3

“Essa Maldita Historicidade Não Tem Sentido” – Historiografia e Narratividade

3.1

Um Passado, Diferentes Narrativas

Desde a segunda metade do século XX, a disciplina história e as reflexões sobre o modo de escrevê-la – ou seja, a historiografia – vêm se deparando com constantes reformulações, entre elas, aquelas oferecidas por teorias de base construtivista (surgidas principalmente na década de 1980 na Alemanha) que colocam em xeque muitos dos paradigmas historiográficos em suas formas mais tradicionais. É pertinente, nesse sentido, a pergunta feita por Heidrun Olinto em *Histórias de Literatura*:

Em princípio, toda forma de historiografia, como estudo de processos de mudança, preocupa-se com problemas de periodização, ou seja, com decisões quanto à nomeação e à sistematização de períodos e a sua delimitação em uma estrutura temporal. Mas como, ainda, categorizar uma época através de etiquetas artificiais que sugerem milagrosa unidade, homogeneidade, identidade e estabilidade garantida dentro de determinados limites temporais, quando se perderam os pressupostos dessas sínteses globalizantes? (OLINTO, 1996, p.37)

A resposta a essa indagação pode encontrar-se na investigação da importância da moldura cognitiva por trás das narrações dos fatos históricos. O mais visível aspecto dessa nova construção do olhar sobre as representações do passado é a percepção dos aspectos narrativos envolvidos na construção da escrita da história. Em linhas gerais, a história na pós-modernidade passaria a ser vista como aquilo que sempre foi, mas constantemente procurou não revelar: mais um discurso, um arranjo narrativo que se organiza a partir de uma série de técnicas e prerrogativas textuais. Linda Hutcheon chama a atenção para esse fato ao afirmar:

A narrativização dos eventos do passado não é velada; os eventos não mais parecem falar por si próprios, mas são mostrados como conscientemente compostos em uma narrativa, cuja ordem construída – não descoberta – é imposta sobre eles, geralmente pela figura narrativa. (...) Isso não nega de forma alguma a

existência do passado real, mas chama a atenção no ato de impor ordem àquele passado. (HUTCHEON, 1988, p. 67)⁵⁸

Se a história está imbuída de um certo grau de narratividade, é inevitável sua ligação com dois aspectos que servem de fundação para a construção narrativa: a subjetividade e a imaginação. Dessa forma, a historiografia do século XIX, aquela que acreditava retratar o que *realmente* ocorreu, estaria morta. Essa ‘nova história’ se encontraria, portanto, mais próxima do discurso literário. Hayden White foi um dos teóricos que mais se concentrou em evidenciar as técnicas narrativas utilizadas pela historiografia e como, dessa forma, o discurso histórico se aproximava de certa forma do discurso literário. Numa perspectiva pós-moderna radical, White chega a afirmar:

A dificuldade com a noção da verdade de uma experiência passada é que a mesma não pode mais ser experimentada, e isso faz possível considerar que um conhecimento histórico específico seja uma construção tanto da imaginação quanto do pensamento, e que sua autoridade não é maior que o poder do historiador de persuadir os seus leitores que seu relato é verdadeiro. Isso coloca o discurso histórico no mesmo nível de qualquer produção retórica e confere a ele o status de uma textualização nem mais nem menos legítima que a literatura. (WHITE, 1987, p.147)⁵⁹

Estando próxima da narrativa, a história perderia o seu status de suposta ciência, ou seja, seu caráter objetivo estaria em xeque. Haveria um autor por trás das representações de fatos antigos e, assim sendo, a imparcialidade total em retratar aqueles fatos seria praticamente impossível de ser preservada, já que o autor estaria cercado de um conjunto de idéias, pontos de vista, preconceitos e preferências. O historiador inglês Edward Hallet Carr considerou a questão da seguinte forma:

⁵⁸“The narrativization of past events is not hidden; the events no longer seem to speak for themselves, but are shown to be consciously composed into a narrative, whose constructed – not found – order is imposed upon them, often overtly by the narrating figure. (...) This does not in any way deny the existence of the past real, but it focuses attention on the act of imposing order on that past.”

⁵⁹ “The difficulty with the notion of a truth of past experience is that it can no longer be experienced, and this throws a specifically historical knowledge open to the charge that it is a construction as much of imagination as of thought and that its authority is no greater than the power of the historian to persuade his readers that his account is true. This puts historical discourse on the same level as any rhetorical performance and consigns it to the status of a textualization neither more nor less authoritative than literature itself can lay claim to.”

Os fatos da história nunca chegam a nós ‘puros’, desde que eles não existem nem podem existir numa forma pura: eles são sempre refratados através da mente do registrador. Como consequência, quando pegamos um trabalho de história, nossa primeira preocupação não deveria ser com os fatos que ele contém, mas com o historiador que o escreveu. (CARR, 2002, p.58).

Mais do que isso, sua leitura do passado seria indissociável do momento presente no qual escreve e a tentativa de escrever ‘o’ passado como ele teria realmente ocorrido seria fracassada:

O historiador pertence à sua época e a ela se liga pelas condições da existência humana. As próprias palavras que usa – como democracia, império, guerra, revolução – têm conotações presentes das quais ele não pode se divorciar. (CARR, 2002, p.60)

Similar à subjetividade, mas ainda mais característica, a imaginação está intimamente ligada à narratividade. Um historiador, ao escrever sobre o passado, jamais localiza todas as informações possíveis sobre o fato que procura retratar. Assim sendo, pode vir a se utilizar da imaginação para dar sentido à narrativa que constrói e, assim, tornar o passado mais inteligível.

Como diferenciar, portanto, o historiador e o romancista? Seria a história apenas uma outra forma de literatura? O quanto de ficção há na história? Seria possível confiar em um texto histórico?

A busca por essas respostas pode se iniciar com Paul Veyne, que em seu texto *Tudo é histórico, logo a história não existe*, afirma com veemência: “O campo da história é inteiramente indeterminado, com uma única exceção: é preciso que tudo o que nele se inclua tenha realmente acontecido” (VEYNE, 1998.p.25). O conhecimento histórico, portanto, é passível de construções narrativas que lhe dão forma e sentido, com o objetivo de fazer o evento do passado se tornar um fato histórico (de acordo com os termos usados por Linda Hutcheon). No entanto, o evento teve existência real no passado e isso independe de sua narrativização.

Assim sendo, há uma diferença clara entre o historiador e o romancista: não importa o quanto ambos coloquem em seus textos a subjetividade que lhes convém, mas o primeiro sempre tem de se reportar a um evento que realmente

ocorreu. A forma que ele narra esse evento, todavia, é o que aproxima seu ofício da realização do autor de narrativas literárias.

Considerando-se dessa forma que o passado teve existência real, a primeira impressão que um leitor pode vir a ter é que o historiador estaria (re)construindo o passado, i.e. estaria organizando eventos antigos que estariam a sua disposição para serem utilizados. A tarefa do historiador seria, portanto, reconstruir o passado a um público do presente.

É nessa conjectura que se encontra um dos pontos mais interessantes a respeito da conceitualização dos fatos. O passado realmente existiu, mas até que ponto o escritor o reconstrói? Se ele está imbuído de subjetividade e imaginação, como vimos anteriormente, não estaríamos também diante de uma construção? Como diferenciar uma ‘construção’ de uma ‘reconstrução’ do passado?

Essa é uma questão central na literatura de Philip K. Dick. Em várias de suas obras, Dick deixa clara sua preocupação com a organização do discurso histórico e os perigos que podem vir a ocorrer dada a incompreensão da diferença entre a construção e a reconstrução do passado.

Uma evidência dos questionamentos sobre a natureza do discurso histórico presentes na literatura de Dick é que muitos dos seus romances se dedicam a um dos estilos mais célebres da escrita de ficção científica: a história alternativa. Essa forma literária pode ser definida da seguinte forma:

Uma história alternativa é (...) um trabalho de ficção na qual a história como conhecemos é modificada com um intuito dramático ou irônico. Geralmente, uma história alternativa dramatiza o momento do registro histórico, assim como as conseqüências dessa divergência. (DUNCAN, 2003. p209).⁶⁰

Em seus romances, no entanto, Dick manipula o conceito de história alternativa para tornar para o leitor uma experiência ainda mais vívida de estar sendo apresentado a uma realidade paralela à sua própria. Para tal, o autor estrutura a organização temporal da narrativa de forma que a leitura nunca se concentre apenas no que acontece no ‘presente’ dos acontecimentos do romance, ou no

⁶⁰ “An alternate history is (...) a work of fiction in which history as we know it is 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.”

desenrolar ‘futuro’ desses acontecimentos, mas também (e principalmente) no que ocorreu no ‘passado’ do romance que levou àqueles eventos que constroem um enredo historiográfico diferente do factual. Em outras palavras, pode-se dizer que:

Geralmente a história ou romance começa vários anos após o momento [de divergência] ter ocorrido. O leitor é situado imediatamente em um mundo diferente, de forma que o prazer da leitura se torna a descoberta não apenas do que *irá* acontecer mas também no que *já* aconteceu, para tornar esse ‘mundo alternativo’ o que ele é. (DUNCAN, 2003. p209)⁶¹

François Furet escreveu que “fazer história é contar uma história” (FURET, s/d, p.81) e tal afirmação não poderia ser mais verdadeira para a produção literária de Philip K. Dick. Muitos de seus romances se encontram no limiar entre a narratividade e a historicidade, colocando em questão a percepção da realidade que envolve não só os personagens mas também os leitores de suas obras. O autor constrói histórias (narrativas ficcionais) sobre histórias (relatos sobre o passado).

Em muitos de seus livros é possível encontrar uma grande preocupação histórica: o papel do homem em eventos importantes do passado; como os fatos da história influenciam o indivíduo e a sociedade que o cerca; leituras alternativas da história oficial, i.e. com a possibilidade de interferir no presente, considerando o passado de diferentes perspectivas.

O objeto de estudo da ficção científica em geral, portanto, não é a composição de um futuro intangível e isolado, e sim explicar o presente através de sua relação com os fatos anteriores que lhe deram origem e como esses fatos serão representados em um futuro imaginário. Roberts prossegue ao notar que a maioria dos livros de Philip K. Dick “são ambientados num futuro que quase exatamente apresenta o subúrbio americano dos anos 50” (ROBERTS, 2000, p.34)⁶², o que apenas evidencia o caráter histórico dos romances ditos ‘futuristas’ do autor.

Um desses romances é *The Man in the High Castle*, provavelmente o trabalho do autor que mais explora o tema. Neste livro, Dick extrapola a linha

⁶¹ “Often the story or novel begins many years after that moment [of divergence] has occurred. The reader is immediately in a different world, so that a pleasure of the 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.”

⁶² “Philip K. Dick (...) sets his books In a future that almost exactly resembles 1950s American suburbia.”

divisória entre as noções de passado, presente e futuro, problematizando a relação entre o ‘acontecido’ e o ‘narrado’ ao revelar a realidade como um simulacro, onde se desenrolam várias outras realidades alternativas.

Em *The Man in the High Castle*, Dick idealiza não apenas um, mas dois romances em que problematiza a discussão construção/ reconstrução/ desconstrução do discurso histórico. Primeiramente, porque realiza uma história paralela, ou seja, está falando de seu próprio tempo que se deu de uma forma diferente porque um fato do passado (nesse caso, a Segunda Guerra Mundial) teve uma resolução distinta. O autor não faz a história do presente, mas coloca esse presente em uma nova perspectiva. Segundo, porque ao inserir um romance paralelo na narrativa – *O Gafanhoto Torna-se Pesado* [*O Gafanhoto Torna-se Pesado*]– o autor realiza de forma metaficcional uma desconstrução não só da história mas da narrativa que a compõe.

O romance aqui se vale de uma das mais características técnicas da narrativa pós-moderna: a metaficção. É possível definir a metaficção da seguinte forma:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que auto-conscientemente e sistematicamente chama atenção para seu status de artefato com o intuito de questionar a relação entre a ficção e a realidade. Ao fornecer uma crítica aos seus próprios métodos de construção, tais formas de escrita não só examinam as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, elas também exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário ficcional. (WAUGH, 1990, p.2)⁶³

Ao criar uma narrativa dentro de outra, portanto, Dick chama atenção para o aspecto de ficcionalidade de *The Man in the High Castle* de forma dupla: ele não apenas cria uma realidade ficcional de certo modo em sintonia com o senso comum, mas também uma encaixada na própria narrativa, oferecendo deste modo um jogo complexo entre uma história-moldura e uma história-emoldurada. O leitor assume encontra-se, neste processo no centro dessa estrutura ficcional: primeiramente, como elemento *externo* ao romance, i.e. leitor de uma ficção que

⁶³ “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

pressupõe como paralela à realidade que o rodeia; e, em segundo lugar, como elemento *inserido* no romance, porque ao ler *The Man in the High Castle* ele necessariamente lê *O Gafanhoto Torna-se Pesado* – assim como os personagens criados por Dick. Dessa forma, a ‘possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto ficcional’ mencionada anteriormente, se torna explícita, já que o leitor se coloca inevitavelmente na mesma posição dos personagens de *The Man in the High Castle*.

De forma ainda mais contundente, o romance estabelece uma interação entre a metaficção e a historiografia, o que Linda Hutcheon chamou de *metaficção historiográfica* (HUTCHEON, 1988). Esse gênero literário ilustra vários dos questionamentos relacionados ao pós-moderno, problematizando o referencial histórico no que se refere aos conceitos de ‘autêntico’ ou ‘inautêntico’. De acordo com Hutcheon,

“[Metaficções historiográficas] justapõem o que pensamos conhecer sobre o passado (de fontes de arquivo e memória individual) com uma representação alternativa que traz à tona o questionamento epistemológico pós-moderno da natureza do conhecimento histórico.” (HUTCHEON, 1988, p.71)⁶⁴

Metaficções historiográficas como *The Man in the High Castle* manipulam as diferenças entre as verdades e mentiras das evidências históricas, fazendo, por exemplo, que certos detalhes históricos sejam alterados retratando as possíveis falhas da historiografia (HUTCHEON, 2002, p.838). No entanto, o gênero não trata o passado como uma ficção – a natureza empírica de eventos já ocorridos permanece inabalada. O que a metaficção historiográfica simboliza é a verdade por trás das formas que esse passado é compreendido:

A questão nunca é se os eventos do passado realmente aconteceram. O passado existiu – independentemente da nossa capacidade de conhecê-lo. A metaficção historiográfica aceita essa visão filosoficamente realista do passado e prossegue para confrontá-la com uma outra visão anti-realista que sugere que, não importa quão verdadeira aquela independência pode ser, o passado existe *para nós* – *agora* – apenas como traços no presente. O passado ausente só pode ser inferido através de evidências circunstanciais. (HUTCHEON, 1988, p.73)⁶⁵

⁶⁴ “[Historiographic metafiction] juxtapose what we think we know of the past (from official archival sources and personal memory) with an alternate representation that foregrounds the postmodern epistemological questioning of the nature of historical knowledge.”

⁶⁵ “The question is never whether the events of the past actually took place. The past did exist – independently of our capacity to know it. Historiographic metafiction accepts this philosophically

Dick trata com ironia o aspecto ficcional de seu romance, chegando até mesmo a claramente atestar a não-factualidade de sua escrita. Um interessante exemplo se dá quando o americano ‘nativo’ Robert Childan vai jantar na casa do casal japonês Paul e Betty Kasouras. Ao ver *O Gafanhoto Torna-se Pesado* na estante, Robert pergunta se é um livro de mistério. Paul então responde:

‘Pelo contrário, uma forma interessante de ficção possivelmente do gênero de ficção científica.’

‘Oh não,’ Betty discordou. ‘Não há ciência nele. Não se passa no futuro. Ficção científica lida como com o futuro, em particular um futuro onde a ciência está mais avançada do que agora. O livro não se encaixa em nenhuma das duas premissas.’

‘Mas,’ Paul disse, ‘ele lida como o presente alternativo. Muitos romances conhecidos de ficção científica são desse tipo.’ (DICK, 1992, p.108)⁶⁶

A própria estratégia metaficcional de Dick é abertamente discutida pelos personagens, como se o escritor quisesse que os leitores percebessem que o seu *The Man in the High Castle* desconstrói a realidade ficcionalmente a partir da inserção no mundo ficcional de uma ficção em segundo grau, como ocorre com *O Gafanhoto Torna-se Pesado*.

É interessante notar como o presente ‘real’ do autor influencia o presente ‘ficcional’ do romance. O conflito entre Alemanha e Japão presente em *The Man in the High Castle* funcionaria de forma similar àquela da Guerra Fria, entre Estados Unidos e União Soviética. Mesmo sob uma nova abordagem, o presente não consegue se dissociar de elementos reais. Michel de Certeau afirma que:

Como o veículo saído de uma fábrica, o estudo histórico está muito mais ligado ao *complexo* de uma fabricação específica e coletiva do que ao estatuto de efeito de uma filosofia pessoal ou à ressurgência de uma ‘realidade’ passada. É o *produto* de um *lugar*. (CERTEAU, 1982, p.73)

realist view of the past and then proceeds to confront it with an anti-realist one that suggests that, however true that independence may be, nevertheless the past exists *for us – now* – only as traces on and in the present. The absent past can only be inferred from circumstantial evidence.

⁶⁶ “‘Not a mystery,’ Paul said. ‘On contrary, interesting form of fiction possibly within genre of science fiction.’

‘Oh no,’ Betty disagreed. ‘No science in it. Nor set in future. Science fiction deals with future, in particular future where science has advanced over now. Book fits neither premise.’

‘But,’ Paul said, ‘it deals with alternate present. Many well-known science fiction novels of that sort.’”

É possível constatar, portanto, que a história de certa forma fala mais sobre a época em que é escrita do que sobre a época que quer retratar. No caso do romance de Dick isso é ainda mais marcado porque o autor não só compõe o passado de forma ficcional, mas também um presente alternativo.

Contudo, se trata de uma construção, reconstrução ou desconstrução do passado? Se o presente alternativo do romance possui características do presente real, não se trataria de uma reconstrução? E se há um romance dentro do romance, servindo-o de forma análoga, não seria uma desconstrução do passado através da narrativa?

A verdadeira discussão que cabe aqui é se Philip K. Dick está *reescrevendo* a história como a conhecemos ou se está *escrevendo* uma nova história. Para efetuar uma re-escritura da história, é necessário que haja uma história anterior à mesma. Essa história prévia deve ser considerada verdadeira, imutável e objetiva se permite que seja manipulada a tal ponto que atinja o nível de re-escritura. Já a re-escritura histórica seria um trabalho mais próximo do ficcional, repleto de narratividade e da ordenação subjetiva dos eventos do passado.

Se tomarmos essas prerrogativas como verdadeiras, na realidade pouco mudamos no entendimento da história desde o século XIX; ainda estamos no sonambulismo teórico (CERTEAU, 1982, p.73) atestado por Michel de Certeau, cujo dogmatismo acaba por nublar as suspeitas sobre o cientificismo que permeia a escrita da história. Ao afirmar que a história é ‘re-escrita’, há de se considerar uma história de caráter ‘verdadeiro’. Para que seja possível um despertar epistemológico (CERTEAU, 1982, p.73), é necessário investigar se a história está, de fato, sendo ‘escrita’.

No entanto, é preciso evitar o relativismo histórico de forma demasiada. Pensadores como Baudrillard, por exemplo, acreditam que eventos do passado foram reduzidos a simulacros, (HUTCHEON, 1988, p.82) e que a realidade é construída através de textos de forma amplamente subjetiva. Embora existam alguns argumentos válidos nessa suposição, não podemos nos afastar do já mencionado ponto central atestado por Paul Veyne: para a história, é preciso ter ocorrido um fato, não importa a forma em que ele venha a ser construído.

É nessa construção que se encontram as técnicas em comum entre a escrita histórica e a ficcional. A nossa consciência do passado se baseia na existência de documentos e a sua interpretação pelos historiadores e é neste sentido que se pode dizer que a história não existe. Como afirma Veyne, “os historiadores, em cada época, têm a liberdade de recortar a história a seu modo (...) pois a história não possui articulação natural” (VEYNE, 2000, p.28) e conclui: “Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página.” (VEYNE, 2000, p.18). Torna-se essencial um trabalho baseado na moldura cognitiva do autor para fazer um fato reconhecido como tal, pois só assim ele se torna um fato realmente. Jean LaCouture diz que:

A operação histórica é verificação, delimitação, exclusão, coleção e supõe a intervenção de um mínimo de meios técnicos de mediação, caneta, papel, cola, pastas, documentos. (LACOUTURE, 1990, p.216)

Em linhas gerais, o fato histórico é formado através de três estratégias, respectivamente: seleção, composição e representação.

Primeiramente, o autor/historiador precisa selecionar tudo aquilo que ache necessário e relevante para ser contado na sua construção/organização dos fatos. Quais personagens, eventos e características do passado melhor se encaixam no ponto de vista que a subjetividade autoral (consciente ou inconscientemente) pretende atribuir a ele. Em seguida, há de ser organizar as informações e evidências documentais selecionadas para que as mesmas não caiam em contradição com a estrutura conceitual que o historiador planeja construir. E finalmente, representa-se o fato histórico como se tivesse ocorrido daquela forma. Enquanto no passado tentava-se ao máximo velar sua natureza de construto, hoje se priorizam estratégias distintas baseadas na auto-reflexividade no processo construtor de conhecimento. Michel de Certeau, como vimos, denominou esse processo de operação historiográfica.

Até aqui, vimos a importância do historiador e de seu ponto de vista e de como, ao fazer história, acaba deixando um registro de sua própria época. Selecionar, organizar e representar o passado em um texto histórico, no entanto, não é suficiente para que um fato seja construído. A fabricação do fato também depende muito do público que recebe a informação do passado.

Para que o texto do historiador seja apreendido como o passado real, e não como uma construção do mesmo, se faz necessária a mediação para que o público tenha acesso a ele. Na pós-modernidade, uma das principais funções de grande árbitro que negocia a apreensão do texto histórico por parte do público receptor é a mídia. Todavia, a mídia não funciona apenas como o grande mediador entre a construção dos fatos e a sua circulação na sociedade – ela também é responsável pela construção do fato. A mídia, em realidade, não retrata o fato. Ela seleciona e valida o caráter histórico do fato. Em *O Retorno do Fato*, Pierre Nora afirma:

“Nas nossas sociedades contemporâneas é por intermédio deles [os *mass media*] e somente por eles que o acontecimento marca a sua presença e não nos pode evitar (...) Imprensa, rádio, imagens não agem apenas como meios dos quais os acontecimentos seriam relativamente independentes, mas como a própria condição de sua existência (...) O fato de terem acontecido não os torna históricos. Para que haja acontecimento é necessário que seja conhecido.” (NORA, 1988, p.181)

A mídia dessa forma adquire a dupla função de ‘informar’: por um lado ela comunica à sociedade um fato passado, mas por outro lado ela ‘in-forma’, i.e. ela dá forma ao fato e o valida. A mídia é ao mesmo tempo produtora e reprodutora da história, tirando do historiador a hegemonia sobre o passado.

O mesmo pode ser dito do fenômeno histórico. Qualquer fato cotidiano que o imaginário coletivo se apropria vira acontecimento. O historiador não tem mais a hegemonia sobre a seleção dos fatos que irão ou não se tornar históricos, mas “de agora em diante, o acontecimento oferece-se a ele do exterior, com toda a força de um dado, antes de sua elaboração.” (NORA, 1988, p.183)

É notável a importância do público ‘receptor’ da historiografia para esta mudança de um paradigma de cunho positivista – onde o historiador decidia o que era ou não digno de ser validado como evento histórico – para uma perspectiva construtivista, onde o fato se constitui dependendo do contexto receptivo.

A partir desse ponto de vista, podemos perceber que a própria historiografia também é um fenômeno histórico, pois cada época histórica tem sua própria forma de escrever sobre o passado. É principalmente por este motivo que a história é e sempre será uma construção permanente. Caso contrário, um livro sobre a história da revolução francesa, por exemplo, excluiria a necessidade de

qualquer outro porque aquele fato já teria sido retratado para um público do presente. No entanto, numa perspectiva pós-moderna, não há uma maneira totalizante de se narrar o passado através da historiografia – ela está sempre em constante construção e reconstrução. Como afirma Michel de Certeau:

O que é uma obra de valor em história? (...) Aquela que pode ser situada num conjunto operatório. Aquela que representa um progresso com relação ao estatuto atual dos ‘objetos’ e dos métodos históricos e que, ligada ao meio no qual se elabora, torna possíveis, por sua vez, novas pesquisas. (CERTEAU, 1982, p.72-73).

Se a própria historiografia, portanto, pertence a um momento histórico que marca a sua produção, sua concepção relaciona-se com a noção de historicidade de sua escrita. A historicidade pode ser definida, de forma geral, pela demarcação de um fato histórico localizado em um momento também histórico e único. A metaficção historiográfica em muito problematiza o entendimento da historicidade, e *The Man in the High Castle* é um exemplo disso. Em linhas gerais, como um dos personagens do romance afirma, historicidade é “quando uma coisa possui história” (DICK, 1992, p.63). É historicidade que dá um caráter factual ao ato da existência, em oposição à narratividade que envolve o homem; é o que dá valor ao que é antigo pelo mero fato de ser antigo e não por possuir uma qualidade intrínseca – é o que difere um objeto comum de um objeto histórico. Assim, estes artefatos perdem o status de ‘coisa’ por estarem envolvidos em um sentido histórico, i.e., eles fizeram parte de algo que pertenceu ao passado, e portanto, possuem uma historicidade inerente. Jameson define o termo da seguinte forma:

A historicidade, de fato, nem é uma representação do passado, nem uma representação do futuro (ainda que suas várias formas utilizem tais representações): ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica. (JAMESON, 2002, p.290)

Não há como construir a historicidade, portanto, sem antes aquilatar a importância da própria visão do presente no distanciamento que acaba por dotar certos objetos antigos de um valor histórico.

A questão apontada por Jameson pode ser percebida no mundo alternativo – ficcional – criado por Dick em *The Man in the High Castle*. O romance, como exemplo de uma escrita inserida dentro do gênero da metaficção historiográfica, trabalha de forma auto-reflexiva a produção e a recepção de uma história paradoxalmente histórica e fictícia (HUTCHEON, 1988, p.82). E até mesmo uma das formas através das quais o discurso histórico é discutido no romance (usando os traços e documentos do passado) é incorporada em um contexto ficcional. Isso se dá porque “o documento não pode mais fingir ser um meio transparente para alcançar um evento do passado; ele é na verdade um traço textualmente transformado daquele passado” (HUTCHEON, 1988, p.87)⁶⁷

A maioria dos personagens de *The Man in the High Castle* tem uma obsessão por objetos do passado. Não necessariamente pelos objetos possuírem historicidade (isto é, fizeram parte de um evento histórico), mas meramente porque aquele passado encontra-se inatingível, i.e. o objeto é supervalorizado apenas por ser antigo. São armas supostamente usadas na Guerra Civil dos EUA, peças de porcelana, relógios do Mickey Mouse e até coleções de tampas de garrafas de leite – o fetiche do passado se infiltra em qualquer produto, não importa quão aparentemente sem importância ele seja. Por isso, vários dos personagens acumulam, compram e até mesmo ‘produzem’ objetos velhos por diferentes razões.

A valorização dos objetos históricos, contudo, funciona em dois níveis. Primeiramente há de se reconhecer que é algo antigo, ou seja, deve-se estar claro, seja pela aparência, estilo ou por qualquer tipo de evidência que aquele objeto pertenceu a uma época passada. O passado ao qual aquele objeto é relacionado deve, então, ser reconhecível para que se confirme de que forma e porque razão ele tem valor.

A historicidade pode então não estar incluída nos objetos em si, mas no entendimento do indivíduo que decide criar uma narrativa sobre eles. A historiografia sempre foi altamente dependente de evidências históricas (cartas, documentos e todos os tipos de objetos) porque eles poderiam servir como prova de que um evento realmente aconteceu da forma que o historiador o narrativiza,

⁶⁷ “The document can no longer pretend to be a transparent means to a past event; it is instead the textually transformed trace of that past.”

diferentemente de um romancista que não pressupõe da existência real de um fato para a construção de sua narrativa.

No entanto, o valor histórico dessas relíquias é altamente subjetiva no gênero da ficção científica, porque a história que envolve aqueles objetos apenas existe porque alguém sabe que eles participaram de alguma forma de algum acontecimento histórico. O objeto histórico não pode falar por si – é sempre alguém que conta a história para e por ele, atribuindo-lhe um enredo que constrói um discurso emoldurado por artifícios narrativos. O artefato histórico funciona aqui como o símbolo de um evento do passado anterior à narrativização, que espera ser configurado como fato através do discurso historiográfico. Como afirmou Furet: “o acontecimento, tomado em si próprio, é ininteligível. É como uma pedra que apanho na praia; privada de significação. Para que a adquira, tenho de integrá-la numa rede de acontecimentos, em relação aos quais vai ganhar um sentido.” (FURET, s/d, p.82)

Fica latente a preocupação de Dick em relacionar os objetos históricos presentes em *The Man in the High Castle* com a problematização da construção do conhecimento histórico. É possível perceber que o autor se propõe a problematizar o entendimento da história através do que ela teria de aparentemente mais inquestionável: as evidências do passado. Contudo, mesmo essas evidências não servem como acesso direto ao passado, já que são representações através de uma refiguração textual do evento em estado bruto. (HUTCHEON, 1988, p.80)

O romance aborda essa discussão de forma interessante quando a busca por objetos anteriores à Segunda Guerra Mundial estimula o mercado de antigüidades a aumentar seus preços. Isso imediatamente contribui para a criação de um mercado negro que consiste em ‘fabricar’ objetos históricos. O processo funciona quando se modifica a aparência de um utensílio qualquer através de atividades químicas, dando-lhe características visuais de uma antigüidade.

Para que isso seja possível, não basta apenas a falsificação por parte do fabricante: é necessária a crença por parte de quem compra de que a cópia é verdadeira. O romance de Dick problematiza, através de um discurso de metaficção historiográfica a percepção que indivíduos têm sobre acontecimentos e

eventos históricos e a importância que indivíduos atribuem a tais acontecimentos e eventos. Além disso, o romance aponta para a questão da construção intersubjetiva do passado, ao tocar no tema da falsificação de objetos do passado. Essa questão é explicitamente abordada quando um dos personagens do romance, proprietário de uma fábrica especializada em falsificar objetos do passado, fala com sua secretária:

‘Esse negócio de historicidade não faz sentido (...) Eu vou provar.’ Levantando-se, ele foi ao escritório e retornou de imediato com dois isqueiros que ele colocou sobre a mesa de centro. ‘Olhe para eles. Parecem iguais, não é? Bem, escute. Um deles tem historicidade (...) Um vale, oh, talvez quarenta ou cinquenta mil dólares no mercado de colecionadores (...) Um desses isqueiros Zippo estava no bolso de Franklin D. Roosevelt quando ele foi assassinado. E um não estava. Um tem historicidade, um monte dela (...) E um não tem nada.’

‘Nossa,’ a garota falou, surpresa. ‘É verdade mesmo? Que ele tinha um desses com ele naquele dia?’

‘É claro. E eu sei qual é. Você entende o que quero dizer. É tudo uma armação; eles estão se enganando. Quero dizer, uma arma passar por uma batalha famosa (...) e é o mesmo que não tivesse passado, *a não ser que você saiba.*’ (DICK, 1992, p.63)⁶⁸

A verdade histórica, então, ao ser revelada como um traço característico amplamente parcial, mostra como as evidências do passado permitem ser representadas por infinitas narrativas que podem ser contadas dependendo do arcabouço cognitivo de quem as narra. Dessa forma, os vários enredos que podem ser organizados a partir da percepção da historicidade em objetos antigos funcionam de forma análoga à criação de um romance – de acordo com o próprio Dick, até mesmo um romance de ficção científica:

Nós, como escritores de ficção científica, vemos constantemente vários objetos como pistas para outros universos, outras sociedades (...) ‘Essa rocha’, diz o provérbio, ‘poderia contar várias histórias, de batalhas ocorridas aqui, ou de feitos acontecidos e agora esquecidos, *se pudesse falar.*’ O escritor de ficção científica sente aquela história, ou várias histórias a partir das pistas da realidade tangível

⁶⁸ “‘This whole damn historicity business is nonsense (...) I’ll prove it.’ Getting up, he hurried into his study, returned at once with two cigarette lighters which he set down on the coffee table. ‘Look at these. Look the same, don’t they? Well, listen. One has historicity in it (...) One’s worth, oh, maybe forty or fifty thousand dollars on the collector’s market (...) One of those two Zippo lighters was in Franklin D. Roosevelt’s pocket when he was assassinated. And one wasn’t. One has historicity, a hell of a lot of it. (...) And one has nothing.’

‘Gee,’ the girl said, awed. ‘Is that really true? That he had on of those on him that day?’

‘Sure. And I know which it is. You see my point. It’s all a big racket; they’re playing it on themselves. I mean, a gun goes through a famous battle (...) and it’s the same as if it hadn’t, *unless you know.*”

ao seu redor, e faz o resto; ele fala pelos objetos, pelas pistas. (DICK, 1995, p.73)⁶⁹

Considerando essa perspectiva, é importante atentar para duas diferenças que são cruciais nos processos de escrita das duas formas de produção narrativa: primeiramente, o escritor de ficção científica geralmente situa as narrativas construídas em tempos históricos futuros, usando-as como construções exemplos metafóricos ou formas de alerta para a sociedade presente, algo impensável para um historiador; e em segundo lugar, o historiador precisa se reportar aos fatos, enquanto o escritor de ficção científica não tem esse compromisso e pode desenvolver livremente seus mundos ficcionais.

Mas se é possível criar um enredo a partir de fatos históricos ocorridos ou projetados, o que dizer de uma narrativa inserida dentro de outra? Em *The Man in the High Castle*, Philip K. Dick articula uma narrativa paralela à sua própria chamada *O Gafanhoto Torna-se Pesado*. Nesse livro, escrito pelo personagem Hawthorne Abendsen (o ‘homem do castelo alto’ do título), o Japão e a Alemanha saem derrotados da Segunda Guerra Mundial e os Estados Unidos, vitoriosos, tornam-se uma espécie de utopia.

A princípio, portanto, o romance usaria de duas estratégias ficcionais concorrentes – a construção de uma história alternativa e também metaficcional – para legitimar a realidade do leitor, já que o universo do romance *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é apresentado como ‘verdadeiro’. Dick, contudo, desestabiliza essas expectativas ao revelar que o mundo descrito no romance do personagem-narrador Hawthorne Abendsen não expressa necessariamente o ‘real’. Esse efeito decorre do fato de a realidade apresentada em *O Gafanhoto Torna-se Pesado* mesclar vários elementos característicos de um romance utópico: as nações soberanas vivem num estado pacífico constante, a intolerância e o preconceito foram erradicados e a televisão, por exemplo, tem um papel fundamental na educação das massas:

⁶⁹ “We as SF writers see many objects again and again as clues to other universes, other societies (...) ‘This rock,’ the phrase goes, ‘could tell many stories, of battles fought here, or deeds done and now forgotten; *if only it could talk.*’ The SF writer senses that story, or many stories from the clues of tangible reality around him, and does the rest; he talks for the objects, the clues.”

Agachados em frente à tela, os jovens da vila – e geralmente os mais velhos também – viram palavras. Instruções. Primeiramente, como ler. Depois o resto. Como cavar um poço mais profundo. Arar mais profundamente a terra. Como purificar sua água, curar seus doentes. Acima deles, a lua artificial americana girava, distribuindo o sinal e levando-o para todos os lugares... para toda a ansiosa e ávida população. (DICK, 1992, p.157)⁷⁰

Neste sentido Dick constrói uma utopia (*O Gafanhoto Torna-se Pesado*) dentro de uma distopia (*The Man in the High Castle*). E mesmo que essa utopia guarde características parecidas com a realidade do leitor (como o fato da derrota do Eixo na Segunda Guerra), uma leitura atenta acentua a diferença entre essa construção metaficcional e a factualidade de mundos reais.

Assim, na ficção *The Man in the High Castle* os personagens circulam simultaneamente em universos históricos e universos alternativos. A narrativa na qual eles estão inseridos se revela como uma ilusão, já que o ‘fato’ da vitória alemã e japonesa é colocada em xeque por um romance utópico dentro de outro distópico.

Contrastando com a situação anterior, em *Time Out of Joint* a discussão sobre o valor das referências históricas se dá em outra ordem. Em vez de arquitetar um presente alternativo, de certa forma em concordância ao mundo do leitor, Dick trabalha com a representação de um passado de simulacro, que funciona de forma análoga à memória adquirida daquele tempo. Nessa obra, fatos históricos do mundo empírico não servem como base na elaboração de uma narrativa que constrói uma realidade paralela, mas como uma forma de lidar com a constituição concreta de um tempo ilusório (os anos de 1950 nos Estados Unidos) e seu contraste com uma visão de futuro distópica (o ano de 1997, que seria o tempo ‘real’ do romance). Jameson vê assim como o romance articula essa nova perspectiva de produção de um conhecimento histórico:

“*Time Out of Joint* nos oferece um maquinário para produzir história bem diferente (...): o que poderia se chamar, no sentido forte, um tropo do futuro anterior – o estranhamento e a renovação como história de nossa própria leitura do presente, os anos 50, através da apreensão desse presente como o passado de um futuro específico. O próprio futuro – o 1997 de Dick – não é, no entanto,

⁷⁰ “Crouching before the screen, the youths of the village – and often the elders as well – saw words. Instructions. How to read, first. Then the rest. How to dig a deeper well. Plow a deeper furrow. How to purify their water, heal their sick. Overhead, the American artificial moon wheeled, distributing the signal, carrying it everywhere...to all the waiting, avid masses.”

centralmente significativo como uma representação ou uma antecipação; ele é um meio narrativo para se chegar a um fim muito diferente, a saber, a transformação brutal da representação realista do presente, da América de Eisenhower, da cidadezinha do interior nos anos 50, em uma lembrança e em uma reconstituição.” (JAMESON, 2002, p.290-291)

É no limiar entre essa duas esferas – a da ‘lembrança’ e a da ‘reconstituição’ – que Dick posiciona o tópico temático da história. A narrativa de *Time Out of Joint* se constitui através do desejo do protagonista Ragle Gumm retornar a uma esfera de tranqüilidade e paz distinta do presente conflituoso em que habita (o ano de 1997). Esse desejo tem origem na lembrança do personagem dos anos de 1950, um período especialmente significativo por dois motivos. Primeiramente, porque foi o tempo da infância de Gumm, marcado pela atmosfera de liberdade e inocência daquele período. Porém, de maneira mais importante, existe a busca pela materialização da ‘idéia’ dos anos de 1950, produzida e divulgada pela mídia de massa que vende, como um produto, aquela década como um período de prosperidade, mas atravessado por forças concorrentes desse mundo aparentemente pacífico delineado por uma ameaça subjacente: a Guerra Fria.

Ao fabricar uma cidade que funciona como representação do tempo/espaço da década de 1950, Philip K. Dick não só suplementa a futurologia como dado central da ficção científica, mas também fornece ao gênero a possibilidade de (re)escrever realidades do passado ao enfatizar em sua narrativa um desejo de apontar para aspectos de simulação que seriam características de sociedades pós-modernas:

“A ficção científica já não seria (...) um romanesco em expansão com toda a liberdade e a ‘ingenuidade’ que lhe dava o encanto da descoberta, antes evoluindo implosivamente, à semelhança da nossa concepção atual do universo, procurando revitalizar, reatualizar, requotidianizar fragmentos de simulação (...) Visivelmente os romances de Philip K. Dick ‘gravitam’ (...) neste novo espaço.” (BAUDRILLARD, 1991, p.155)

Há uma passagem de *Time Out of Joint* que funciona ironicamente como ilustração dessa passagem do ‘encanto da descoberta’ para a revitalização dos supostos ‘fragmentos de simulação’. O personagem Ragle Gumm está falando com sua irmã Margo e seu cunhado Vic sobre as charadas do jornal que ele tenta

solucionar diariamente e que servem como sua fonte de renda. Ao resolver os enigmas colocados, ele usa o pseudônimo ‘Selkirk’, o que provoca em Margo e o próprio Gumm a curiosidade acerca dos motivos da escolha desse nome em especial. Nesse sentido, a sua resposta é significativa:

‘O homem no qual aquele livro *Robinson Crusoe* foi baseado. Alexander Selkirk.’

‘Eu não sabia que tinha sido baseado em alguma coisa,’ disse Vic.

‘Sim,’ ele disse. ‘Houve um naufrago de verdade.’

‘Eu me pergunto porque você pensou nisso,’ disse Margo. Um homem vivendo solitário numa pequena ilha, criando sua própria sociedade a sua volta, seu próprio mundo.’ (DICK, 2002, p.85)⁷¹

Essa referência a *Robinson Crusoe* e o comentário de Margo permitem deduzir a situação do próprio Ragle Gumm antes da revelação de sua condição de habitante de um mundo criado artificialmente. Por outro lado, é interessante notar a escolha de Dick em citar um dos primeiros romances modernos para sublinhar o caráter artificial da evocação dos anos de 1950. Através do contraste entre uma sociedade construída imaginariamente por *Crusoe*, isolado do resto do mundo em uma ilha e a cidade materializada em volta de Ragle Gumm, Philip K. Dick alerta sobre a força da presença de simulacros que podem condicionar uma visão da realidade.

Mas diferente do personagem de Daniel Defoe e a construção imaginária de sua comunidade, o caso de *Time Out of Joint* é mais complexo por ser a composição daquela pequena cidade americana provinciana na década de 1950 é ao mesmo tempo uma projeção do protagonista Ragle Gumm e a materialização do governo dos Estados Unidos para incentivar sua permanência no local. Ao perceber aspectos irrealis do mundo que o cerca, o personagem inicia uma fuga para escapar desse ambiente ilusório e buscar a verdade que lhe falta em sua existência concreta. Essa fuga, no entanto, é monitorada pelo governo americano, que passa a persegui-lo constantemente. Ao ser indagado pela razão dessa caçada, Gumm responde:

⁷¹ “‘The man that the book *Robinson Crusoe* was based on. Alexander Selkirk.’

‘I didn’t know it was based on anything,’ Vic said.

‘Yes,’ he said. ‘There was a real castaway.’

‘I wonder why you thought of that,’ Margo said. A man living alone on a tiny island, creating his own society around him, his own world.’”

“Porque eu sou o centro do universo. Pelo menos, isso é o que eu deduzi das ações deles. Eles agem como se eu fosse. Eu apenas tenho que continuar. Eles tiveram um grande trabalho para construir um mundo de mentira à minha volta para me manter tranqüilo. Prédios, carros, uma cidade inteira. Parecendo natural, mas totalmente irreal.” (DICK, 2002, p.156)⁷²

Essa posição de ‘centro do universo’ constatada por Gumm se relaciona não só com a importância de sua função (realizar os passatempos de jornal que na verdade fazem parte de uma estratégia de guerra interplanetária), mas também com a conscientização de que aquele mundo só se sustenta com o intuito de fazer o personagem permanecer nele – a falta de conhecimento de Gumm da fabricação daquele espaço e daquele tempo é o que torna a ilusão possível.

Em resumo, os romances de Philip K. Dick discutem até que ponto é possível narrar os acontecimentos da história já que, primeiramente, não é possível ‘reconstruir’ a história sem, ao mesmo tempo, ‘construir’ os eventos com ela relacionados. A história no caso pode ser legitimada em sua existência objetiva exterior e anterior a sua transformação escrita pelo ato narrativo que resulta na construção dos eventos daquele passado. Philip K. Dick, ilustra de certa forma essa preocupação em *Time Out of Joint* e *The Man in the High Castle*, que no campo disciplinar da história e de novos experimentos de sua escrita passou a ser chamado de despertar epistemológico.

3.2

Tempos Memoriais

Como vimos, Dick põe em xeque o caráter objetivo do discurso histórico, tematizando em suas narrativas as diferentes formas que o passado pode ser (re)escrito e suscetível a variações subjetivas que dependem da voz que profere o passado que está sendo articulado.

No entanto, os questionamentos da obra de Philip K. Dick ultrapassam as barreiras epistemológicas no que se refere à narração do passado. Além de atestar

⁷² “Because I’m the center of the universe. At least, that’s what I’ve inferred from their actions. They act as if I am. I only have that to go on. They’ve gone a great deal of trouble to construct a sham world around me to keep me pacified. Buildings, cars, an entire town. Natural looking, but completely unreal.”

o alto grau de manipulação que pode estar inserido no discurso histórico, também há um profundo interesse em suas obras na dimensão ontológica que a desconstrução da noção de objetividade histórica exerce na afirmação dos indivíduos em sociedade. Perdidos na cacofonia de diferentes vozes que podem narrar, opinar e até mesmo provar o que já aconteceu de maneiras distintas, os sujeitos do mundo pós-moderno tentam se agarrar a um dos poucos instrumentos capazes de conectá-los ao passado com algum grau de confiança: a memória.

É notória a crescente preocupação da civilização ocidental com a questão da memória. A partir de um desejo muitas vezes alentado pela mídia, um mercado consumidor de passado aumenta cada vez mais uma cultura do *revival*, que vai de teorias sociais à moda, da indústria da música à arquitetura. Esse desejo de concretização da memória é aglutinado ao tempo presente, o que acarreta numa chamada ‘musealização’ da sociedade contemporânea, onde ontem e o hoje se unem na materialização de um presente contínuo. A obsessão pela memória está intimamente ligada a alguns fenômenos sociais/culturais/tecnológicos recentes que ajudam a explicar e redefinir a relação entre o homem e aquilo que ele é capaz de recordar. Entre eles o processo revisionista da ‘história dos vencedores’, ocorrido a partir dos anos 60; a invenção e desenvolvimento de tecnologias que auxiliam na gravação e comercialização da memória; e um generalizado medo do esquecimento, gerado pela rapidez e fragmentação do mundo contemporâneo.

A partir da década de 1960, inicia-se em escala global um processo de re-análise em várias frentes. Em termos culturais, as vanguardas modernistas e seus projetos de futuro não mais comportam os anseios de uma geração que busca novas maneiras de representação artística diferentes daquelas preconizadas pelas elites – surge a contracultura. No aspecto social, os anos de 1960 são marcados por uma ruptura na organização da luta de classes e da questão das minorias. O processo fordista de produção caduca e trabalhadores protestam por condições de trabalho mais dignas. Os negros também passam a lutar por seus direitos, assim como outras minorias como mulheres e homossexuais que, sob a égide da revolução sexual, desafiam a autoridade de um conservadorismo que não mais representa a realidade social. No aspecto político, tem início o processo de descolonização de nações africanas e asiáticas, que finalmente adquirem sua

independência. O período também é marcado por diversos protestos contra a Guerra do Vietnã, um dos alvos principais da crescente contracultura da época.

É curioso notar que após esse período de radicais mudanças em diversas esferas (sociais, políticas e culturais), cujo principal objetivo é romper com a velha ordem mundial, há uma necessidade de adaptar o passado aos novos paradigmas que ditam um entendimento de mundo após o modernismo. Fica explícita dessa forma a maleabilidade existente na noção de passado – que nada mais é do que um conjunto de discursos que procura narrar de forma fiel o que realmente ocorreu. Podemos encontrar explicações na psicologia para o fenômeno de alterar a memória de um evento passado de acordo com considerações do presente – é a chamada “percepção seletiva”. Peter Berger explica de tal forma esse conceito:

À medida que nos lembramos do passado, o reconstruímos de acordo com nossas idéias atuais sobre o que é e o que não é importante. É o que os psicólogos chamam de “percepção seletiva” (...) Isto significa que o bom-senso erra redondamente ao considerar que o passado seja algo fixo, imutável, invariável, oposto ao fluxo contínuo do presente. Pelo contrário, pelo menos em nossas próprias consciências, o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e re-explica o que aconteceu. (BERGER, 1983, p.68)

Ao considerarmos esse ponto de vista, podemos ver que vários desdobramentos ocorrem em termos político-sociais quando se procura reavaliar o passado à luz do presente. Um deles é o processo de reavaliação histórica que se dá origem em nações que desenvolvem um discurso pós-colonial, i.e. antigas colônias discutem a legitimidade das diferentes narrativas que compõem o seu passado. Assim, a tradicional ‘história dos vencedores’ é colocada em xeque, já que os ‘vencidos’ passam a ter voz para narrar o seu ponto de vista particular que geralmente contrasta profundamente com o de seus oponentes. Como afirma Huyssen, “as lutas pelos direitos das minorias estão cada vez mais organizadas em torno de questões sobre memória cultural, suas exclusões e zonas-tabu.” (HUYSSSEN, 1996, p.15)

Essa releitura do passado, contudo, não se dá apenas no que se refere ao desenvolvimento das nações. Muitas vezes, uma reavaliação de fatos já ocorridos se dá a nível pessoal, e é nesse aspecto que a percepção seletiva mencionada por

Berger se faz completa. Ao se encontrar diante de uma nova realidade (geográfica, política, social ou religiosa) do presente, o indivíduo é levado a selecionar que situações do passado devem permanecer imutáveis e que outras deverão ser sujeitas à alteração:

O que é típico da era moderna é a frequência e a rapidez com que tais reinterpretações ocorrem nas vidas de muitos indivíduos, e a situação cada vez mais comum em que se pode escolher entre diferentes sistemas de interpretação nesse jogo de recriação de mundo. (BERGER, 1983, p.69)

Assim sendo, uma pessoa que ascende socialmente, por exemplo, tem de mudar suas prerrogativas sociais para se inserir no novo contexto em que se situa. Diferentes estratégias de seleção, negação e até mesmo invenção são necessárias para que sua nova categoria seja legitimada e para que o passado seja coerente com as normas do presente. Como afirma Berger, “essa reelaboração de biografias constitui uma necessidade social para a legitimação de um status alcançado a duras penas.” (BERGER, 1983, p.72)

Certamente aqui não se trata apenas da memória, mas de uma reformulação consciente de fatos ocorridos para que eles venham a condizer com uma nova situação implantada. Todavia, fica claro que a memória como capacidade de reconhecer eventos previamente ocorridos é abalada por esta reorganização factual do passado, já que se trata de uma profunda (re)construção do ‘eu’. A subjetividade do indivíduo é marcada pelos acontecimentos do passado e, quando esses são alterados ou até mesmo negados, ocorre uma transformação que abala as estruturas ontológicas do que entendemos como ‘sujeito’ ou “poderíamos aceitar a idéia existencialista de que nos criamos a nós mesmos.” (BERGER, 1983, p.73)

Seria então um paradoxo o fato de que quanto mais velozmente se dá a reestruturação de subjetividades na contemporaneidade decorrente da seleção narrativa da memória, mais se criam artefatos para tentar armazenar a memória de forma efetiva e sem falhas?

Na verdade, pode-se dizer que se trata de uma reação natural à velocidade em que se dão as transformações no mundo contemporâneo. A crescente demanda por instrumentos tecnológicos capazes de arquivar dados pode ser entendida como

uma espécie de estratégia de defesa contra a atmosfera de incerteza que permeia o conhecimento na atualidade. Quando tudo é volúvel e maleável, há de haver um porto seguro onde existam informações autênticas – e os dados armazenados de forma digital seriam esse ponto de convergência de um passado ‘real’.

Entre essas novas tecnologias, a internet talvez seja a mais complexa em sua capacidade de armazenar a memória de forma quase total. Com uma rede de alcance interplanetário, é possível ter acesso a um tipo de informação (em especial informação sobre o passado) que há alguns anos atrás só poderia ser possível em bibliotecas específicas, arquivos pessoais ou até mesmo em relatos em primeira pessoa.

O próprio funcionamento da internet reformula as noções de tempo e espaço. O período de tempo em que antes poderia acessar algum tipo de informação era imenso, o que de certa forma determinava a idéia de que o passado realmente estava temporalmente afastado do momento presente: o fato de que era necessário muito tempo para se ter acesso ao passado apenas atestava o fato de que havia uma distinção bem clara entre o ‘já ocorrido’ e o ‘que está ocorrendo’. Isso se dava porque na necessidade de uma pesquisa, era preciso um longo tempo para a coleta de material, selecionar o que realmente importava, para depois analisar o material pesquisado e decidir como ele poderia ser útil.

Com a internet todo esse processo passa a ocorrer com alguns cliques no teclado. A informação chega de forma muito mais rápida e por vezes muito mais completa até nós. Mais do que isso, a pesquisa se dá de forma mais específica já que é possível, através de *links*, achar exatamente o assunto estudado e outros trabalhos feitos sobre o mesmo tema. Assim sendo, uma informação sobre um evento passado torna-se mais acessível e, num jogo metonímico, o passado em si se faz mais presente. Isso implica que o distanciamento da contemporaneidade com relação ao tempo passado é reduzido. Se este fato facilita o entendimento sobre eventos já ocorridos, por outro lado reforça um apagamento da divisão entre ‘passado’ e ‘presente’, já que o tempo entre um e outro pode ser o tempo de digitar uma palavra num site de busca. Constitui-se assim uma espécie de ‘presente contínuo’, onde tudo passa a ser presente e os fatos são arquivados digitalmente à medida que ocorrem – tudo, pois, se torna memória.

A criação de artefatos tecnológicos problematiza a questão do tempo, mas também a do espaço. A própria internet, por exemplo, seria a epítome desse novo paradigma: está em todo lugar, mas ao mesmo tempo em lugar nenhum. Se por um lado podemos acessar a rede mundial de computadores em praticamente qualquer ponto da Terra, por outro lado não podemos *tocar* a internet, ou *manusear* a internet. Podemos, no entanto, *armazenar* a internet - e se a internet engloba toda informação do planeta, se constrói o desejo de uma recordação total através de um outro tipo de memória: a memória virtual.

Esta memória virtual, diferentemente de enciclopédias ou bibliotecas, pode ser transportada para onde for necessária, com o auxílio de arquivos virtuais como *pen drives*, *mini discs* entre outros. Ou seja: onde antes precisávamos nos deslocar até onde estava a memória, atualmente ela se desloca conosco. Isso sem falar, é claro, na imensa capacidade que esses aparatos eletrônicos têm de armazenar informação – na maioria das vezes, quanto menor o tamanho, maior a sua eficiência.

A memória, no entanto, nem sempre precisa ser virtual – ela pode ser individual e armazenada não em *hard drives*, mas no inconsciente. Contudo, chama atenção a crescente dependência de outros instrumentos para que essa memória subjetiva e pessoal seja comprovada e, de certa forma, eternizada. A fotografia e os arquivos de vídeo, em especial, servem de evidência que se acredita objetiva para que o passado se revele ‘como realmente aconteceu’. Através desses recursos, a mesma luz que serviu para captar a imagem é a luz que ilumina o entendimento de um tempo presente com relação ao acontecido.

Mais do que isso, a fotografia e o vídeo funcionam como totens de um passado que, por mais longínquo que tenha ocorrido, sempre permanecerá presente através de imagens que o imortalizam. E se à primeira vista, tais imagens servem para evidenciar a passagem do tempo e comparar o ontem e o hoje, na verdade elas apenas confirmam a infiltração do discurso da memória por entre as brechas do presente.

Essa abundância de aparatos para preservar a memória se junta a outros aspectos típicos da contemporaneidade que retratam o desejo de apropriação do passado de forma acessível: “o *boom* das modas retrô e dos utensílios reprô, a

comercialização em massa da nostalgia (...) a literatura memorialística e confessional, (...) o aumento de documentários na televisão” (HUYSSSEN, 2000, p.14), entre outros. Huyssen resume a questão da seguinte forma:

O enfoque sobre a memória e o passado traz consigo um grande paradoxo. Com frequência crescente, os críticos acusam a própria cultura da memória contemporânea de amnésia, apatia ou embotamento. Eles destacam sua incapacidade e falta de vontade de lembrar, lamentando a perda da consciência histórica. A acusação de amnésia é feita invariavelmente através de uma crítica à mídia, a despeito do fato de que é precisamente esta – desde a imprensa e a televisão até os CD-Roms e a Internet – que faz a memória ficar cada vez mais disponível para nós a cada dia. (HUYSSSEN, 2000, p.18)

Tal desejo por um tipo de lembrança absoluta, que perpassa todas as áreas e arquiva grande parte dos acontecimentos, e também conhecimento, produzido pela humanidade está intimamente ligado a um fenômeno recente mas que marca fortemente a produção cultural contemporânea: o medo do esquecimento.

A velocidade dos acontecimentos na pós-modernidade é um fator de grande ansiedade para grande parte das sociedades desenvolvidas. A mídia, a tecnologia e as relações sociais cada vez mais ocorrem de forma veloz e volúvel, criando um estado de realidade onde as estruturas tradicionais são abaladas, sendo substituídas por uma ilusão de permanência, onde a *ilusão* se faz muito mais presente que a *permanência*. Os novos produtos já nascem obsoletos, as notícias já nascem velhas, o ‘novo’ se torna ‘velho’ rapidamente.

Diante desta aceleração da vivência, muito pode ser esquecido, já que esse ‘presente contínuo’ que a tudo envolve não dá oportunidade para a duração de um evento (social, político, cultural etc.) por muito tempo. Assim sendo, instala-se nos indivíduos uma preocupação no que concerne o esquecimento do passado; passado este que, diante das incertezas e rápidas oscilações do presente, se mostra como firme, imutável e, principalmente seguro. Em outras palavras:

[A memória] representa a tentativa de diminuir o ritmo do processamento de informações, de resistir à dissolução do tempo na sincronidade do arquivo, de descobrir um modo de contemplação fora do universo da simulação (...), de afirmar algum “espaço-âncora” num mundo de desnorteante e muitas vezes ameaçadora heterogeneidade, não-sincronicidade e sobrecarga de informações. (HUYSSSEN, 1996, p.18)

Surge assim uma ‘cultura da memória’, que ao mesmo tempo em que transforma o a novidade em relíquia, é obcecado em lembrar e preservar essa relíquia. Dessa forma, “a nossa cultura secular, obcecada com a memória, tal como ela é, está também de alguma maneira tomada por um medo, um terror mesmo, do esquecimento.” (HUYSSSEN, 1996, p.19)

Esse fascínio pela memória, todavia, pode alterar o entendimento que a maioria da sociedade tem do passado. Em sua ânsia por aceitar grande parte dos acontecimentos como passado, há a possibilidade de não ser possível notar a diferença entre um fato relevante e outro trivial – se ambos fazem parte do passado, a mídia acaba por tratá-los da mesma forma (a cultura das celebridades talvez seja o melhor exemplo disso). Porém, de forma ainda mais séria, a obsessão pela memória pode dar origem a uma falta de discernimento entre um discurso sobre um evento passado que teve acontecimento real e a fabricação de um fato. Se um evento que foi criado de forma completamente subjetiva (uma invenção, portanto) pode ser confundido com outro que ocorreu de fato, até o passado – tido como inalterável e objetivo – se torna sujeito a manipulação.

Em sua literatura, Philip K. Dick analisou profundamente as conseqüências do memorialismo e da crescente importância do discurso da memória numa realidade sujeita a fragmentação. No entanto, mais do que isso, o autor retrata em suas obras como a memória pode servir como uma representação pouco confiável do passado.

Talvez o maior atestado dado por Dick da natureza de construto da memória esteja em seu romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. No futuro pós-apocalíptico do enredo, alguns andróides vivem sob a ameaça de extermínio quando perseguidos por policiais. Mas como eles são idênticos em aparência a seres humanos, como diferenciá-los de seres de carne e osso? Através de um complexo teste em que se mede a capacidade de empatia dos andróides – e assim faz-se possível para os humanos diferenciar-se dos andróides.

Mas como os andróides se diferenciam dos humanos? Muitos daqueles seres robóticos desconhecem sua condição de ‘máquina’ e acreditam ser humanos devido a falsas memórias que têm implantadas. É através dessas memórias, que

lhes provêm uma série de experiências passadas, que os andróides acreditam ter tido uma existência anterior real, dando-lhes a impressão de ser humanos.

Nesse ponto, a noção de memória é fundamental para o entendimento da humanidade em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. A memória seria o objeto constituinte não só da identidade de um indivíduo (andróide ou não), mas também o traço delineador da natureza da existência – seja ela biológica ou mecânica. O ditado de que “somos a soma de nossas memórias” é levado até a última consequência por Dick, porque o andróide é o que ele lembra. Contudo, diferentemente dos humanos, o que ele lembra não é a representação de um acontecimento, mas algo criado de forma totalmente subjetiva.

Quando o protagonista Deckard testa a personagem Rachel Rosen para descobrir a sua condição de andróide, se surpreende pelo fato da personagem não saber de sua real identidade. O policial pergunta a Eldon Rosen, o fabricante:

‘Ela sabe?’ Algumas vezes eles não sabiam; falsas memórias tinham sido tentadas várias vezes, geralmente com a idéia equivocada que através delas reações ao teste fossem alteradas.

Eldon Rosen disse, ‘Não. Nós a programamos completamente.’ (DICK, 1982, p.52)⁷³

É interessante notar que a presença corporativa nesse futuro imaginado por Dick se encontra não só na composição corporal do sujeito, mas também em sua composição psicológica. A subjetividade do andróide é totalmente construída, seja ela fisicamente ou mentalmente. Daí a falta de precisão do teste Voight-Kampff para designar a ‘humanidade’ dos entrevistados. O teste é fundado na prerrogativa de que, se é impossível diferenciar o *físico* do *mecânico* (atributos do corpo), seria possível distinguir o *pessoal* do *virtual* (atributos da mente):

Numa era de transformação corporal, mudança e dissolução, o fato da existência não garante uma identidade. A *memória* torna-se constitutiva do eu – sua continuidade implica um tipo de imortalidade, e as vicissitudes da carne tornam-se irrelevantes. (BUKATMAN, 1997, p.78)⁷⁴

⁷³“Does she know?’ Sometimes they didn’t; false memories had been tried various times, generally in the mistaken idea that through them reactions to testing would be altered. Eldon Rosen said, ‘No. We programmed her completely.’”

⁷⁴“In an era of bodily transformation, change and dissolution, the fact of physical existence doesn’t guarantee selfhood. *Memory* become constitutive of the self – its continuity implies a kind of immortality, and the vicissitudes of the flesh become irrelevant.”

No entanto, o que o teste deixa escapar é que, assim como o aspecto corpóreo pode ser constituído artificialmente, as experiências transformadas em memória também podem ser construtos. A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que a memória de forma alguma pode se estabelecer como um instrumento objetivo, confiável e garantido de representação do passado – sua existência pressupõe uma série de estratégias conscientes por parte do indivíduo ou está sujeita a incertezas: “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social.” (HUYSSSEN, 2000, p.37)

O neurologista Oliver Sacks definiu a questão dessa forma: “Assim como não existe algo como percepção impessoal ou experiência impessoal, também não existe uma memória impessoal.” (SACKS, apud BUKATMAN, 1993, p.175)⁷⁵ Ou seja, a construção da memória funciona de forma análoga à construção da identidade (BUKATMAN, 1997, p.79).

Fica claro então como Dick nesse romance coloca em questão não só o entendimento que temos da memória, mas também de como ele alterna a ordem do desenvolvimento individual da historicidade. As lembranças, de forma geral, são elaboradas na maioria das vezes de forma inconsciente depois da ocorrência de algum fato. Portanto, a memória é uma representação mental com um referente real. No caso dos andróides de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, a memória é uma representação mental vazia, despida de referente – ela representa a si mesma. Diferentemente do corpo dos andróides, cujo referente é claro (o corpo humano) a memória robótica é construída sem um passado para lhe dar suporte, e essa talvez seja a principal razão pela qual os andróides são caçados e exterminados: não porque eles parecem demais com seres de carne e osso, mas porque eles não têm medo do esquecimento – eles vivem o esquecimento de algo que nunca poderão lembrar realmente.

Em *Time Out of Joint*, Philip K. Dick também reavalia a importância da memória como mediadora das relações entre o presente e o passado, mas, nesse caso, há uma radicalização por parte do autor. Um dos pontos principais do

⁷⁵ “Just as there is no such thing as impersonal perception and impersonal experience, there is also no impersonal memory.”

romance é que a memória não só pode ser construída artificialmente – ela também pode construir artificialmente uma realidade.

Como um detetive, o protagonista Ragle Gumm passa a investigar os pontos incoerentes da realidade que habita, coletando evidências, conversando com seus familiares e analisando possibilidades para descobrir o sentido das falhas estruturais do presente que o envolve. À maneira de um romance policial, a busca de Gumm é de natureza epistemológica, tentando identificar o conhecimento que lhe escapa. Porém, numa estratégia característica da ficção científica, o resultado da investigação colocada em prática pelo protagonista, i.e. a revelação do conhecimento sobre *o mundo*, acaba por revelar o conhecimento sobre o *eu*.

A memória desempenha um papel crucial nessa nova perspectiva sobre a realidade desvendada por Gumm e outros personagens. É ao contrastar as lembranças do já vivido com suas existências presentes que eles se deparam com a incongruência da relação entre ambos. Ao chegarem perto da revelação de que a década de 50 em que vivem é um simulacro, Gumm e Vic, seu cunhado, se questionam porque eles se lembram tão vividamente da Segunda Guerra Mundial quando na verdade eles provavelmente não eram nascidos quando o conflito ocorreu – e se deparam com um construto:

‘Eu não compreendo’, ele disse. ‘Eu me lembro da Segunda Guerra Mundial. Mas eu suponho que não, não é mesmo? Esse é o ponto. Isso foi há cinquenta anos atrás. Antes de eu nascer. Eu nunca vivi durante os anos 30 ou 40. E nem você. Tudo que nós sabemos sobre isso – eles devem nos ter ensinado.’

‘Ou nós lemos,’ disse Ragle.

‘Não sabemos o suficiente agora?’ disse Vic.’ (DICK, 2002, p.211)⁷⁶

Ao atestar que agora “já sabem o suficiente”, Vic expõe o despertar epistemológico que na verdade é análogo ao do leitor, que se encontra no limiar do entendimento do propósito daquela ilusão do passado dos anos 50 concretizada na década de 90. Assim como em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, os

⁷⁶ “‘I remember World War Two. But I guess I don’t, do I? That’s the whole point. That was fifty years ago. Before I was born. I never lived through the thirties and forties. Neither did you. All we know about it – they must have taught us.’

‘Or we read it,’ Ragle said.

‘Don’t we know enough now?’ Vic said.

personagens têm lembrança de um tempo que não viveram – no caso de *Time Out of Joint*, conseqüência de uma lavagem cerebral realizada por agentes do governo.

No entanto, diferentemente dos andróides, os personagens Vic e Ragle Gumm têm uma lembrança real dos anos 50, já que eram crianças nesse período. A estratégia então usada pelo governo americano é a materialização da memória em realidade: as lembranças infantis não são apenas apagadas – elas se tornam a realidade dos personagens adultos. De certa forma, pode-se dizer que os personagens estão vivendo suas lembranças. Assim, a “recordação total” mencionada por Huysen se faz viável, porque há a possibilidade de *viver* o passado: o abstrato se torna concreto, o mental se torna físico, o duvidoso se torna latente. O *tempo* dos anos 50 e o *espaço* dos anos 50 são a mesma coisa.

Ragle Gumm é mantido nesse mundo hiper-real para que consiga assim se manter livre da pressão que existe no presente supostamente ‘real’, i.e., o presente da década de 90, e assim conseguir exercer a tarefa de localizar onde os mísseis inimigos cairão na Terra. Nesse caso, foi a memória de Gumm de um período de aparente tranqüilidade, que o remetia à infância antes da guerra interplanetária, que tornou possível a realização de sua tarefa. Como afirma Bill Black, um personagem que trabalha para o governo, ao falar de Gumm:

‘Ele se retirou em uma fantasia de tranqüilidade (...) De volta a um período antes da guerra. Para a sua infância. Para o fim dos anos 50, quando ele era um garoto. (...) Então nós achamos um sistema pelo qual nós poderíamos deixá-lo viver em seu mundo livre de stress.’ (DICK, 2002, p.240)⁷⁷

Essa estratégia narrativa de Dick pode servir como uma engenhosa metáfora para a construção da memória na contemporaneidade, já que a obsessão pelo passado e o medo do esquecimento acabam por dar origem a um processo de musealização das diferentes esferas sociais. Mais do que a memória dos anos 50, é a materialização desse passado como uma sociedade-museu que dá firmeza e direção a Ragle Gumm em meio a uma sociedade em conflito e em rápidas mudanças. O romance apenas contextualiza a questão explicada por Huysen:

⁷⁷ “‘He withdrew into a fantasy of tranquility (...) Back to a period before the war. To his childhood. To the late fifties, when he was an infant (...) So we found a system by which we could let him live in his stress-free world.’”

“Precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a nossa obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço.” (HUYSSSEN, 2000, p.28)

No entanto, nenhuma outra obra de Dick deixa tão explícita essa relação entre memória e ansiedade pós-moderna que *The Man in the High Castle*. No caso desse livro, o museu foi substituído por lojas especializadas de venda de peças antigas, i.e. mais do que objetos, é o passado construído subjetivamente através da memória que é comercializado. Não há espaço para apreciar obras como expressão artística: o que resta é uma obsessão de resgate pela memória de um país que não existe mais (os Estados Unidos) através do consumo em larga escala de produtos memorialísticos. Como afirmou Huyssen, “a idéia de um templo com musas foi enterrada para dar lugar a um espaço híbrido, em algum lugar entre a diversão pública e uma loja de departamentos.” (HUYSSSEN, 1996, p.224)

Um exemplo desse “lugar híbrido” é a loja American Artistic Handcrafts Inc., de Robert Childan. Nesse espaço, o passado que impregna os artefatos históricos aciona a memória dos apreciadores/consumidores, mesmo que estes nunca tenham ouvido falar da Guerra Civil norte-americana, por exemplo. Esta espécie de loja é como se fosse um templo ao mesmo tempo de culto ao passado, mas também de culto à comercialização desse passado, e esta junção que acaba por criar nos possíveis compradores a idéia de que eles lembram de algo relacionado a um momento da história dos Estados Unidos, quando na verdade isso se dá pela musealização não só da sociedade, mas também de todo um entendimento subjetivo da realidade.

Esse fenômeno da musealização, que de certa forma reconfigura a “percepção temporal na cultura consumista contemporânea” (HUYSSSEN, 1996, p.227), é tratado em *The Man in the High Castle* sob dois pontos de vista: como um instrumento controlador baseado na relação de consumo da memória; e como uma força liberadora que busca emergir da dissimulação que permeia a construção daquela realidade.

A memória como mercadoria é um dos fatores que torna possível a manipulação do entendimento histórico dos indivíduos. Na verdade, como a maioria dos compradores das antiguidades norte-americanas não tem amplo

conhecimento da história dos Estados Unidos por serem alemães ou (principalmente) japoneses, a memória daqueles objetos não é a causa para a compra deles, mas sim sua *conseqüência*. Ou seja, a memória, ao invés de ser concebida anteriormente, é construída apenas *depois* da obra comprada. O desejo de consumo precede o desejo de uma lembrança que não existe. Childan menciona o exemplo da compra do Sr. Tagomi:

Um pôster de recrutamento tinha sido o pedido original do Sr. Tagomi; certamente apenas um japonês iria se importar com tal velharia. Típico de sua mania pelo trivial, sua legalística fascinação por documentos, proclamações, propagandas. Ele se lembrava de um deles que dedicava seu tempo livre a colecionar anúncios de jornais de remédios americanos do início do século. (DICK, 1992, p.28)⁷⁸

Esse desejo cego por relembrar aquilo que às vezes nem se tem memória específica pode ser uma tentativa de ocultar o estado de artificialidade e até mesmo de decadência em que se encontra a realidade. Comentando alguns preceitos de Baudrillard, Huyssen diz:

A musealização e suas variantes são uma tentativa da cultura contemporânea de preservar, controlar e dominar o real com o intuito de esconder o fato de que o real está em agonia devido à expansão da simulação. (...) A musealização é precisamente o oposto da preservação: é o mesmo que matar, congelar, esterilizar. (HUYSSSEN, 1996, p.245)

Se por um lado a musealização e obsessão pela memória evidenciam a crise de uma idéia objetiva da realidade, por outro lado elas servem para dar aos indivíduos algum sentido de permanência diante da crescente velocidade das inovações técnicas, científicas e culturais e das fabricações fictícias que se infiltram no tecido do real. O museu e a memorialismo “oferecem ao sujeito moderno instável formas tradicionais de identidade, ao simular que essas tradições culturais não foram atingidas pela modernização.” (HUYSSSEN, 1996, p.239)

A maioria dos personagens de *The Man in the High Castle* percebe que há algo de estranho na realidade que os envolve, assim com Ragle Gumm suspeita de

⁷⁸ “A Civil War recruiting poster had been Mr Tagomi’s original order; surely only a Japanese would care about such debris. Typical of their mania for the trivial, their legalistic fascination with documents, proclamations, ads. He remembered one who had devoted his leisure time to collecting newspaper ads of American patent medicines of the 1900s.”

sua cidade e seus vizinhos em *Time Out of Joint* e os andróides de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* suspeitam que não são humanos. E nos três casos, o que serve para desvendar a atmosfera de ilusão que os rodeia é o desejo de passado. Como diz Mr. Tagomi em *The Man in the High Castle*: “Não há solução para isso; tudo está confuso. Tudo um caos de luz e escuridão, sombra e substância.” (DICK, 1992, p.190)⁷⁹

Nessa incerteza em que se encontram os personagens, a única estabilidade que eles encontram situa-se na crença de que a verdade de sua época e de seu passado (que mais do que uma convicção histórica, lhes garantem uma identidade) está na memória gerada pelos objetos históricos. Mas é quando esta estabilidade é revelada como instrumento da mesma artificialidade que permeia o real que o verdadeiro conhecimento emerge – e assim Dick em sua obra problematiza não só um suposto entendimento objetivo da realidade, mas também a sua subjetividade.

⁷⁹ “There is no Way in this; all is muddled. All chaos of light and dark, shadow and substance.”