto matriz na qual os valores implícitos no conhecimento científico podiam ser explorados e onde a informação sobre o mundo que a ciência acumulou podia ser contraposta a modelos de comportamento humanos (Scholes e Rabkin, *Science Fiction – History, Science, Vision*, 1977).

O mesmo é dizer, Wells e Stapledon transformaram a Ficção Científica num locus onde tais valores podiam ser apresentados de forma especulativa, testados e, só depois disso, afirmados.

E é nestes três passos que se define a natureza da Ficção Científica, bem como o seu papel histórico-literário: exploração especulativa dos valores (hipótese) – teste desses valores num mundo em mudança, ou noutros mundos, passados, futuros ou alternativos (experiência) – afirmação desses valores após o teste (conclusão).

Portela, Cristina Pires e Aniceto recusam este papel à ficção científica, assim a renegando, ao eliminarem os dois primeiros passos e se limitarem à afirmação dos valores não-testados. Nessa recusa da própria essência do género reafirmam a literatura tradicional pré-wellsiana e, sobretudo, retêm apenas o fantástico típico da Ficção Religiosa onde os valores, ao invés de produtos da experiência, são-no da Revelação.

E aqui se define a ficção científica portuguesa: assentando apenas em valores revelados, necessita de efectivar a capitalização desses valores. Em 3LP (como em *Universal, limitada e A Lenda*) existe apenas a Verdade, a Saudade, a Humanidade, o Amor, como nessa suprema negação da fc que é “Lenda” (e observe-se como

Aniceto escolhe precisamente o conto que é menos científico-ficcional para dar título à colectânea).

Porque é na capitalização do abstracto que a FC portuguesa busca o sentido de que carece, uma vez renegada a essência definidora do género. Recusando-se a testar os valores – valores definidos num mundo de imperceptível mudança durante 2000 anos – num mundo novo e de vertiginosa evolução técnica e científica, num mundo em que os suportes religiosos desses valores foram postos em causa, limitando-se a afirmá-los de forma dogmática, esvazia-se de função, de finalidade e de sentido.

Não é ficção científica, não é arte, não é literatura.

Um quase objecto, um nada incerto, capitalização do abstracto como aspiração de sentido.