

1

A Ficção Científica no Século XX e Narrativas de Construção de Realidade

1.1

Transmutações na Ficção Científica

A ficção científica – desde as obras consideradas fundadoras do gênero como *Utopia* de Thomas More e *Frankenstein* de Mary Shelley, passando por trabalhos que consolidaram o estilo como os contos de Edgar Allan Poe e os romances de Júlio Verne e H.G. Wells – carrega em toda a sua produção o estigma do aparente paradoxo que constitui sua própria definição: uma escrita de *ficção* que ao mesmo tempo pretende-se *científica*.

A ‘ciência’ na constituição da ficção científica, no entanto, presta-se à construção de uma literatura fantástica, altamente imaginativa, mas que serve através de relações metafóricas e metonímicas como espelho, análise e crítica do mundo em que vivemos. Geralmente relacionada a um tipo escapista de literatura, a ficção científica vem se confirmando como a forma literária mais capaz de traduzir as ansiedades pós-modernas através de suas narrativas fantásticas, mas repletas de referências à falência de antigos paradigmas.

Pode-se dizer que a escrita da ficção científica começa a se estabelecer como literatura de massa no fim da terceira década do século XX. É nesse período, chamado por alguns de “The Magazine Era” (ATTEBERY, 2003, p.33) ou “A Era das Revistas”, que surgem diferentes publicações formadas exclusivamente de textos cujos temas são característicos das ficção científica, o que contribuiu para a distinção deste gênero de outros da literatura fantástica (a fantasia, o conto de fadas) e para a sua massiva popularização.

Esse estilo de revistas era produzido de forma barata e tinha tremendo apelo popular, atraindo principalmente um público formado de jovens interessados em histórias fantásticas cujo objetivo tendia para o mero entretenimento. Esse formato de publicação, que veio a ficar conhecido como

‘pulp’, foi o grande responsável pela difusão de textos de ficção científica principalmente nos Estados Unidos.

A primeira revista desse estilo totalmente dedicada ao gênero foi a norte-americana *Amazing Stories*. Seu editor, Hugo Gernsback, tinha interesse não só na produção de histórias que envolviam aventuras, mistério e romance num contexto espacial ou extraordinário, mas também na importância que o estilo desempenhava na formação dos leitores, podendo contribuir para a criação de uma sociedade melhor. Em um de seus editoriais, Gernsback escreveu:

A ficção científica não só é uma idéia de tremenda importância, mas também é um fator importante para se fazer do mundo um lugar melhor para se viver, ao educar o público para as possibilidades da ciência e a influência da ciência na vida. (...) Se cada homem, mulher, rapaz e moça, pudesse ser induzido a ler ficção científica de imediato, certamente haveria um grande resultado positivo à comunidade. (...) A ficção científica faria as pessoas mais felizes, lhes dando um entendimento mais amplo do mundo, fazendo-as mais tolerantes. (GERNSBACK, in: ROBERTS, 2000, p.68.)¹

Nota-se que desde o princípio, a ficção científica não era voltada exclusivamente para a diversão, mas possuía em seu cerne a educação de leitores através de uma leitura prazerosa. As ambições de Gernsback eram a de fazer daquela nova forma de contar histórias um instrumento de aprendizado para as massas. A ficção científica seria uma forma de ensino que não fizesse esse ensino óbvio (ATTEBERY, 2003, p.33).

Mesmo assim, é notório que em várias das histórias publicadas nessas revistas ‘pulp’ faltava uma maior estruturação da narrativa, onde personagens eram pobremente concebidos e certos escritores usavam a prerrogativa fantástica da ficção científica para apelar para o aspecto de mero choque, mostrando monstros repulsivos ou invenções tecnológicos de funcionamento discutível. A ênfase em histórias de ação acabava por minar qualquer tentativa de introspecção e aprofundamento. A falta de experiência de grande parte dos escritores também fica evidente devido, principalmente, à novidade do gênero. Grande parte das

¹“Not only is science fiction an idea of tremendous import, but it is to be an important factor in making the world a better place to live in, through educating the public to the possibilities of science and the influence of science on life. (...) If every man, woman, boy and girl, could be induced to read science fiction right along, there would certainly be a great resulting benefit to the community (...) Science fiction would make people happier, give them a broader understanding of the world, make them more tolerant.”

histórias dependia muito da construção narrativa das histórias de faroeste, ou das novelas de capa-e-espada – e o fato de que uma pistola a laser substitua a adaga ou Marte sirva de Oeste americano não disfarça a clara referência.

Muitas das histórias também eram altamente influenciadas pelas histórias de H.G. Wells, um dos pais da ficção científica. Um dos temas preferidos dos autores de *Amazing Stories* era o encontro com o ‘outro’, principalmente o alienígena destruidor e invasor tornado célebre em *A Guerra dos Mundos* de Wells. Mas ao contrário do autor inglês, que em seu romance constrói um interessante panorama crítico da era vitoriana questionando o poderio do império britânico, a maioria dos autores norte-americanos das publicações ‘pulp’ celebrava a superioridade da humanidade com relação à ameaça de um alarmante perigo alienígena (ROBERTS, 2000, p.69).

Assim, diferentes heróis como Buck Rogers e Flash Gordon surgem para defender a raça humana, imbuídos de um senso de americanismo que de certa forma permeia o início das publicações iniciais de ficção científica e que para sempre vai associar o gênero aos Estados Unidos. Como afirma Adam Roberts: “A ficção científica está sendo usada para reforçar uma construção ideológica particular e estreita do Americanismo ao demonizar algum bode expiatório hipotético.”² (ROBERTS, 2000, p.70). É interessante notar como essa idéia do herói americano como defensor da humanidade contra o ‘outro’ alienígena será reutilizada especialmente no cinema dos anos 50 como metáfora para a luta contra o comunismo e posteriormente questionada por diferentes escritores dos anos 60 e 70.

Com uma tiragem que chegou a 100.000 cópias, a *Amazing Stories* deu origem a outras revistas que, com histórias fantásticas usando a ciência como instrumento criador, fizeram emergir mais do que uma literatura de ficção científica, mas uma própria cultura do gênero, com ilustrações detalhadas dos personagens, organização editorial e a intensa participação dos leitores, que tinham publicadas as suas opiniões, críticas e até mesmo histórias próprias.

A mais importante revista a surgir baseada na fórmula orquestrada por Hugo Gernsback foi a *Astounding Stories*, de John Campbell, depois renomeada

²“SF is being used to reinforce a particular, narrow ideological construction of ‘American-ness’ by demonizing some notional scapegoat.”

Astounding Science-Fiction. Esta publicação foi a mais importante força criativa para o gênero no fim dos anos 30 e nos anos 40, redesenhando o panorama da criação de textos de ficção científica com relação à temática e à narrativa – é a chamada Era de Ouro, com autores com Isaac Asimov, Robert A. Heinlein e A.E. Van Vogt.

É nesse período que a ficção científica se afasta das narrativas de aventura popularizadas pela *Amazing Stories* (depois chamadas de ‘space operas’) para concentrar-se em temas mais complexos. A ciência deixa de ser vista como um instrumento que termina em si próprio ou mero artifício imaginativo e passa a servir de base para questões fundamentais sobre a sociedade e a mente.

Asimov, por exemplo, em seu romance *Fundação*, usa a teoria molecular como base para um conceito de história em que é possível prever como as pessoas agem em sociedade e de que forma a dinâmica social forma e é formada pelos indivíduos. Assim, uma nova forma de ficção científica surge, onde a ciência serve de base ou pano de fundo para discussões que envolvem desde ciências sociais a política, de religião a mente humana (ATTEBERY, 2003, p.33).

Esses temas foram desenvolvidos por outros autores e outras revistas durante os anos 40 e especialmente os anos 50, quando autores como Ray Bradbury e Arthur C. Clarke se tornaram nomes-chave da ficção científica ao construírem um estilo próprio, usando os elementos fantásticos do gênero para explorar a ansiedade humana em relação a temas como a alteridade e o futuro.

A sofisticação dos autores do período, assim como o declínio das publicações em revista marca a mudança radical que ocorre na ficção científica com o fim dos anos 50 e 60, quando o gênero passa a ser publicado como literatura dita ‘oficial’ em livros e a canonização de obras como *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley e *1984* de George Orwell, que também passam finalmente a terem seu valor reconhecido como escritas de ficção-científica. O gênero marginal passa a conseguir destaque, o que mudará para sempre não só a forma como é lido mas, principalmente, como é produzido.

Com o início dos anos 60, diversas mudanças e fatos importantes no Ocidente põem em questão velhos paradigmas que desde o início do século XX vinham guiando a organização da sociedade. Conflitos militares, transformações

na ordem social, novas estruturas econômicas, revoluções culturais e de costumes, descobertas científicas e a corrida espacial – todos esses fatores afetarão de uma forma ou de outra a produção de ficção científica a partir de então.

O mundo, mais do que nunca, parecia próximo de uma hecatombe nuclear. A Guerra Fria atingia seu ápice com a corrida armamentista dos Estados Unidos e da União Soviética. A crise dos mísseis de Cuba e o risco de um conflito jamais visto, tendo a radioatividade como a maior arma, vislumbrava um futuro apocalíptico. Com o assassinato do presidente Kennedy e o início da Guerra da Vietnã, os Estados Unidos entravam em um dos períodos mais turbulentos de sua história. Enquanto isso, diversos movimentos urbanos surgiam preconizando os direitos iguais e a liberdades civis: o movimento negro, o feminismo e até mesmo o movimento hippie pregando a paz mundial.

A economia muda gradualmente sua estrutura organizacional, passando de um modelo fordista do início do século, que não mais atende as demandas de um novo mercado consumidor, para um modelo de acumulação flexível, onde surgem novos setores de produção. Uma das principais mudanças é o perfil do novo trabalhador, que ao invés de ser especializado em um único serviço, tem de ser responsável por diferentes tarefas e realizar todas completamente, fazendo com que o universo profissional seja um constante ciclo de aprendizagem.

O desenvolvimento e posterior popularização de drogas químicas (em especial o LSD) foi responsável por mudanças nos padrões comportamentais da juventude, que com o rock'n roll e a revolução sexual criaram uma estética própria que marcaria pra sempre a forma como aquela geração *baby-boomer* nascida após o fim da Segunda Guerra Mundial seria vista.

No aspecto tecnológico, a corrida espacial pós-Sputnik é o acontecimento mais importante. Uma das conseqüências mais positivas da Guerra Fria, o avanço de pesquisas e o desenvolvimento de invenções que auxiliariam a exploração do universo, elevaram a ciência e a tecnologia a um patamar nunca visto, culminando com a chegada do homem à Lua em 1969.

Todas essas facetas da nova ordem mundial que se configurava nos anos 60 iriam influenciar, direta ou indiretamente, a escrita da ficção científica no período e nas décadas posteriores. Autores como Brian Aldiss, J.G. Ballard e

Philip K. Dick seriam exemplos máximos desse período que ficou conhecido como “New Wave” ou “Nova Onda” da ficção científica.

O mercado editorial sofre uma profunda mudança nessa nova fase. As revistas de ‘pulp’ de histórias de ficção científica que eram o principal meio de publicação desde o fim dos anos 20 com Gernsback dão lugar à imensa possibilidade de produção de livros de bolso. Assim, os autores têm de se adaptar a esse novo formato, o que conseqüentemente transforma de forma profunda a maneira em que uma história é escrita, já que elas têm de ser naturalmente mais longas e mais atenção dada aos eventos e personagens (ROBERTS, 2000, p.81).

Tradicionalmente, diz-se que os textos do período da Nova Onda dão conta do ‘espaço interior’, ao contrário da ficção científica que se produzia anteriormente, muito mais preocupada com o espaço sideral. Essa busca por novas formas de retratar ou desconstruir a identidade dos indivíduos usando elementos fantásticos é uma das principais características de autores do período.

Um certo pessimismo também permeia obras da Nova Onda. Diferentemente de vários trabalhos da Era de Ouro, por exemplo, que muitas vezes via a ciência como um instrumento que traria o bem e o progresso da humanidade, as histórias de ficção científica a partir dos anos 60 em geral suspeitavam de avanços tecnológicos e enfatizavam os perigos que elas poderiam trazer para o homem. Conceito-chave para a textualidade do período é *entropia*, a tendência de qualquer matéria e energia desintegrar-se no vazio (BRODERICK, 2003, p.56). Diferentes variações desse conceito se fazem presentes da Nova Onda, principalmente em temas muito presentes da ficção científica como o perigo do fim da humanidade e a perda da autenticidade em um mundo habitado por réplicas.

Um tema caro da ficção científica – o encontro com o ‘outro’ e alteridade – finalmente pôde ser explorado também fora dos limites da narrativa, porque pela primeira vez mulheres (Ursula K. Le Guin) e autores negros e gays (Samuel Delany) puderam ganhar voz. E mais do que nunca, a ficção científica ganha uma popularidade com os tempos conflituosos dos anos 60 e 70, além de começar a ter seu valor finalmente reconhecido pela academia.

É nesse período que o norte-americano Philip K. Dick vai escrever seus mais importantes trabalhos e, através deles, não só redesenhar o mapa dos limites da ficção científica, mas também traçar os caminhos pelos quais o gênero pôde subverter suas próprias regras. Com romances como *The Man in the High Castle*, *Time Out of Joint* e *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, o autor será responsável por re-imaginar a forma pela qual a escrita de ficção científica pensa a realidade e, numa estratégia pós-moderna, acaba por desconstruí-la. Roberts categoriza:

Ao invés de uma crença racionalista na eficiência da tecnologia e do mecanicismo para resolver todos os problemas humanos, surgiu uma fascinação por uma ‘literatura experimental’ de vanguarda com as possibilidades artísticas desses mesmos problemas, e em particular uma estética paranóica na qual todos os grandes sistemas eram vistos como inimigos da diferença individual. Philip K. Dick, que permanece um dos mais celebrados de todos os escritores de ficção científica, é a personificação clássica da estética da Nova Onda. (ROBERTS, 2000, p.81-82)³

Dick é o autor que representa um dos caminhos para a maturidade da ficção científica, longe das aventuras espaciais da ficção científica dos anos 30 e da obsessão pela tecno-ciência dos autores da Era de Ouro. Seu trabalho aparece como um caminho para a ficção científica se afirmar como literatura a ser analisada e discutida seriamente, principalmente no que diz respeito à maneira em que se constrói a narrativa e como ela serve como uma nova forma de reler a contemporaneidade.

1.2.

Teorias Contemporâneas da Narrativa

Uma das características marcantes do pensamento pós-moderno é a ausência de conceitos determinados por definições precisas e estáveis. As práticas de representação pós-modernas, em geral, se recusam a permanecer delimitadas por convenções e tradições: elas muitas vezes apresentam formas híbridas e

³“In place of a rationalist belief in the effectiveness of technology and machinery to solve all human problems, there came an avant-garde ‘experimental literature’ fascination with the artistic possibilities of those very problems, and in particular a paranoid aesthetic in which all large systems were seen as the enemies of individual difference. Philip K. Dick, who remains one of the most highly regarded of all SF writers, is the classic embodiment of this New Wave aesthetic.”

aparentemente contraditórias (HUTCHEON, 1988. p. 37). O próprio esmaecimento de fronteiras que estabelecem diferenças entre distintos espaços disciplinares de construção de conhecimento abalam, como efeito adicional, princípios tradicionais que orientam processos científicos de elaboração de um saber, baseados no modelo dicotômico de objetividade e subjetividade. Neste âmbito o discurso considerado científico, devido a freqüentes questionamentos de sua natureza, vem perdendo sua legitimidade e se transforma em projeto provisório, sujeito a constantes revisões e a suposta cientificidade desse processo acaba tendo seu discurso associado a formas de imaginação e ficcionalidade, expressas em configurações narrativas. É no centro dessa desconstrução pós-moderna que podemos localizar também projetos e experimentos atuais de historiografia.

O campo disciplinar da história, tradicionalmente legitimado pela adesão a concepções positivistas, mantendo como fundamento a certeza de poder contar a história como efetivamente ocorreu viu este discurso colocado sob suspeita pela afirmação de novos historiadores, como Paul Veyne, de que tudo é histórico, incluindo o próprio discurso histórico. Deste modo, a função da história passaria a ser vista como organizadora de existências e eventos passados. No século XIX a função da história como organizadora da cartografia do que já ocorreu atinge seu ápice, numa época em que o estudo dos fatos era tido como principal função não só das ciências humanas, mas também de todas as áreas que lidavam com a experiência do homem em sociedade a partir de sua inquestionável autoridade científica. Compreender o século XIX é, neste sentido, crucial para compreender não só como a noção de 'História' se formou, mas igualmente entender as transformações posteriores e as críticas em relação às convicções positivistas.

No século XIX, a historiografia apropriou-se do estudo científico da natureza e o adaptou para o estudo da experiência humana: primeiro coletando dados e depois, analisando-os. A tentativa de alguns historiadores desse período, dos quais o mais notório foi Leopold Von Ranke, era de atribuir um status de ciência à história (REIS, 2003, p. 36) ao propor uma investigação objetiva dos eventos localizados no passado, transformando o resultado em narrativa supostamente imparcial:

A história científica do século XIX, em suas várias orientações, sustentava que não queria pensar a história especulativamente, (...) mas sobre a história tal como aconteceu, como fato, como ocorrência, como passado, como conhecimento de eventos únicos e irrepetíveis, singulares, situados documentalmente em uma data e lugar. (...) O historiador-cientista ao mesmo tempo (...) busca a ‘verdade’, isto é, uma representação realista do que de fato ocorreu. O conhecimento histórico não seria uma *reconstrução*, pelo historiador, do processo histórico, mas a sua *reconstituição* verdadeira (REIS, 2003, p. 38-39).

Essa prática baseava-se portanto na hipótese de ser possível uma reconstrução objetiva dos fatos e de sua representação em forma de narrativa linear e progressiva. É nesse ponto, contudo, que reside uma diferença crucial entre a ciência e a história: enquanto a primeira realiza análises com resultados comprováveis e repetíveis, a segunda, lidando com eventos e fenômenos únicos e irrepetíveis, alcança resultados variáveis e, de certa forma, indeterminados.

A questão principal, nesta ótica, diz respeito à objetividade e imparcialidade de formas expressivas narrativas quando pretendem reconstruir realidades anteriores e exteriores ao discurso. Mesmo focando numa descrição científica dos fatos, os historiadores do século XIX eram altamente dependentes de estruturas narrativas, de forma que algum sentido pudesse ser articulado numa longa linha de acontecimentos usada para produzir um enredo que serviria como uma referência para um passado ao qual não se pode reportar diretamente. Hayden White, um dos mais importantes teóricos da contemporaneidade no que se refere à narratividade histórica, define esse tema de forma direta:

Para vários daqueles que gostariam de transformar os estudos históricos em uma ciência, o contínuo uso de um modo narrativo de representação por parte dos historiadores é um sinal de fracasso metodológico e teórico. Uma disciplina que produz relatos narrativos de seu tema principal como um fim em si próprio parece teoricamente falha; uma que investiga seus dados com o interesse de contar uma história sobre eles parece metodologicamente deficiente (WHITE, 1987, p. 26.)⁴

De acordo com White, portanto, uma das razões para a inadequação científica da historiografia do século XIX é a impossibilidade de sua nomeação como ciência já que não se pode libertar o seu discurso da necessidade de se

⁴ “To many of those who would transform historical studies into a science, the continued use by historians of a narrative mode of representation is an index of failure at once methodological and theoretical. A discipline that produces narrative accounts of its subject matter as an end in itself seems theoretically unsound; one that investigates its data in the interest of telling a story about them appears methodologically deficient”..

contar uma história. White, assim como F. R. Ankersmith e Paul Veyne, é um dos autores atuais que subscreve a cartilha pós-moderna da desconstrução do discurso histórico através da aproximação entre historiografia e narrativa – relacionando, dessa forma, a história de estratégias usadas na produção literária, já que ambas se apropriariam de configurações semelhantes que, além do mais, podem aproximar-se de prerrogativas narrativas. Mesmo se utilizando de estratégias de escrita parecidas, o conteúdo da produção historiográfica e ficcional, no entanto, diferem profundamente. O próprio Hayden White afirma:

O que distingue as narrativas ‘históricas’ das narrativas ‘ficcionais’ é primeiramente e principalmente o seu conteúdo, e não a sua forma. O conteúdo de narrativas históricas são eventos reais, eventos que realmente aconteceram, ao invés de eventos imaginários, inventados pelo narrador (WHITE, 1987, p.27).⁵

Mas até que ponto podemos afirmar que a história estaria mais próxima dos estudos literários que dos científicos? O quanto de imaginação há na escrita histórica? É possível representar a realidade passada (e a presente) de forma imparcial e objetiva?

Uma das mais importantes analistas da pós-modernidade, a crítica canadense Linda Hutcheon, afirma em seu livro *The Politics of Postmodernism* que a escrita historiográfica seria uma tentativa de tornar o passado inteligível ao imbuí-lo de características narrativas que o dotariam de sentido. Hutcheon afirma que “seja numa representação histórica ou ficcional, a narrativa familiar de início, meio e fim implica um processo de estruturação que fornece sentido assim como ordenação” (HUTCHEON, 1988, p.62)⁶

O valor da narrativa é o que, de acordo com Hutcheon, faz o passado ser ‘re-presentado’, ou seja, ser percebido como ‘real’ e compreensível por um público do presente. Sobre a importância da narrativização, a autora categoriza:

A narrativa ainda é a forma fundamental de representação do conhecimento e isso explica porque a crítica do conhecimento narrativo por parte da ciência positivista provocou uma resposta tão intensa de tantos pontos de vista diferentes. Em várias áreas, a narrativa é, e sempre tem sido, uma modo válido de explicação, e

⁵“What distinguishes ‘historical’ from ‘fictional’ stories is first and foremost their content, rather than their form. The content of historical stories is real events, events that really happened, rather than imaginary events, events invented by the narrator.”

⁶“Whether it be in historical or fictional representation, the familiar form of beginning, middle, and end implies a structuring process that imparts meaning as well as order.”

historiadores sempre se valeram de seus poderes de organização e esclarecimento (HUTCHEON, 1988, p.67) ⁷

A presença da estrutura narrativa na construção do conhecimento histórico, contudo, não significa que a historiografia seria apenas uma outra forma de produção ficcional. A narrativa organiza o conhecimento sobre um fato do passado, mas não altera a existência prévia desse mesmo fato. Se por um lado é possível afirmar que o passado é conhecido através de evidências textuais (documentos, arquivos etc.), por outro lado é errôneo negar que aquele passado também seria um texto – o passado teve existência real, e o discurso narrativo é o modo que possuímos para compreendê-lo:

Dizer que o passado é apenas *conhecido* por nós através de traços textuais não é, contudo, o mesmo que dizer que o passado é apenas textual. (...) Essa redução ontológica não é a questão do pós-modernismo: eventos do passado existiram empiricamente, mas em termos epistemológicos nós só podemos conhecê-los hoje através de textos. Eventos do passado recebem *sentido*, e não *existência*, pela sua representação na história (HUTCHEON, 1988, p.81-82). ⁸

É esse ‘sentido’ que transforma, segundo Linda Hutcheon, um *evento* em *fato*. O fato histórico seria a representação de um evento do passado através de matizes conceituais (HUTCHEON, 2000, p.845), i.e., depois de sua reordenação e re-escrita através de recursos narrativos.

Dessa forma, a historiografia deixa de ser percebida como produção objetiva que serve como relatório do passado para funcionar como uma tentativa de compreendê-lo através de um modelo narrativo (HUTCHEON, 1988, p. 64). Assim, a história unitária, que se encaminha para um *telos*, dá lugar a diferentes formas de conhecimento histórico, plurais e multifacetadas.

Essa visão pós-moderna da historiografia contrasta e muito com o entendimento que ainda hoje se tem do conhecimento histórico. Em uma

⁷“Narrative is still the quintessential way we represent knowledge and this explains why the denigration of narrative knowledge by positivistic science has provoked such a strong response from so many different domains and point of view. In many fields, narrative is, and always has been, a valid mode of explanation, and historians have always availed themselves of its ordering as well as its explanatory powers”.

⁸“To say that the past is only *known* to us through textual traces is not, however, the same as saying that the past is only textual. (...) This ontological reduction is not the point of postmodernism: past events existed empirically, but in epistemological terms we can only know them today through texts. Past events are given *meaning*, not *existence*, by their representation in history.”

definição recorrente do senso-comum, a história seria a área disciplinar das ciências humanas cuja responsabilidade se traduz pela tarefa de retratar acontecimentos do passado para uma geração atual. A história, como disciplina, seria a ordenadora de fatos importantes já ocorridos, se automeando detentora de um discurso da verdade – uma verdade passada, à qual só ela teria acesso. Assim, a história seria fundamentada em um estudo do passado, “retomado através de uma série de acontecimentos constituídos por uma reunião de fatos” (NORA, 1988, p.180).

Um dos primeiros passos para a quebra desse paradigma é a constatação de que a história não é o passado, mas um discurso que se sustenta pela construção de um conhecimento a respeito deste. Como definiu François Furet:

A história é filha da narrativa. Não se define por um objeto de estudo, mas por um tipo de discurso. Dizer que estuda o tempo não tem de fato outro sentido que dizer que dispõe todos os objetos que estuda no tempo: fazer história é contar uma história (FURET, s/d, p.81).

Nesta diferença encontra-se a semente de toda uma teorização cujo ideário será discutido posteriormente. Ao aceitar a história como uma representação do passado, ocorre uma dissociação entre ‘o que ocorreu’ e o ato de ‘contar acerca do ocorrido’. A história, portanto, não só organizaria fatos mas também seria igualmente responsável pela criação de um discurso com o objetivo de iluminar questões de realidade. A equação então se transforma em “História x passado”, onde o primeiro serviria como construção e representação dos fatos por determinada comunidade científica que se pauta por um repertório de objetivos. É nesta visão que se baseia igualmente a distinção entre história e historiografia, até então tratadas quase como sinônimas. Enquanto a primeira se preocupa com a construção científica de fatos do passado e a sua comprovação, a segunda se preocupa, além disso, com a sua configuração verbal em forma de narrativa. Para Frank R. Ankersmit, um dos mais radicais teóricos da pós-modernidade no que se refere ao caráter ficcional do conhecimento histórico, essa seria uma característica que o texto literário, por exemplo, teria em comum com a historiografia:

A natureza da visão do passado apresentado em um trabalho histórico é definido exatamente pela linguagem usada pelo historiador em seu trabalho histórico. Devido à relação entre a visão historiográfica e a linguagem usada pelo historiador com o intuito de expressar essa visão (...) a historiografia possui a

mesma opacidade e dimensão intencional que a arte (ANKERSMIT, 1989, p.145).⁹

Mas até mesmo nessa segunda equação pode-se localizar a problematização do conceito do discurso histórico como representação da realidade. Seria ingênuo afirmar que o passado existiria em um estado natural, apenas aguardando para ser usado como matéria-prima para o historiador curioso em investigá-lo.

Ao considerarmos que o discurso da historiografia pode ter uma preocupação artístico-narrativa, é evidente que sua tradução da realidade vai se dar em termos de uma organização estrutural de controle dos infundáveis fenômenos e eventos que formam o caos do cotidiano transformando-os em um discurso narrativo que pretende ser plausível. Citando Paul Ricoeur, o teórico David Carr afirma:

Se o papel da narrativa é apresentar algo novo ao mundo, e o que apresenta é a síntese do heterogêneo, então ela provavelmente dá aos eventos do mundo uma forma que eles não têm. Uma história *redescreve* o mundo; em outras palavras, ela o descreve *como se* fosse o que presumivelmente, de fato, não é (CARR, 1986. p.125)¹⁰

Assim como o teórico da literatura Roland Barthes, o historiador David Carr acredita que a realidade não pode ser reproduzida fielmente pela arte, já que enquanto a primeira se exprime através de “mensagens embaralhadas”, a segunda organiza o discurso para tornar o seu entendimento acessível.

Um dos elementos-chave para essa “redescrição do mundo”, como afirma Carr, é a linguagem. É através da linguagem que as variáveis entre-cruzadas da realidade se sincronizam e adquirem significado. Em *Os Fundamentos da Vida*

⁹“The nature of the view of the past presented in a historical work is defined exactly by the language used by the historian in his or her historical work. Because of the relation between historiographical view and the language used by the historian in order to express his view (...) historiography possesses the same opacity and intensional dimension as art.” (ANKERSMIT, 1989, p.145).

¹⁰“If the role of narrative is to introduce something new into the world, and what it introduces is the synthesis of the heterogeneous, then presumably it attaches to the events of the world a form they do not otherwise have. A story *redescribes* the world; in other words, it describes it *as if* it were what presumably, in fact, it is not.”

Cotidiana, Peter Berger e Thomas Luckmann sublinham a importância da linguagem como o instrumento que dota a realidade de sentido - dessa forma, a linguagem seria o grande objetificador da realidade. Segundo eles:

A linguagem usada na vida cotidiana fornece continuamente as necessárias objetivações e determina a ordem em que estas adquirem sentido e na qual a vida cotidiana ganha significado para mim (...) A linguagem marca as coordenadas de minha vida na sociedade e enche esta vida de objetos dotados de significação (BERGER & LUCKMANN, 1973, p. 39).

Indo mais longe, poderíamos afirmar que o nosso entendimento do mundo depende altamente das construções lingüísticas usadas; a linguagem, como instrumento social por excelência, influencia fortemente a forma de percepção da realidade. Assim, alguns teóricos até chegam à afirmação radical, de que o chamado ‘mundo real’ seria apenas uma construção lingüística (BOOKER, 1994, p. 81). Essa visão solipsista não é subscrita neste trabalho, mas sustentamos a idéia construtivista de que o discurso lingüístico como organizador de uma ordem não existe necessariamente no referente real, tratando-se tão somente de um aspecto da linguagem. É interessante notar o caráter dúbio do discurso nesse caso: enquanto faz o público crer numa idéia que diz respeito ao mundo dos acontecimentos, na verdade tal idéia existe apenas na narrativa que é criada sobre os acontecimentos. Neste âmbito faz sentido que os novos historiadores não deixem margem a dúvidas em relação à sua tarefa. Eles não pretendem oferecer a realidade dos fatos, mas apenas são capazes de oferecer o efeito de real.

Qual seria então a “verdade” sobre o passado? Levando ao extremo a idéia de que há diferentes passados quanto pessoas que os narram, seria impossível atingir uma prerrogativa autêntica sobre o que se passou. O que há na verdade não são cópias, mas sim interpretações pessoais e repletas de subjetividade com respeito ao referente real. E se há visões de mundo diferentes, há diferentes formas de se apropriar da realidade verdadeira. Peter Berger conclui:

A compreensão “verdadeira” de nosso passado depende de nosso ponto de vista. Além disso, obviamente, nosso ponto de vista pode mudar. Por conseguinte, a “verdade” é uma questão não só de geografia como também da hora do dia. A “compreensão” de hoje torna-se a “desculpa” de amanhã e vice-versa” (BERGER & LUCKMANN, 1973, p. 39).

Um diferente foco narrativo se instaura e altera profundamente as próprias estruturas do passado que se representa. A história é *re-escrita* com novos personagens, um novo objetivo; novos acontecimentos são apresentados e os que já se conheciam, são tratados sob outra ótica – se configura então uma alternância em larga escala, onde a própria fronteira que delimita *interpretação de invenção* torna-se tênue.

Se a compreensão do mundo depende, assim, de determinado aparato lingüístico, qual é a força subjetiva que o constrói? A resposta pode se encontrar em outra marcada diferença entre a vida e a arte. Para que uma narrativa seja inteligível e funcione como ferramenta de representar a realidade, é necessário que ela se apresente como não só de forma ordenada, mas também com pontos de vista delimitados: existe um narrador/escritor/historiador que consegue aquilatar a totalidade da obra e existem os personagens que são os agentes da ação. Dessa forma, enquanto o primeiro conduz a obra tendo em vista seu objetivo final e colocando suas estratégias narrativas em perspectiva (seleção, ênfase, foco narrativo), os segundos encontram-se no meio do turbilhão desordenado dos acontecimentos, e seus pontos de vista são sempre delineados pelo momento presente. A arte difere então da vida no que concerne à autoridade fornecida àquele que narra o evento; falta à realidade o ponto de vista abrangente que o narrador acumula – na esfera cotidiana não se *cria um enredo*, apenas vivemos os eventos enquanto eles acontecem.

Afirmar que a vida real é totalmente desordenada enquanto a narrativa possui uma seqüência lógica é, todavia, uma idéia reducionista. É inegável que narrativas são possuidoras de um encadeamento lógico, até devido à posição privilegiada em que se encontra o sujeito-narrador do enredo. Ele vê os fatos à distância e assim compreende o escopo das situações ocorridas. No entanto, é possível identificar na vivência cotidiana momentos que podem sinalizar uma suposta seqüência nas atividades humanas. Exemplos óbvios podem ser encontrados no nascimento e na morte de um indivíduo, que claramente indicam o início e o fim da ‘narrativa’ humana. Há outros momentos, porém, que assinalam estruturas de início, meio e fim na vivência real: uma mudança geográfica, de emprego, ou até mesmo um casamento (ou o fim dele). Esses acontecimentos geralmente não são reconhecidos como início ou fim de algo por haver outros

momentos anteriores e posteriores a eles, não tendo uma conclusão definitiva como no término de um romance. A seqüência das atividades humanas não tem a capacidade de acompanhar o caráter totalizante de uma obra artística. Mesmo assim, negar às atividades humanas a lógica da ordem de seus eventos é deixar de notar o que a realidade tem de mais rico.

A questão da somatória de acontecimentos cronológicos na vida de um indivíduo é apreendida pelo senso comum equivocadamente como natural. Na consciência ingênua prevalece um consenso geral de que a existência consiste de uma seqüência de eventos com início, meio e fim – eventos estes que são os formadores da biografia de cada pessoa. É nessa visão, contudo, que reside uma problemática fundamental para entender a natureza da construção da realidade. Tal ordenação de eventos, cujo resultado final constitui o retrato de experiências individuais, não pode abarcar a totalidade e a complexidade de episódios ocorridos. Ocorre um processo de redução de complexidade acompanhado pela escolha de acontecimentos, a partir da decisão sobre quais deles devem ser incluídos na história particular do indivíduo. Assim, a importância do que ocorreu na vida de alguém, mesmo que organizado em ordem cronológica, é relativizada, transformando-se parcialmente em escolha subjetiva. A seleção, portanto, é o fator crucial para a formação de uma narrativa pessoal. Como afirma Paul Veyne:

Os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de uma trama, de uma mistura muito humana e pouco ‘científica’ de causas materiais, de fins e acasos; de uma fatia de vida que o historiador isolou segundo sua conveniência (...) É impossível descrever uma totalidade, e toda descrição é seletiva (VEYNE, 1998, p.42-43).

Quando transferimos esta problematização para os estudos historiográficos, ela se torna ainda mais complexa. Como marcar o início e o fim de uma era? Como selecionar aquilo que realmente importa em um dado momento da história? E quais prerrogativas podem ser usadas para tomar essas decisões? Uma estratégia básica utilizada por ambos, historiadores e biógrafos, é usar como ponto de partida os chamados “momentos críticos” –em que algo decisivo acontece e é precedida por várias mudanças. Mas como escolher esses momentos críticos?

Peter Berger levanta essas entre outras questões em seu texto “Alteração e Biografia ou Como adquirir um passado pré-fabricado”. Nele, o autor se pergunta:

Exatamente em que ponto da história da civilização ocidental devemos supor que tenha começado a Idade Média? E exatamente em que ponto da biografia de uma pessoa podemos supor que sua juventude tenha terminado? (...) Até mesmo os mais otimistas historiadores e biógrafos têm seus momentos de dúvida quanto à escolha desses acontecimentos verdadeiramente decisivos (BERGER, 1983, p.66).

O problema da escolha parece ser de fácil resolução ao passarmos para o terreno do senso comum. De acordo com uma espécie de consonância social, a melhor forma de compreender o passado se daria em uma fase avançada de socialização do indivíduo, o que acontece apenas quando atinge certo estágio de maturidade. Em outras palavras, quando atinge um período avançado da vida e uma suposta sabedoria, e os momentos passados tornam-se mais claros permitindo a apreensão do “real” significado de sua relevância. Neste momento, como afirma Berger, o homem se encontra em “uma posição epistemologicamente privilegiada” (BERGER, 1983, p. 66), em sintonia com o universo social que o circunda. Dessa forma, dirige o seu olhar para suas antigas ambições e realizações de forma correspondente à sua situação confortável de espectador localizado em um tempo futuro em relação àquele enxergado com lentes da maturidade.

Embora pareça ser mais claro solucionar o problema da escolha de “momentos críticos”, a solução através da maturidade evidencia uma dificuldade de ordem diferente. Se a fase madura da vida do indivíduo é considerada o melhor período para analisar momentos do passado, não se pode esquecer que este período também se encontra imbuído das convicções do presente acerca da própria vida. Portanto, acontecimentos passados são ordenados e representados de acordo com processos seletivos que destacam eventos tidos por relevantes. Nesta perspectiva, os próprios “momentos críticos” localizados no fluxo temporal de uma vida narrada são sujeitos a constantes modificações de lugar. Em seu texto, Berger relembra ainda o conceito psicanalítico de “percepção seletiva”, segundo o qual “em qualquer situação dada, diante de um número infinito de coisas que poderiam ser notadas, só notamos aquilo que tem relevância para nossos objetivos imediatos” (BERGER, 1983, p.77).. Esse pressuposto não questiona a existência

do passado, mas acentua que a nossa construção de sentido depende de nossas escolhas em função da relevância atribuída a determinados eventos que passam a ocupar lugar significativo em nossa memória. Assim sendo, o passado transformado em conhecimento é flexível, vivo, permitindo transformações e manipulação constante.

Essas concepções encontram um novo espaço de reflexão em formas de pensamento construtivistas, colocando no centro de suas indagações uma nova articulação entre observador e objeto observado que se afasta de modelos tradicionais dicotômicos que situam sujeito e objeto de conhecimento em campos opostos.

Siegfried J. Schmidt foi um dos teóricos que exploraram essa chamada “revolução epistemológica” ao analisar a atitude do historiador em relação aos objetos de seu interesse. Em seu texto “Sobre a escrita de histórias de literatura: observações de um ponto de vista construtivista”, ele coloca em questão a suposta intenção dos historiadores em analisar fatos empíricos e representar o passado de forma objetiva, o que legitimaria o seu valor histórico. Schmidt problematiza essa suposta ‘verdadeira’ natureza do passado ao destacar as características específicas da prática do historiador inserido em uma comunidade científica que se sustenta e se legitima a partir da adesão a determinados objetivos e formas de construção de conhecimento privilegiados, que dão contorno à sua atividade como historiador. Schmidt afirma:

Um dado, esteja ele situado no passado ou no presente, é nada mais que um dado ‘à luz de’ molduras teóricas de um observador específico, isto é, um sistema vivo de cognição. Aqui (...) a natureza construtivista de nossas operações cognitivas torna-se evidente e deve ser seriamente considerada de modo a evitar falácias objetivistas (SCHMIDT, 1982, p. 104).

A percepção dos fatos, ainda que permeada por elementos subjetivos do historiador particular, nesta ótica, corresponde, por assim dizer, a um olhar “profissional”, moldado por um lugar institucional e por determinados objetivos e formas de escrita. O resultado desta operação historiográfica altamente convencional e estereotipada se legitima com o selo de objetividade, não pela correspondência entre fatos e sua representação verdadeira, mas por processos

intersubjetivos aceitos em determinada comunidade científica. Os dados do passado têm de ser concatenados em unidades coerentes, não só para reduzir as complexidades do que já aconteceu para um público do presente, mas também para confirmar as molduras teóricas que o observador deseja imprimir aos fatos. Um exemplo pontual dado por Schmidt ilustra essa concepção a partir do exemplo da história da literatura, organizada em períodos, gêneros e estilos, que colocam diferentes obras e escritores sob o mesmo rótulo, frequentemente com o intuito de homogeneizar eventuais vozes dissonantes. Em relação à construção de sentido dos próprios textos literários o autor afirma:

Os textos não são vistos como possuindo seu significado e sendo literários; em vez disso, são os sujeitos que constroem significados a partir de textos e eles percebem e tratam textos como fenômenos literários em seu domínio cognitivo pela aplicação de normas lingüísticas e convenções que internalizaram no processo de socialização nos seus respectivos grupos sociais (SCHMIDT, 1982, p. 113).

Em outras palavras, o sentido do texto é produto de uma construção interativa que ocorre em processos de comunicação literária, em função da participação de distintos agentes inseridos em determinados contextos históricos sociais e culturais, marcados por certos horizontes de expectativa que orientam o seu olhar na construção de sentido e que, no caso da literatura, depende igualmente de processos de socialização específicos.

É, portanto, através da idéia de construtividade que Schmidt evidencia um princípio central na discussão da natureza empírica da história: a intersubjetividade. Esse conceito situa um novo olhar com relação à idéia de construção e reconstrução dos fatos históricos, remodelando, assim, o que se entende por 'objetividade'. A intersubjetividade parte do princípio de que não existe uma percepção do objeto anterior ou exterior ao processo de observação. Assim, o objeto é inevitavelmente construído pelo observador.

Colocadas em uma macro-perspectiva, isso significa que as nossas formas de representação são incapazes de reproduzir a realidade, mas apenas o que nós mesmos construímos. Neste sentido, Schmidt afirma:

Não há tais coisas como *os* significados, *as* obras de arte, *a* história, *a* realidade, mas, em vez disso, significados, obras de arte, histórias e realidades. Sua objetividade intuitivamente sentida por ser explicada como o resultado da intersubjetividade (SCHMIDT, 1982, p. 14).

Em suma, a estrutura “Sujeito x Objeto” – em que cada um se localizaria em planos distintos – dá lugar a uma visão integrada de “Sujeito – Objeto”, em que ambos passam a ser vistos como unidos na construção de novas percepções de realidade como resultado de práticas intersubjetivas. Como bem resume o teórico alemão, os historiadores

não tratam de matérias objetivas ou de acontecimentos históricos auto-evidentes. Sempre trabalham com ‘matérias’ interpretadas em contextos cognitivos presentes. Conseqüentemente, não existe algo como um critério objetivo para histórias literárias admissíveis, aceitáveis ou necessárias (SCHMIDT, 1982, p. 116).

O também teórico alemão Gebhard Rusch, em seu texto “Teoria da história, historiografia e diacronologia” partilha da opinião de Schmidt no que se refere ao princípio do construtivismo na conceitualização do fato histórico. O teórico inicialmente se concentra exatamente na aparente dicotomia construção/reconstrução para atestar que ambos os termos na verdade se relacionam e que alcançariam o mesmo objetivo. Rusch apresenta em seu texto o duplo trabalho no campo da história: a reprodução (o conhecimento preciso, o reflexo) e a transformação (a constante reinterpretação dos fatos). Para ele, ambos os processos funcionam de forma análoga em vista de uma ‘construção’ da história. Nesta ótica, a ‘reprodução’ só seria possível se as reivindicações objetivistas fossem mantidas (RUSCH, 1996, p.137.)

Em seu texto, Rusch menciona o trabalho de Humberto R. Maturana como um dos mais importantes na contribuição para a construção de uma teoria construtivista do conhecimento. O biólogo chileno é o idealizador da teoria dos sistemas autopoieticos que, em linhas gerais, “explica os organismos vivos como sistemas que se mantêm vivos por estarem em um processo de permanente autoprodução e permanente reprodução” (RUSCH, 1996, p.144). Dessa concepção pode-se inferir que os indivíduos quando acreditam estar se relacionando com a realidade, na verdade estão interagindo com a sua própria construção dela. A nossa idéia de conhecimento, portanto, passa necessariamente

pela noção de autopoiesis e o entendimento que temos do real (seja ele presente ou passado) revela-se, em última análise, como uma estratégia do nosso sistema cognitivo. Rusch explica esse novo princípio da seguinte forma:

Se nos dermos conta de que nossa vivência das ‘coisas do mundo’ é algo como um truque da organização auto-referencial de nossos sistemas nervosos, por assim dizer, uma ‘modalidade de funcionamento’ dos sistemas cognitivos humanos nos processos de sua autopoiesis, então, torna-se claro que, na realidade, não vivemos *no* mundo que percebemos (...) mas mantemos nossa experiência *com e por meio* da geração de um mundo realizado por nossas cognições (RUSCH, 1996, p.147).

É por esse motivo que qualquer tentativa de objetividade ou autenticidade no contato com o real é uma empreitada fracassada, já que tudo é sujeito ao nosso modelo cognitivo que constrói os objetos e processos do real com que temos contato. Assim como Schmidt, Rusch acredita que a melhor solução seria a construção de conhecimento baseado em processos intersubjetivos e intercambiáveis que medeiam o nosso acesso a realidades é o estabelecimento de intersubjetividades para termos acesso à realidade.

Como se localizam sua função histórica e sua transformação em escrita neste novo entendimento dos fatos? Se o mundo como o percebemos é construído através de processos intersubjetivos tornando impossível uma verdadeira representação do real, o passado como momento na linha temporal tampouco poderia ser reconstruído de forma objetiva. Na perspectiva construtivista, em suma, os fatos não são re-escritos, mas sim ‘criados’ pelos historiadores de acordo com molduras conceituais específicas e cognitivas consensualmente aceitas. Como conclui Rusch, “a historiografia é uma empresa construtiva e não reconstrutiva” (RUSCH, 1993, p.137). Diferentemente da perspectiva positivista da história, o construtivismo, através da aproximação entre o sujeito receptor e o objeto histórico, configura uma estrutura de conhecimento baseada na construção dos acontecimentos. Schmidt sumariza o contexto construtivista da seguinte forma:

A narração (como qualquer princípio de concatenação de dados) ocasiona uma ordem ou unidade denominada esteticamente, que depende exclusivamente da atividade construtiva do historiador, de seus interesses, pressuposições, valores, competências e assim por diante. Coerência, unidade, verdade, sentido histórico

etc. fazem parte do *modelo* de história do historiador e não são traços inerentes à própria história (SCHMIDT, 1996, P.104).

O teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht adverte, neste âmbito, sobre o perigo de ver a realidade transformada em discurso, como ocorre em certas vertentes construtivistas do *New Historicism* americano que reduzem a experiência humana a meras formas de construção social:

A confusão entre a inevitável subjetividade dos historiadores e o caráter de ‘invenção’ da realidade histórica continua problemática. Não, claro, porque a ‘transformação da historiografia em literatura’ pode levar alguns historiadores a se tornarem mais ambiciosos em relação à sua escrita. O problema sério começa quando a insistência na subjetividade dos historiadores leva à eliminação da premissa de que existe uma realidade para além desta subjetividade (GUMBRECHT, 1999, p. 465).

Assim, Gumbrecht reafirma a noção da moldura cognitiva presente na escrita historiográfica e na subjetividade que há em representações do passado (que chama de ‘inevitável’). No entanto, como Schmidt e Rusch, ele deixa claro que a realidade existe, mesmo que seja de forma plural, tendo construído o seu texto a partir de diferentes pontos de vista. A subjetividade como um dos fatores na construção do mundo real, mas não deveria ser vista como forma de substituição.

É inegável, todavia, que há uma certa semelhança entre o trabalho do historiador e do escritor no que se refere à criação de discursos, já que é no discurso (histórico ou ficcional) que se constrói a ação dos personagens (históricos ou ficcionais) (BERGER, 1983, p. 71).

Quais seriam as conseqüências para a historiografia dessa ruptura com a idéia de ciência ou pureza científica na história e sua aproximação com os discursos narrativos e ficcionais? Primeiramente, é importante dizer que a historiografia não teria seu valor como área do conhecimento diminuído apenas por reconhecer que utiliza alguns recursos literários na construção de seus textos. Pelo contrário: as vozes dissonantes da historiografia, *reescrevendo* fatos sob ângulos distintos, apenas enriqueceriam a discussão sobre as diferentes forças que atuam na representação de um evento histórico.

A historiografia também ganharia muito com o fato de fazer uso de variadas técnicas narrativas na construção do seu discurso. Não veladamente, ainda tentando reproduzir um nível de autenticidade; mas de forma aberta reestruturando o passado de acordo com o ponto de vista.

Uma outra e definitiva consequência da união entre historiografia e narrativa é apresentada por Hayden White:

Longe de ser um oposto antitético da narrativa histórica, a narrativa ficcional é o seu complemento e aliado no esforço humano universal de refletir o mistério da temporalidade. De fato, a narrativa de ficção permite aos historiadores perceber claramente o interesse metafísico motivando seus esforços tradicionais de dizer ‘o que realmente aconteceu’ no passado em forma de história” (WHITE, 1987, p.180)¹¹

White aponta para uma questão ainda maior que a própria escrita da história. De acordo com o teórico, a aceitação de similaridades entre um discurso ficcional e outro histórico levantaria o questionamento por parte do historiador da razão pela qual ele resolveu se dedicar à escrita de “algo que realmente aconteceu” – questionamento esse considerado por White de cunho metafísico, já que o confronto com o passado atesta a temporalidade da existência humana, sua fugacidade, e o por fim a própria morte.

Em resumo, seria altamente conservador e reducionista não reconhecer as vantagens que se há na aproximação prática e teórica dos discursos da história e da narrativa. As barreiras que dividem a subjetividade e da objetividade são demolidas em prol de representações da realidade que enriquecem o sentido da própria existência humana. Não se trata de afirmar que tudo é invenção. Pelo contrário, trata-se da busca de uma representação mais plausível do mundo exterior. De certo modo, o gênero do romance histórico desempenhou esse papel de representar um mundo exterior e anterior de forma bem sucedida. Tendo seu ápice no século XIX – considerado o século da história como ciência – esse tipo de literatura objetivava uma nova figuração narrativa para entender a experiência

¹¹“Far from being an antithetical opposite of historical narrative, fictional narrative is its complement and ally in the universal human effort to reflect on the mystery of temporality. Indeed, narrative fiction permits historians to perceive clearly the metaphysical interest motivating their traditional effort to tell ‘what really happened’ in the past in the form of a story.”

da realidade através de instrumentos de ficcionalização do passado. Os romances de Walter Scott, por exemplo, seriam instrumentos para essa reconfiguração do passado e uma inscrição da subjetividade na descrição do passado que deu origem ao presente.

No mundo contemporâneo, no entanto, existe a necessidade de novas formas de encarar a pluralidade do real e a temporalidade – e talvez a ficção científica seja a mais adequada para esse papel. Para Fredric Jameson chega a dizer seria uma espécie de gênero análogo e sucessor do romance histórico:

O subgênero [ficção científica] pode ser considerado uma forma historicamente nova e original que nos oferece uma analogia com a emergência do romance histórico no século XIX (...) A ficção científica como gênero tem uma relação estrutural e dialética com o romance histórico (...) Se o romance histórico ‘correspondia’ ao aparecimento da historicidade, do sentido da história em sua acepção moderna, forte, pós-século XVIII, a ficção científica corresponde igualmente ao esmaecimento ou bloqueio dessa historicidade e, em especial, em nossa própria época (a era pós-moderna). (JAMESON, 2002, p. 289-290)

Em outras palavras, a ficção científica, servindo de contraponto ficcional à concepção de novas teorias da narrativa, oferece uma forma de figuração do momento atual assim como o romance histórico o fez em seu ápice no século XIX, ainda que de sinais invertidos. Na síntese de McHale, seria como se a “ficção científica nos ajudasse a historicizar o presente ao reimaginá-lo como *passado de um futuro determinado*, da mesma forma que a ficção histórica nos ajudou de forma parecida ao reimaginar o presente como *futuro de um passado determinado*” (McHALE, 1992, pp.238-9) ¹²

¹² “[Science fiction] helps us historicize our present by reimagining it as the *past of a determinate future*, just as historical fiction once helped us in a similar way by reimagining the present as the *future of a determinate past*.”

1.3

Philip K. Dick e a Ênfase na Construção da História

Tendo começado a publicar seus trabalhos no fim dos anos 50 e atingido o ápice criativo nos anos 60 e 70, Philip K. Dick (1928-1982) é o escritor símbolo da Nova Onda de ficção científica norte-americana. Seus mais de 50 volumes de livros e contos são ao mesmo tempo um retrato das efervescentes idéias decorrentes dos movimentos da contracultura daquela fase e uma descrição visionária da discussão dos principais temas que viriam tomar de assalto a indústria cultural do final do século XX: a originalidade da arte, a perda da identidade, a desconstrução da realidade, a narratividade do discurso histórico.

Sua obra está intimamente ligada ao avanço e a maturidade que a ficção científica adquiriu na segunda metade do século XX, principalmente no que diz respeito a uma reavaliação do valor estético e literário do gênero além do gueto de ‘sub-literatura’ ou ‘literatura de massa’. Lawrence Sutin, um dos grandes especialistas na obra de Dick afirma:

Philip K. Dick (...) se tornou, desde sua morte, o foco de uma das mais formidáveis reavaliações dos tempos modernos. Desde seu longo status de escritor ‘pulp’ de ficção científica ‘barata’, Dick agora tem emergido – nas mentes de uma grande variedade de críticos e artistas – como um dos mais excepcionais e visionários talentos na história da literatura americana. (SUTIN, 1995, p. x)¹³

Vários livros de Dick vêm sendo relançados ao redor do mundo (inclusive no Brasil) e a publicação de quatro de seus romances na prestigiosa edição da Library of America é, para alguns críticos, uma forte indicação de que o autor finalmente entrou para o cânone da literatura norte-americana.

Além do mais, muitos trabalhos de Philip K. Dick têm sido descobertos pelo cinema, o que justifica a popularização de sua obra. *Blade Runner*, a adaptação do romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, vem desde seu lançamento adquirindo um status de clássico cinematográfico e atestando as idéias

¹³“Philip K. Dick (...) has become, since his death, the focus of one of the most remarkable literary reappraisals of modern times. From his longtime status as patronized ‘pulp’ writer of ‘trashy’ science fiction, Dick has now emerged – in the minds of a broad range of critics and fellow artists – as one of the most unique and visionary talents in the history of American literature.”

visionárias da história de Dick. Outros filmes (*O Vingador do Futuro* de Paul Verhoeven, *Minority Report* de Steven Spielberg, *O Pagamento* de John Woo e *O Homem Duplo* de Richard Linklater) serviram para popularizar os contos e romances do autor entre um público cada vez mais interessado em conhecer a literatura de Dick. Sua importância na produção de ficção científica contemporânea é inegável:

Philip K Dick vagava à beira de uma grandeza só perceptível através do entendimento dos temas da ficção científica que ele transformou e nos quais deixou sua marca; sua importância para a área, embora inicialmente indireta, tem apenas crescido desde sua morte em 1982. (CLUTE, 2003, p.69)¹⁴

Esse reconhecimento tardio da obra do autor contrasta profundamente com o início de sua carreira. Dois fatores têm influência marcante na escrita de Dick ao começar a escrever suas histórias: primeiramente, o autor estuda por um tempo na Universidade de Berkeley, onde seu ávido interesse por literatura (era um fã dos realistas franceses) o levou a entrar em contato com a filosofia, de Platão a Bergson. As idéias desses pensadores, principalmente no que dizia respeito à construção e o sentido da realidade, fascinavam Philip K. Dick e diferentes questionamentos sobre o tema se farão presentes no seu trabalho posterior.

Outro fator crucial que vai ter um efeito em sua produção é quando é diagnosticado esquizofrênico, o que aprofunda ainda mais o interesse do autor por diferentes formas de percepção da realidade. Esse receituário e a posterior experiência de Dick com drogas vão acabar por acentuar em seu trabalho a busca por formas de percepção do mundo que vão além dos sentidos existentes.

Dick começa a publicar suas histórias no início da década de 50 em revistas ‘pulp’ de ficção científica e passa a se dedicar exclusivamente à carreira de escritor. Escreve em grande quantidade, e vários de romances não chegaram a ser publicados imediatamente, o que lhe acarretou sérios problemas financeiros.

À medida que aprimorava sua narrativa e dedica-se a fundo ao tema da ficção científica, Dick passa a elaborar diferentes temáticas que posteriormente tornarão a marca registrada de seu estilo literário. Como escreveu o próprio autor,

¹⁴ “Philip K. Dick hovered at the edge of a greatness only perceivable through an understanding of the sf motifs he transformed and on which he laid his imprint; his importance the field, though initially indirect, has only grown since his death in 1982.”

“através dos anos a ficção científica cresceu, amadurecendo em direção a uma maior consciência e responsabilidade social.” (DICK, 1995, p.9).¹⁵ A principal dessas temáticas talvez seja a natureza da ilusão que permeia o mundo que nos rodeia. A partir daí, o autor põe em xeque a noção do ‘real’, ao mostrar em suas histórias que a realidade única não existe, mas sim inúmeras versões do ‘real’. Dessa forma, o autêntico e genuíno pode ser manipulado de forma subjetiva em camadas variadas, até que não saiba mais onde termina o artificial e começa o real – um mundo de simulacro.

Alguns romances são fundamentais na evolução de Dick de escritor de revistas baratas de ficção científica a autor aclamado da ‘New Wave’. Esses livros representam os questionamentos-chave do escritor em toda a sua obra: “O que é o real?” e “O que é o humano?” Desses romances, três foram escolhidos para ilustrar a natureza da preocupação ontológica de Dick e de como ela dialoga com teorias contemporâneas da narrativa e da historiografia.

O primeiro deles é *Time Out of Joint* (*Tempo Fora dos Eixos*, em tradução livre), de 1959. O título do romance é tirado de uma célebre passagem de *Hamlet* em que o príncipe, após descobrir da trama de assassinato que levou à morte de seu pai, brada: “The time is out of joint; O cursed spite/ That ever I was born to set it right!”¹⁶ (“O tempo está fora dos eixos; Oh ódio maldito/ Ter nascido para colocá-lo em ordem!”). Nesse romance, o personagem principal, Ragle Gumm, acredita que vive nos EUA dos anos 50, resolvendo palavras cruzadas de um jornal como profissão. No entanto, a partir de eventos curiosos do dia a dia, percebe que há algo estranho no tecido da realidade em que habita. À medida que a narrativa prossegue, o protagonista (assim como os leitores) descobre que aquele mundo é um construto, já que se trata de uma comunidade imaginada e idealizada de forma pacífica dos anos 50 – mas o verdadeiro ano em que se passa a história é 1998, quando uma sociedade decadente é tomada por uma guerra nuclear interplanetária.

Nesse romance, Dick aborda a multiplicidade de realidades que pode habitar uma única configuração de espaço-tempo ao colocar lado a lado a

¹⁵ “Over the years stf [scientifiction] has grown, matured toward greater social awareness and responsibility.”

¹⁶ SHAKESPEARE, 1994, p.54-55.

estrutura de um tempo ‘real’ exterior decadente e a estrutura de um tempo ‘artificial’ interior idílico. O choque desses dois universos paralelos leva ao exame da noção de identidade por parte dos personagens e até que ponto o mundo pode ser uma mera simulação.

O segundo romance a ser abordado neste trabalho é *The Man in the High Castle*, de 1962. Trata-se de um trabalho de ‘história alternativa’, um dos temas clássicos da ficção científica. A ‘história alternativa’ consiste em mostrar um acontecimento globalmente conhecido – geralmente de importância histórica – e alterá-lo, mostrando-o sob outra perspectiva. Em linhas gerais, romances dessa natureza começam como um ‘e se...?’ para depois mostrar as conseqüências daquela alteração. No caso de *The Man in the High Castle*, a pergunta feita por Dick é: “E se os alemães e japoneses tivessem vencido a Segunda Guerra Mundial?”.

Assim com a vitória do Eixo ao fim da Segunda Guerra, o mundo encontra-se mergulhado numa bipolaridade análoga àquela da Guerra Fria, ou seja, dividido em duas áreas de influência: uma alemã e outra japonesa. Essa divisão é ainda mais fortemente marcada no território norte-americano: a costa oeste pertence ao império japonês, enquanto a costa leste é território do *Reich* nazista. Os Estados Unidos em 1962 são uma espécie de colônia onde, numa relação aparentemente harmônica, convivem pessoas de diversas raças e origens: não só alemães e japoneses, mas também os ‘americanos nativos’ – entre eles judeus perseguidos e negros tornados escravos.

O período abordado no romance é o mesmo no qual ele foi escrito: 1962. Dessa forma, portanto, Dick cria um universo que é imediatamente paralelo ao do leitor. Nesta nova realidade, que tem alemães e japoneses como vencedores, fatos e personagens do passado são desfamiliarizados e modificados: Franklin D. Roosevelt é assassinado, Hitler sobrevive num asilo, corroído pela sífilis, fornos para a aniquilação de judeus são construídos em Nova York, a maioria da população africana é exterminada.

No entanto, Dick leva essa re-escrita histórica a outros níveis, tornando inexata a linha que divide história, ficção e realidade. Isso ocorre porque um dos personagens de *The Man in the High Castle* – Hawthorne Abendsen – é um

escritor de ficção científica que também escreve um romance sobre um universo paralelo. Em seu livro *The Grasshopper Lies Heavy* (*O Gafanhoto Torna-se Pesado*), Abendsen descreve um mundo onde o Eixo é perdedor e EUA e Inglaterra são os grandes vencedores da Segunda Guerra. Dick cria, portanto, não só uma história paralela à do leitor, mas também – em uma estratégia metaficcional – cria uma ficção paralela à sua própria.

Neste romance, Dick explicita os limites entre a escrita historiográfica e a ficção científica, provando o quanto há de nostálgico e historicizado nas criações em criações fantásticas ficcionais e, de certa forma, expondo o quanto há de subjetivo no conhecimento histórica. Além disso, a natureza metaficcional de *The Man in the High Castle* é mais uma camada da discussão das fronteiras entre autenticidade e cópia, um dos temas centrais do romance e de toda a carreira do autor.

O terceiro trabalho de Dick a ser discutido é *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Esse romance, que foi adaptado para o cinema no filme *Blade Runner – O Caçador de Andróides*, se passa em 1992, (ou seja, vinte e quatro anos após a data de publicação da primeira edição do livro) um período após a chamada “World War Terminus”, uma espécie de terceira guerra mundial que devasta grande parte do planeta. Devido à imensa destruição, grande parte da população parte para colônias espaciais fora da Terra, em busca de uma vida melhor. Aqueles que ainda sobrevivem na Terra são cidadãos de terceira classe, seja por não terem condições econômicas de viver em outro planeta, ou por não passarem nos exames físicos necessários para sair da Terra.

Grande parte da população do planeta anseia por possuir algum animal de estimação, atividade considerada como dever cívico, símbolo de status e também uma forma de se relacionar com algo vivo, já que a maioria das espécies encontra-se em extinção.

Como encontrar algum animal depois do conflito mundial é raridade devido à grande quantidade de radiação que dizimou a maioria das espécies, os preços para adquirir um animal doméstico são estratosféricos. Para atender à demanda, animais artificiais são construídos – roboticamente projetados, são idênticos aos autênticos. Andróides também são projetados, cópias idênticas de

seres humanos, para auxiliar nas colônias interplanetárias. Esses andróides são mantidos num estado de quase escravidão, e sua única função é servir ao homem. Quando um grupo desses andróides foge para a Terra (onde sua permanência é proibida), um caçador de recompensas é responsável por exterminá-los.

A discussão aqui entre onde termina a simulação e começa o genuíno se dá primeiramente no terreno do corpo. Ao tornar ambígua a relação entre seres humanos e andróides, o autor tece um comentário sobre qual é o traço humano distintivo e o que o difere das máquinas. Mas é quando os robôs humanóides passam a agir como humanos e os humanos se comportam como máquinas que Dick eleva a questão a níveis metafísicos, fazendo com que ambos os grupos se perguntem a sua verdadeira natureza e o objetivo de sua própria existência.

Nos três romances supracitados, portanto, Philip K. Dick desenvolve metaforicamente ou até mesmo diretamente sua preocupação pela falência da idéia de uma realidade única. Com a multiplicidade de representações do real, como distinguir o verdadeiro do falso? E mesmo assim, o ‘falso’ seria o oposto do verdadeiro ou apenas uma versão diferente dele? Como se pode ter confiança na veracidade num mundo onde a própria certeza encontra-se fragmentada?

Essas perguntas são desdobradas na obra de Dick (especialmente nos romances a serem abordados nesse trabalho) através de três temas quase sempre presentes em suas narrativas. Primeiramente, o controle das instituições sobre o indivíduo; em segundo lugar, as características essenciais da natureza humana; e finalmente, a preocupação com o conhecimento histórico.

Em vários trabalhos do autor é possível perceber que instituições dotadas de um discurso de poder – sejam elas de aspecto político, econômico ou até mesmo religioso trabalham com o intuito de velar seus interesses controladores com o intuito de dominar os indivíduos. Esse controle é exercido na maioria das vezes fabricando fatos ou conhecimento que os personagens acreditam ser verdadeiros. Essa crença por parte dos personagens se dá devido a sua desorientação diante das rápidas e indefinidas mudanças pelas quais seu universo de tempo/espaço vem passando. Mas é quando uma brecha na realidade se faz presente, revelando-se como fabricação ou ilusão, que se inicia uma busca pela verdade. Em suas obras “quase tudo no terreno sócio-político é (na maioria das

vezes assustadoramente) conspiratório” (SLUSSER, 1988, p.20). Além do mais, a fronteira entre o público e o privado é praticamente abolida, pois a dominação por parte de instituições controladoras encontra-se inserida na vida pessoal. Nessa perspectiva, fica claro que

A presença das mega-corporações na vida do indivíduo comum, os complôs entre elas e o governo na luta pelo controle da mente e das informações adquiridas pelos sujeitos, fazem parte dessa rede de relações sociais e políticas nas quais os personagens se encontram envolvidos. (AMARAL, 2006, p.162).

Isso explica porque alguns dos livros de Philip K. Dick funcionam quase como romances policiais, em que personagens-detetive partem em busca de pistas para provar uma teoria. Tal teoria geralmente gira em torno do aspecto de simulação em que se encontram e a conclusão a que costumam chegar é a de que foram enganados por certezas manufaturadas criadas por sistemas detentores de poder.

A busca por um conhecimento libertador que lhes abra as portas da percepção é feita por qualquer membro da sociedade que anseie por escapar da atmosfera limitadora em que vive – seja ele humano ou andróide. Principalmente no segundo caso, é curioso notar que quem exerce o papel controlador é o homem, que é a classe favorecida porque é, em si própria, natural e ‘genuína’. No entanto, os andróides também buscam essa autenticidade – talvez até porque eles próprios não o são. Isso faz com que um embate entre as regras humanas e as necessidades andróides seja iminente em todo o romance de Dick que aborde temas ligados à inteligência artificial.

Em seu artigo de 1972, *The Android and the Human*, Philip K. Dick cita Spinoza ao discutir a existência humana e a humanóide: “A tentativa de persistir em sua própria existência é a essência da individualidade.” (DICK, 1995, p.203) Essa é, de certa forma, a natureza da motivação andróide, pois o que acaba pode definir esses seres artificiais na obra do autor é menos a sua composição mecânica e mais o seu desejo de existir livre das amarras impostas pelo homem.

O terceiro e talvez mais relevante desdobramento da questão sobre a significância da realidade encontra-se na preocupação sobre o conhecimento histórico presente em inúmeros trabalhos de Philip K. Dick. Os romances de Dick

de certa forma apresentam um valor paradigmático para a questão da história e da historicidade em geral (JAMESON, 2002, p.289), o que amplia a temática da geração de escritores da Nova Onda de ficção científica dos anos 60. O autor foi um dos primeiros ao lidar com o gênero não como futurologia ou mera previsão, mas ao perceber como os impulsos de recordação e preservação dialogam com o leitmotiv desse estilo, procura “ver seu presente como história (passada) (JAMESON, 2002, p.301).

Dick se destaca nesta perspectiva histórica da ficção científica, onde o conceito de historicidade passa a existir lado a lado de explorações espaciais ou andróides, temas geralmente relacionados a textos sobre o futuro. Como poucos escritores do período, Dick compreende a afirmação do crítico Adam Roberts:

A ficção científica não nos projeta para o futuro; ela nos relata histórias sobre o presente e, ainda mais importante, sobre o passado que deu origem a esse presente(...) A ficção científica é um estilo *historiográfico*, uma forma simbólica de se escrever a história. (ROBERTS, 2000. p.35-36.)¹⁷

Essa escrita simbólica da história através da ficção científica é realizada por Dick não como se a historiografia fosse responsável por retratar de forma exata e objetiva os acontecimentos do passado. Pelo contrário: o autor vê o próprio passado como uma realidade alternativa, que acreditamos estar ligada à nossa apenas pelo desejo de explicar de forma causal os fatos do presente. A única forma através da qual é possível ter acesso ao passado é através da ficção. Um interessante exemplo é dado pelo próprio Dick para provar seu ponto:

Por exemplo, um antropólogo encontra um crânio na África de quase 3 milhões de anos. Ele o observa, o testa, e então em seu artigo da *Nature* ou *Scientific American* nos relata o que ele encontrou na verdade. Mas eu posso me ver (...) de volta 2.8 milhões de anos e, pelo que sei, loucas especulações *que eu não posso provar* me viriam à mente. (...) Se for verdade que os humanos tenham vivido naquele tempo eu iria imaginar toda uma cultura, e especular como num sonho voluntário, como deve ter sido o mundo daquela pessoa. (...) O que eu vejo é o que supostamente devo chamar de um ambiente ‘ficcional’ que o crânio me informa. Uma história que o crânio pode estar querendo dizer. ‘Pode’ é a palavra crucial, porque nós não sabemos, nós não temos os artefatos, e ainda assim eu vejo mais do que eu tenho em minhas mãos. Cada objeto é uma pista, uma chave, para um mundo inteiramente diferente do nosso – passado, presente ou futuro,

¹⁷ “SF does not project us into the future; it relates to us stories about our present, and more importantly about the past that led to this present. (...) SF is a *historiographic* mode, a means of symbolically write about history.”

não é *este* mundo imediato, e esse crânio me informa desse outro mundo, e isso eu devo imaginar por minha conta. (DICK,1995, p.72)¹⁸

A partir desse ponto de vista, pode-se dizer que a ficção científica funciona como uma historiografia imaginativa, em que o passado é explorado através da ficção de um mundo ao qual não podemos ter acesso. O que Dick propõe é uma espécie de arqueologia do imaginário, onde a história já ocorrida pode ser revivida através da ficção, que nos permite ir além do material e do objetivo e possibilita questionar a subjetividade presente em qualquer discurso.

A construção de um conhecimento do passado pode ser feita muitas e repetidas vezes ao recordar fatos que já ocorreram. Para tal, utiliza-se a memória, porque assim há uma evidência dada pelo inconsciente de que algo realmente existiu. Cabe aqui, no entanto, uma importante discussão: nós lembramos de um evento do passado porque ele existiu? Ou ele existiu porque nos lembramos dele? É o passado que dá forma à lembrança ou é a recordação que dá forma ao passado?

A memória nos romances de Dick é usada pelos personagens quase como um instrumento de orientação, porque as lembranças do passado têm um valor confiável em meio aos simulacros que permeiam a realidade. Assim, em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, por exemplo, a memória dos indivíduos é o que legitima sua existência real e, acima de tudo, humana.

A memória, contudo, só pode ser comprovada por aquele que a possui. Portanto, faz-se necessário algum artefato para materializar certos conhecimentos do passado vividos em primeira pessoa. Os meios usados para tal geralmente são elementos midiáticos, geralmente de caráter visual, que possam comprovar aquilo que a memória recorda. Fotografias e vídeos se tornam então reflexos concretos

¹⁸ “For example, an anthropologist finds a humanoid skull in Africa almost 3 million years old. He looks at it, subjects it to tests, and then in his article in *Nature* or *Scientific American* tells us what he actually found. But I can see myself (...) back at the 2.8-million-year striation, and as I see it, wild speculations *that I cannot prove* would come to my mind (...) If true, humans lived that long ago – and I would imagine a whole culture, and speculate as if in a voluntary dream, what that person’s world might have been like (...) What I see is what I suppose I would have to call a ‘fictional’ environment that that skull tells me of. A story that that skull might wish to say. ‘Might’ is the crucial word, because we don’t know, we don’t have the artifacts, and yet I see more than I hold in my hand. Each object is a clue, a key, to an entire world, and this skull tells me of this other world, and this I must dream up myself.”

do consciente, dando forma e sentido às lembranças. Sobre esse aspecto pictórico da memória, Bukatman chega a afirmar:

Fotos estabelecem coisas – realidade, identidade, história – porque nos acreditamos que elas estejam fundamentalmente conectadas ao que elas representam. De alguma forma, a luz refletida por um corpo foi fixada no papel e me chega aos olhos no momento presente.” (BUKATMAN, 1997, p.78)¹⁹

O que Dick faz em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* é investigar a suposta objetividade presente na memória e nos artifícios usados para representá-la. Vários andróides personagens do romance, por exemplo, desconhecem a sua condição robótica porque têm memórias artificialmente implantadas, o que lhes proporciona a impressão de seres humanos. Mais do que isso, eles dispõem de fotografias antigas, como recordações de família, para lhes dar a impressão de que eles tiveram uma infância, uma experiência prévia – em resumo, um passado. Essa fabricação da história (e por conseguinte, da identidade) dos andróides por parte de uma mega-corporação simboliza como os objetivos capitalistas podem exercer tal pressão nos indivíduos que acaba por influenciar a sua própria noção de humanidade. Assim, nem a mente está a salvo do controle capitalista, porque até mesmo as lembranças podem ser manipuladas. Porém, mais do que isso, Dick cria uma notável metáfora para as incertezas da pós-modernidade, em que princípios padrão da objetividade são problematizados. As fotos são apenas uma superfície plana que tem por trás uma lembrança que pode nunca ter existido. Scott Bukatman explica especialmente essa relação entre a memória e a fotografia:

As inescapáveis fotografias (...) estão constantemente sendo manuseadas e reviradas, o que enfatiza a sua igualmente inescapável superficialidade e falta de profundidade. As memórias não são menos indelévels que o papel em que a fotografia foi impressa; a história perde seu valor de garantia de verdade, estabilidade e sentido unificado. Fotos são constantemente invocadas como signos, mas elas são ao final signos vazios, significantes do nada. (BUKATMAN, 1997, p.80)²⁰

¹⁹ “Photos nail things down – reality, identity, history – because we believe them to be so fundamentally connected to what they depict. Somehow, the light reflecting from a body has been fixed on paper and reaches out to my eye in the present moment.”

²⁰ “The inescapable photographs (...) are constantly being handled and flipped over, which emphasises their equally inescapable flatness and depthlessness. Memories are no more indelible than the paper a photograph is printed on; history is devalued as a guarantor of truth, stability and unified meaning. Photographs are constantly invoked as signs, but they are ultimately empty signs, signifiers of nothing.”

Esse desejo de recordação que se faz presente não só em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* mas em outras obras de Philip K. Dick diz respeito a uma obsessão por reviver, pelo menos na memória, um período antigo em que os paradigmas da sociedade estivessem bem consolidados e onde as relações entre os indivíduos se desse de forma mais concreta, sem ser mediada pelo espetáculo que invade todas as esferas da existência na pós-modernidade. A nostalgia é o imperativo que orienta os personagens por entre a vivência contemporânea. Claramente, o sentimento nostálgico é um dos fatores determinantes da ficção científica como afirma Adam Roberts:

A verdade é que a maioria dos textos de ficção científica está mais interessada na forma em que as coisas *aconteceram*. A ficção científica utiliza os estratagemas da fantasia para explorar novamente questões antigas; ou, colocando de outra forma, o modo principal da ficção científica não é a profecia, mas a *nostalgia*. (ROBERTS, 2000, p. 33)²¹

No entanto, a literatura de Philip K. Dick leva essa escrita nostálgica da ficção científica mais além ao transformar essas recordações abstratas de um tempo passado em algo concreto, tornando o próprio presente uma grande nostalgia. As lembranças deixam de ser uma visualização de um fato acontecido para ser tornar um fato que *acontece*, dificultando a distinção entre o que foi e o que *é*.

Um exemplo interessante dessa natureza quase ilimitada da nostalgia na obra de Dick está presente em *Time Out of Joint*. Nesse romance, o desejo nostálgico de paz e tranquilidade que o protagonista Ragle Gumm alimenta para tentar sobreviver numa década de 90 caótica se materializa quando o governo cria uma comunidade inteira que imita os Estados Unidos dos anos 50. As reminiscências que o personagem tem daquele período servem de força criadora para um simulacro de realidade com todas as características daquela década:

O derrame do presidente Eisenhower, a Main Street, U.S.A., Marilyn Monroe (...), pequenas cadeias de lojas varejistas (os produtos trazidos de fora em caminhões), programas preferidos de televisão, flertes inconstantes com a vizinha do lado, *game shows* e concursos, sputniks vagando no espaço (...) Se

²¹“The truth is that most SF texts are more interested in the way things *have been*. SF uses the trappings of fantasy to explore again age-old issues; or, to put in another way, the chief mode of science fiction is not prophecy, but *nostalgia*.”

estivéssemos interessados em construir uma cápsula do tempo, ou uma série do tipo ‘parece que foi ontem’, ou ainda um documentário nostálgico dos anos 50, esse livro poderia ser um bom começo... (JAMESON, 2002, p.285)

Mas esta recriação do espaço dos anos 50 na verdade não trata da reprodução daquele tempo, mas sim da *imagem* que é possível se conceber daquele tempo. Provavelmente, aquele período não se via dessa forma – é o entendimento contemporâneo que dá forma a uma idéia dos anos 50. Portanto, quando o governo decide construir toda uma cidade para que Ragle Gumm possa exercer sua função militar sem suspeitas, está tornando concreta a *idéia* de um tempo (relembrada como a infância de Gumm), não aquele tempo em si. O personagem recorda de tal maneira o momento em que pela primeira vez tinha tomado consciência de ter retornado aos anos 50:

Um dia, ele se encontrou de volta aos anos 50. Parecia um evento fantástico para ele. Uma maravilha de tirar o fôlego. De uma vez, as sirenes (...) o conflito e o ódio (...) desapareceram. Os soldados em uniformes a sua volta o dia inteiro, o pânico do próximo bombardeio, a pressão e a tensão, e acima de tudo a dúvida que todos sentiam. A terrível culpa de uma guerra civil, encoberta por mais e mais ferocidade. Irmão contra irmão. (DICK, 2002, p.246)²²

A tranqüilidade que geralmente acompanha a nostalgia ganha então vida através desse novo mundo que passa a envolver Ragle Gumm. Não só o passado, mas o passado como ele lembra, torna-se tangível.

O interesse de Philip K. Dick pelo discurso histórico, entretanto, se radicaliza quando se analisa *The Man in the High Castle*, uma de suas mais importantes obras. Nesse romance, Dick se propõe discutir a narrativização do passado através de uma história paralela, alterando o resultado de um importante evento histórico. Portanto, o autor cria mais do que um enredo quando narra os acontecimentos posteriores à vitória do Japão e da Alemanha ao fim da Segunda Guerra Mundial – ele cria toda uma realidade paralela à do leitor: é a “história alternativa”.

²²“One day, he found himself back in the ‘fifties. It had seemed a marvelous event to him. A breath-taking wonder. All at once the sirens (...) the conflict and hate (...) vanished. The soldiers in their uniforms hanging around him all day long, the dread of the next missile attack, the pressure and the tension, and above all the doubt that they all felt. The terrible guilt of a civil war, masked over by greater and greater ferocity.”

Esse sub-gênero dentro da ficção científica pode ser definido da seguinte maneira:

Uma história alternativa não é de forma alguma uma história, mas uma obra de ficção na qual a história que conhecemos é alterada para se obter um efeito dramático e geralmente irônico.

Freqüentemente, uma história alternativa dramatiza o momento de divergência do relato histórico, assim como as conseqüências daquela divergência. Tal história ou romance deve parecer a princípio uma obra tradicional de ficção histórica, na qual personagens e acontecimentos inventados são entrelaçados no tecido da história, porém a alteração se anuncia rapidamente, geralmente nas primeiras páginas. (DUNCAN, 2003, p.209)²³

The Man in the High Castle se apresenta então como um romance que pretende subverter o resultado do maior evento do século XX. Esse tipo de obra suscita no leitor uma espécie de duplo interesse, pois a curiosidade pelo que ‘poderia ter sido’ – nesse caso, algo terrível – anda de mãos dadas com o alívio de se estar lendo um trabalho de ficção e saber que a realidade em que vive permanece inalterada.

É importante notar que a narrativa *The Man in the High Castle* se situa em 1962. Esta data é importante não só porque é o mesmo ano da publicação da primeira edição do livro (o que acentua o caráter análogo da realidade do leitor com a do romance), mas também porque é bem posterior ao fim da Segunda Guerra. Essa característica dos romances de história alternativa – terem seu enredo construído após o ponto de divergência – aproxima esse sub-gênero dos romances distópicos, nos quais já se sabe em que condição se encontra a realidade, mas não se sabe *o que* levou àquela condição. Seria como se fosse um romance policial, onde o fator que impulsiona a leitura não é descobrir o assassino (porque ele já é conhecido desde as primeiras páginas), mas sim o *porquê* do assassinato. Em outras palavras pode-se afirmar:

²³ “An alternate history is not a history at all, but a work of fiction in which history as we know it changed for dramatic and often ironic effect.

Often an alternate history dramatizes the moment of divergence from the historical record, as well as the consequences of that divergence. Such a story or novel might seem at first to be a work of traditional historical fiction, in which invented characters and events are woven into the known tapestry of history, but the alteration announces itself quickly, usually in the first few pages.”

Geralmente a história ou romance começa vários anos após o momento [de divergência] ter ocorrido. O leitor encontra-se imediatamente em um mundo diferente, para que o prazer da leitura se torne a descoberta não apenas do que *vai* acontecer mas também do que *já* aconteceu, para fazer desse ‘mundo alternativo’ o que ele é. (DUNCAN, 2003, p.210)²⁴

Philip K. Dick, por outro lado, altera os padrões da história alternativa em seu romance. Numa estratégia metaficcional, Dick cria um personagem que também é autor de ficção científica, chamado Hawthorne Abendsen. Esse escritor escreveu um romance de história alternativa chamado *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, cujo enredo trata do estado em que se encontra a humanidade após a derrota da Alemanha e do Japão na Segunda Guerra Mundial. Ao fazer isso, Dick cria uma série de dualidades que vai além da literatura: primeiramente, existe o duplo Dick/Abendsen; em segundo lugar, existe o público-leitor de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* e o público-leitor de *The Man in the High Castle*; e, ainda mais importantes, existe a história narrada no romance (*The Man in the High Castle*) e a história do mundo ‘real’, fora do romance. A partir desses duplos, é possível se perguntar até que ponto o nosso entendimento de história está repleto de ficção assim como no romance. Estaríamos vivendo a história de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* dentro de *The Man in the High Castle*? Qual o papel da ficcionalidade na construção da nossa própria realidade? Como o próprio Dick afirmou:

Eu nunca tive muita consideração pelo que é geralmente chamado de ‘realidade’. Realidade, para mim, não é algo que você percebe, mas algo que você cria. Você a cria mais rapidamente do que ela cria você. (DICK, 1995, p.205)²⁵

Assim sendo, Dick reconfigura não só o entendimento da história como um conhecimento objetivo e imparcial, como também a própria realidade que ela representa. As obras de Dick ocupam um papel especial na crítica ao historicismo e à análise do papel do discurso do passado na formação da estrutura do ‘real’.

²⁴ “Often the story or novel begins many years after that moment has occurred. The reader is immediately in a different world, so that a pleasure of reading becomes the discovery not only of what *will* happen but also of what *already* happened, to make this ‘alternate world’ the way it is.”

²⁵ “I have never had too high a regard for what is generally called ‘reality’. Reality, to me, is not so much something that you perceive, but something you make. You create it more rapidly than it creates you.”
DICK, 1995.p.205.