



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Jayme Soares Chaves

**A ucronia transficcional:
Em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo**

Rio de Janeiro
2019

Jayme Soares Chaves

**A ucronia transficcional:
em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C512	Chaves, Jayme Soares A ucronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo / Jayme Soares Chaves. - 2019. 195 f. Orientador: João Cezar de Castro Rocha. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 1. Histórias alternativas (Ficção) – Teses. 2. Crossover (Ficção) – Teses. 3. Ficção científica – Teses. 4. Literatura fantástica – Teses. 5. Mito na literatura – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título. CDU 82-344
------	---

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jayme Soares Chaves

**A ucronia transficcional:
em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Júlio França
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Flávio Garcia
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Felipe Charbel
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Enéias Tavares
Universidade Federal de Santa Maria

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

A meus pais, Sylvio e Leda, *in memoriam*, que me proporcionaram o encontro com os universos de Jules Verne, H.G. Wells e Hergé, entre outros, desde a mais tenra infância.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Heliana, e minha filha, Alice, pela infinita tolerância.

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha, pela paciência e pelos comentários certos.

Aos professores Júlio França, Flavio Carneiro e Marcus Vinicius Nogueira Soares, e aos colegas Pedro Sette-Câmara e Bruno Anselmi Matangrano, pelo apoio e pelas ótimas conversas.

Ao Prof. Dr. Enéias Tavares, pelo apoio e reconhecimento.

Alguns argumentam que sem o maravilhoso um poema não passa de história posta em versos, ou de uma história alterada sem motivos – afinal, qual seria o motivo para substituir as causas e circunstâncias naturais e verdadeiras de um acontecimento por outras, igualmente plausíveis mas falsas?

Alessandro Manzoni

RESUMO

CHAVES, Jayme Soares. *A ucronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo*. 2019. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho pretende criar uma classificação para determinadas obras literárias de fantasia e ficção científica que reúnem dois elementos comuns: a ucronia ou história alternativa, e o recurso ao *crossover*, ou transficcionalidade. Partindo do estudo das relações entre literatura e história, das possibilidades da novela histórica e do seu negativo, a ucronia, e da criação de novos mundos ficcionais a partir da arqueologia de elementos romanescos e mitológicos preexistentes, tenta-se chegar a um denominador comum para várias obras que se apresentam nesta forma peculiar, inclusive obras que se valem de outras formas narrativas, como o cinema e as histórias em quadrinhos. Para tanto, faz-se uso de referenciais teóricos que vão das reflexões de Aristóteles sobre as relações entre poesia e história e de Alessandro Manzoni sobre o romance histórico, passando pela defesa da história contrafactual contra a ficção de Niall Ferguson, pela constatação da inevitabilidade das ficções de Hans Vaihinger e pelas ferramentas da narratologia para a análise de mundos ficcionais transmidiáticos.

Palavras-chave: Ucronia. *Crossover*. Ficção científica. Fantástico.

ABSTRACT

CHAVES, Jayme Soares. *The Transfictional Uchronia: in search of a hidden subgenre in contemporary fantastic*. 2019. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This work intends to create a classification for certain literary works of fantasy and science fiction that bring together two common elements: uchronia or alternative history, and the use of crossover, or transfictionality. Starting from the study of the relations between literature and history, the possibilities of the historical novel and its negative, uchronia, and the creation of new fictional worlds from the archeology of preexisting elements of mythology and romance, we try to arrive at a common denominator for several works that appear in this peculiar form, including works that use other narrative forms, such as cinema and comic books. In order to do this, theoretical references are used, ranging from Aristotle's reflections on the relations between poetry and history and Alessandro Manzoni on the historical novel, through Niall Ferguson's defense of the counterfactual history against fiction, Hans Vaihinger's realization of the inevitability of fictions, and by the tools of narratology for the analysis of transmedia storytelling.

Keywords: Uchronia. Crossover. Science fiction. Fantastic.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	WHAT IF?	12
1.1	O romance histórico: um gênero híbrido	12
1.2	Ucronia: o romance histórico e o seu negativo	26
1.3	Estudo de caso: <i>O sonho de ferro</i>: Adolf Hitler, escritor de ficção científica	42
1.3.1	<u>Ucronia como vanguarda</u>	42
1.3.2	<u>Tudo é possível</u>	46
1.3.3	<u>Intertextualidade</u>	48
1.4	Estudo de caso: <i>A casca da serpente</i>, a retificação do mundo e o <i>wishful thinking</i>	53
1.4.1	<u>O ponto de divergência</u>	60
1.4.2	<u>Crossover histórico</u>	65
1.4.3	<u>A retificação da história</u>	67
1.4.4	<u>A retificação do mundo: Deus e o Diabo na terra do sol</u>	69
2.	AS IF	73
2.1	A filosofia do <i>como se</i> e a fabricação de mitos	73
2.2	Mundos ficcionais nas fissuras da razão	79
2.3	Poética da transficcionalidade	104
2.4	As metamorfose de Frankenstein ou <i>Frankenstein Libertado</i>	122
3.	A UCROIA TRANSFICCIONAL	139
3.1	História alternativa e mitos literários	139

3.2	<i>The League of Extraordinary Gentlemen</i>	141
3.3	Ucronia transficcional e fantasismo brasileiro	158
	CONCLUSÃO	182
	REFERÊNCIAS	186

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o desdobramento da minha dissertação de mestrado. Nesta, eu me propus a fazer uma espécie de arqueologia dos elementos que constituíram a estética de um subgênero da ficção científica, o steampunk. A discussão sobre o que é, afinal de contas, o steampunk, esbarrava em duas perspectivas diferentes: a dos que viam o steampunk como um gênero, rigorosamente circunscrito, inclusive circunscrito a outros fenômenos literários recentes, como o neovitorianismo; e a dos que viam o steampunk como uma estética, algo mais abrangente, que influenciaria não apenas um espectro maior de gêneros e obras, mas também outras linguagens e mídias. Isso remete, inevitavelmente, a uma discussão mais antiga: sobre se o fantástico é um gênero – perspectiva de Todorov – ou um modo – perspectiva de Ceserani (GARCIA in: TAVARES; MATANGRANO, 2018, p. 10). Naquela ocasião, eu adotei a perspectiva do steampunk-modo – se é que se pode falar assim – e recolhendo pistas e opiniões esparsas aqui e ali, dediquei-me a comprovar que a estética steampunk era muito mais devedora de imagens do que de textos; que mais importante do que a influência propriamente literária de autores seminais dos scientific romances, como Júlio Verne e H.G. Wells, era a tradução de seus textos em imagens desde os primórdios da arte cinematográfica; e que estas imagens, adaptações e releituras agora fazem parte do corpo textual destes autores; e que, no caso específico de Verne, estas imagens – derivadas das ilustrações que eram conceitualmente inseparáveis dos textos – faziam de Verne, fundamentalmente, um produtor de imagens. Outras questões, desta vez de cunho literário, surgiram ao longo da pesquisa, e duas me chamaram particularmente a atenção: o uso e, muitas vezes, abuso de dois recursos que, por sua vez, perfazem gêneros – ou subgêneros – em si mesmos. São estes a uchronia, ou história alternativa, ou ainda história contrafactual, e o crossover, ou ficção recursiva, ou ainda transficcionalidade. Este último não é propriamente um gênero, mas um procedimento que pode ser aplicado a vários tipos de ficção. A frequência com que estes elementos surgiam em boa parte da literatura de ficção científica retrofuturista, como o steampunk, juntos ou separados, me fez enxergar a existência de subgêneros dentro de subgêneros, e um conjunto de obras que justificassem a criação de uma nova terminologia, principalmente devido ao fato de existir, dos

dois lados do Atlântico, uma certa confusão ou insuficiência de nomes que possam abarcar certos fenômenos da literatura fantástica moderna. Assim, ao pesquisar os elementos isoladamente, a saber, o romance histórico, a ucronia, as mitologias literárias da era moderna, e a transficcionalidade, creio que consegui identificar alguns espécimes que, em grupo, poderiam ser classificados sob um novo nome. Este nome, inventado por mim, talvez obscuro, talvez pedante, é ucronia transficcional. Esta expressão se abriga sob uma pergunta e uma afirmação, sob duas estruturas mentais. A pergunta refere o que poderia ter acontecido se. A afirmação age e pensa como se. What if? e As if. A alternativa e a ficção, juntas para a criação de mundos secundários. Estas duas estruturas mentais estarão representadas nos dois primeiros capítulos. O primeiro tratará do romance histórico, das relações da literatura com a história, e da ucronia, historiográfica e ficcional. O segundo capítulo tentará relacionar ficção, mitologia, e as novas formas de se relacionar com os universos ficcionais na modernidade. Por último, tento mostrar exemplos deste subgênero que eu suponho identificar. Em todos os casos, paira a sombra da “estória romanescă”, que como já avisava Northrop Frye, sempre retorna. Ou nunca se vai. Fiz um esforço para não colocar a hipótese na frente dos fatos, mas, a partir dos fatos, formular a hipótese. Espero ter conseguido. Mas, como toda tentativa de taxonomia, não deixa de ser artificial, e nos termos da filosofia do como se, de Hans Vaihinger – uma das referências teóricas deste trabalho – ela mesma uma ficção.

1. *WHAT IF?*

1.1 O romance histórico, um gênero híbrido

Uma vez que o propósito deste trabalho é dissecar os elementos de vários gêneros e subgêneros literários que, amalgamados, originarão um novo subgênero que será definido aqui com o nome provisório de “ucronia transficcional”, vou começar por aquilo que eu acredito ser a base de tudo, a pedra fundamental, ponto de partida para tudo o que se relaciona com as questões aqui propostas. E que, curiosamente, já era problematizado desde o nascimento da crítica literária ocidental. Falo do híbrido conhecido como *romance histórico*. A expressão é composta por duas palavras que, se examinadas atentamente, parecem ser auto-excludentes.

Romance: *romanicus, romanice, romanza, romaunt*. Falar romance, comunicar-se em mau latim, devidamente adulterado pelas línguas bárbaras, língua vulgar. Posteriormente: textos literários, em prosa ou em verso, de caráter fabuloso, fantástico.

História: *historía*, pesquisa, investigação. Em grego, associado ao ato de observar diretamente ou recolher observações de quem teve acesso direto a determinado fato.

A partir destes significados básicos podemos sem medo, em um primeiro momento, considerar o romance histórico como um híbrido, uma vez que nele as fronteiras entre o real e o imaginário, a realidade e a ficção, são bastante tênues, quando não francamente embaralhadas. Mas, ao mesmo tempo, é evidente que as ligações entre literatura e história se confundem com a própria formação da literatura no Ocidente, o que as epopeias de Homero demonstram de modo cabal. Aos que observarem que o assunto das epopeias homéricas é mais de caráter mítico do que histórico, não custa lembrar que, na cosmovisão dos antigos gregos, mito e história estavam imbricados, e a intervenção do maravilhoso nas façanhas dos homens era encarada com naturalidade (BASTOS, 2007, p.9).

É notável a passagem do Canto VIII da *Odisseia*, quando Ulisses solicita ao aedo Demódoco, depois de elogiá-lo por descrever os feitos dos Aqueus *como se ele lá tivesse estado ou ouvido o relato de terceiros*, que cante “a formosura do

cavalo de madeira, que Epeu fabricou com a ajuda de Atena” (HOMERO, 2011, p. 253):

o cavalo que o divino Ulisses levou para a acrópole pelo dolo,
depois de o ter enchido com os homens que saquearam Ílio.
Se estas coisas me contares na medida certa,
direi a todos os homens que na sua benevolência
o deus te concedeu a dádiva do canto inspirado.
(HOMERO, 2011, p. 253)

Apenas por esse pequeno exemplo, podemos ver que era exigido do aedo a fidelidade ao fato histórico (a Guerra de Tróia), a “medida certa”, a adequação entre a forma e o conteúdo. A “dádiva do canto inspirado”, para Ulisses, se traduzia pela descrição poética de um fato histórico, que na cosmovisão do mundo homérico, era indissociável do mito. Esta dádiva, concedida pelo deus, é o próprio fundamento da atividade do aedo nos tempos homéricos:

Como os profetas, os adivinhos e os médicos, os poetas, os aedos, são inspirados, iluminados, em contato direto e pessoal com a divindade. Não é Homero quem canta a cólera de Aquiles, mas a “deusa”. Se ele pode contar as viagens de Ulisses é porque a Musa lhas dita... (MIREAUX, n/d, p. 91)

No *Íon*, Platão faz Sócrates afirmar que os poetas compõem suas epopeias sob inspiração direta dos deuses:

as Musas deixam os homens inspirados, comunicando-se o entusiasmo destes a outras pessoas, que passam a formar cadeias de inspirados. Porque os verdadeiros poetas, os criadores das antigas epopeias, não compuseram seus belos poemas como técnicos, porém como inspirados e possuídos, o mesmo acontecendo com os bons poetas líricos. Iguais nesse particular aos coribantes, que só dançam quando estão fora do juízo, do mesmo modo os poetas líricos ficam fora de si próprios ao comporem seus poemas; quando saturados de harmonia e de ritmo, mostram-se tomados de furor igual ao das bacantes, que só no estado de embriaguez característica colhem dos rios leite e mel, deixando de fazê-lo quando recuperam o juízo. O mesmo se dá com a alma do poeta lírico, como eles próprios o relatam. [...] Porque o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde todo o senso. Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou de vaticinar. (PLATÃO in ACÍZELO, 2014, p. 617 – 618)

Evidentemente, não estamos afirmando que a epopeia homérica era uma espécie de romance histórico *avant la lettre* inspirado pelos deuses. Embora alguns paralelos possam ser legitimamente traçados, é sempre bom ter em mente o que diz, por exemplo, Finley:

Infelizmente, nem Homero nem Hesíodo manifestaram o mínimo interesse pela história, *no sentido em que hoje a entendemos*¹. Estes poetas davam atenção a alguns fatos do passado; não se interessavam pela sua relação com outros fatos, passados ou presentes e, no caso de Homero, nem sequer com as consequências desses acontecimentos. Os efeitos da guerra de Tróia, a queda e destruição da cidade, os frutos da vitória grega; outros tantos fatos de primeira importância para um historiador da guerra. Porém, o poeta da *Ilíada* era indiferente a tudo isso; o da *Odisseia*, apenas um pouco menos. (FINLEY, 1988, p. 26)

Observar fatos do passado, relacioná-los com outros fatos passados ou presentes, identificar as consequências destes acontecimentos e enfeixá-los em uma narrativa coerente: Finley resume nesta passagem o ofício do historiador, a natureza da *historía*, da pesquisa, da investigação.

Alessandro Manzoni, em um polêmico e impressionante ensaio sobre o romance histórico, ao qual voltaremos muitas vezes mais adiante, explica que

A épica primitiva, ou por assim dizer espontânea, nada mais era que história, que para este propósito significa o que quer fosse aceito como história na opinião daqueles homens aos quais era narrada ou cantada. Restaram dois monumentos perpetuamente singulares daquilo então aceito como história, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Mesmo quando não puderam mais serem aceitos como uma história verdadeira e genuína, se mantiveram como fonte de um imenso prazer por outras razões, e podiam portanto serem apreciados por um lado puramente estético. Nasceu facilmente a vontade de compor outras obras sobre esta mesma ideia e, como mesmo a imitação não se move a saltos, sobre temas igualmente tomados das tradições de épocas fabulísticas. Esta foi a primeira forma da épica literária, a qual se diferenciava da primeira por não ter nem o efeito nem o propósito de motivar uma crença no que era narrado. Mantinha, porém, aquela importante qualidade de narrar coisas para as quais não havia equivalentes históricos positivos e verificáveis para opor-lhes. Não se tratava mais de história, mas não havia uma história com a qual entrar em conflito. O verossímil, uma vez que parara de se passar por verdadeiro, podia manifestar e exercer livremente a sua virtude particular e magnífica, pois não competia pelo mesmo campo com o verdadeiro, o qual, queira-se ou não, também possui um seu propósito e uma sua virtude particular que opera independentemente de qualquer convenção contrária. Desta forma, o mais esplêndido monumento que nos restou é a *Eneida*. (MANZONI, 2012, n/p)

¹ Grifo nosso.

Podemos então nos perguntar se estas questões sobre a verdade histórica, tal como a entendemos hoje, fazem algum sentido em relação à épica homérica. Afinal, a Guerra de Tróia aconteceu? A Tróia homérica existiu? Vidal-Naquet nos informa que, após as famosas escavações de Heinrich Schliemann na colina de Hissarlik, nada mais do que onze hipóteses sobre a localização da cidade de Príamo foram levantadas pela arqueologia. Sua conclusão a esse respeito nos parece bastante razoável:

É impossível fazer coincidir uma epopeia com uma escavação. É tão razoável buscar a Tróia de Homero em Tróia quanto esperar encontrar a trompa de Rolando em Roncesvales, Se vocês querem fazer uma ideia da Tróia de Homero, não devem ir à colina de Hissarlik. Mesmo o *Guide bleu* da Turquia é obrigado a constatar que o sítio é decepcionante. É melhor ler a *Ilíada* ou contemplar uma coleção de vasos gregos nos quais se representaram diversos episódios da guerra legendária. (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 25)

No entanto, devemos perguntar aos antigos gregos o que eles pensavam sobre o assunto. Heródoto, o pai da História no Ocidente, inclui a Guerra de Tróia entre as possíveis causas da rivalidade entre gregos e persas. Fazendo um pitoresco retrospecto de raptos de mulheres entre os povos, Heródoto menciona o rapto de Helena por Páris. Vale a pena citar o texto, saboroso:

Dizem ainda os Persas que na geração seguinte, Páris, filho de Príamo, tendo ouvido falar no caso, quis também raptar e possuir uma mulher grega, persuadido de que se outros não foram punidos, não o seria também. Raptou, então, Helena; mas os Gregos resolveram, antes de qualquer outra iniciativa, enviar embaixadores para exigir a devolução de Helena e pedir satisfações. Os Troianos, além de invocar aos Gregos o rapto de Medéia, ainda os censuraram por exigirem satisfações, uma vez que eles não as tinham dado aos outros e nem entregue a pessoa reclamada. (HERÓDOTO, 1950, p. 25)

Homero e Heródoto se utilizam de fatos concernentes à Guerra de Tróia como poeta e historiador, respectivamente. É inútil, portanto, procurar separar as lendas dos fatos. Por isso

tornou-se indispensável reconhecer que as relações entre literatura e história datam do início da própria literatura ocidental. De fato, na epopeia homérica – a *Ilíada* e a *Odisseia* –, a matéria narrada combinava uma substância mítica, que carregava consigo o dado maravilhoso, e tinha, para os antigos, o valor de história e o investimento literário da poesia. (BASTOS, 2007, p.9)

No poeta, a matéria histórica estava indissolúvelmente atrelada ao lendário, o maravilhoso, o divino. No historiador, as causas do fato histórico eram documento, fonte primária para a pesquisa, para a explicação de um problema histórico-político. Por isso, é lícito aceitar que a questão das relações entre literatura e história, uma das mais complexas e discutidas em literatura, teve sua gênese nos próprios fundamentos da crítica literária, a partir da famosa distinção aristotélica entre o ofício do poeta e o ofício do historiador. Representada pela obra de seus respectivos pais fundadores no Ocidente, e analisada por um dos pais fundadores da filosofia do Ocidente, no primeiro texto de crítica literária do Ocidente, é também uma das questões primordiais desta mesma crítica.

Deste modo, parece-me evidente que não é possível discutir a ucronia na literatura sem observar o fenômeno anterior do romance histórico e o que de mais relevante já foi dito sobre ele. Pois o romance histórico está para a História assim como a ucronia está para a História Contrafactual, sobre a qual falaremos mais adiante. Ambas as relações são permeadas por conflitos e, é interessante notar, se as relações entre literatura e história tem sido discutidas desde Aristóteles sem que tenha havido, pelo menos até agora, algum consenso, as relações entre a ucronia e esta ainda recente modalidade de procedimento metodológico chamada *counterfactual*, são ainda menos consensuais, talvez porque, ao contrário das duas primeiras, estas se utilizem basicamente da *divagação* sobre o que *não* aconteceu. De outro modo: se as relações entre literatura e história sempre são analisadas partindo do princípio de que a primeira lida essencialmente com ficção, e a segunda, com fatos e documentos, a assunção ficcional da ucronia é ainda mais radical, ao passo que, para a história contrafactual, é difícil escapar de seu próprio estatuto ficcional, tornando a tarefa de se impor como metodologia científica bastante difícil, bem como sua diferenciação da literatura ficcional. Não por acaso, é justamente este suposto estatuto ficcional que está sempre no cerne das discussões entre os adeptos e os detratores do contrafactualismo como metodologia científica.

As recentes abordagens que questionam a pretensão da história a uma objetividade factual, equiparando-a à literatura no sentido de que ambas, ao fim e ao cabo, são parte do ato de *narrar*, adicionaram um complicador ao problema.

Assim, as relações entre a literatura e a história, cujo corolário é a existência e prática do assim chamado romance histórico, estiveram, como já dissemos, entre as primeiras preocupações dos estudos de poética do Ocidente. Estas relações,

bem como suas primeiras problematizações, surgem logo no nono capítulo da *Poética* de Aristóteles. Com efeito, dado o destaque que Aristóteles concede às diferentes formas de narrar que pertenceriam, a princípio, ao historiador e ao poeta, não seria demais intuir que a futura existência do romance histórico, bem como de suas futuras questões, já estariam, por assim dizer, implicadas na origem mesma da crítica literária.

A passagem é célebre. Descartando diferenças superficiais no tocante à forma, tais como o uso da métrica, Aristóteles separa o ofício do historiador e do poeta por critérios temporais e ontológicos. O historiador, ao narrar os eventos que realmente ocorreram, refere-se ao *particular*. Particular, na definição de Abbagnano (1982, p. 714), é o que “é uma parte ou pertence a uma parte”. Em Ferrater Mora (1993, p. 553), “juízos ou proposições particulares são os que afirmam ou negam um predicado de um ou vários sujeitos”. Dito de outra maneira pelo próprio Aristóteles, é “a proposição que exprime a inerência a alguma coisa ou a não inerência a qualquer coisa”. Assim, a narrativa de cunho histórico e historiográfico referir-se-ia ao particular, como, por exemplo, “o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249).

O poeta, por sua vez, deve narrar aquilo que “poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249). Por isso, ao contrário do historiador, o poeta trataria do *universal*. “Ontologicamente, o universal é a forma ou a ideia ou a essência que pode ser participada por muitas coisas e que dá às próprias coisas a sua natureza ou os seus caracteres comuns” (ABBAGNANO, 1982, p. 944), ou “o que pode ser por sua natureza predicado de muitas coisas” (ARISTÓTELES *apud* ABBAGNANO, 1982, p. 944). A conclusão a que o filósofo chega é que a narrativa poética, pelas razões expostas, seria superior à narrativa histórica, por ser mais *filosófica*:

A consideração da poesia como mais filosófica que a história é justificada localmente pelo fato de a poesia referir-se antes ao geral (“universals”, na tradução de Halliwell) enquanto a história refere-se ao particular. O ponto não comporta grande dificuldade de apreensão: o universal na poesia aparece na medida em que o enredo deve se articular segundo o provável ou o necessário, vale dizer, segundo o que acontece no mais das vezes (*hôs epi to polu*) ou sempre (*aei*) e se opõe ao mosaico desarticulado de eventos de que trata a história (*ta genomena* – 1451 b 4) (GAZONI, 2006, p. 67)

É digno de nota que, mesmo quando o poeta trata de assuntos “históricos”, e vimos anteriormente que na articulação indiscriminada entre mito e história os poemas homéricos podem ser considerados “históricos”, ele deve evitar esse “mosaico desarticulado de eventos” para o bem da probabilidade e da necessidade, em vista de uma unidade. Por isso mesmo Aristóteles observa a perícia de Homero no tratamento destes eventos:

Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois, ao compor a *Odisseia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo, o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação una a *Odisseia* – una, no sentido que damos a essa palavra – e de modo semelhante, a *Ilíada*. (ARISTÓTELES, 1979, p. 248)

Pelos exemplos acima, não é difícil identificar o embrião de importantes questões para o desenvolvimento posterior da literatura.

De Homero ao romance histórico oitocentista, e se aceitarmos a cronologia (século VIII a. C.), dois mil e seiscentos anos se passaram. Ao longo deste caminho, assistimos a ascensão da prosa de ficção, e de seu mais emblemático representante, o romance. Moderna por excelência,

a prosa de ficção constitui problema aberto e de notória atualidade. A caracterização e o histórico das fômas poéticas pertencem à retórica tradicional, enquanto a distinção e a análise das fômas em prosa constituem questões da moderna crítica literária. Antes do século XVIII, quase tão-somente a poesia é que interessava aos teóricos da Literatura, que entendiam por poesia a lírica, a épica e o drama. A tal ponto as fômas em prosa ostentavam menos cotação que os poucos estudos acerca do romance anteriores àquela centúria via de regra tinham por objetivo subestimá-lo, considerá-lo inferior à epopeia, e mesmo à tragédia e à historiografia (MOISÉS, 1997, p. 19)

Entendemos, a partir desta afirmação, que por considerar a prosa de ficção “inferior à historiografia”, a retórica tradicional anterior ao século XVIII não estava negando a afirmação aristotélica da superioridade da poesia sobre a história. Simplesmente a prosa de ficção não fazia parte da noção então vigente da Literatura. Fruto de uma época de decadência da cultura clássica, a prosa de ficção encontrou a sua forma mais popular na novela, que se desenvolveu “ao longo de cinco séculos, do século II a.C. ao III d. C., tendo como fase áurea o século II da era

cristã” (MOISÉS, p. 104). Sua evolução, ou desenvolvimento, para a forma romance, é um ponto decisivo para a literatura ocidental. Mas antes de prosseguir, devo fazer uma pequena digressão para assinalar certa confusão que ainda se faz com relação a estes termos literários.

Em língua inglesa, principalmente após trabalhos seminais como *The Rise of the Novel*, de Ian Watt, tornou-se lugar-comum a distinção entre *romance*, que seria a antiga prosa de ficção, e *novel*, o romance moderno nascido na Inglaterra do século XVIII. Em língua portuguesa, ocorre precisamente o oposto. A palavra “novela” é usualmente empregada para designar a ficção romanesca anterior aos “romances” de Richardson e Fielding. Ocorre que “novela” também possui outras acepções em português, a mais famosa é a que se pauta por critérios majoritariamente quantitativos.

o critério que (alguns críticos) adotam para discernir as diferenças entre o conto, a novela e o romance é quantitativo; a seu ver, a distinção residiria no volume de páginas. Preconizam que conto é sinônimo de narrativa curta, e vice-versa, toda narrativa curta se classifica no setor conto. Chegam ao requinte de firmar uma distinção numérica entre o que chamam de “conto curto” (“short-short story”) e “conto longo” (“long-short story”): aquele teria cerca de 500 palavras, o segundo, entre 500 e 15.000 a 20.000 palavras. Quanto à novela, que os ingleses chamam *novellette*², e os franceses, *nouvelle*, mais longa que o conto e menos que o romance, de 100 a 200 páginas, aproximadamente. (MOISÉS, 1997, p. 23-24)

Uma das soluções encontradas para minimizar o problema em língua portuguesa é traduzir *romance* como “romance romanesco” ou “ficção romanesca”, para distingui-lo de “romance” (*novel*). É um problema de difícil solução, principalmente se levarmos em conta que, no assunto abordado na primeira seção deste capítulo, seria necessário levantar a questão: o romance histórico é romance ou novela? Moisés (1997, p.140), o classifica como novela sem hesitar, incluindo aí aquela que é considerada o primeiro exemplar do gênero, *Waverley*, de Walter Scott. Quando confrontado com exemplos complexos da magnitude de um *Guerra e Paz*, Moisés destaca o seu caráter singular:

² Já se tornou um costume corrente, entre os escritores brasileiros da literatura fantástica contemporânea, o uso do anglicismo “noveleta” para designar textos maiores do que um conto e menores do que um romance. Isto adiciona um complicador ao problema. Deduzo que assim o fazem para não utilizar o termo “novela”, que popularizou-se para designar o folhetim teledramatúrgico produzido no Brasil.

Quando distante o passado, os caracteres podiam ganhar relevo em paralelo com a ação, uma vez que o afastamento cronológico permite à imaginação do ficcionista voos mais livres e ousados. Nos relatos de “capa e espada”, a exiguidade da perspectiva histórica obrigava-o (Dumas) a desenvolver a ação, a deter-se nos costumes, em detrimento dos caracteres. Tolstoi conseguiu em *Guerra e Paz* ultrapassar a dificuldade, correlacionando a ação dramática em torno de acontecimentos próximos e a análise psicológica das personagens, mas constitui natural exceção à regra. (MOISÉS, 1997, p. 141)

Northrop Frye vai concordar com este posicionamento explicitando a diferença entre o romance e a estória romanesca em sua relação com a História:

A estória romanesca em prosa surge primeiro como um desdobramento recente da mitologia clássica, e as Sagas em prosa da Islândia seguem de perto as Eddas míticas. O romance tende antes a expandir-se numa abordagem ficcional da história. A correção do instinto de Fielding, ao chamar *Tom Jones* de história, é confirmada pela regra geral de que, quanto mais amplo se torna o plano de um romance, tanto mais obviamente surge sua natureza de história. Como é história criadora, contudo, o romancista comumente apresenta seu material num estado plástico, ou aproximadamente contemporâneo, e sente-se limitado por um modelo fixo de história. *Waverley* remonta a cerca de sessenta anos antes do tempo em que foi escrito, e *Little Dorrit* a cerca de quarenta anos, mas o modelo histórico é fixo na estória romanesca e plástico no romance, sugerindo o princípio geral de que a maioria dos "romances históricos" são estórias romanescas. Da mesma forma, um romance torna-se mais romanesco em sua influência quando a vida que ele reflete já se esvaiu: assim os romances de Trollope foram lidos fundamentalmente como estórias romanescas durante a Segunda Guerra Mundial. Talvez o vínculo com a História e uma sensação do contexto temporal é que hajam limitado o romance, em impressionante contraste com a estória romanesca espalhada pelo mundo inteiro, à aliança com o tempo e o homem ocidental. (FRYE, 1973, p. 301)

Encerro aqui a digressão, consciente de que nela já antecipei uma questão: em que medida a “novela histórica” anterior ao século XVIII era realmente histórica? Watt faz algumas reflexões importantes para nos ajudar a vislumbrar uma resposta.

Vimos acima que Aristóteles atribuiu um valor maior à poesia pelo fato dela referir o universal, ao contrário da história, que refere o particular. Ora, como observa Watt (2010, p. 11), o romance do século XVIII trata essencialmente sobre “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”, e o faz “de modo mais agudo que qualquer outra forma literária”.

E o que seria esta realidade? Segundo Watt, na filosofia dominante dos períodos anteriores à época da ascensão do romance, a apreensão da realidade não se dava através dos objetos particulares da experiência concreta. Na visão escolástica, as “realidades” eram justamente os universais, nas palavras de Watt,

“classes e abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial” (p.12). Watt relaciona a ascensão do romance com a ascensão do que ele chama “realismo filosófico”, ou o “estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual” (p. 12-13). Ora, a retórica tradicional, amparada pela poética aristotélica e pelo realismo escolástico, precisamente por considerar arte superior àquela que refere os universais, vai consistir em uma “notável unidade, reconhecível na vigência de alguns fundamentos amplamente consensuais, que se mantiveram inabaláveis durante todo o decurso do período” que se inicia “com a poesia homérica e se estende até o século XVIII” (ACÍZELO, 2014, p. 17). Assim, tanto os gêneros consagrados – épico, lírico, dramático – quanto a prosa de ficção “menor” que, como vimos, floresceu no crepúsculo da cultura clássica, imitavam a realidade enquanto essência das coisas, ou seja, enquanto um *universal*. Esta essência, este predicado comum, era composto pela reprodução verbal, por meio de técnicas e artifícios, de

cenas e situações, recuperadas a partir de relatos míticos e historiográficos, observáveis no presente da natureza e da sociedade ou projetáveis no futuro pela imaginação. Os critérios, pois, para sua inteligibilidade e valoração passavam pelo reconhecimento de semelhanças entre o configurado nos textos e a trama dos fatos e relações constitutivos do que, em termos culturais, se chama realidade. (ACÍZELO, 2014, p. 17)

Assim, voltando a Aristóteles, parece não ser possível a existência de um “romance romanesco”, ou novela, que atenda as exigências peculiares do romance histórico. Pois se é verdade que o historiador refere o particular, e se antes da ascensão do romance do século XVIII a prosa de ficção referia o universal, logo a historicidade do “romance romanesco” não teria como atender as novas exigências de correspondência entre a literatura e a realidade imitada. E ainda que o faça, sacrificará a profundidade da caracterização das personagens em prol de uma descrição dos costumes e dos fatos históricos, como defende Massaud Moisés.

Para complicar as coisas, segundo alguns – secundando Aristóteles – também não parece ser possível a existência de um romance histórico. Era a opinião, por exemplo, de Alessandro Manzoni, que por ironia, é o autor de um dos mais respeitados romances históricos da literatura, *Os Noivos*.

Em seu ensaio *Sobre o romance histórico e, em geral, sobre obras que mesclam história e invenção*³, Manzoni confronta duas objeções correntes, “duas críticas diferentes, aliás diretamente opostas” (MANZONI, 2012, n/p), feitas contra o a mescla de história e ficção. O tradutor Tiago Tresoldi, em sua introdução à sua tradução do texto, sintetiza a argumentação principal:

A obra é dividida em duas partes e se abre com a exposição das duas principais, e antagônicas, críticas ao romance histórico: por um lado, o fato de que segundo alguns leitores (e, entende-se, críticos) falharia em sua proposta de instruir, não distinguindo clara ou suficientemente entre o histórico e o inventado, resolvendo-se em uma confusão, quando não em um embuste. Por outro lado e para outros leitores, é negativo o fato de que a mesma distinção, insuficiente para os primeiros, seja todavia excessiva, eliminando assim aquela “unidade narrativa fundamental ao prazer estético” por pontilhar o texto de indícios sobre quanto seria fruto de documentos históricos, e quanto da invenção do autor. (TRESOLDI in MANZONI, 2012, n/p)

Manzoni expõe a primeira objeção da seguinte forma:

Algumas pessoas se lamentam que em certos romances históricos, ou em certas partes de um romance histórico em particular, o fato não esteja claramente diferenciado da invenção e que, por consequência, não se alcance um dos objetivos principais deste tipo de obra, que é a representação fiel da história. (MANZONI, 2012, n/p)

E a segunda objeção:

Há outros porém, como dito no início, os quais desejariam exatamente o oposto. De modo contrário, se lamentam que neste ou naquele romance histórico, nesta ou naquela parte de um certo romance histórico, o autor efetua uma distinção explícita entre o fato e a invenção: uma prática que, dizem, destrói aquela unidade que é a condição vital deste como de qualquer outro trabalho artístico. (MANZONI, 2012, n/p)

Ou seja, se não há claramente uma distinção entre fato histórico e ficção, o romancista estaria praticando uma espécie de embuste; se há claramente esta distinção, quebra-se a unidade da obra literária, que seria prejudicada pelos esforços do autor em avisar os leitores de que determinada parte é ficção, e determinada parte é um fato histórico. Manzoni vai dar razão a ambas as objeções e, ao mesmo tempo, vai desautorizá-las. Como observa Alcmeno Bastos,

³ https://www.researchgate.net/publication/305731317_Sobre_o_romance_historico.

Não é necessário qualquer esforço do romancista histórico para não estabelecer distinção entre personagens verdadeiras, no sentido de procederem da história, e inventadas, porque isso o leitor inevitavelmente já faz. Assim sendo, como acusar o romancista histórico de fazer ou não fazer uma coisa que já está indicada na gênese do próprio romance histórico, isto é, seu hibridismo inevitável? (BASTOS, 2007, p. 38)

A conclusão de Manzoni é que o romance histórico é uma impossibilidade:

Recapitulando todos estes prós e contras, parece-me poder concluir que têm razão uns, ao desejar que a verdade histórica seja sempre representada como tal, e outros, ao desejar que uma narração produza um consentimento homogêneo, mas que estão ambos errados ao esperar este ou aquele efeito de um romance histórico, pois o primeiro é incompatível com sua forma, que é a narrativa, e o segundo com seus materiais, que não são homogêneos. Pedem coisas justas e indispensáveis, mas pedem-nas a quem não as pode dar. (MANZONI, 2012, n/p)

O romance histórico, por fim,

se trata de um tipo de obra no qual o necessário resulta impossível; no qual não se pode conciliar duas exigências essenciais, e não se consegue satisfazer nenhuma. Nele, são inevitáveis uma confusão repugnante entre seus materiais e uma distinção também repugnante à forma, na qual devem ser inseridas história e invenção, sem que se possa estabelecer ou indicar em qual proporção e em qual relação devam entrar. Em suma, trata-se de um tipo de obra sem uma maneira adequada de realização, porque suas premissas são inerentemente contraditórias. Os críticos lhe são excessivamente exigentes – mas excessivamente em relação a que? Em relação às suas possibilidades? Exatamente, pois isto demonstra seu vício radical. Em termos gerais, deveria ser possível exigir tanto que a verdade seja reconhecível como tal, quanto que uma narrativa evoque um consentimento homogêneo de seu leitor. Mas, para sua infelicidade, no romance histórico estas exigências são incompatíveis, pois foram postuladas precisamente para se acompanharem. Sendo necessária uma prova, poderíamos encontrá-la de imediato naquele gênero de obras que o romance histórico imita e confunde, ou seja, a história. Afinal, esta se propõe narrar fatos reais e produzir por meio destes um consentimento homogêneo, aquele que se concede à verdade positiva. (MANZONI, 2012, n/p)

Em contrário: permito-me aqui a colocar entre parênteses todas as objeções levantadas por Manzoni. Na verdade, considero o seu ensaio um assombroso exercício de honestidade intelectual, e um dos casos mais impressionantes de autorreflexão crítica. Vejamos: a obra máxima de Manzoni, *Os Noivos*, um dos maiores romances históricos da literatura universal, foi publicada “em 1827 e depois revista e republicada, em edição definitiva, em 1840” (BERNARDINI in MANZONI, 2012, p.7). O ensaio sobre a impossibilidade do romance histórico começou a ser

redigido em 1828 e veio a termo somente em 1850. Se aceitarmos a paternidade do gênero como sendo de Walter Scott, ele mesmo também autor de obras históricas de não-ficção, e cujo primeiro romance, *Waverley*, foi publicado em 1814, e os últimos, *Count Robert of Paris* e *Castle Dangerous*, em 1832, entendemos que a reflexão de Manzoni ocorreu no período mesmo da ascensão e desenvolvimento do gênero. Como Manzoni admitiu, o momento era outro. Não se tratava mais de “narrar coisas para as quais não havia equivalentes históricos positivos e verificáveis para opor-lhes”, como na épica antiga, mas de narrar uma história de ficção para a qual passou a haver “uma história com a qual entrar em conflito”.

Otto Maria Carpeaux observou que a autocrítica de Manzoni para nós, hoje, é incompreensível: “não estamos acostumados a separar assim rigorosamente os gêneros para submetê-los, depois, a um julgamento moral que considera a ficção como mentira.” (CARPEAUX, 1999, p. 796).

Mas existe grandeza em legar ao mundo um dos maiores espécimes de um gênero praticamente recém-nascido e, ao mesmo tempo, submetê-lo à impiedosa autocrítica, fulminando os fundamentos de sua própria existência. E fulminando os fundamentos da existência do próprio Manzoni como romancista:

O rigoroso respeito pela verdade histórica entrou em conflito, em Manzoni, com a vontade de criar história, pelo menos na ficção. Fiel aos preceitos da estética aristotélica da Contrarreforma, Manzoni acabou condenando o romance histórico como gênero híbrido, como falsificação da verdade; e o fim do conflito foi uma longa noite de meio século de esterilidade literária, de letargia quase patológica em face daqueles grandes acontecimentos históricos que terminaram para sempre, na Itália, a época dos *Promessi Sposi*. (CARPEAUX, 1981, p. 1204)

Justamente por isso eu devo não apenas colocar as objeções de Manzoni entre parênteses, como, principalmente até, as objeções *contra* Manzoni:

O debate sobre o romance histórico foi contaminado desde o início por uma série já ilustre de mal-entendidos. Apesar de ter lido e (em parte) admirado os romances de Walter Scott, Goethe acreditava que no romance histórico a invenção e o documento se estorvavam até a tornar a vida impossível. Mesmo quando escreveu um dos mais famosos e perfeitos romances históricos, *I promessi Sposi*, Manzoni se deixou influenciar pelos julgamentos de Goethe e cantou a palinódia em um artigo em que declarou serem os romances históricos esteticamente errados...No entanto, o romance histórico existe: é um gênero de trajetória perfeitamente documentada, e mesmo antes de Scott; continua sendo escrito até hoje e (para dizer isso com uma fórmula famosa) goza de boa saúde. Quem não parece muito saudável é a crítica do gênero e, em particular, de suas manifestações na América Latina. (MONEGAL, 1982, p.36)

Para nós, modernos, é fácil reconhecer o que afirmava Alfred Döblin: que o romance histórico é, antes de tudo, romance, e não história⁴. E escrever um romance histórico hoje é, como sabemos, realizar a fórmula sintetizada por Wilson Martins em sua apresentação à *Os Tambores de São Luís*, de Josué Montello: partir do geral para o particular – curto-circuito aristotélico! – e utilizar-se “da realidade histórica para conferir veracidade à verossimilhança romanesca”, e envolver “a matéria real pela imaginativa, tudo sem sacrificar a homogeneidade entre a verdade e a verossimilhança. Para isso, é preciso que o romancista trate os personagens reais como fictícios e os fictícios como reais, conferindo-lhes a verdade romanesca”, invertendo assim o ângulo de observação. (MARTINS, 2005, p. 8-9).

Aqui Martins explicita o problema já deslindado por Döblin: se o romance histórico é, antes de mais nada, romance, logo a verdade que o romance histórico deve buscar é a verdade romanesca, e não a verdade histórica. Voltando a Aristóteles: “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.” E ainda: “o que é possível, é plausível” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249). Isso terá consequências importantes no desenvolvimento do subgênero ucrônico, e se até aqui fizemos um breve resumo das tumultuadas relações entre literatura e história, agora chegou o momento de nos determos neste subgênero literário que vai subverter, aparentemente, a distinção aristotélica: a uchronia.

⁴ Desconheço se Döblin conhecia o ensaio de Manzoni. Mas ele repete, para chegar à conclusões diferentes, os mesmos argumentos: “Há, no entanto, pessoas que por estes últimos motivos, quais sejam, o uso de acontecimentos e personagens históricos para a representação de uma verossimilhança, acabam por recusar o romance histórico e tomam o gênero em si como equivocado. Eles fazem isso sem razão. Somente um gênero misto é ruim, posto que não é limpo e é enganoso; alguns divulgaram e se agradaram de trabalhos que não são nem peixe nem carne, em que os autores não se decidem nem determinam o caráter de sua proposta. Vemos aí o que o autor não logra realizar: não logra realizar nem um trabalho de História bem documentado nem um romance histórico. Contra este legado e simultâneo rebotalho volta-se naturalmente o gosto. Mas o tom do romance histórico é outro. Não consiste exatamente, por princípio, na diferença entre um romance medíocre e um romance histórico. O romance é acima de tudo um romance e não História.” E ainda: “Romance contém História o suficiente, os autores folhearam certamente capítulos de livros de História, só que o romance estrofia, é claro, a História, ele falseia, sim, extravia, muito mais do que um biógrafo. Comparado a um romancista, o biógrafo é francamente um gentleman em matéria de honestidade. Mas por que o romance histórico deveria ter melhor censura do que a biografia?” (DÖBLIN, 2006, p. 22-23)

1.2 Ucronia: o romance histórico e o seu negativo

“E se...?” indaga uma possibilidade. A partir dessa indagação, o sujeito constrói uma alternativa que tanto pode ser um produto efêmero e artificial de sua própria imaginação quanto uma reconstrução das possibilidades originais, uma reconstrução do momento em que a História, ou simplesmente a sua própria vida, poderia caminhar para um sem número de direções, em que os agentes poderiam tomar esta ou aquela decisão. E, uma vez que a decisão foi tomada, uma vez que a História seguiu determinado rumo, suas consequências negativas ou positivas impõem ao sujeito a pergunta inescapável: “e se...?”

Mais do que uma simples pergunta, o mais das vezes inútil, o *what if...?* é uma verdadeira estrutura mental. Ou microestrutura, subordinada a uma estrutura maior, que é a própria existência humana. Não existe decisão tomada, não existe rumo seguido, não existem escolhas, sejam quais forem, que não tragam *a posteriori* a pergunta “e se...?”. Para a maioria dos homens, pode ser um momento de angústia, de desespero, ou alívio, imaginar todas as possibilidades de decisões diferentes, melhores ou piores. Ou, como diz Niall Ferguson,

Parece que não podemos resistir a imaginar cenários alternativos: o que poderia ter acontecido, se tivéssemos ou não tivéssemos. . . Nós nos imaginamos evitando erros passados, ou cometendo erros que nós evitamos por pouco. Tais pensamentos não são meros devaneios. Claro, sabemos perfeitamente que nós não podemos viajar no tempo e fazer essas coisas de forma diferente. Mas o negócio de imaginar tais contrafactuais é uma parte vital do modo como aprendemos. Porque as decisões sobre o futuro são – geralmente – baseadas na ponderação das possíveis consequências dos cursos alternativos de ação, faz sentido comparar o resultados do que fizemos no passado com os resultados concebíveis do que poderíamos ter feito. (FERGUSON, p.2)

Para o historiador, pode ser uma fascinante oportunidade de tentar reconstituir e entender, com o auxílio da documentação disponível, todas as possibilidades que se apresentavam no momento em que os atores do grande teatro do mundo tiveram de optar por esta, aquela ou aquela outra. Uma oportunidade de repetir teoricamente a experiência original, de reconstruir intelectualmente o momento em que o fato histórico poderia ter ocorrido de forma diversa da que, de fato, ocorreu.

Mas, para o ficcionista, é uma construção não apenas intelectual, mas artística. O romance histórico é ficção, mas seu pano de fundo são os fatos como realmente ocorreram, enquanto em primeiro plano somos apresentados aos dramas do homem comum, do homem “mediano”, que age impulsionado pelas forças históricas em movimento. Mas se o ficcionista decide criar esse pano de fundo a partir de fatos alternativos, de hipóteses sobre os caminhos que a História poderia ter seguido, e não sobre os que efetivamente ocorreram, então este ficcionista está se perguntando: *what if...?*. Esse escritor está produzindo o inverso, o negativo do romance histórico, ainda que seu ponto de partida, inevitavelmente, seja a concretude dos fatos históricos, documentados. É também um convite ao leitor para a realização da experiência vicária de sentir alívio ou angústia ao imaginar que o passado poderia ter sido diferente, e que, portanto, poderíamos estar vivendo em tempos melhores ou piores. Ou um convite para o puro entretenimento com o jogo. Nos estudos históricos, *what...if?* é a primeira questão colocada pela metodologia denominada “história contrafactual”. Na literatura de ficção, essa questão é o ponto de partida para o gênero (ou subgênero literário) chamado de “ucronia”, ou “história alternativa”.

Este subgênero é comumente associado ao fantástico. Umberto Eco, por exemplo, em texto de 1984, apontou quatro caminhos possíveis para a literatura fantástica e de ficção científica⁵. A *alotopia*, que é a construção de um mundo alternativo onde acontecem coisas que não são possíveis no mundo real; a *utopia*, que é a representação de uma sociedade ideal dentro de nosso próprio mundo (e não podemos nos esquecer do seu negativo, a *distopia*, embora não mencionada por Eco); a *metacronia* ou *metatopia*, que representa uma fase futura do mundo real presente e talvez seja o caminho mais prolífico da ficção científica, que também, por isso mesmo, é chamada de romance de antecipação. O quarto é a *ucronia*. A definição de ucronia aceita e usada por Umberto Eco, a despeito do que dissemos anteriormente, é a mesma tanto para história alternativa quanto para história contrafactual, ou seja, uma (re)construção da história ou de um evento tal como poderia ter acontecido e não como aconteceu realmente. Como história alternativa, é um experimento em prosa narrativa onde o autor imagina um ou mais pontos de divergência em determinado evento histórico e cria um enredo ambientado nesse

5 ECO, Umberto. “Os mundos da ficção científica” in *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p. 166-172.

passado alternativo, ou num presente modificado pela alteração do passado, ou ainda num futuro resultante dessa modificação. Como história contrafactual, que Eco também chama de historiografia ucrônica, trata-se de um exercício acadêmico para melhor compreender porque determinado fato histórico se deu desta e não daquela maneira. A diferença, em princípio, poderia ser a mesma que existe entre não-ficção e ficção.

A pergunta básica da história contrafactual é, justamente, *what if?* A partir desta pergunta inicial, os contrafactualistas criam cenários hipotéticos, possibilidades alternativas a partir de um assim chamado “ponto de divergência”, às vezes um detalhe, que poderia desencadear uma tal mudança no rumo dos acontecimentos que suas consequências poderiam alterar o curso da história por décadas, talvez séculos. Ou por outro lado, uma determinada mudança no curso da história que não modifica, ou, pelo menos, não substancialmente, o resultado conhecido. Os primeiros historiadores não se furtaram em exercer algum tipo de contrafactualismo. Um exemplo clássico é Tito Lívio, que em sua *História de Roma* imagina possibilidades alternativas para as conquistas de Alexandre Magno. Ou Tucídides, que em sua *História da Guerra do Peloponeso* elabora mais de vinte alternativas para o resultado dos confrontos entre Atenas e Esparta. Ou Edward Gibbon e sua famosa especulação sobre os minaretes de Oxford, consequência de uma hipotética derrota de Carlos Martel na Batalha de Poitiers⁶.

Assim, a história contrafactual é definida de modo sucinto pelo historiador Richard J. Evans, um crítico do contrafactualismo, como a elaboração de “versões alternativas do passado em que uma alteração na linha do tempo leva a um resultado diferente daquele que sabemos que de fato ocorreu” (EVANS, 2014, pg.1). Um retrospecto histórico e crítico do contrafactualismo é feito por Ferguson, que, ao contrário de Evans, é um defensor de sua prática em História. No ensaio “Virtual History: Towards a ‘chaotic’ theory of the past”, introdução ao volume por ele organizado, *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. Ferguson enumera alguns dos problemas que dificultariam a aceitação desta metodologia nos círculos acadêmicos. Segundo ele, existem

⁶ GIBBON, Edward. *Decline and Fall of the Roman Empire, Vol. V, Chapter LII, Part II*. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/894/894-h/894-h.htm#link2HCH0026>. Último acesso em 29/01/2017.

dois tipos distintos de contrafactuais que foram usados pelos historiadores: aqueles que são essencialmente os produtos da imaginação, mas (geralmente) não têm base empírica; e aqueles projetados para testar hipóteses por (supostamente) meios empíricos que evitam a imaginação em favor do cálculo. No caso do primeiro, é a tendência de se confiar na retrospectiva para inspirar ou postular explicações reducionistas, o que leva a implausibilidade. No caso do segundo, é a tendência de fazer suposições anacrônicas. (FERGUSON, 1999, p.18)

Outro problema é que os exercícios contrafactuais permaneceram, e permanecem, por um longo período de tempo, desde o século XVIII, geralmente como textos satíricos, ficcionais e semificcionais. O que teria, segundo ele, contribuído para o pouco apreço do contrafactualismo no meio acadêmico, dado o caráter amadorístico e excêntrico dos primeiros exercícios de história contrafactual. Seu principal alvo é a primeira antologia de ensaios contrafactuais, organizada por Sir John Collings Squire em 1931, intitulada *If It Had Happened Otherwise*. Notável não apenas pelo ineditismo, mas também pela qualidade dos ensaístas: Hillaire Belloc, G.K. Chesterton, Winston Churchill, Ronald Knox, Emil Ludwig e André Maurois, entre outros. Curiosamente, a maioria dos colaboradores era antes composta de escritores e jornalistas do que de historiadores de fato, produzindo um híbrido de literatura e estudo histórico que, evidentemente, serviu para tornar a fronteira entre a ficção e a não-ficção, em matéria de *counterfactuals*, bastante tênue. Ferguson lamenta a suposta falta de seriedade desta primeira iniciativa:

O tom do *If It Had Happened Otherwise* de Squire era autodepreciativo; era inclusive subtítulo "lapsos de história imaginária". Nem todos os seus colaboradores, Squire admitiu desde o início, tinham escrito "precisamente no mesmo plano da realidade. Alguns misturam mais sátira em suas especulações do que outros". De fato, algumas de suas fantasias lembraram-no da observação de Johnson que "em inscrições tumulares, o homem não está sob juramento". Infelizmente, a própria introdução de Squire era em si mesma uma espécie de inscrição tumular. História contrafactual "não ajuda muito", concluiu sem jeito, "como, aliás, ninguém ficará sabendo." Não é de admirar que o volume tenha sido logo morto e enterrado.

Será que o livro de Squire desacreditou a noção de história contrafactual para uma geração? Certamente, algumas das contribuições ajudaram a explicar por que ela passou a ser vista por muitos historiadores como um mero jogo de salão. (FERGUSON, 1999, p.)

"Jogo de salão", *parlour game*, é a expressão usada pelo historiador E.H. Carr para desdenhar a prática do contrafactualismo (FERGUSON, 1999, p. 4). E.P. Thompson é ainda mais agressivo: para ele, "ficções contrafactuais" são apenas "*Geschichtswissenschaftlopff*, merda anti-histórica" (FERGUSON, 1999, p. 5). Apesar

de entendermos a posição do historiador britânico, que pretendia defender o contrafactualismo de ataques como esses, ficamos com a impressão, reforçada por objeções feitas até mesmo a ucronias literárias bem sucedidas, como veremos adiante, que Ferguson parece desejar que os escritores e os artistas de Hollywood deixem a história alternativa em paz para que os historiadores possam trabalhar seriamente. E quanto a antologia de Squire, é preciso compreender que o contrafactualismo, na época, estava de longe de qualquer pretensão científica e metodológica, e foi apenas com a aplicação bem-sucedida deste modelo em outras áreas, como a economia (FERGUSON, 1999, p. 17), que alguns historiadores, Ferguson inclusive, começaram a estudar suas possibilidades. Sem a ausência de plausibilidade em favor do humor, sem o *jeu d'esprit*, e a explicação reducionista dos primeiros ensaios, que tanto incomodam Ferguson, talvez não houvesse um ponto de partida para uma reflexão posterior, mais profunda (e aqui não nos furtamos em fazer a nossa própria especulação contrafactual).

Nem tudo na antologia de Squire é considerado desprovido de valor histórico por Ferguson. O engenhoso relato de Churchill, *If Lee Had Not Won the Battle of Gettysburg*, antecipando o jogo de inversões de Philip K. Dick em *O homem do castelo alto*⁷, foi escrito a partir do ponto de vista de um narrador-historiador que, vivendo em um mundo alternativo no qual os estados do Norte foram derrotados na Guerra Civil Americana, imagina o que teria acontecido se o Sul não tivesse vencido! Churchill ainda vai mais longe e traça um panorama mundial em que o Império Britânico se torna um mediador entre os Estados Unidos da América e os Estados Confederados da América, resultando numa união das três potências denominada *English Speaking Association*, a qual impede a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Ferguson considera os questionamentos de Churchill “interessantes”, assim como os de Maurois e Emil Ludwig, mas faz ressalvas ao “*wishful thinking* retrospectivo” (FERGUSON, p. 11) que norteia suas especulações, isto é, o desejo de ter evitado as calamidades da Grande Guerra.

Mas não apenas a suposta ausência de seriedade destes primeiros ensaios foi deplorada por Ferguson. Mesmo os produtos assumidamente ficcionais,

⁷ O romance de Dick descreve os Estados Unidos em uma década de 1960 alternativa, onde o Eixo foi o grande vencedor da Segunda Guerra Mundial. As autoridades nazistas empreendem uma caçada a um escritor que publica um *best seller* clandestino, uma ucronia em que a Alemanha e o Japão são derrotados.

produzidos por escritores profissionais, são vistos pelo historiador como, no mínimo, um entrave para a aceitação do contrafactualismo no meio acadêmico:

Pensemos, por exemplo, no recente romance de Robert Harris, *Fatherland*, uma história de detetive situada em uma Europa imaginária, vinte anos após uma vitória nazista. Como esses livros costumam ser, é bem pesquisado. Mas é irremediavelmente ficcional, na medida em que a narrativa segue o padrão clássico de um *thriller* popular e assim, tende a diminuir a plausibilidade do cenário histórico. Em vez de ser uma catástrofe que quase aconteceu – e para evitá-la, milhões pereceram – uma vitória nazista na Segunda Guerra Mundial torna-se apenas um pano de fundo excitante para uma boa história de se ler na sala de embarque do aeroporto. Inúmeras outras obras de ficção afirmam essas premissas históricas contrafactuais: Kingsley Amis, em *The Alteration*, que desfaz ansiosamente a Reforma Inglesa, é outro bom exemplo. Mas eles não têm mais a ver com a história do que os livros de “futurologia”, que a Biblioteca de Londres educadamente classifica como “história imaginária”. Futurólogos oferecem adivinhações sobre qual das alternativas plausíveis que nos confrontam hoje vai prevalecer nos próximos anos, e geralmente baseiam suas previsões na extrapolação de tendências passadas. A julgar pela exatidão de tais obras, no entanto, elas poderiam muito bem ser baseadas em astrologia ou cartas de tarô. (FERGUSON, 1999, p. 7-8)

A trama de *Fatherland* se passa nos anos de 1960. Os alemães venceram a guerra. O Reich se estende da Alemanha aos Montes Urais, onde o exército enfrenta uma guerrilha soviética intermitente. O restante da Europa ocidental e a Grã-Bretanha não passam de países satélites. Os Estados Unidos nunca participaram da guerra e seu presidente é Joseph Patrick Kennedy, que se prepara para uma visita à Alemanha para restabelecer relações diplomáticas e negociar o fim do apoio financeiro e logístico aos guerrilheiros russos. Na iminência desta visita, o investigador de homicídios da *Kriminalpolizei* (Kripo) de Berlin, *Sturmbannführer* Xavier March, depara-se com uma série de assassinatos de membros da velha guarda do Partido Nazista e é envolvido em uma trama para expurgar todos os envolvidos no misterioso destino dos judeus europeus. As descobertas de March no curso da investigação o levarão a um fim trágico. *Fatherland* é um thriller político mais afeito à categoria “romance de mistério”, com personagens extremamente bem construídos, e apoiado em uma exaustiva pesquisa histórica para dar o máximo de verossimilhança ao hipotético Reich alemão dos anos 60. É, de um modo muito próprio, um romance histórico exemplar – ainda que às avessas.

Desmerecer *Fatherland*, uma obra de ficção, como “irremediavelmente ficcional”, nos parece, além de tautológico, inteiramente despropositado; no fundo, seria uma incompreensão do próprio da ficção – e isso no sentido compreendido perfeitamente por Aristóteles: O problema, como já apontei é a situação peculiar de um mesmo procedimento poder ser aplicado tanto nos estudos históricos acadêmicos como na prosa de ficção. Parece estranho, à primeira vista, que a sua prática ficcional possa ser enquadrada como literatura fantástica, e sua prática acadêmica, por outro lado, não seja considerada uma espécie de historiografia insólita. Embora não falem adversários ferrenhos deste procedimento entre os historiadores, que de bom grado a desclassificariam como tal⁸.

Mas seria isso mesmo? Vejamos: Ferguson argumenta que as críticas ao exercício contrafactual em história derivam de um ambiente dominado pela ideia do determinismo na história humana. Nem sempre foi assim. As teologias do mundo antigo clássico, e Ferguson cita especificamente Lucrécio, Políbio e Tácito, oscilaram entre abordagens não-deterministas e deterministas, o primeiro afirmando a liberdade da natureza e a falta de propósito dos acontecimentos, os outros dois elegendo o acaso, ou Fortuna, como condutor dos destinos dos homens. Já a teologia judaico-cristã, mais especificamente a teologia agostiniana, tenta encontrar um equilíbrio entre a onisciência divina e o livre arbítrio.

Em suma, idéias de intervenção divina na história circunscreveram mas não eliminaram a ideia de que os indivíduos têm alguma liberdade de escolher entre possíveis cursos de ação. Nesse sentido, nem a teologia clássica, nem a judaico-cristã necessariamente impediram uma abordagem contrafactual para questões históricas - embora claramente a noção de um propósito divino último também não tenha encorajado tais abordagens. (FERGUSON, p. 26)

Após muitas páginas discorrendo sobre determinismo, causalidade, relatividade e teoria do caos, e se utilizando de um impressionante aparato bibliográfico em história, filosofia, ciência e literatura, Ferguson defende a história contrafactual nos seguintes termos: para ele, é uma necessidade lógica imaginar o que poderia ter acontecido se a suposta causa para determinado acontecimento estivesse ausente; e também é uma necessidade histórica tentar entender o passado como ele “realmente foi”, ou seja, “atribuir igual importância a todas as

⁸ Note-se que o mesmo problema não ocorre entre a prática da História e o romance histórico. O denominador comum do problema, parece-nos, é o uso da imaginação.

possibilidades que os contemporâneos contemplaram antes do fato, e ainda maior importância a estes do que a um resultado que eles não anteciparam” (FERGUSON, p. 87).

O ponto de vista de Ferguson é não-determinista. Para ele, não há inevitabilidade em História. Ao atribuir às múltiplas possibilidades de ação uma realidade mais verdadeira do que a dos fatos tais como efetivamente se deram, e, ao mesmo tempo, relegar a forma narrativa a um segundo plano por causa de sua previsibilidade inerente, Ferguson, em uma engenhosa e elegante jogada conceitual, inverte a proposição aristotélica e alça a tarefa do historiador a um patamar filosófico que antes era privilégio do poeta. De fato, ao historiador caberá agora a tarefa de discorrer sobre o que poderia ter acontecido. É impossível não imaginar que toda a defesa que Ferguson faz da história contrafactual não seja, na verdade, um acerto de contas com Aristóteles⁹, e isto em um momento em que não poucos falam sobre a crise da prosa de ficção. Por isso, além de não considerar seriamente a literatura ucrônica (e poderíamos dizer: não considerar seriamente a literatura em geral), critica o uso da narrativa literária para fins historiográficos, argumentando que qualquer gênero literário traz em si algum grau de previsibilidade, o que seria parte inerente do seu apelo, e que todo escritor escreve tendo a conclusão de sua obra em mente. Portanto, “escrever sobre fatos históricos segundo as convenções de um romance ou drama, seria uma forma de impor ao passado uma nova forma de determinismo: a teleologia da forma narrativa tradicional” (FERGUSON, p. 67).

Ao contrário de Ferguson, Richard J. Evans vê uma convergência entre a história contrafactual e a literatura de ficção, particularmente a ficção científica que se dedica a tais especulações:

Reescrever o passado tem sido apreciado pelos autores de romances de ficção científica e de filmes que envolvem viagens no tempo. De fato, história alternativa é um subgênero reconhecido no mundo da ficção científica. Todas essas obras notáveis de ficção e não-ficção compartilham algo em comum na virada cultural pós-moderna que começou no final do século passado. O colapso das grandes ideologias do século 20, sobretudo do marxismo, abriu o passado a uma multiplicidade de trajetórias possíveis. (...) O pós-modernismo encorajou uma indefinição das fronteiras entre passado e presente, entre verdade e ficção; ele enfraqueceu conceitos lineares de tempo e introduziu uma forte ênfase na subjetividade do

⁹ Acerto de contas, de certa forma, limitado. Aristóteles deixa claro que verossimilhança tem a ver com o que é possível. Se aconteceu, é possível. Mas, se não aconteceu, pode ainda assim ser plausível, logo, possível. Ver o comentário do Estagirita sobre a tragédia *Anteu*, de Agatão. (ARISTÓTELES, 1979, p. 249)

historiador. (...) A história contrafactual pertence essencialmente a este novo mundo de realidades alternativas, mesmo que seus proponentes possam rejeitar abordagens pós-modernas do passado. (EVANS, pg. 30)

Enquanto Ferguson procura separar o contrafactualismo dos exercícios satíricos e ficcionais, de modo a configurar uma metodologia, Evans, recusando essa metodologia, não vê diferenças entre eles. Ambos consideram que a maior parte do que já se produziu no tema é apenas fantasia, desprovida de rigor científico. O que os coloca em direções opostas é que Ferguson, ao contrário de Evans, defende o estatuto metodológico da história contrafactual.

E o que diz a crítica literária? Os caminhos mais recentes da narratologia tem se debruçado sobre a questão dos “mundos possíveis”, questão originalmente formulada no âmbito da Lógica, e onde os *counterfactuals* desempenham papel crucial. Marie-Laure Ryan, por exemplo, vai tentar definir o que é um mundo possível e um mundo impossível se utilizando de uma série de conceituações.

No entanto, outra interpretação concebível envolve a ideia de direcionalidade temporal: o mundo real é o reino dos fatos históricos, os mundos possíveis são os rumos que a história poderia tomar no futuro, e os mundos impossíveis são os rumos que a história não conseguiu tomar no passado. (RYAN, 2014, p. 100)

A história contrafactual, para Ryan, pertenceria ao reino dos mundos impossíveis.

Neste ponto, temos que voltar ao ensaio de Alessandro Manzoni, pois, surpreendentemente, ao desqualificar o romance histórico, ele aponta para uma possível saída redentora para esta estranha mistura de “história e invenção”. O que ele propõe é, nada mais, nada menos, do que uma forma de ucronia.

A citação é longa, mas necessária:

Entre os acontecimentos do passado que restam na memória, alguns podem ser chamados de grandes devido a suas causas e seus efeitos. Por um lado são grandes devido à extraordinária cooperação de planos e ações humanas que, eventualmente mesmo em conflito, fizeram com que se desenvolvessem da maneira que sabemos. Por outro lado são grandes devido às extraordinárias mudanças que causaram nas condições de uma ou mais sociedades. Cada um destes acontecimentos teve, além de suas causas primárias, uma série de causas secundárias que influenciaram diferentes momentos de seu desenvolvimento. Cada um encontrou resistências e auxílios, sofreu atrasos e avanços, teve seus acidentes e modos especiais ou mesmo individuais. É um trabalho sensato e útil aquele do historiador que recolhe todas as informações, as depura e identifica para cada coisa e cada pessoas suas características e efeitos particulares para o

todo, estudando e reproduzindo a sequência real dos eventos, de maneira que o leitor, ao admirar a grandeza e a novidade do resultado, considere o conjunto natural e mesmo inevitável.

Mas há algo mais a ser feito, de certa forma algo de superior: representar os mesmos acontecimentos como deveriam ter sido, para aumentar o prazer e a estupefação no leitor. E esta, poeta, é tua função. A ti, portanto, cabe fazer uma nova escolha entre as partes do acontecimento, deixando de lado aquelas que não servem a teu objetivo especial e mais elevado, alterando como julgares melhor aqueles que julgares melhor conservar. A ti cabe encontrar as dificuldades que, na tua opinião, deveriam ter atrasado ou desviado o curso do acontecimento, bem como naturalmente encontrar os esforços com os quais deveriam ter sido superadas. A ti cabe imaginar acidentes, planos, paixões e, para representá-los mais facilmente, as personagens que teriam representado um papel mais ou menos importante. Cabe a ti traçar o caminho que os acontecimentos deveriam ter tomado para chegar onde chegaram.

Disse que, se um projeto deste tipo fosse hoje em dia proposto a priori, soaria estranho. Não temo exagerar ao dizer que não ocorreria a ninguém. (MANZONI, 2012, n/p)

“Traçar o caminho que os acontecimentos deveriam ter tomado para chegar onde chegaram”. Um historiador contrafactual, ou romancista ucrônico, acrescentaria: e onde poderiam ter chegado. Por um triz, Manzoni não propõe uma poética da ucronia como contraponto à impossibilidade do romance histórico! Não o diz com todas as letras, mas arrisco a hipótese de que ele o deixou implícito. E, sem dúvida, Manzoni exagerou: este tipo de projeto ocorreu a alguém. E um novo subgênero literário nasceu.

Por fim, podemos também considerar a ucronia como algo distinto tanto da história alternativa quanto da história contrafactual, pois, se nos remetermos à etimologia da palavra ucronia, que significa “não tempo”, ela melhor designaria um período hipotético na história do mundo, mas não claramente definido. Nesse sentido, a Terra Média de Tolkien seria uma ucronia, uma vez que ela está situada em uma hipotética pré-história da Inglaterra. Assim como utopia é o “lugar nenhum”, ucronia é o “tempo nenhum”, expressão que serve para conceituar as mais variadas formas de narrativa fantástica.

Seja qual for a definição de ucronia, ela não é uma exclusividade das narrativas fantásticas, apesar de ser frequentemente associada à ficção científica. *Fatherland* não é ficção científica. É difícil considerar *O Homem do Castelo Alto*, uma das obras mais conhecidas de Philip K. Dick, como ficção científica, embora haja algo de fantástico no modo como Dick cria não apenas um mundo alternativo, como também uma versão alternativa de seu próprio livro. Exemplifiquemos com dois

exemplos de ucronia, o primeiro deles um romance realista, e o segundo, definitivamente fantástico.

Complô contra a América, de Philip Roth, é um misto de história alternativa e auto ficção. Em princípio, é mais um romance em que Roth trata de seus temas mais caros: a família, a vida dos judeus secularizados na América, o cotidiano de sua cidade natal de Newark, Nova Jersey, a descoberta do sexo, das transgressões e das questões de identidade. É auto ficção, uma vez que o narrador é o próprio Philip Roth, rememorando sua vida aos nove anos de idade. Mas o cenário no qual se projeta aquilo que é familiar aos leitores de Roth é história alternativa: Franklin Roosevelt é derrotado nas eleições presidenciais pelo aviador Charles Lindbergh, que havia se tornado herói nacional após sua famosa travessia transatlântica solitária, a bordo do monomotor *Spirit of St. Louis*. Lindbergh, de tendências antisemitas, filo fascistas e isolacionistas, uma vez eleito, recusa-se a participar da guerra na Europa e estabelece relações bastante amigáveis com a Alemanha nazista. Institui programas educacionais para os judeus, com o intuito de integrá-los na “América profunda”, dos quais o irmão mais velho de Roth se torna entusiasta após passar algumas semanas em uma fazenda no Kentucky. Um clima de paranoia se instala na comunidade judaica, mas Roth, fino observador, nunca deixa claro se a paranoia era justificada. No fim, a Era Lindbergh dura apenas dois anos, e a História segue o seu curso tal como de fato seguiu, e o romance de Roth se inscreve naquela categoria de histórias alternativas assinalada por Isaac Asimov, que trata de alterações na história que geram “uma diferença que, através de qualquer espécie de inércia social, consiga convergir até um período posterior quase idêntico ao que chamamos realidade, exceto algumas mudanças curiosas – ou irônicas”. (ASIMOV in TURTLEDOVE, p.)

Não é o caso de *Bring the Jubilee*, de Ward Moore. É história alternativa e ficção científica, pois é narrada do ponto de vista da personagem de um historiador que habita um século XX alternativo, resultado da vitória dos Estados Confederados da América na Guerra Civil Americana. Uma experiência de viagem no tempo transporta esse personagem para o momento da batalha de Gettysburg, o objeto de sua pesquisa, e ao matar inadvertidamente um oficial sulista ele provoca o atraso do batalhão responsável pela vitória, modificando, conseqüentemente, o futuro. E mais: como o oficial era um antepassado do inventor da máquina do tempo, esta jamais é construída, de modo que o narrador não pode voltar para o seu próprio tempo, pois

nem o seu tempo e nem a máquina existem mais. Moore cria um tempo alternativo que é destruído para se tornar o que de fato se tornou. O narrador torna-se então, ele mesmo, um ser ucrônico, um ser sem tempo. Ou, se nos permitem a platitude, uma personagem de ficção.

Em ficção, “irremediável ficção”, a história alternativa é uma espécie de negativo do romance histórico. Se Evans não vê diferença entre um exercício de especulação histórica e uma obra de ficção, é porque, nos melhores exemplos, deve existir um grau de plausibilidade que torne o enredo crível. Isaac Asimov, em seu prefácio para o romance *Agent of Byzantium* (1987), de Harry Turtledove, um dos mais prolíficos praticantes do gênero, alerta para a dificuldade de construir um *what if...?* convincente, em todas as suas possíveis variantes:

Não é fácil escrever uma história de um “se” da história. Uma pequena alteração pode originar outra e ainda outra, até um período posterior se tornar radical, quase incrivelmente diferente do que hoje consideramos ser a realidade. Ou, em alternativa, pode gerar uma diferença que, através de qualquer espécie de inércia social, consiga convergir até um período posterior quase idêntico ao que chamamos realidade, exceto algumas mudanças curiosas – ou irônicas. (ASIMOV in TURTLEDOVE, s/d, p. 7)

É o caso do ensaio de Churchill. É também o caso do livro de Turtledove, um volume composto de pequenos contos independentes mas interligados, que em conjunto podem ser lidos como um romance, conhecidos como *fixups*, onde são narradas as aventuras de um funcionário do Império Bizantino em uma realidade alternativa na qual o islamismo nunca foi criado, pois Maomé converteu-se ao cristianismo, sendo inclusive canonizado. O Império Persa não sucumbiu e o catolicismo romano permaneceu uma dissidência sem grande influência política em face do cristianismo ortodoxo dominante.

Outro romance do mesmo Turtledove, *Ruled Britannia*¹⁰ (2002), ambienta-se em uma Inglaterra dominada pela Espanha após a vitória da Invencível Armada, de modo que William Shakespeare, convivendo com a ameaça da Inquisição, tem de se decidir a escrever uma peça teatral com o intuito de estimular os ingleses à revolta. Em certos romances, o ponto de divergência acontece em um momento ainda mais remoto, provocando aquela cadeia de alterações assinalada por Asimov. Por exemplo, *Tunnel Through the Deeps* (1972), de Harry Harrison, é uma história

¹⁰ TURTLEDOVE, Harry. *O dilema de Shakespeare*. Parede, Saída de Emergência, 2006.

alternativa na qual os americanos perderam a Guerra Revolucionária, George Washington foi executado como traidor, e os Estados Unidos ainda estão, em 1973, sob o controle do Império Britânico. O ponto de divergência entre este mundo e o nosso próprio ocorreu muito mais cedo, quando os mouros venceram a batalha de Las Navas de Tolosa na Península Ibérica, em 16 de julho de 1212. Assim, a Espanha foi incapaz de se unificar, devido à presença islâmica em seu território, e, portanto, não pôde financiar a expedição de Cristóvão Colombo em 1491-1492. Em vez disso, foi John Cabot¹¹ quem descobriu a América, poucos anos mais tarde.

Quando a ficção científica se apropria do contrafactualismo para construir um passado que nunca houve, a tese de Fredric Jameson sobre a relação entre o romance histórico, no século XIX, e a ficção científica na pós-modernidade, encontra um novo desafio. Para Jameson, a FC “pode ser considerada uma forma historicamente nova e original que nos oferece uma analogia com a emergência do romance histórico no começo do século XIX.” Partindo da interpretação de Lukács¹², que vinculava o surgimento do romance histórico com a necessidade da nova classe burguesa de narrar o seu passado, sua história, de modo distinto da aristocracia feudal, Jameson afirma que tanto o romance histórico quanto outras manifestações correlatas, como o filme de época, caíram em desgraça e se tornaram raros (o texto é de 1997) “não apenas porque na era pós-moderna não contamos mais nossa história dessa maneira, mas também porque não mais a experimentamos assim, ou talvez não mais a experimentemos de modo algum” (JAMESON, 1997, p. 289). A ficção científica, portanto, ao encenar o futuro, manteria uma relação estrutural e dialética com o romance histórico, que reencena o passado.

Mas quando é a ficção científica que reencena o passado, como no caso das ucronias, temos um caso diferente, daí a dificuldade não apenas de definir o que são ucronias específicas como, por exemplo, o *steampunk*, mas de rastrear suas origens, de fazer a arqueologia dos subgêneros, uma vez que os sítios arqueológicos onde as pistas se encontram estão saturados de peças de naturezas díspares, como o grande salão do submarino de Nemo.

¹¹ Giovanni Caboto (1450-1499), navegador italiano conhecido como John Cabot, pois sob as ordens de Henrique VII da Inglaterra descobriu, em 1497, a ilha canadense Newfoundland.

¹² LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo, Boitempo, 2011.

H.G. Wells introduz na literatura o recurso ao dispositivo de viajar no tempo. Um curto texto do surrealista Jacques Rigaut foi pioneiro em descrever alterações no passado histórico pelo uso deste dispositivo¹³. Em março de 1921, no décimo oitavo número da revista *Littérature*, ele publicou este breve texto, que chamou de *roman*, dedicado a André Breton, intitulado *Un brillant sujet*¹⁴. Texto inegavelmente humorístico, mas com uma urgência desesperada, iconoclasta e brutal, característica da vida e da obra do autor, descreve as viagens no tempo do “jovem sentimental” Palentête, a bordo de um dispositivo em formato de ovo gigante, que graças a concepção de uma linha de tempo em espiral, e não em linha reta, consegue viajar para o passado simplesmente se locomovendo em oposição a rotação terrestre¹⁵. Nestas viagens, Palentête modifica a História de maneira radical, inúmeras vezes: envenena o Menino Jesus; mutila o nariz de Cleópatra, ainda criança, com um alicate; ocupa o lugar dos profetas bíblicos e dos deuses pré-colombianos; ensina o dogma do suicídio obrigatório aos vinte anos em cinco continentes; e presenteia Homero com um exemplar de *La deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, de Tristan Tzara. Após enfrentar as consequências de uma longa série de paradoxos temporais, morre idoso dentro do ovo, no momento de sua construção.

Mas foi H.G. Wells, em 1895, quem legou para o mundo das artes, o dispositivo mecânico de viajar no tempo. A partir da publicação de *The Time Machine*, a viagem no tempo deixou de “depende dos recursos fantasistas clássicos (um sonho, uma visão, uma poção mágica, uma hibernação prolongada, um transporte involuntário por meios desconhecidos) para instituir, modernistamente, a possibilidade de um mecanismo controlado pelo passageiro” (TAVARES in WELLS, 2010, p. 8). Poderíamos mencionar também o famoso golpe de pé-de-cabra na cabeça, que faz narrador protagonista de *A Connecticut Yankee in King Arthur's*

¹³ Jorge Luis Borges, por outro lado, intuiu um sentido contrafactual implícito em *The Time Machine* de Wells, no ensaio “A flor de Coleridge”. O Viajante do Tempo retorna com uma flor murcha do futuro. Borges medita na “flor futura, a contraditória flor cujos átomos agora ocupam outros lugares e ainda não se combinaram”. A hipótese de a marcha da História poder ser modificada pela simples presença de um objeto do futuro é a inversão do “efeito borboleta” de Ray Bradbury em “A Sound of Thunder”. Ver BORGES, Jorge Luis. “Outras Inquisições” in *Obras Completas*, São Paulo, Globo, 1999, p. 17.

¹⁴ http://fr.wikisource.org/wiki/Un_brillant_sujet. Acesso em 12/2014.

¹⁵ Ideia semelhante será usada cinquenta e sete anos depois no filme *Superman-The Movie* (1978), no qual o herói, para anular a morte de sua amada, voa ao redor da Terra à velocidade da luz, forçando o planeta a girar em sentido contrário e assim reverter o tempo.

Court, de Mark Twain, desmaiar e acordar em Camelot, no século VI. Mas o ano de 1895 marca o surgimento de uma outra espécie de máquina do tempo, como já vimos: o cinematógrafo. “Duas máquinas do tempo que brotaram de um mesmo caldo cultural de ideias, dois sintomas de um fim de século em que o homem começou a se sentir capaz de acelerar o Tempo, retardá-lo, fixá-lo, fazê-lo retroceder.” (TAVARES in WELLS, p. 7). A máquina do tempo criada por Lumière permitiu a retenção da imagem do passado, sua sobrevivência através dos tempos. Suas imagens já pertencem ao passado no momento mesmo em que são produzidas. Este processo é duplicado quando estas imagens do passado reencenam, por sua vez, outro passado ainda mais distante, caso do olhar retrospectivo que o cinema voltou, no período abordado no capítulo anterior, para a era dos *scientific romances*, das *voyages extraordinaires*, para os primórdios da Era das Máquinas. A máquina do tempo concebida por Wells permitiu que aquilo que viria a constituir o que chamamos hoje de literatura de ficção científica, expandisse e estabelecesse uma conexão entre dois subgêneros que passariam a ser por ela abarcados: a viagem no tempo propriamente dita, e a história alternativa.

Mas seu enredo, como era de se esperar, não se preocupa com consequências a longo prazo destas alterações. Isto, evidentemente, estava longe do horizonte de intenções de Rigaut. Seu texto é uma pilhéria extravagante, bem ao gosto surrealista, que poderia tranquilamente figurar na *Anthologie de l'humour noir* de Breton. É o ano de 1939 que marca em definitivo o surgimento da primeira história de ficção científica onde a viagem no tempo é parte da causa de uma alteração histórica profunda: *Lest Darkness Fall*¹⁶, de L. Sprague de Camp, onde um arqueólogo em Roma sofre um deslizamento temporal (*timeslip*) e é transportado para a Roma do século VI, próxima ao seu declínio e queda. Seu objetivo então é realizar implementações tecnológicas no intuito de evitar a chegada da Idade Média.

Outro recurso que a ficção científica vai utilizar para desenvolver histórias alternativas é a ideia de “mundos paralelos”. Brian Stableford e David Langford, na *Science Fiction Encyclopedia* assim a definem:

Um mundo paralelo é outro universo situado “ao lado” do nosso, deslocado a partir dele ao longo de uma quarta dimensão espacial (mundos paralelos são muitas vezes referidos na FC como “outras dimensões”). Embora

¹⁶ DE CAMP, L. Sprague. *A luz e as trevas*. Lisboa, Livros do Brasil, 1987.

universos inteiros possam estar paralelos nesse sentido, a maioria das histórias se concentram em Terras paralelas. *A ideia de mundo paralelo constitui um quadro útil para a noção de História Alternativa, e muitas vezes é usada dessa forma*¹⁷. A maioria dos “mundos secundários” da fantasia moderna são mundos paralelos explícitos ou implícitos. (...) A ideia de que outros mundos se encontram paralelos ao nosso e, ocasionalmente, se conectam com ele, é uma das mais antigas ideias na literatura especulativa e na lenda; Os exemplos vão desde o País das Fadas ao “plano astral” dos espíritas e místicos. Há dois temas folclóricos básicos ligados a essa noção; no primeiro, um ser humano comum é transportado para uma terra fantástica onde ele / ela passa por aventuras e pode encontrar o amor e satisfação que permanecem fora de alcance na Terra; no segundo, uma comunicação ou visitação do outro mundo afeta a vida de um indivíduo deste mundo, muitas vezes, ferindo ou destruindo essa pessoa. Ambos os padrões são muito evidentes na ficção imaginativa moderna, moldando toda uma gama de subgêneros.
http://www.sfencyclopedia.com/entry/parallel_worlds

Uma Terra paralela, se não for o exato espelho da nossa, frequentemente possui uma cronologia paralela. Em uma ucronia tradicional, imaginamos uma linha do tempo diferente daquela que a História registra. Em uma Terra paralela, podemos ter uma linha de tempo divergente que não altera a existência da nossa, a não ser que o ficcionista crie alguma espécie de portal, que à maneira das cavernas que levam ao Hades, estabeleça uma comunicação entre os dois mundos, o que necessariamente afetará o funcionamento de ambos. É o caso de uma história pioneira na utilização deste conceito, *The Sidewise of Time* (1934), de Murray Leinster, que conta a história de um cataclismo que provoca o intercâmbio entre várias linhas de tempo alternativas, fazendo com que surjam legiões romanas nas periferias de St. Louis, e *drakkars* vikings aportem em Massachussets. Esta ideia pode ser expandida indefinidamente, como no conceito de multiverso, onde temos não apenas um mundo paralelo, mas uma série infinita de mundos com linhas de tempo diferentes. *The Worlds of Imperium*¹⁸, de Keith Laumer, que o artista gráfico e estudioso do *steampunk* Krzysztof Janicz considera¹⁹ o primeiro romance representativo deste subgênero, trabalha com esse conceito.

Um outro tipo de mundo paralelo, também referenciado pela *Science Fiction Encyclopedia*, é aquele que comporta a existência de mundos ficcionais,

¹⁷ Grifo nosso.

¹⁸ LAUMER, Keith. *Mundo alternante*. Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

¹⁹ Janicz começou a organizar uma *Steampunkopedia*, infelizmente interrompida em 2010. Seu quadro cronológico é extenso e abarca todas as formas de mídia. Disponível em: <http://efanzines.com/SAC/Steampunkopedia.pdf>.

indistinguíveis do mundo real, e que, em consonância com a história alternativa, afetam ou modificam a cronologia.

Estas linhas, estas tendências da ficção científica irão se amalgamar para formar aquilo que será mais tarde conhecido como *steampunk*. Mas o problema de definir o subgênero *steampunk* é semelhante ao problema de definir a ficção científica. Todo novo gênero procura seus antecessores. E frequentemente acontece de nem todos se parecerem entre si, como os precursores de Kafka, que Jorge Luis Borges, com seu humor peculiar, “premeditou” examinar²⁰. Veremos adiante como três escritores bastante diferentes entre si – Verne, Wells, Poe – se tornaram os “pais da ficção científica” por obra de seu criador de fato e de direito, Hugo Gernsback. Novamente como no texto de Borges (1990), o trabalho de um escritor “modifica nossa concepção de passado, como há de modificar a de futuro”, num surpreendente porém revelador dispositivo hermenêutico de uma autêntica viagem no tempo.

Passarei agora para dois estudos de caso em literatura ucrônica. No primeiro, vou demonstrar que a literatura de entretenimento, à qual a ficção científica geralmente é associada, pode fazer uso de recursos característicos da vanguarda, do modernismo e do pós-modernismo sem prejuízo de vulgarizá-los e sem perder o caráter romanesco que caracteriza o gênero; e no segundo, cuja importância se dá pelo fato de ser a primeira ucronia de que se tem notícia na literatura brasileira, vou assinalar a existência de um elemento que será analisado com mais detalhes nos próximos capítulos, o *crossover* ou transficcionalidade.

1.3 ESTUDO DE CASO: *O sonho de ferro: Adolf Hitler, escritor de ficção científica*

1.3.1 Ucronia como vanguarda

²⁰ BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores” in *Outras Inquisições*. São Paulo, Globo, 1990, p. 96-98.

Existem gêneros literários e literatura de gênero. Embora correndo o risco de confundir este último termo com certo tipo de literatura relacionada com a temática da diversidade sexual, tão festejada na área dos relativamente recentes “estudos culturais”, vamos usá-lo especificamente para denominar os gêneros (ou subgêneros) que compõe o fascinante universo da assim chamada “subliteratura”, ou literatura de entretenimento, ou ainda, no dizer de José Paulo Paes, daquela espécie de produção “eufemisticamente chamada ‘paraliteratura’ pelos franceses” (PAES, 1990, p. 15)

Usaremos a expressão “literatura de gênero” no mesmo sentido que, no jargão cinematográfico, fala-se em “cinema de gênero” em contraposição ao “cinema de autor”. Estas expressões (e sua distinção) são equivalentes ao que Umberto Eco chamava “cultura de massa” e “cultura de proposta”, e Tzvetan Todorov “arte popular” e “grande arte”. Grosso modo, cinema de gênero é o faroeste, o musical, o terror, a comédia romântica. Cinema de autor é Jean-Luc Godard, ou Andrei Tarkovski. Popularmente, diz-se “vou assistir um musical” ou “vou assistir uma ficção-científica”, mas quando se trata de “cinema de arte”, diz-se: vou ver um filme de Godard, ou de Tarkovski. Ainda que Godard possa filmar um musical (*Une femme est une femme*), ou Tarkovski, ficção-científica (*Solaris, Stalker*).

É preciso observar, no entanto, que os juízos de valor no cinema são diferentes. O *paideuma* de grande parte dos cineastas autorais, principalmente daqueles que formaram a famosa geração dos *Cahiers du Cinéma*, é composto por “filmes de gênero”, talvez porque a arte cinematográfica já tenha nascido como indústria, sob o imperativo do entretenimento, da cultura de massa e da arte popular. Assim, filmes dirigidos por funcionários dos grandes estúdios, que até então eram considerados, no máximo, artesãos competentes, foram alçados à categoria de grande arte ao serem neles identificados elementos de refinamento estético característicos de uma “cultura de proposta”. Foi o que aconteceu com a obra de Alfred Hitchcock, de John Ford, de Anthony Mann, e outros. No cinema, portanto, dadas as suas características próprias, foi possível formar um cânone a partir de obras pensadas para a indústria do entretenimento de massa, e que hoje recebem a alcunha de “clássicos do cinema”.

Em literatura, o eufemismo francês apontado por Paes demonstra que esta questão ainda é delicada. Embora a expressão “paraliteratura” seja uma forma mais elegante de designar tudo aquilo que não é canônico, quando não há muito tempo

atrás falava-se de fato em subliteratura, e mesmo os termos canônico e não-canônico também sejam esforços em direção à essa elegância que se quer despida de preconceitos, na prática ainda existe resistência em considerar que alguns autores podem, dentro do segmento voltado ao entretenimento, produzir obras que inovam e subvertem sem necessariamente operar aquele salto apontado por Todorov nos anos 70, para quem todo rompimento do acordo entre o escritor popular e o seu público implicaria num “embelezamento” direcionado para a “grande literatura”, e não mais para literatura de gênero. Mas talvez seja mais útil, ao invés de “embelezamento”, palavra carregada de conotações beletristas e acadêmicas, não raro ridículas, e cujo emprego leva invariavelmente ao *kitsch*, falar em “extrapolação de faixa”, como queria Haroldo de Campos em seu ensaio “Vanguarda e Kitsch”:

Um produto de consumo, como uma história em quadrinhos, um romance de *science-fiction* ou um cartaz publicitário, podem extrapolar de faixa quando consegue recuperar a informação, fazendo com que a atenção do fruidor se volte do entretenimento ou da notícia utilitária para a própria estrutura da mensagem (...) Assim, por exemplo, a ficção-científica *The Demolished Man*, de Alfred Bester, consegue êxito ao empregar a técnica de notação espacial da poesia de vanguarda não como uma citação intelectualista deslocada do contexto próprio, mas a serviço das exigências de construção do enredo, quando procura reproduzir um colóquio mental entre telepatas. (CAMPOS, 1969, p.197)

Se uma obra de entretenimento pode operar uma extrapolação de faixa sem a intenção de falsificar os seus pressupostos para alçar-se à uma “dignidade” artística postiça, nem por isso ela deixa de romper com as regras do gênero no qual se insere. Logo, a afirmação daquele Todorov setentista de que “a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero” já não passa de uma bela e estimulante ideia, mas dificilmente comprovável.

No domínio da ficção-científica, essas transgressões ou extrapolações são mais frequentes do que se imagina. Cremos ser o momento de chamar atenção para um obscuro romance publicado no Brasil em 1976 pela José Olympio. Era o volume 13 da Coleção Asteroide e oferecia aos aficionados a oportunidade única de ler um romance de ficção-científica premiado com um Hugo em 1954, da autoria de ninguém menos do que Adolf Hitler (1889-1953).

Em 1953, o mundo da ficção científica foi assombrado com a publicação do livro póstumo do escritor e ilustrador Adolf Hitler, *The Lord of Swastika*.

Naturalmente, a obra tornou-se um best-seller imediato, e foi agraciada com o prêmio Hugo, um dos mais importantes do gênero, Ademais, nos cinco anos posteriores à publicação, tornou-se objeto de culto, sendo adotado como livro guia de várias associações, tais como a Liga Cristã Anticomunista, os Cavaleiros Americanos do Bushido, e, como não poderia deixar de ser, várias organizações de motociclistas. Seu autor, austríaco de nascimento, emigrou para a América em 1919, levando uma vida boêmia entre os artistas de rua do Greenwich Village até começar a ganhar a vida como ilustrador de histórias em quadrinhos. Começou a escrever suas próprias histórias a partir da década de 30, sendo um dos mais populares autores e ilustradores da assim chamada Era de Ouro da ficção científica americana (1938-1946).

O enredo de *The Lord of Swastika* fala do futuro sombrio de um planeta que poderia ser a Terra, arrasado por um conflito nuclear que dizimou boa parte da humanidade e provocou horrorosas mutações na maior parte dos sobreviventes. O único país que ainda preserva os humanos em estado puro é a Alta República de Heldon, nação de origem do herói Feric Jaggar, um Humano Verdadeiro, que decide impedir a contaminação de Heldon pelas hordas mutantes. Para tanto, reúne em torno de si um grupo de adeptos, para derrubar o tíbio governo e tomar o poder, para logo empreender uma campanha de aniquilação dos humanos degenerados, a fim de colonizar suas terras. A maior ameaça aos planos de Jaggar é o maléfico Império de Zind, localizado ao Leste, e controlado pelos Doms, seres alienígenas que controlam os mutantes e fabricam exércitos de monstros antropoides destituídos de vontade.

O sucesso do livro era perfeitamente justificável, segundo o parecer do Professor Homer Whipple, da Universidade de Nova York, que em 1959 escreveu o posfácio à segunda edição. Afinal, o mundo de 1959 não apontava para um futuro particularmente promissor. Não se esqueça de que, sem nenhum inimigo que lhe fizesse frente, a União Soviética, tal qual o Império de Zind, havia derrotado e ocupado toda a Europa e a África na Segunda Guerra Mundial. Os Estados Unidos da América e seu maior aliado, como ninguém ignora, o Império do Japão, viviam em tensão permanente com os russos: era a Guerra Fria. Diante de um mundo desesperançado, com um panorama político internacional nada alentador, o chamado às virtudes masculinas da força, coragem e camaradagem para enfrentar um inimigo que ameaça todos os valores da civilização tal como a conhecemos,

passa a ter uma função consolatória, embora fique claro, durante a leitura do romance, que Feric Jaggar e seus seguidores são psicopatas racistas e sexualmente frustrados, não sendo, portanto, uma influência benéfica.

1.3.2 Tudo é possível

Mas, como se pode perceber, nada disso é verdade. O que temos aqui é, de fato, é um livro de história alternativa e ficção científica de Norman Spinrad, *The Iron Dream*. Um livro dentro do livro. Ou melhor, um falso romance (*The Lord of Swastika*) rodeado de falsos paratextos, que, juntos, compõem o livro verdadeiro (*The Iron Dream*). Ou ainda, os paratextos formam uma espécie de moldura contrafactual para a tela que iremos “ler”. Os paratextos são fundamentais, quase tão importantes quanto o romance, pois são eles que informam sobre o mundo fictício, a realidade histórica alternativa na qual o falso romance se insere e se justifica.

Utilizamos aqui a terminologia de Gerard Genette, que em 1987 escreveu um famoso livro sobre a função do paratexto na composição de um livro, *Seuils*²¹. E a edição brasileira do livro de Spinrad, *O Sonho de Ferro*, na tradução de José Sanz, será utilizada como base.

Ao manusearmos o livro, veremos na contracapa o nome do autor Norman Spinrad e abaixo, o verbo “apresenta”. Mais abaixo, a foto de Spinrad e em seguida a continuação da frase: “O clássico de ficção científica de Adolf Hitler...e os críticos vibram!” Abaixo, quatro eminentes escritores de ficção científica e fantasia, Michael Moorcock, Philip José Farmer, Harlan Ellison e Harry Harrison fornecem seus depoimentos entusiasmados sobre o romance de Hitler. Moorcock compara o livro de Hitler com as obras de J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, G.K. Chesterton e Sir Oswald Mosley²². E Harrison é categórico: “Se Wagner escrevesse ficção científica, seria assim!”

21 Utilizamos nesse trabalho a edição mexicana, *Umbrales*, traduzida por Susana Lage e publicada em 2001 pela Siglo Veintiuno Editores.

22 Sir Oswald Mosley (1896-1980) foi um dos principais líderes fascistas do Reino Unido. Colocá-lo ao lado de Tolkien, Lewis e Chesterton é não apenas uma referência pouco amigável à postura

Abrindo o livro, o leitor é informado na folha de rosto que vai ler um livro de Norman Spinrad intitulado *O Sonho de Ferro*. Temos, como de praxe, uma folha de anterrosto com o título novamente – que Genette, jocosamente, diz ser um lembrete para “amnésicos profundos” (GENETTE, p. 27) e a folha de rosto (e novamente o título!). Em seguida encontramos vários exemplos fictícios do que Genette chama de “peritexto editorial” (pg. 19 – 35): em primeiro lugar, uma chamada do editor alertando o leitor para as emoções que o aguardam ao começar a ler *O Senhor da Suástica* (e não mais *O Sonho de Ferro*): “DEIXE QUE ADOLF HITLER o transporte para a Terra num futuro longínquo...” lembrando-o de que a obra foi laureada com um Hugo de Melhor Romance em 1954 e que a presente edição, a segunda, foi acrescida de um posfácio do Professor Homer Whipple. E termina convidando o leitor a descobrir por si mesmo porque o livro se tornou, para tantas pessoas, “um farol de esperança nestes tempos sombrios e terríveis.”

Virando novamente a folha, temos uma lista de outras obras de Adolf Hitler. Alguns títulos chamam a atenção. *Os Construtores de Marte* remete imediatamente à famosa e pioneira série de Edgar Rice Burroughs sobre o aventureiro John Carter e suas peripécias no planeta Marte. Outros, como *A Raça Dominante*, *A Ordem Milenar* e, especialmente, *O Triunfo da Vontade*, estão diretamente relacionados ao universo nacional-socialista.

Em seguida, ainda na área dos “peritextos editoriais” temos uma breve nota biográfica. Neste momento, o romance assume o início da sua face contrafactual, a primeira metade da moldura de história alternativa. O *what if?*, no caso, pode ser enunciado assim: e se Adolf Hitler tivesse emigrado para os Estados Unidos em 1919 e decidido ganhar a vida como ilustrador e escritor de ficção científica e fantasia? A resposta a essa pergunta não é inteiramente respondida nesta nota biográfica. Sabemos apenas que, após um período de privações, Hitler firmou-se no mercado editorial e tornou-se um autor cultuado. *O Senhor da Suástica* foi sua derradeira obra, publicada e premiada postumamente.

Após esta nota, o título *O Sonho de Ferro* se repete (!) em outra folha de anterrosto, ou melhor, pós-rosto. Mas do outro lado desta folha, à maneira de um espelho, temos nova informação: emoldurados por quatro pequenas suásticas,

conservadora dos três autores, mas também uma maneira de reescrever a história do próprio Mosley, tomando-o por um ficcionista, do mesmo modo que Spinrad fez com Hitler.

lemos os dizeres: “*O Senhor da Suástica*, um romance de ficção científica por Adolf Hitler.”

E então, finalmente, após todos os preâmbulos paratextuais e contrafactuais, tem início o “romance de Adolf Hitler”. Adiantando-nos ao posfácio do Prof. Whipple, podemos dizer que “Hitler” oferece uma súpula de todos os clichês da pior literatura de ficção científica que imperou nos magazines das décadas de 30, 40 e 50, ou seja, o período conhecido como *The Golden Age*, a Era de Ouro, que também, é justo reconhecer, nos deu grandes autores que entraram para o cânone do gênero. No entanto, parece que o pior do estilo, aquilo que foi responsável pelo estigma de sublitteratura, é o que caracteriza *O Senhor da Suástica*. Frases bombásticas e inconsequentes, filosofia rasa, violência explícita e redundância. Mas há mais. O enredo é uma alegoria da ascensão e da queda do Terceiro Reich. Podemos seguir o protagonista Feric Jaggar emulando os passos do Adolf Hitler da História: sua partida da Borgravia (Áustria) e chegada à Heldon (Alemanha); seu encontro com Seph Bogel (provavelmente Anton Drexler, um dos fundadores do Partido Nazista) em uma taverna, onde este fica impressionado pela sua retórica racista; seu encontro com Stag Stopa (Ernst Röhm), chefe do grupo paramilitar de motociclistas Vingadores Negros (*Sturmabteilung-SA*), grupo este que mais tarde se converte em uma divisão do Círculo da Suástica (*Schutzstaffel-SS*) sob o comando de Bors Remler (Heinrich Himmler) e depois é desmantelado, e Stopa, assassinado (uma alusão à Noite dos Punhais). A arma mítica de Jaggar é o Grande Porrete de Heldon, possivelmente uma paródia da Lança de Longino. Todos os fatos relevantes da história real da Alemanha Nazista, inclusive a conquista e aniquilação violenta de povos inteiros e sua derrota final para o Império de Zind (URSS) são descritos como o produto da imaginação doentia de um escritor menor, Adolf Hitler. Outra alusão interessante é ao Tempo do Fogo, período negro da história de Heldon, quando uma guerra nuclear teve como consequência as mutações genéticas que ameaçam a pureza racial de seus habitantes. Evidentemente, trata-se da Primeira Guerra Mundial e o enfraquecimento da nação alemã.

1.3.3 Intertextualidade

Uma hipótese que podemos propor, embora aqui não seja o lugar de esmiuçá-la, é o parentesco de *O Senhor da Suástica* com o *Mein Kampf*. Nada seria mais apropriado. Se Hitler nunca se tornou um líder político alemão, e portanto nunca escreveu seu manifesto autobiográfico, nada mais natural, a bem da perfeita contrafactualidade, que as frases, a ideologia e o estilo de seu *opus maximus* se espalhasse ao longo da obra ficcional de “Hitler”. Como exemplo para futuras investigações, vejamos este trecho do capítulo XI do *Mein Kampf*, “Povo e Raça”:

O antigo Império, não dando a menor atenção à questão fundamental da raça, que pesa na formação de uma nacionalidade, desprezou o direito único que explica a vida de um povo. Povos que se tornam bastardos ou se deixam contaminar, atentam contra a vontade da Providência, e seu aniquilamento não é uma injustiça e sim um restabelecimento do direito. Quando um povo não quer mais dar apreço às qualidades inerentes que lhe foram dadas pela Natureza e que se acham enraizadas no seu sangue, não tem mais o direito de chorar a perda de sua existência. (HITLER, cap.XI, p.211)

Comparemos o trecho acima com uma reflexão de Feric Jagggar sobre a situação de Heldon:

As nações que confinavam com a pátria eram relativamente ricas em material humano genético, mas desde que mestiços e mutantes constituíram a maior parte de suas populações e tinham mantido o controle político, diante do fracasso da Alta República de esmagar seu domínio no decorrer da Grande Guerra, a probabilidade de que tais governos quisessem promulgar leis de restrição racial necessárias a criar condições para que essa associação degenerada de gene voltasse ao genótipo humano puro, parecia nula. (SPINRAD, cap. II, p. 26)

Spinrad se inspira nas memórias do Hitler histórico e as transforma, deliberadamente, em má literatura de fantasia, ou como escreveu Carl Tighe, em “um exercício de um mau gosto insuportável, mas de fato uma paródia minuciosa da política de Adolf Hitler e um inteligente double-take sobre a imaginação nazista”²³. Guardadas as devidas proporções, processo análogo ao de Cervantes em relação ao romance de cavalaria no *Dom Quixote*. Por exemplo, a narrativa que Hitler faz, no cap. IX da Segunda Parte de *Minha Luta*, da marcha para Koburg, em outubro de 1922, quando as “Tropas de Assalto” do Partido Nazista entraram em confronto com militantes comunistas, é inteiramente parodiada no capítulo 8 de *O Senhor da*

23 TIGHE, Carl. “Pax Germanica – The Future Historical”. *Journal of European Studies*, vol. 30, 2000, pg. 313.

Suástica, quando Jaggar e suas tropas de motociclistas marcham para Borburg, reduto de miseráveis controlados pelos Doms. Hitler conta que quando os comunistas tentaram “se opor ao cortejo em marcha foram dispersados, dentro de poucos minutos, com as cabeças quebradas, pelas companhias das ‘Tropas de Assalto’”. Essa frase se torna o ponto de partida, em *Spinrad*, para uma verdadeira hecatombe:

Com enormes berros de medo e consternação, centenas de miseráveis alucinados caíram, afogando-se no próprio sangue enquanto o aço frio arrebatava cabeças e rodas esmagavam os membros dos tombados. (...) Feric volteava seu Malho de Aço em grandes arcos de destruição, esmagando dezenas de cabeças, quebrando montes de membros, acutilando os dorsos dos inimigos dois a dois, provocando verdadeira destruição com cada golpe. Que visão esplendorosa era aquela para os espectadores em todo Heldon, e que inspiração para os seus homens! (*SPINRAD*, cap.9, p. 111)

Seria realmente interessante, através de um estudo comparativo entre ambos os livros em suas línguas originais, tentar estabelecer não apenas as semelhanças estilísticas mas também as estruturas frasais da língua alemã que o “Professor Whipple” aponta no uso que “Hitler” faz do inglês. Cumpre observar que *Spinrad* não emula apenas o estilo do Hitler histórico, mas o hiperboliza, chegando mesmo ao paroxismo do ridículo e da má literatura, como, por exemplo, nesta fala de Jaggar ao adentrar as florestas de Heldon:

Sinto uma grande força emanar dessas florestas, Bogel – disse Feric, com voz suave. - Experimento aqui uma conexão orgânica direta com a glória da nossa história racial. Quase posso ouvir a voz dos meus genes cantando as sagas da nossa ancestralidade. (*SPINRAD*, cap. III, p. 48)

Nem o mais rasteiro escritor naturalista poderia conceber essa grotesca passagem do biológico ao mítico, ao imaginar genes cantando sagas. Mas são justamente esses puros genes menestréis da raça helder que são preservados para que clones de Homens Verdadeiros possam povoar novos planetas na órbita de Tau Ceti, estrela semelhante ao Sol, na constelação da Baleia. O livro termina com uma ridícula e priápica nota de esperança:

Com um ruído ensurdecedor, uma fantástica coluna de chamas alaranjadas saiu do foguete. Cada garganta em Helder juntou-se à de Feric num grito

silencioso de triunfante alegria quando a semente da Suástica subiu numa coluna de fogo para fecundar as estrelas. (SPINRAD, cap. XIV, p.237)

Ao término do livro, o leitor depara-se com mais um paratexto, aquilo que Genette poderia denominar “posfácio ficcional”²⁴. É o “Posfácio à Segunda Edição”, supostamente escrito em 1959 pelo Professor Homer Whipple, da Universidade de Nova York. “Whipple” tenta explicar o sucesso do livro pelo contexto político de então: a ameaça comunista, concretizada pela conquista soviética da Europa. Apesar de considerar *O Senhor da Suástica* um livro ruim, notadamente escrito por um alemão sem pleno domínio da língua inglesa, repleto de imagens violentas que aludem a símbolos fálicos e homoeróticos, “Whipple” compreende o ressentimento de seu autor pela derrota da Alemanha natal. Também defende o livro das acusações de antissemitismo velado, uma vez que não haveria provas suficientes de que este fizesse parte da ideologia do incipiente nacional-socialismo alemão, no qual seu autor chegou a militar na juventude, antes de emigrar. Muito pelo contrário: os responsáveis pelo extermínio dos judeus europeus, como é público e notório, foram os soviéticos; não é mesmo verdade? Alerta o leitor que enxerga no livro um convite à resistência contra a degeneração do espírito, que os valores encarnados por um personagem como Feric Jagggar podem provocar. E no final, regozija-se pelo fato de que “um monstro como Feric Jagggar ficará para sempre confinado às páginas da fantasia científica”.

Fecha-se, assim, a segunda metade da moldura contrafactual que circunda nossa tela. Os elos de ligação com a nota biográfica do início tornam-se claros. A história alternativa que Norman Spinrad nos conta, cujo ponto de partida é conjecturar o que aconteceria se Adolf Hitler tivesse emigrado para os Estados Unidos em 1919 e decidido ganhar a vida como ilustrador e escritor de ficção científica e fantasia, é agora esclarecida: o Partido Nazista não alcançaria o poder, a Alemanha não se reergueria, a União Soviética não teria nenhum inimigo que lhe fizesse frente e, diante de uma Europa ocupada e sem aliados expressivos, os Estados Unidos enfrentariam a Guerra Fria em uma posição mais vulnerável. Encontrando na situação do povo americano um terreno propício para projetar seu próprio ressentimento, “Hitler” escreve a alegoria de um momento histórico que, em seu universo alternativo, nunca aconteceu.

24 Cf. GENETTE, pg. 235. Deduz-se a partir das considerações do autor sobre “prefácios ficcionais”, implicações análogas aos posfácios.

Norman Spinrad é um dos expoentes da *New Wave* da ficção-científica, que em oposição à *Golden Age*, vai incorporar, a partir dos anos 60, elementos de crítica social, filosofia, anarquismo e contracultura aos *topoi* da FC, além de procedimentos típicos da literatura de vanguarda. Alguns de seus companheiros de geração aceitaram participar de seu experimento em *The Iron Dream*, escrevendo na contracapa os elogios ao romance de “Hitler”. Spinrad escreveu esse livro influenciado pela experiência americana no Vietnã, e tentou, ao modo da época, retratar a paranoia anticomunista e mostrar que um ambiente político e cultural propício para o surgimento de tendências nazifascistas não seria privilégio dos europeus. Seu romance é uma história alternativa contada através de falsos paratextos. O primeiro deles é a atribuição de falsa autoria sem abdicar da verdadeira. Um romance com dois autores, um deles falso mas histórico, desafia as classificações enumeradas por Genette quando este aborda a questão dos pseudônimos (pg. 43). Que tipo de pseudônimo? Apócrifo? Suposto? Depois, temos o duplo título, um deles falso: um romance com dois títulos, sendo o que ostenta o falso um texto escrito em um estilo propositadamente ruim, como uma paródia do pior texto produzido pela geração anterior à de Spinrad. Mas também ruim e cheio de vícios retóricos como os textos escritos pelo Hitler histórico. Além disso, Spinrad ridiculariza, no enredo, os ícones contraculturais de sua própria época, como as gangs de motociclistas, comumente identificadas como pró-fascistas. E, após o romance propriamente dito, temos o falso posfácio do falso professor da Universidade de Nova York, que também é uma paródia do modo de pensar dos *scholars* da época, que só conseguiam analisar a literatura de entretenimento pelo viés psicanalítico ou sociológico.

Por tudo isso, não há por que não considerar *The Iron Dream* um romance de vanguarda, que rompe com as regras do seu gênero e continua a ser apenas um exemplo de literatura de massa, desmentindo, portanto, a famosa afirmação de Tzvetan Todorov nos anos de 1970, de que “a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero”, e para quem todo rompimento do acordo entre o escritor popular e o seu público implicaria num “embelezamento” direcionado para a “grande literatura” (TODOROV, 2006, p.95), e não mais para literatura de gênero²⁵.

25 Todorov argumenta que as obras-primas da literatura não pertencem a nenhum gênero, mas fundam o seu próprio gênero. Assim, o gênero ao qual pertenceriam os romances de Stendhal seria o

Apesar de tudo, a ironia de Spinrad terminou por superar suas intenções e esbarrar na própria realidade histórica. Como diz Gavriel D. Rosenfeld,

Por um lado, Spinrad aparentemente acreditava que o fracasso de Hitler em se tornar Führer teria feito pouco para melhorar o curso da história. Ao oferecer esta conclusão, Spinrad abraçou um modelo estruturalista de causalidade histórica que identifica forças mais amplas que conduzem a história para o pior na ausência de Hitler. Estas forças incluíam o extremismo político do povo alemão que, sem a opção do nazismo, acaba abraçando o comunismo (como é sugerido pela referência de Whipple a um golpe comunista em 1923). O poder persistente do comunismo é uma segunda estrutura constante para Spinrad. Como resultado da ascensão dos comunistas ao poder na Alemanha (e a resultante formação de uma Grande União Soviética ou GSU), a guerra fria entre os mundos comunista e capitalista irrompe na mesma época tanto na história alternativa como na história real. (ROSENFELD, cap.6, p. 291)

E, de fato, não existe nenhuma dúvida, hoje, de quem foi o grande vencedor da Segunda Guerra Mundial. A União Soviética ocupou quase metade da Europa, incluindo a Polônia, o pivô da guerra. Desde a publicação de *Icebreaker* (1987), escrito pelo antigo agente soviético e dissidente Viktor Sovurov, a hipótese de que a URSS possuía planos de guerra contra o Ocidente desde 1918 e teria se aproveitado da Alemanha nazista para seus próprios fins encontra cada vez menos resistência entre os historiadores. Se a intenção de Spinrad era, fiel aos princípios ideológicos que nortearam a maior parte dos escritores da New Wave da FC, satirizar a paranoia anticomunista e apontar o nazi-fascismo latente nas sociedades ditas democráticas, sua história contrafactual acabou por mostrar-se mais realista do que talvez pretendia. Esta é uma das grandezas da literatura: escapar às intenções originais de seus autores e desvelar uma possível realidade, ainda que à sua revelia.

1.4 Estudo de caso: *A casca da serpente*, a retificação do mundo e o *wishful thinking*

Em 1989, Ana Miranda publicou *Boca do Inferno*, geralmente considerado como o livro que inaugurou a retomada do romance histórico na literatura contemporânea brasileira (GOMES, 2006, p. 123). Paralelamente, verificou-se

“romance stendhaliano”, enquanto na literatura de entretenimento, seus melhores exemplos seriam justamente aqueles que melhor se ajustassem ao seu gênero, sem efetuar nenhum tipo de ruptura.

também um aumento na oferta de livros de divulgação histórica. Atesta-o, por exemplo, o sucesso em 1995 da biografia *Mauá, Empresário do Império*, de Jorge Caldeira, da série de Eduardo Bueno, iniciada em 1998 com *A Viagem do Descobrimento*, e mais recentemente, Lira Neto e sua biografia de Getúlio Vargas em três volumes e a trilogia de Laurentino Gomes e sua concentração em datas-chave da história brasileira – 1808, 1822 e 1889. Sem falar no grande número de periódicos facilmente encontrados nas bancas de jornais. A televisão brasileira adiantou-se na exploração deste filão histórico: das vinte e uma minisséries produzidas pela Rede Globo na década de 1980, apenas sete não eram de temática histórica ou histórico-literária²⁶. E, curiosamente, o número de minisséries históricas foi diminuindo na década de 1990 e na primeira década do século XXI, ao mesmo tempo em que esta temática crescia na mídia impressa. Exceção sintomática, *Invenção do Brasil*, escrita por Jorge Furtado e dirigida por Guel Arraes, foi exibida entre 19 e 21 de abril de 2000, um dia antes do aniversário de 500 anos do descobrimento do Brasil. Os onze anos que separam a primeira publicação do romance de Ana Miranda da efeméride consolidaram este fenômeno:

O romance histórico, que vem ganhando fôlego a partir da publicação de *Boca do inferno* (1989), de Ana Miranda, afasta o olhar do complexo presente do País e volta-se para o passado, a fim de detectar aí mitos, heróis, traços característicos, que nos ajudem a ver-nos, hoje. Temos uma tradição a ser resgatada e preservada e que, em sua continuidade, pode fornecer elementos de (re)construção de nossa identidade abalada, num momento em que não estamos coincidindo com nós mesmos (...) Neste revival, que tem tido boa acolhida da crítica e do público, levando as editoras, de olho no mercado consumidor, a aumentar o número de títulos do gênero, vê-se o resgate da memória nacional ligado a uma certa desesperança quanto ao futuro do país, na opinião de Luiz Schwarz, da prestigiosa Editora Companhia das Letras, que praticamente inaugurou a onda com o primeiro romance de Ana Miranda. (GOMES, 2006, p. 123)

É a opinião de Esteves:

Nesse fim de milênio as comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil, mais interessadas em fazer circular mercadorias que discutir os sentidos do descobrimento, movimentaram os meios culturais do País, e evidentemente também o mercado editorial. (ESTEVES, *apud* OLIVEIRA, 2014, p.25)

²⁶ <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries.htm>. Acesso em 14/01/2019.

Na mesma página, Oliveira também cita o crítico Seymour Menton, que em seu livro *La Nueva Novela Histórica de La América Latina 1979-1992*, emite parecer idêntico em relação ao *boom* do romance histórico latino-americano:

A mi juicio, el factor más importante en estimular la creación y la publicación de tantas novelas históricas em los tres últimos lustros há sido la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América. (MENTON, *apud* OLIVEIRA, 2014, p.25)

É no mínimo curioso que 1989 tenha sido o ano inaugural tanto dessa nova leva de romances históricos, quanto de seu negativo, de sua contraparte contrafactual. Pois no ano de 1989 também foi publicado *A casca da serpente*, de José J. Veiga. Ao que tudo indica, é o primeiro romance de história alternativa, ou ucronia, da literatura brasileira. E como *Boca do Inferno*, também foi um marco inaugural, pois em paralelo ao aumento da oferta de romances históricos e de livros e revistas de divulgação (ou vulgarização) histórica, surgiu uma corrente de histórias alternativas, ou ucronias, que por sua vez deu origem ao *steampunk* entre os escritores de ficção científica brasileiros. Ao contrário do *steampunk* estadunidense, que inicialmente surge como “fantasia vitoriana” (VANDERMEER, CHAMBERS, 2011, p. 48) para depois configurar-se ou mesmo amalgamar-se com a história alternativa, a ucronia ficcional e a mitopoética, o *steampunk* brasileiro sempre esteve estreitamente ligado ao subgênero história alternativa. Mas uma vez que não parece ter sido a intenção de Veiga inaugurar ou se filiar a determinado subgênero literário, costuma-se atribuir a primazia ao conto “A Ética da Traição”, de Gerson Lodi-Ribeiro, publicado em 1992 no último número do periódico *Isaac Asimov Magazine de Ficção Científica*. É o primeiro exemplo autoconsciente de ucronia em literatura brasileira, e Lodi-Ribeiro é um dos mais prolíficos escritores brasileiros no gênero, tendo inclusive reunido, em versão eletrônica, diversos ensaios publicados sobre o assunto ao longo dos anos²⁷. O conto foi republicado no mesmo ano na revista francesa

²⁷ LODI-RIBEIRO, Gerson. *Ensaio de História Alternativa*. Scarium Ebook, 2006. Disponível em http://www.scarium.com.br/e-books/sebook3_06_03.html. Acesso em 07/12/2013.

Antarès, traduzido por Jean-Pierre Moumon²⁸ e mais tarde publicado novamente em uma antologia do próprio autor, *Outros Brasis*, de 2006²⁹.

O enredo passa-se em 1992, em uma realidade alternativa configurada por um ponto de divergência: a derrota do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança. Como consequência desta derrota, o Império foi dissolvido e o território brasileiro dividido em três partes: ao norte, a República de Pernambuco, “a última ditadura militar remanescente no subcontinente” (2006, p. 176); ao sul, a Federação do Brasil, rica e industrializada graças as reformas econômicas impostas pelas forças de ocupação paraguaias; e no centro-oeste, o Protetorado del Mato Grueso, sob domínio direto da Gran República del Paraguay, que devido a vitória, continuou sua revolução industrial até transformar-se na maior potência das Américas. A “maciça influência cultural paraguaia” alcançou a Europa, em consequência de sua aliança com a Alemanha, decisiva para a vitória na Grande Guerra, em 1927, e do posterior plano de auxílio econômico empreendido por Assunción às nações europeias do pós-guerra” (p. 168).

Neste cenário contrafactual, o narrador, físico brasileiro, mulato, bisneto de um ex-escravo radicado no Paraguai que serviu nas tropas de Solano López, liderava um projeto de pesquisa na Universidade de São Paulo em torno das “dobras espaço temporais”, no intuito de tentar rastrear “fluxos de perturbação temporal” e visualizar “conjuntos de eventos passados nas proximidades de um objeto material” (p. 171), no caso, o próprio planeta Terra.

Constrói, então, um “holovisor temporal”, espécie de contraparte do “porvirosκόpio” de Monteiro Lobato³⁰, que lhe revela imagens de um passado completamente diferente: um passado em que o Paraguai perdeu a guerra e arruinou-se como nação, onde o Brasil manteve a sua hegemonia no continente, onde houve duas guerras mundiais e os Estados Unidos impuseram a sua influência, cultural e econômica, em grande parte do mundo. Mais: o Brasil, apesar

²⁸ HENRIET, Eric B. *L'histoire revisitée: panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Amiens, Encrage, 2003, p. 255.

²⁹ LODI-RIBEIRO, Gerson. *Outros brasis*. São Paulo, Unicórnio Azul, 2006, p. 159-207.

³⁰ Em 1926, Lobato publicará o seu polêmico romance de ficção científica, nitidamente influenciado por H.G. Wells: *O choque das raças*, mais tarde rebatizado como *O presidente negro*. Em determinado trecho do capítulo III, muito apropriadamente intitulado “O Capitão Nemo” o personagem Ayrton é introduzido no gabinete do professor Benson, onde se encontra o “porvirosκόpio”, aparelho que permite ver o futuro.

de manter a sua integridade territorial, tornou-se uma nação assolada pela miséria, pelo racismo e pela injustiça social. O personagem, é óbvio, observa a nossa linha temporal, tal como realmente aconteceu. O governo brasileiro encarrega seus cientistas de elaborar um plano para fazer as linhas temporais dos dois universos alternativos coincidirem (e nesse ponto temos uma série de explicações científicas baseadas em recentes teorias da física), na intenção de evitar a derrota e o desmembramento do país. Horrorizado diante da possibilidade de viver em um universo injusto, onde pessoas de sua condição social e racial jamais teriam as oportunidades que ele teve, o narrador destrói o laboratório, mata cinco pessoas (entre elas, dois amigos próximos) e foge para o Paraguai, o paraíso na terra.

É possível detectar várias influências neste conto: os universos alternativos, tema clássico na FC, e a possibilidade de superposição de linhas temporais, derivam de narrativas como *The Worlds of the Imperium*, de Keith Laumer³¹; a construção de uma realidade histórica alternativa e a possibilidade de uma reversão para a realidade tal como a conhecemos nos faz pensar em *Bring the Jubilee*, de Ward Moore; a ideia de que determinado ponto de divergência no passado poderia melhorar o nosso presente, e também o futuro, existe desde os primeiros exercícios de história contrafactual: é o *wishful thinking* deplorado por Niall Ferguson³². Além disso, defende certa ideia de justiça social que desconhece quaisquer laços interpessoais, e que justificam até mesmo o assassinato. Este não seria, talvez, o maior problema do conto. O problema maior de “A Ética da Traição” é a aceitação acrítica de toda a mitologia que se construiu em torno da Guerra do Paraguai desde o final da década de 1960 e ignorando a historiografia mais recente sobre o

³¹ *The Worlds of Imperium*, de Keith Laumer, publicado em 1962, é considerado por alguns como o primeiro romance *steampunk*. É a história de Brion Bayard, diplomata americano em Estocolmo, que é sequestrado pela tripulação de um veículo que viaja através de mundos paralelos. Estes mundos fazem parte de um complexo denominado “A Teia”, que é definida como “o complexo de linhas alternativas que constituem a matriz de toda a realidade simultânea” (LAUMER, p. 19). Os tripulantes do veículo pertencem a uma Terra paralela, onde a principal potência política é o Império Anglo-Germânico, em um século XIX alternativo. Outras Terras paralelas foram destruídas em guerras nucleares, com exceção da nossa, e de outra, semelhante a uma ditadura militar do Oriente Médio, que se torna uma ameaça ao Império, uma vez que seus habitantes também descobriram uma forma de viajar através das realidades alternativas, e preparam uma grande invasão, munidos de armas atômicas. O propósito do sequestro de Bayard deriva de que, neste mundo beligerante, o seu duplo alternativo é o líder político responsável pelos planos de guerra. A ideia é assassiná-lo e instalar Bayard em seu lugar, para salvaguardar a paz entre os mundos. Mas a trama política é mais complexa do que os estrategistas do Império imaginam, e o confronto de Bayard com o seu duplo revelará um sórdido artil perpetrado por traidores e espiões.

³² *A casca da serpente* não está inteiramente desprovido deste mesmo *wishful thinking*, como veremos.

assunto³³, única explicação para o autor ter desenvolvido uma linha temporal tão improvável, e até mesmo risível.

Voltando ao romance de Veiga, além do seu pioneirismo não-autoconsciente em história alternativa, Veiga também lança mão, em seu romance, de um procedimento conhecido como ficção recursiva, ou *crossover*, muito comum no *steampunk*, e sobre o qual falaremos mais detalhadamente nos próximos capítulos.

A casca de serpente, romance de José Jacintho Veiga publicado em 1989, é, como já havíamos dito, o romance inaugural em história alternativa no Brasil. O cenário é o fim da Guerra de Canudos. O ponto de divergência: Antônio Conselheiro não morreu; foi retirado vivo e muito doente por um grupo de jagunços, três dos quais facilmente identificados com figuras históricas reais. São eles: Joaquim Norberto, “predestinado à chefia suprema nos últimos dias de Canudos” (CUNHA, 2002, p. 313); Quim Pisapé ou Joaquim Tranca-pés, “guerrilheiro sanhudo” (CUNHA, 2002, p. 312); e Bernabé (José) de Carvalho, “...tipo flamengo, lembrando talvez, o que não é exagerada conjectura, a ascendência de holandeses que tão largos anos por aqueles territórios do norte trataram com o indígena” (CUNHA, 2002, p. 773); além de Pedrão. Enterram um homem de nome Balduino, que morrera no bombardeio de 22 de setembro e que era constantemente confundido com o Conselheiro e enviam Antônio Beatinho, “mulato espigado, magríssimo, adelgado pelos jejuns...meio sacristão, meio soldado, misseiro de bacamarte...” (CUNHA, 2002, p.313) e Bernabé aos federais para divulgar a falsa notícia da morte do seu líder. Deixando no arraial cerca de noventa combatentes para lutar até o último homem, o grupo escapa pelas veredas de Uauá e Várzea da Ema, em direção ao norte, carregando o combalido Conselheiro. Depois de algum tempo acampados na serra da Canabrava, o Conselheiro, já convalescido, decide estabelecer uma nova comunidade em um lugar chamado Itatimundé, na serra da Ariranga, lugar para ele mítico por evocar as lembranças de sua “iluminação espiritual”, quase trinta anos antes da tragédia de Canudos³⁴.

³³ Essa mitologia será contestada pelo historiador Francisco Doratioto em *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*, publicado em 2002 pela Companhia das Letras. Mas o próprio Doratioto assinala que, dois anos antes de Lodi-Ribeiro publicar o seu conto, Ricardo Salles já a havia contestado em *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*, publicado pela Paz e Terra em 1990.

³⁴ Período do qual nada se sabe. Veiga reconstrói esse momento a maneira de Marcel Schwob em *Vidas Imaginárias*, inventando fatos onde existem lacunas.

A nova comunidade seria fundada em bases muito diferentes da original. Seus alicerces emergiriam a partir das transformações do Conselheiro, internas e externas. O Conselheiro paulatinamente abandona o autoritarismo decorrente de sua aura messiânica e passa a deliberar com o grupo as decisões a serem tomadas. Em seguida, passa a afrouxar o rigorismo religioso, diminuindo e até mesmo abolindo o número de rezas, bênçãos e mortificações. Mais tarde, passa a se preocupar com alimentação, higiene e com a própria imagem, tomando banho, abolindo a túnica azul e cortando a barba e o cabelo. Finalmente, deixa de ser Antônio Conselheiro e passa a ser, simplesmente, tio Antônio. A serpente mudou de casca.

Corre a notícia de que uma nova Canudos estava se formando, e várias pessoas começam a se juntar ao grupo inicial. A partir da página 89 (primeira edição da Bertrand Brasil, 1989), o romance lança mão da recursividade e tem aí o início do desfile de personagens históricos, a maioria alheia ao universo canudense, que surgem como que por mágica na comunidade nascente. São eles, por ordem de entrada em cena: dois aventureiros irlandeses, James Connolly (ou, em gaélico, Séamas Ó Conghaile, sindicalista, republicano e líder socialista irlandês, nascido em Edimburgo em 1868 e executado em 1916 após a fracassada Insurreição da Páscoa, em Dublin) e Patrick Pearse (ou Pádraig Anraí Mac Piarais, professor, poeta e ativista nascido em Dublin em 1879 e morto na mesma ocasião que Connolly, em 1916); Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), fotógrafo, autor do *Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo (1862-1867)*; Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora; Orville Adalbert Derby (1851-1915), geólogo e geógrafo norte-americano que viveu e morreu no Brasil, autor de trabalhos fundamentais para as descrições de Euclides da Cunha na primeira parte de *Os Sertões*, “A Terra”; e, finalmente, Pedro, o príncipe Pyotr Alexeyevich Kropotkin (1842-1921), filósofo anarquista russo. Cada um deles carrega o seu próprio “contrafactual”, sua própria história alternativa, sua própria vida imaginária. E todos eles, de uma forma ou de outra, contribuem para o advento da Concorrência de Itatimundé, a nova Canudos, que não apenas prospera, mas se torna um modelo para outras comunidades ao redor do mundo até ser destruída “pelos invasores em 1965” (VEIGA, 1989, p. 155).

O romance pode ser dividido claramente em duas partes, sendo a primeira uma ucronia *stricto sensu*, e a segunda, um *crossover* literário entre figuras históricas provenientes de contextos díspares.

1.4.1 O Ponto de Divergência

Vamos nos deter agora no desenvolvimento do ponto de divergência que domina a primeira parte do romance. O Conselheiro não morreu, e sua progressiva transformação em tio Antônio começa já nos estertores do arraial, diante da catástrofe que se tornou a aventura de Canudos. Após o grupo de jagunços deliberar sobre a possibilidade de fuga proposta por Baianinho Gonçalves, o Beatinho pergunta ao Conselheiro se ele havia escutado: “O Conselheiro demorou a falar, e quando falou, com dificuldade, foi para dizer que tinha ouvido, mas não queria opinar para não parecer que estava forçando” (VEIGA, 1989, p. 9).

José J. Veiga não perde tempo. A desconstrução da imagem clássica do Conselheiro tem início em um momento altamente improvável, no calor dos últimos combates, doente, sem o tempo necessário para reflexão ou para o amadurecimento de uma nova ideia.

Em seguida, no início da fuga, o Conselheiro relaxa nas rezas porque

não convinha agravar os embaraços naturais com rigores de protocolo, talvez fosse com esse pensamento que o Conselheiro, antes tão exigente em questões de disciplina e cerimonial, agora preferisse fechar os olhos. (VEIGA, 1989, p. 15)

Após o que, sentindo a urgência das necessidades fisiológicas, declara para o bando: “Quero ir no mato”. (VEIGA, 1989, p. 15)

A narrativa prossegue na desconstrução, fazendo com que o beato, “com seu gesto de levantar a mão, o que lhe dava aquele ar de Jesus Cristo de gravura” explicasse que “enquanto se aliviava esteve também meditando, e nesse meditar recebeu uma inspiração alvissareira, talvez mesmo salvadora” (VEIGA, 1989, p. 17). Não é a única vez, no romance, que a meditação e a inspiração se associam ao ato de defecar. Algumas páginas adiante, Dedé de Donana é atacado de diarreia e desesperadamente baixa as calças na presença do Conselheiro e se alivia em cima

da bota de Bernabé, o que provoca uma série de incidentes grotescos na tentativa de ajudar o companheiro e limpar a bota. Durante toda a cena, Bernabé olha para o Conselheiro “que até então parecia alheio a tudo, afundado em seus pensamentos ou em suas orações” mas

estava era muito atento ao que se passava em volta. Podia ser então que quando ele parecia distante, cochiloso, caducante, era porque tinha se acendido para o lado de dentro e entrado em comunicação com alguma força invisível para os outros e da qual recebia o sustento para a alma e para o corpo” (VEIGA, 1989, p. 21)

A precedência das preocupações materiais sobre as espirituais já surgia um pouco antes, quando o beato reclama que ninguém havia pensado em preparar a janta, “justamente o único do bando que não ligava a comida” (VEIGA, 1989, p. 19).

Vimos até agora, que nas primeiras vinte páginas do livro, já se apresentam as três linhas gerais de mudanças no comportamento do Conselheiro. Podemos destacá-las com alguns exemplos que as ilustram.

Esta é a primeira grande ironia do romance de José J. Veiga: o Conselheiro torna-se um democrata. Ao democratizar-se, o Conselheiro se aproxima daquilo que combatia, daquilo que a visão moderna identifica automaticamente com o ideal republicano. Primeiro, como já foi citado, ele se recusava a opinar sobre a ideia da fuga “para não parecer que estava forçando”. Depois, após sua primeira “inspiração” ao aliviar-se, sugere permanecer no alto da serra até o exército ir embora. E pergunta: “O que é que vocês acham?” (VEIGA, 1989, p. 17)

Quando chega a notícia de que o exército finalmente se retirara, o Conselheiro institui o sufrágio universal no grupo: “Todo mundo opina, depois conta os votos, e o que a maioria decidir, fica valendo” (VEIGA, 1989, p. 46 – 47).

E assim, progressivamente, todos os assuntos importantes passam a ser decididos coletivamente. Várias falas do Conselheiro reforçam esta mudança: “Ando pensando cá umas coisas, e desejo saber a opinião dos senhores” (p. 47); “Antes eu resolvia tudo sozinho e dava ordens. Isso vai mudar, aliás já mudou” (p. 48); “Como eu disse, não quero mais decidir sozinho” (p. 50).

Mas o Antônio Conselheiro de José J. Veiga, quando adota princípios democráticos, não o faz por inteiro. Em uma das primeiras discussões coletivas (p. 48), declara que a partir daquele momento, “cada um aqui tem obrigação de dizer o

que pensa (...) Por enquanto é obrigação, quando se acostumarem passa a ser um direito”. Em outro momento, reflete:

Era difícil levar essas ideias aos jagunços sem decepcioná-los, e ele mesmo não estava sabendo como fazer sem forçar a mão. O chefe que não sabe tirar as dúvidas de um chefiado deve desistir da chefia. Então, enquanto os homens não aprendessem o caminho do novo viver, ficariam ali, ele martelando. Até nos assuntos mais corriqueiros. (VEIGA, 1989, p. 52)

Para os propósitos do romancista, à democratização da relação entre a nova comunidade e o seu líder, seguir-se ia necessariamente a sua laicização. O relaxamento da prática religiosa começa mal o bando se põe em fuga, a princípio como uma necessidade diante da urgência da situação. Mas, dez dias depois, o Conselheiro diz a Bernabé que “era preciso evitar os erros de Canudos, formar outro arraial mais voltado para as necessidades das pessoas, *não se perdendo tanto tempo com rezas* (VEIGA, p. 27 – grifo nosso).

Quando Pedrão e Quero-Quero retornam da missão de reconhecimento nas ruínas de Canudos, trazendo com eles o menino Dasdor, este se ajoelha diante do Conselheiro ressuscitado e pede a benção. “O Conselheiro benzeu-o mecanicamente”. E depois diz:

– De agora em diante, acabam as benças e ajoelhações. Agora só quem ainda toma bença aqui é o Dasdor, porque é órfão e ainda não tem barba. Não quero mais bodes velhos se ajoelhando pra mim e babando na minha mão. Basta um bom dia, um suscristo.
-Nem de manhã cedo, meu bom Jesus? - Era o Bernabé perguntando.
-Basta um suscristo-repetiu o Conselheiro em um tom que encerrava o assunto. (VEIGA, 1989, p. 30-31)

É evidente por este trecho que o Conselheiro, assim com pretende impor a democracia (se é permitido tal paradoxo), também pretende impor o estado laico. O conforto material vai ocupando o lugar da ascese religiosa, apesar da justificativa para essa mudança se amparar na religião: “O tempo que antes era gasto em orações, agora seria empregado em obras para melhorar a vida das pessoas, evitar aqueles sofrimentos do corpo que até entopem a comunicação com Deus”. Mas o Conselheiro vai ainda mais longe: sonha em criar um “mundo retificado”, um “novo céu e uma nova terra”, como disseram “o salmista, o profeta, o discípulo amado”, o Velho e o Novo Testamento. Sem dificuldade em enxergar nos textos bíblicos uma preparação para as mudanças que haviam de vir, incluindo nelas os seus próprios planos, ele chega à conclusão de que “era tempo mais de ler a Bíblia, em vez de

ficar rezando a esmo, como antigamente (...) Desde então, a leitura da Bíblia passou a acontecimento diário na serra.” (VEIGA, 1989, p. 54-55)

Trabalhar, ler a Bíblia. E aí temos mais uma notável desconstrução operada por José J. Veiga: a laicização da nova comunidade traz a reboque um sutil protestantismo. Além da democracia, então identificada com regimes republicanos, o Conselheiro se aproxima de outro antigo inimigo, o protestantismo, que antes qualificara, em seus sermões sobre os Dez Mandamentos, de “seitas que o demônio tem introduzido no mundo por seus sequazes” (NOGUEIRA, 1978, p. 116)

Um curioso trecho mostra que o pensamento do Conselheiro estava adotando um conceito típico daquilo que caracterizaria certo evangelismo neopentecostal:

Se uma pessoa ou um povo tem direito a um benefício, não será ofensa a Deus, ou no mínimo impertinência, estar cutucando ele com rezas para ele não se esquecer de deferir um direito? Então ele é relaxado em suas obrigações? É, esse assunto das rezas precisa ser muito bem pensado. (VEIGA, 1989, p. 27)

Temos aí um distanciamento teológico da antiga prática da contrição como preparação para o Advento, o fim do mundo, para uma visão contratualista, em que o fiel tem direitos e Deus, obrigações, onde o melhor a fazer é cuidar das “necessidades das pessoas, não se perdendo tanto tempo com rezas” e “falar a Deus com clareza, já depois de terem trabalhado em coisas úteis para elas, e comido com decência”. (VEIGA, 1989, p. 27)

Este trabalho não pretende, obviamente, tentar provar teses a respeito de indícios de práticas religiosas de cunho neopentecostal nas novas diretrizes do Conselheiro tal como José J. Veiga as concebe. Basta, no momento, ressaltar que não há contradição absoluta entre laicização e protestantismo. Na verdade, esta conduzirá àquela. Lembremos que construir e reparar igrejas, capelas e cemitérios era uma das atividades mais constantes do Conselheiro, e que a Igreja Nova de Canudos foi, segundo Euclides da Cunha, a sua “obra-prima” (CUNHA, 2002, p. 307), além de símbolo tenaz da resistência. Mas quando Baianinho Gonçalves imagina a possibilidade de erguer uma igreja na serra da Ariranga e Dedé de Donana faz suas objeções, Baianinho desconversa, afirmando que estava “só cismando”, e que o Conselheiro não estava mais “aferrado a rezas”, no que Sinfrônio de Quipapá comenta: “Eu cá sempre achei que reza demais amolece os miolos”

(VEIGA, 1989, p. 77 – 78). E não mais se fala ou se alude a construção de igrejas no novo arraial, até o fim do romance.

Depois de mudar o sistema político e o sistema religioso, era preciso mudar a imagem. E a mudança da imagem começa com uma espécie de ablução, um banho numa cacimba natural formada por uma queda d'água na subida da Canabrava: “Outro episódio que deixou os homens embasbacados foi o do banho. Em Canudos nunca se soube que o Conselheiro tomasse banho.” (VEIGA, 1989, p. 27)

Assim começa a primeira descrição da terceira linha de mudança: a preocupação com a higiene e a aparência pessoal, a troca de casca. Após o banho, ele pede um pente para desembaraçar os longos cabelos e “se distraiu olhando os braços, as pernas, os pés, parecia não acreditar que eram dele, fazia tempo que não os via sem o cascorão.” (VEIGA, 1989, p. 29)

Quando a nova comunidade começa a tomar corpo, com a chegada de novos e cada vez mais numerosos peregrinos, o Conselheiro decide abrir mão, definitivamente, de sua imagem de beato e líder messiânico. Manda Bernabé encontrar um alfaiate e encomendar duas mudas de roupa “para ele se apresentar como todo mundo e não chamar atenção”. E a decisão de cortar a barba também adquire, tal qual o banho, caráter purificador, pois era justificada pelo fato de que o “dono dela, para todos os efeitos, estava enterrado em Canudos³⁵.” (VEIGA, 1989, p. 89)

“Mudar de casca”. Além de no título da obra, a expressão e suas variações aparece quatro vezes: “fazia tempo que não os via sem o cascorão” (p. 29); “Era preciso soltar a casca antiga” (p.102); “mudar de casca, trocando a barba, o camisolão de zuarte e o bordão de pastor por uma cara lisa, cabelo curto e roupa comum de sertanejo...” (p.118); “Marigarda ao vê-lo de repente na nova casca” (p.119); “O morto continua vivo. Apenas mudou de casca e de nome” (p. 134). E também na narrativa do sonho do Conselheiro em que um rei ou imperador lhe mostra uma “árvore de casca grossa escamosa” (p. 129), onde percebe-se também uma alusão à serpente do título.

35 É verdade que o próprio autor vai minimizar a importância simbólica do corte da barba ao escrever, na página 119, que o Conselheiro decidiu cortar a barba “não pelo desejo de mudar de aparência, mas para se livrar de uma carga de piolhos que não o vinha deixando dormir nem sossegar”. Mas ridicularizar as situações que possam remeter a símbolos ou possuir grandes significados é típico da escrita de Veiga neste romance, como as “inspirações” provocadas por situações escatológicas, ou os sonhos e visões que não levam a nenhuma conclusão.

Assim, completam-se os três estágios da troca de casca do Conselheiro. De líder despótico à democrata, de líder religioso a gestor de uma comunidade laica, da imagem de profeta ao homem comum. O coroamento deste processo é a mudança do nome. Não mais Antônio Conselheiro, mas, singelamente, tio Antônio.

1.4.2 Crossover histórico

Como já havíamos mencionado, a partir da página 89 a história alternativa criada por José J. Veiga começa a fazer uso da ficção recursiva, promovendo verdadeiro desfile de personagens históricos, cujas aparições são, aparentemente, despropositadas. Mas o despropósito não é isento de objetivo. A verossimilhança é sacrificada em prol de uma ideia, como veremos adiante.

Os primeiros a entrar em cena são dois revolucionários irlandeses, Séamas Ó Conghaile e Pádraig Anraí Mac Piarais, ou, em inglês, James Connolly e Patrick Pearse. Veiga propõe um quebra-cabeça para o leitor, pois esses personagens não são de fácil identificação. A primeira pista é o modo como os sertanejos entendem seus nomes. Um deles é compreendido como “Cotenile”, e de fato é como soa o gaélico Conghaile. Já o segundo, “Pião Dó”, é uma corruptela algo forçada de Pádraig Piarais, que pronuncia-se mais ou menos como Póud-rik Pir-ésh. Mas o efeito cômico é irresistível.

Os irlandeses entram na história para civilizar a nova Canudos. Trabalhadores e criativos, conhecedores de várias técnicas, cedo despertam a inveja dos sertanejos. Para não serem vítimas de maledicências e também para procurar ferramentas, apetrechos e veículos para as obras necessárias do arraial, resolvem sair sem destino pelo sertão. É nesse momento da narrativa (e mais tarde, quando do encontro com o fotógrafo Militão) que José J. Veiga constrói a história contrafactual dos revolucionários, inventando fatos e embaralhando datas e lugares.

Estas vidas imaginárias são narradas no início de sua jornada, quando eles rememoram uma promessa não cumprida feita a outro irlandês, de nome Roger, de ajudá-lo na Costa do Níger, na África. Trata-se de Roger Casement (Ruairí Dáithí Mac Easmainn), que foi cônsul britânico no Congo (e não na Costa do Níger) em 1903, ou seja, pelo menos cinco anos depois dos eventos relatados no romance.

Depois, lamentam estar a “ambular em terra estranha”, em vez de voltar para a Irlanda ajudar Parnell (sic), Charles Stewart Parnell, líder político nacionalista irlandês que morreu em 1891, pelo menos sete anos antes. Em seguida encontram no caminho Militão Augusto de Azevedo, pioneiro da fotografia brasileira, que exerceu o ofício até 1885, quando vendeu o seu estúdio e despediu-se da profissão lançando álbuns que registravam a vida urbana em São Paulo, em 1887, dez anos antes. Nunca esteve no sertão nordestino

Ainda sobre Roger Casement, Cotenile e Pião Dó explicam a Militão que ele escrevia relatórios sobre as crueldades dos ingleses na Costa do Níger mas não se importava com o sofrimento de seus compatriotas na Irlanda, sob o jugo dos mesmos ingleses. Na verdade, Casement escreveu o famoso *Casement Report* sobre as atrocidades do rei Leopoldo II da Bélgica no Congo, e quando voltou para a Irlanda em 1904 juntou-se aos nacionalistas e passou a trabalhar pela independência de seu país, até ser enforcado pelos ingleses em 1916, acusado de alta traição por negociar com os alemães em plena guerra mundial³⁶.

Os dois revolucionários continuam a narrar suas aventuras. Da África para a Bahia e da Bahia para o Amazonas. No Amazonas conhecem o poeta Sousândrade. Este de fato esteve lá, mas em 1858, quando Connolly e Pearse sequer eram nascidos. Estes últimos prosseguem em sua jornada e Militão, fascinado pela perspectiva de conhecer sobreviventes de Canudos, incluindo o próprio Conselheiro, toma o rumo oposto.

Militão chega ao arraial, introduz o Conselheiro nos mistérios da arte fotográfica e registra sua “nova casca” para a posteridade, ainda que anônima.

O desfile recursivo continua. Chegam ao arraial nada mais, nada menos que Chiquinha Gonzaga acompanhada do Dr. Orville Adalbert Derby. A presença da musicista é um mistério. Nada a justifica a não ser um capricho insondável do autor. Nenhuma leitura, por mais extravagante, pode ser feita de maneira satisfatória. Se mistério é, que mistério permaneça para futuras investigações. Diferentemente, o Dr. Orville é, no romance, talvez o elemento de recursividade mais interessante, e nem por isso melhor explorado. Derby e Euclides da Cunha conheceram-se em 1896, quando participaram de uma comissão para investigar um suposto vulcão na cidade de Santos. No ano seguinte, Derby foi um dos autores da proposta de filiação de

36 Na mesma ocasião, Connolly e Pearse foram fuzilados por sua participação na Insurreição da Páscoa, com apenas alguns meses de antecedência.

Euclides ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Além disso, Derby escreveu trabalhos como “Contribuição para o estudo da geologia do vale do rio São Francisco” (1879), que foram fundamentais para Euclides escrever as partes iniciais de *Os Sertões* (SANTANA in FERNANDES, 2002). Sua presença no romance de Veiga é pouco mais que figurativa e o livro que ele teria escrito sobre as “estruturas rochosas da Bahia, publicado pela Universidade de Wisconsin em 1906” é fictício. É o único personagem da porção recursiva do romance que tem ligação com o universo de *Canudos* e Euclides da Cunha.

Finalmente, Pyotr Kropotkin, o anarquista Pedro, o *deus ex machina* do livro, que surge das estepes para o sertão apenas para ajudar o ex-Conselheiro, agora tio Antônio, a elaborar o projeto da nova comunidade, antes de voltar repentinamente para sua Rússia natal, corroído pela nostalgia e por preocupações políticas. O projeto que eles elaboram é, evidentemente, uma comunidade anarquista, uma “sociedade sem governo”. No fim do romance, é dito que a Concorrência de Itatimundé prosperou e “serviu de modelo a uma infinidade de outro mundo afora”, e que teria sido tão bem-sucedida que precisou ser demolida à força, “como fora *Canudos* setenta anos antes” (VEIGA, p. 154).

Quem demoliu a nova *Canudos*? Uma pista é dada: nesta ocasião, uma estátua do tio Antônio “que completava o visual da praça principal da Concorrência, foi dinamitada pelos invasores em 1965 e seus pedaços jogados serra abaixo” (VEIGA, p. 155).

1.4.3 A retificação da historia

Em uma entrevista concedida para uma dissertação acadêmica sobre sua obra, José J. Veiga declara que os seus romances do assim chamado “Ciclo Sombrio”³⁷, escritos depois de 1964, sofreram contaminação do clima político da época. Mas depois ele “estava precisando escrever livros menos sombrios, e o tempo que fazia no momento permitiu que entrasse sol neles. É o que espero fazer

37 Romances em que o autor expressava a sua percepção da atmosfera da ditadura de 1964: *Sombras de Reis Barbudos*, *Os Pecados da Tribo* e *Aquele Estranho Mundo de Vassabarro*.

daqui para diante, se puder” (SOUZA, 1987, p. 167). Um pouco antes, comentando esses romances escritos no tempo da ditadura militar, afirmou:

Qual será a atitude verdadeiramente revolucionária de um escritor: mostrar ficcionalmente uma população oprimida reagindo e acabando com a opressão (uma mentira), ou mostrá-la sofrendo resignadamente? Esses livros foram escritos para desassossegar, e achei que se mostrasse os oprimidos derrubando as bastilhas, o leitor fecharia o livro aliviado, e não desassossegado. Um livro pouco pode fazer para corrigir injustiças: se conseguir causar desassossego, já conseguiu alguma coisa. Não acredito que a massa humana esteja condenada à submissão eterna. Ela seria submissa só enquanto não decidir mudar a situação. As forças que submetem as massas não vão nunca “pôr a mão na consciência” um dia e soltá-las. Elas só “largarão o osso” se não puderem mais segurá-lo. E quem vai forçá-las a “largar o osso”? Os próprios escravos. É uma lição da História. Toda melhoria no plano político-social tem que ser tomada. Isso vale no plano interno e no plano externo. As nações que hoje estão pisando no pescoço de outras só vão tirar o pé quando os espezinhadados se mexerem. (SOUZA, 1987, p.166)

Percebe-se que, em *A casca da serpente*, escrito dois anos depois desta entrevista, de fato o “sol entra”, e, a princípio, não é um romance “sombrio”. Ele inaugura a ucronia ficcional na literatura brasileira. Não se contenta em ser apenas uma história alternativa do fim da Guerra de Canudos, também promove uma linguagem alternativa em relação à *Os Sertões*: possui generosas doses de humor, afetividade pelos personagens e linguagem simples e pitoresca, cheia de expressões regionais cuidadosamente coletadas, distantes das antíteses, paradoxos e oximoros do estilo euclidiano.

No entanto, o *Ciclo Sombrio* paira sobre o livro. A leitura que vamos propor é que José J. Veiga sintetizou a história de um Brasil que poderia ter sido bem-sucedido se os militares de 1964 não tivessem interrompido o processo. Nesta síntese, vemos um velho Brasil, representado pela velha Canudos, monarquista e religiosa, modernizar-se pela adoção de um sistema democrático e laico, onde a religião perde a sua importância, etapa na qual a presença dos revolucionários republicanos da Irlanda é fundamental. O objetivo final é a superação deste estágio pela configuração de uma sociedade sem governo e sem religião, anarquista, etapa em que fundamental é a presença de Pyotr Kropotkin, um sonho “que deu tão certo que precisou ser demolido à força” (VEIGA, 1987, p. 154).

A metáfora parece-nos óbvia. A história de Canudos “retificada” é a história retificada do Brasil. É a história que os socialistas e utopistas que apoiavam as reformas do governo João Goulart, por considerá-las um passo necessário para

reformas mais profundas e radicais, queriam ver escrita. Veiga parece resgatar as interpretações marxistas de Rui Facó (1963) e Edmundo Moniz (1978) sobre o suposto socialismo utópico de Canudos, para idealizar o sonho de tio Antônio, que também era o seu sonho e o de sua geração. O sol se levanta. Mas, fiel ao princípio que enunciara na entrevista a Agostinho Potenciano de Souza, ele escreve para “desassossegá-lo”. Conseqüentemente, sua utopia deveria ser destruída. E quem a destrói são os militares de 64, em 65.

Na mesma entrevista, mencionada acima, o autor demonstra bastante irritação com a construção das usinas nucleares no período da ditadura (SOUZA, 1987, p. 170). Dois anos depois, ele finaliza *A casca da serpente* de modo um tanto caricato, mas pagando singelo tributo a um dos lugares-comuns da ficção científica, onde é dito que o arraial se transformou em um “depósito de lixo atômico administrado por uma indústria química com sede fictícia no Principado de Mônaco” (VEIGA, 1987, p. 155).

1.4.4 A Retificação do mundo: Deus e o Diabo na Terra do Sol

Já vimos que tanto a democratização quanto a laicização do novo arraial foram impostas pelo Conselheiro. Para a ideia evoluir em direção a uma sociedade sem governo, tio Antônio e Kropotkin passam a discutir e escrever compulsivamente e “verrumar projetos estrambóticos”. Quando Kropotkin decide retornar a Rússia, eles continuam se correspondendo. O resultado é, além de um livro que o anarquista publica na França no qual expõe suas ideias, oriundas das longas conversas noites adentro com tio Antônio, a própria Concorrência de Itatimundé, sua materialização.

Agora, à guisa de conclusão, tentemos vislumbrar algumas implicações mais profundas que o texto nos sugere, independentemente das intenções do autor, quanto ao real significado deste raiar do sol, desta “retificação do mundo”, desta “troca de casca”.

Na ocasião em que os irlandeses partem do arraial em sua expedição, Marigarda passa a ser vítima da maledicência geral por conta de uma suspeita de um romance entre ela e Cotenile. O povo da comunidade resolve pregar uma peça

na pobre, escondendo os pertences dele para ela pensar que havia sido abandonada. É dito que os homens

já a olhavam com pena, mas pela maldade natural das pessoas ninguém desmanchava o esquema, todos queriam que ela penasse o máximo, inclusive tio Antônio, que agora era uma pessoa como as outras, interessada em criar embaraços para ver como o padecente os enfrentaria. Exatamente como faz Deus (VEIGA, 1987, p. 123)

Esse trecho do romance é bastante significativo, pois nos faz pensar, a partir da aparente contradição entre ser “uma pessoa como as outras” e fazer “exatamente como faz Deus”, no significado real do título do livro. Se o Conselheiro trocou de casca, o Conselheiro é a serpente³⁸. E o que é a serpente? É um símbolo ambivalente, tanto no cristianismo como em outras culturas e religiões. Mas existem indícios no romance que remetem à simbologia judaico-cristã no Livro do Gênesis. O que diz a serpente do Jardim do Éden ao primeiro casal, quando os instiga a comer o fruto da árvore do conhecimento?

Não, não morrereis, não morrereis
pois Elohîms sabe que no dia em que dele comerdes
vossos olhos se arregalarão
e sereis como Elohîms,
penetrando o bem e o mal. (CHOURAQUI, 1995, p. 59 – 60)

Sereis como Deus. E conhecereis o bem e o mal. No já citado episódio da desistência da construção da igreja, Sinfrônio levanta a hipótese de que às vezes “a pessoa para ser boa precisa se fazer de ruim”. E ninguém entendeu essa teoria, “para eles muito nova”. Mas tio Antônio entendeu, e decidiu não mais ser um portador da palavra de Deus, mas agir como o próprio Deus, acima do bem e do mal. E é exatamente assim que os ideólogos de utopias revolucionárias, autoglorificados por uma aura de messianismo político, consideram a si mesmos. Neste caso, é pertinente recordar os paralelismos entre a Serpente e o Titã, entre a narrativa bíblica e o mito de Prometeu (DIEL, 1991, p. 223), um mito caro aos primeiros apóstolos da fé revolucionária, como explica o historiador James H. Billington:

38 Em uma dissertação de mestrado defendida na UESB em 2010, Marleide Santana Paes observa que o incidente do acauã matando a cobra (VEIGA, 1987, p.106 – 107), testemunhado pelos irlandeses, é uma metáfora das quatro expedições militares contra Canudos. O acauã ataca três vezes e só na quarta investida arranca a cabeça da cobra, em uma alusão a decapitação do Conselheiro.

Um modelo de mito recorrente para os revolucionários - os primeiros românticos, o jovem Marx, os russos do tempo de Lênin - foi Prometeu, que roubou o fogo dos deuses para o uso da humanidade. A fé prometeica dos revolucionários assemelhava-se em muitos aspectos à crença moderna generalizada de que a ciência levaria os homens das trevas à luz. Mas havia também o pressuposto mais agudo e milenar de que, no novo dia que estava amanhecendo, o sol nunca iria se por. (BILLINGTON, 1980, p. 6)

E, como para reforçar o ponto de vista aqui defendido, José J. Veiga nos brinda, na página 127, com o interessantíssimo relato de um sonho do Conselheiro, no qual um rei ou imperador mostra-lhe uma “árvore de casca grossa escamosa, que dá flores amarelas em forma de espiga, e como fruta uma vagem achatada, meio curva”, árvore essa cuja flor daria mel, cuja vagem poderia servir de alimento, cuja madeira serviria para tudo, e cujas folhas alimentariam os animais. E o rei recomenda ao Conselheiro plantar essa árvore em Itatimundé.

Ao ouvir o relato do sonho, Cotenile lembra de uma árvore parecida que ele viu no Peru, mas cujo nome não recordava. O assunto foi logo esquecido.

Essa árvore é a *Prosopis juliflora*, da família das leguminosas, conhecida como algaroba. Originária do deserto do Piúra, no Peru, foi introduzida no sertão de Pernambuco na década de 40 do século XX, por sua excelente capacidade de adaptação às regiões áridas e semiáridas. Desenvolve-se bem em solos de baixa fertilidade, necessita pouca água e possui todas as qualidades mencionadas pelo rei no sonho do Conselheiro. É muito apreciada pelo sertanejo, que considera suas propriedades como “mágicas”. Por ser espécie exótica, e por sua grande adaptabilidade, tornou-se uma praga, ao ponto de sua proliferação ser considerada “o mais grave fenômeno de invasão biológica de uma espécie exótica sobre a vegetação da caatinga” (PORTAL EMBRAPA, 2008).

Essa espécie alienígena, essa árvore que tudo promete mas termina por se tornar uma praga que tudo corrói: exatamente como a fé revolucionária e prometeica, o sonho de um mundo retificado, passado a limpo. E é neste sonho que a figura de Tio Antônio é transmutada e immortalizada em granito, uma estátua em que a Terra e o Homem e se fundem, imagem da Luta, o tronco do Conselheiro “como árvore robusta...os pés se confundindo com as raízes, os membros se confundindo com as asperezas da casca” (VEIGA, 1987, p.155). A casca da Serpente.

Existe um exemplar de uma espécie de *Prosopis* no reino do Bahrein, com quatrocentos anos de idade. Arqueólogos encontraram artefatos nas cercanias desta árvore que parecem remontar ao período de uma antiga civilização que os sumérios chamavam de Dilmun, a “terra do sol nascente”, o País dos Vivos mencionado no *Épico de Gilgamesh*. Nesta terra mítica, existiu um jardim que alguns estudiosos relacionam com o Jardim do Éden. (PAGE, 2010).

Esta árvore centenária é conhecida pela população local como Árvore da Vida.

2. AS IF

2.1 A filosofia do *como se* e a fabricação de mitos

Se *what if...?* é uma pergunta, as *if* não deixa de ser uma afirmação. A junção destas duas estruturas mentais na prosa de ficção vai criar não apenas um novo subgênero literário, cuja notícia eu pretendo dar neste trabalho, mas também vai resolver, penso eu, a tensão entre história alternativa (ficção) e história contrafactual (historiografia).

Houvesse Niall Ferguson considerado as teorias do “ficcionalismo”, talvez tivesse sido mais cuidadoso na avaliação daquelas obras que pertencem ao reino da “irremediável ficção”. Porque é evidente que toda obra literária versa sobre a criação de mundos imaginários, embora aqui devamos ter cuidado para não confundir mundos imaginários com mundos imaginados. Michael Saler, em *As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, observa esta diferença lembrando que convivemos com “mundos imaginados” desde que os homens começaram a contar histórias (SALER, 2012, p. 25), enquanto os “mundos imaginários” pertencem a outra categoria,

reinos de fantasia apresentados num modo realista, coesivamente estruturados, empiricamente detalhados e logicamente fundamentados, muitas vezes acompanhados por aparato acadêmico, como notas de rodapé, glossários, apêndices, mapas e tabelas. Apesar de seu realismo aparente, eles foram explicitamente marcados como fições, diferindo assim daqueles mundos e personagens apresentados em religiões, lendas e mitos, cujo status epistemológico pode ser mais ambíguo. (SALER, p. 25)

O mundo do *what if...?* é um mundo cuja referência é sempre a história do mundo tal como realmente ocorreu. Para elaborar os *contrafacta*, é preciso não perder de vista os *facta*. Ou, como dizia Ulrich, o protagonista de *O homem sem qualidades*,

Mas se existe senso de realidade, e ninguém duvida que ele tenha justificada existência, tem de haver também algo que se pode chamar senso de possibilidade. Quem o possui não diz, por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem de acontecer isto ou aquilo; mas inventa: aqui poderia, deveria ou teria de acontecer isto ou aquilo; e se explicamos que uma coisa

é como é, ele pensa: bem, provavelmente também poderia ser de outro modo. Assim, o senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. (MUSIL, p. 14)

O mundo do *as if*, assim como o mundo do *what if...?*, é também, de certa forma, o mundo do possível. Mas com uma sutil diferença: pensar, agir, e elaborar *como se* prescinde, no mais das vezes, do senso de realidade de que nos fala Ulrich. Na verdade, agir *como se* é possível sem a necessidade de nenhum amparo em dados concretos da realidade. Isto pode parecer, à primeira vista, surpreendente, mas foi exatamente o que tentou demonstrar Hans Vaihinger em sua *A filosofia do como se*. Não é à toa que Saler intitulou o seu livro sobre “encantamento moderno”, precisamente, *As If*. Seu tributo ao trabalho de Vaihinger é explícito.

No entanto, o próprio Vaihinger não se interessava por ficções literárias. Nisto, ele era um fiel discípulo de Immanuel Kant, que foi capaz de escrever a inescapável fundamentação da moderna crítica de arte, a *Crítica do Juízo*, e não foi capaz de dar, ao longo do texto, um único exemplo aceitável de obra de arte.

O que interessava a Vaihinger, assim como a Kant, era a filosofia. Assim, sua teoria do ficcionalismo refere ao modo como nossa cosmovisão e nossos atos do dia-a-dia estão largamente amparados em ficções, que apesar de ficções, são não apenas úteis, mas fundamentais. Ou, como sintetiza Saler:

Inspirado por Kant e Nietzsche, ele examinou a prevalência e a utilidade das ficções em ciência, estética, religião, jurisprudência, e ética. Vaihinger distinguiu “ficções”, que foram reconhecidas como irreais, das “hipóteses”, que poderiam ser testadas pelo método científico. As hipóteses eram conceitos prováveis cuja correspondência com a experiência poderia ser verificada pela análise lógica e pela experimentação, enquanto as ficções eram explicitamente entendidas como empiricamente falsas. Mesmo assim, as ficções eram modos convenientes de compreender as vastas áreas de experiência que não eram passíveis de hipóteses testáveis. (SALER, p. 46)

O propósito de Vaihinger era responder a seguinte pergunta: “como é possível alcançarmos objetivos corretos, embora operemos com representações conscientemente falsas?” (VAIHINGER, 2011, p. 87). Estas representações Vaihinger vai chamar de “ficções”, assim por ele definidas:

Ficções propriamente ditas, no sentido mais rigoroso da palavra, são construções de representação que não apenas contradizem a realidade, mas são contraditórias em si mesmas, por exemplo, o conceito do átomo, o da coisa-em-si. Delas temos de distinguir aquelas construções de

representação que contradizem exclusivamente a realidade dada, respectivamente dela divergem, sem ser contraditórias em si; a classificação artificial, por exemplo. Poderíamos chamar estas de semificções³⁹. (VAIHINGER, 2011, p. 129)

Entre os vários exemplos arrolados por Vaihinger destas representações falsas, podemos citar a pressuposição de Adam Smith segundo a qual todas as ações dos homens são ditadas tão somente pelo egoísmo” (p. 136), um exemplo do que o filósofo alemão chama de “ficção abstrativa” ou “negligenciadora”. Ou “a ficção de um homem médio normal”, usada tanto na estatística como na medicina. As ficções jurídicas e matemáticas recebem especial atenção de Vaihinger, “Aplicadas com rigor”, diz Vaihinger, “essas ficções levam a contradições com a realidade” (p. 141). Mas que não se entenda que o propósito de Vaihinger é fazer alguma espécie de denúncia pueril contra a suposta falsidade do mundo: o propósito é demonstrar que estas ficções são úteis para efeitos pragmáticos. Como observa Wolfgang Iser, se a ficção é uma ideia que é conscientemente falsa, “é falsa por encobrir, para fins de processamento, uma realidade inacessível por meio de suposições que não podem corresponder a ela” (ISER, 2013, p. 196).

O que se depreende é que sem ficções, a vida cotidiana é impossível. Mas, como diz Vaihinger, “O olhar do filósofo é treinado para as enormes diferenças que existem entre os processos formais do pensamento por um lado e, por outro, o Ser e os acontecimentos da realidade” (p. 160).

Mas o que Vaihinger dizia sobre a ficção artística ou literária? Como já foi dito, esta o interessava muito pouco, e demonstra-o o fato de que, das pouco mais de seiscentas páginas de sua obra, apenas quatro são dedicadas ao que ele chama de ficções estéticas. Principia por fazer a etimologia da palavra latina *fictio*, como atividade de *fingere*: criar, imaginar, inventar; como produto destas atividades, invenção, criação. Em seguida vai relacionar as ficções estéticas com as ficções mitológicas. A mitologia, para Vaihinger, é “a mãe comum da religião, poesia, arte e ciências” e é nela que vai se expressar “pela primeira vez a atividade criadora e livre da faculdade da imaginação e da fantasia” (p. 226). Vaihinger vai mesmo dizer que o primeiro significado de ficção é “equivalente a entidade mitológica” (p. 227).

³⁹ Uma vez que o propósito do meu trabalho é reunir indícios que, supostamente, atestem a existência de um subgênero não-mapeado, pode-se dizer que ele implica em uma classificação artificial. Logo, o objetivo da minha tese, nos termos de Vaihinger, é construir uma semificção.

Embora tendo o cuidado de estabelecer uma diferença entre as ficções estéticas, mitológicas e religiosas daquilo que ele chama de “ficções científicas”⁴⁰, e observar que a ficção estética representa uma aplicação poética das ficções mitológicas e religiosas, e que vai além, por captar em si “formações de representação que operam com a realidade de forma bem mais livre”, Vaihinger reconhece que a ficção estética “em parte se relaciona muito estreitamente à ficção científica, o que é bastante natural, se tivermos em mente que são os mesmos processos elementares psíquicos que contribuem para a formação de ambas”. Mas adverte: “O quão facilmente a ficção (estética) se transforma aqui em hipótese evidencia-se pelo fato de o espectador ou leitor ser incapaz de manter à larga a tensão psíquica do *como se*” (p. 227).

Ora, se a diferença entre ficção e hipótese se encontra no fato de que esta última é passível de experimentação e comprovação, se a vida cotidiana é ancorada em ficções, e se a ficção estética pode se transformar em hipótese pelo fato do leitor/espectador, em algum momento, reconhecer de que se trata, afinal, de ficção, a conclusão necessária é que a costumeira oposição entre ficção (literária) e realidade não se sustenta. O que Vaihinger chama de “a tensão psíquica do *como se*” aplicada à fruição de uma obra literária, ou espetáculo teatral, é, de certa forma, o que Coleridge chamava de “suspensão da descrença”. As ficções cotidianas são “mantidas à larga”, para efeitos pragmáticos; as ficções estéticas, não. Vaihinger vai encontrar aí os elementos que o autorizem a criticar a desconfiança de Platão em relação à poesia. Chega ao ponto de dizer que Platão desconhecia “totalmente os efeitos psíquicos da ficção poética⁴¹” (p. 228).

Mas apenas aplicar o conceito de Coleridge às conclusões de Vaihinger lança poucas luzes ao problema, antes de mais nada porque o conceito de Coleridge parece insuficiente para descrever o jogo do *como se* ao qual os leitores de obras que constroem mundos imaginários se dedicam. Quem bem o percebeu foi J.R.R. Tolkien, ele mesmo um “subcriador” de mundos secundários:

⁴⁰ Expressão complicada para se usar em um trabalho como esse, em vista do seu objeto de estudo: a modalidade de literatura fantástica conhecida como ficção científica. O uso que Vaihinger faz do termo é, evidentemente, outro: científicas são as ficções que configuram os processos formais do pensamento com o objetivo de apreender determinado aspecto da realidade.

⁴¹ O que não é verdade, como demonstra Eric Havelock em seu *Prefácio a Platão*.

Esse estado mental tem sido chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”. Mas não me parece uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da história mostra ser um “subcriador” de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos, enquanto estamos por assim dizer do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou. Então estamos de novo no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malogrado. Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisará ser suspensa (ou abafada), do contrário será intolerável ouvir e olhar. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, um subterfúgio que usamos quando condescendemos em um jogo ou faz de conta, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que para nós fracassou. (TOLKIEN, 2013, p. 35-36)

Ryan vai chamar esta crença temporária em um mundo fictício (secundário) de “re-centramento imaginativo”, onde o leitor “aceita o ‘fazer crer’ na perspectiva de um membro anônimo do mundo ficcional que considera este mundo como real”. Seria diferente de uma mera imersão, “porque o ‘fazer crer’ envolve uma oposição entre uma crença atual e uma pretendida”, e se o leitor estiver “ciente dessa oposição, isto transforma a ilusão de um estado de ser enganado em uma experiência estética lúcida.” (RYAN, 2014, p. 19)

Saler, por sua vez, vai identificar a crença temporária com a “imaginação irônica”:

Tolkien enfatizou, assim, que a “Crença Secundária” nos Mundos Secundários promove simultaneamente a imersão completa (“você, portanto, acredita nisso, enquanto está, por assim dizer, dentro”) e a distância irônica: concede-se a Crença Secundária aos Mundos Secundários e a Crença Primária os Mundos Primários da realidade. A imaginação irônica, análoga à Crença Secundária de Tolkien, era ao mesmo tempo um estado de espírito mais comprometido e imersivo do que a “Suspensão voluntária da descrença”, mantendo um grau de desapego crítico. Não era semelhante ao sonhar, mas ao sonhar lúcido. (SALER, p.32)

Se a suspensão da descrença é apenas, como queria Tolkien, “um subterfúgio que usamos quando condescendemos em um jogo ou faz de conta”, um artifício empregado por força das “circunstâncias”, a analogia com a “tensão psíquica do *como se*” de Vaihinger faz todo sentido. Não faz sentido em relação à “imaginação irônica”, um exercício intelectual de lucidez onírica mais sofisticado.

Vaihinger acreditava em uma relação direta entre a ficção poética e as ficções mitológicas e religiosas. Como discípulo de Kant, ele considerava a religião uma

ficção, útil para moldar a boa conduta dos indivíduos, mas uma ficção. Tanto que propôs “chamar, no futuro, todas as ficções científicas de *ficções*, e as demais, como as mitológicas, as estéticas, etc., de *figmentos*. Assim, por exemplo, Pégaso é um figmento, e átomo uma ficção” (VAIHINGER, p. 226). Assim, religião, mitologia e arte, para ele, seriam “meros figmentos” (p. 226). Tolkien, nesse sentido, seria um gigantesco criador de figmentos, pois seu Mundo Secundário, a Terra-Média, engloba tudo que Vaihinger reuniu sob este nome. Em relação ao romance romanesco, ou “estória romanesca”, Northrop Frye concordaria em parte:

Distinguimos o mito da estória romanesca pelo poder de ação do herói: no mito propriamente dito ele é divino, na estória romanesca em si ele é humano. Essa distinção é muito mais pronunciada teologicamente do que o é poeticamente, e o mito e a estória romanesca incluem-se ambos na categoria geral da literatura mitopéica. (FRYE, 1973, p. 187)

“A estória romanesca”, ainda segundo Frye, “que trata dos heróis, é intermédia entre o romance, que trata dos homens, e o mito, que trata dos deuses” (1973, p. 301). Muito se tem falado sobre as personagens planas, que seriam características das estórias romanescas, em contraposição à maior profundidade na caracterização que seria o próprio do romance. Mas Frye pensa de outra maneira. Ele admitia a diferença na caracterização, mas assinalava que esta diferença era conceitual:

A diferença essencial entre romance e estória romanesca está no conceito da caracterização. O autor romanesco não tenta criar “gente real”, tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos. É na estória romanesca que encontramos a “libido”, a “anima” e a sombra de Jung refletidas no herói, na heroína e no vilão, respectivamente. É por isso que a estória romanesca irradia tão frequentemente um brilho de intensidade subjetiva que o romance não tem, e é por isso que uma sugestão de alegoria está constantemente insinuando-se por volta de suas orlas. Certos elementos da personalidade são libertados na estória romanesca, os quais naturalmente a tornam um tipo mais revolucionário do que o romance. O romancista cuida da personalidade, com personagens que trazem suas *personae* ou máscaras sociais. Precisa da estrutura de uma sociedade estável, e muitos de nossos melhores romancistas têm sido convencionais no limite da meticulosidade. O autor romanesco trata da individualidade, com personagens *in vácuo* idealizadas pelo devaneio, e, por mais conservador que ele possa ser, algo de niilístico e indomável provavelmente se manterá a irromper de suas páginas. (FRYE, 1973, p. 299)

Frye também descartava a ideia de que o romance romanesco era “uma forma juvenil e não desenvolvida”, algo a ser superado, o que ele chamava de

“ilusão histórica” (p. 300). O romanesco é multiforme: das histórias de cavalaria até a ficção científica, ele conheceu várias encarnações

e de fato as próprias encarnações indicam que, não importa a extensão da mudança que possa ocorrer na sociedade, a estória romanesca surgirá de novo, tão faminta como sempre, procurando novas esperanças e desejos de que alimentar-se. O caráter perenemente infantil da estória romanesca assinala-se por sua nostalgia de extraordinária persistência, por sua busca de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço. (FRYE, 1973, p. 185)

Não é por acaso que quando Saler vai investigar o reencantamento do mundo através do uso da imaginação irônica a partir da segunda metade do século XIX, ele vai englobar todas as obras ficcionais do período, engajadas – ainda que inconscientemente – neste movimento, sob o termo *New Romance*. O termo começou a ser usado por Augustus Moore em 1887 em sua crítica – desfavorável – de *She*, de H. Rider Haggard (SALER, p. 221).

Discuti desde o início o papel do romance romanesco na articulação entre ficção e história. Falei agora do romanesco na articulação entre ficção e mito, e de sua capacidade de proporcionar a imaginação irônica, o sonho lúcido tolkieniano, ou re-centramento imaginativo segundo o conceito de Ryan. Na verdade, não falei de outra coisa até agora. Com a possível exceção de J.J. Veiga, é apenas do romance romanesco que tenho tratado, do romance de aventuras em suas mais recentes metamorfoses: a ficção científica e seus subgêneros.

É chegado o momento, a esta altura, de fazer a transição para o segundo aspecto do subgênero que estou a mapear. O primeiro aspecto de que tratamos foi a ucronia, em si mesma um subgênero da ficção científica. O segundo aspecto é o fenômeno da autonomia de personagens arquetípicos da moderna estória romanesca, que vão constituir mundos ficcionais paralelos.

2.2 Mundos ficcionais nas fissuras da razão

Se *what if...?* é uma pergunta que acaba por confundir os limites do real e do imaginário, e ameaça dissolver as fronteiras entre o que é histórico e o que não é, entre o que é ficção e o que é fato, a afirmação *as if* “resolve” a questão assumindo a virtualidade e justapondo o ficcional e o real. Esta justaposição constrói um mundo

virtual, um universo paralelo no qual a obra de ficção é alçada à condição de documento histórico, que narra, relata, estuda e analisa fatos concretos. Um mundo virtual onde as objeções de Niall Ferguson só seriam procedentes pelo seu inverso, como o best-seller imaginário do romance de Philip K. Dick. A história do mundo como a história dos mundos ficcionais, que, evidentemente, seriam um só e mesmo mundo. *Como se fossem um mesmo e verdadeiro mundo.*

Loucura? Absurdo? Outra espécie de *parlour game*?

Sim e não.

Podemos rastrear as origens desse jogo. Elas podem ser encontradas no romance fantástico e no romance de aventuras do século XIX. Saler circunscreve a proliferação de mundos fantásticos e imaginários na literatura do fim do século XIX, nos termos de um projeto cultural maior do Ocidente: reencantar um mundo desencantado.

Desde o final do século XVIII até o presente, a compreensão dominante da modernidade é que ela é incompatível com o encantamento. O termo “modernidade” tem sido entendido como abrangendo a difusão contínua de racionalidade, secularismo, democracia, urbanização, industrialização e burocratização. Esses processos, de acordo com escritores românticos no final do século XVIII, parecia fornecer pouco espaço para “encantamento” - esse sentimento de alegria e espanto com as maravilhas, maravilhas e mistérios que eles acreditavam intrínsecos à visão de mundo pré-moderna. Na primeira década do século XX, Max Weber falou do famoso “desencanto do mundo” – a remoção de magia e do sentido da vida através dos processos de racionalização, transformando a existência moderna em, como ele colocou, “uma gaiola de ferro da razão”. (SALER, 2004, p. 137-138)

No entanto, Saler nos faz uma importante advertência: “Esta associação generalizada da modernidade com o desencanto é, no entanto, também simplista, e talvez pernicioso. É um discurso performativo: ajuda a criar a perspectiva que descreve” (p. 138). E é um discurso velho, tão velho quanto o mundo. Podemos identificar este discurso performativo, esta tentativa de profecia autorrealizável, nos momentos-chave da história do mundo, onde parecia que o homem havia logrado alcançar o entendimento através razão e banido as trevas da crença e da superstição. Começemos pelo fim, pelo discurso de Weber, peça fundamental da argumentação de Saler.

Em 1918, na Universidade de Munique, Max Weber pronunciou o seu famoso discurso intitulado “Ciência como vocação”, onde enunciava o seu não menos

famoso conceito de “desencantamento do mundo”. Queria dizer com isso que, graças ao progresso do conhecimento científico

que sabemos ou acreditamos que, a qualquer instante, *poderíamos, bastando que o quiséssemos*, provar que não existe, em princípio, nenhum poder misterioso e imprevisível que interfira com o curso de nossa vida; em uma palavra, que podemos dominar tudo, por meio da *previsão*. Equivale isso a despojar de magia o mundo. Para nós não mais se trata, como para o selvagem que acredita na existência daqueles poderes, de apelar a meios mágicos para *dominar* os espíritos ou exorcizá-los, mas de recorrer à técnica e à previsão. Tal é a significação essencial da intelectualização. (WEBER, 2004, pg. 30-31)

Quase cinquenta anos antes, Guy de Maupassant escreveu em 1881 uma crônica intitulada “Adieu mystères”, onde ele reconhecia esse desencanto e celebrava o triunfo da razão sobre as antigas crenças e superstições:

Adeus mistérios, segredos antigos dos tempos antigos, velhas crenças de nossos pais, antigas lendas infantis, velhos ornamentos do mundo antigo! Agora desfilamos tranquilos, com um sorriso de orgulho, diante do antigo raio dos deuses, o raio de Júpiter e Jeová prisioneiro em garrafas! Sim! Viva a ciência, viva o gênio humano! Glória ao trabalho deste pequeno animal pensante que levanta um por um os véus da criação! (...) Eu não acredito nas grosseiras histórias de nossos pais. Chamo de históricos os crentes em milagres. Eu raciocino, eu aprofundo, sinto-me livre de superstições. (MAUPASSANT, 1881)

Mas Maupassant estava consciente das perdas profundas que a aurora dos novos tempos acarretariam, pois logo em seguida ele lamenta:

Bem, apesar de mim, apesar de meu desejo e alegria dessa emancipação, todos esses véus levantados entristecem-me. Parece-me que o mundo foi despovoado. O invisível foi suprimido. E tudo parece mudo, vazio, abandonado! (MAUPASSANT, 1881)

Diante deste quadro, o escritor francês chegou mesmo a decretar o fim da literatura fantástica tal como até então era entendida, em outra crônica publicada em 1883, “Le fantastique”:

Lentamente, depois de vinte anos, o sobrenatural está desaparecido de nossas almas. Evaporou-se como o perfume evapora quando a garrafa que o continha é aberta. Levando o recipiente ao nariz e inalando muito, muito tempo, apenas reconhecemos uma leve fragrância. Acabou. (...) Em vinte anos, o medo do irreal não existirá nem mesmo entre os camponeses. Parece que a Criação tomou outro aspecto, outra forma, outro significado do que o de antigamente. Nos dirigimos, com toda certeza, para o fim da literatura fantástica. (MAUPASSANT, 1883)

Ainda antes, em 1829, Edgar Allan Poe escreveu um soneto ironicamente dedicado à ciência, *To Science*, cujas duas últimas estrofes lamentam:

Não foi Diana, por ti, de seu carro lançada?
 Não expulsaste a Dríada dos arvoredos,
 Que em astro mais feliz buscou sua morada?

Tu não privaste a Náíada dos cursos ledos,
 Da verde relva o Silfo, e a mim do sonho lindo,
 O sonho de verão ao pé do tamarindo?
 (POE, trad. Paulo Vizioli, 1974. p. 23)

Mas tanto Poe como Maupassant entenderam que, na verdade, o fantástico haveria de adaptar-se aos novos tempos. Maupassant, antecipando extraordinariamente em cem anos todo um capítulo de Tzvetan Todorov (1975) sobre o “fantástico-estranho”, vai valer-se justamente dos exemplos de Hoffmann e Poe:

Quando a dúvida finalmente penetrou nos espíritos, a arte tornou-se mais sutil. O escritor tem procurado nuances, rondando em torno de sobrenatural em vez de entrar plenamente nele. Tem encontrado efeitos terríveis perto do limite do plausível, jogando as almas na hesitação, no desânimo. O leitor indeciso nada mais sabe, perde o equilíbrio como em um pântano sem fundo e de repente agarra-se a realidade, afundando mais e mais, para novamente debater-se em uma confusão dolorosa e febril como um pesadelo.

O extraordinário poder terrificante de Hoffmann e Edgar Allan Poe vem dessa sábia habilidade, desta forma particular de conceber o fantástico e perturbar o real com fatos naturais que, contudo, não deixam de ser inexplicáveis e quase impossíveis. (MAUPASSANT, 1883)

Mas se esta tensão entre encantamento e desencantamento marcou a cosmovisão dos homens a partir do final do século XIX, não foi uma exclusividade deste tempo. De fato, todas as épocas que almejam a libertação do homem das garras da superstição, da magia e da religião e sua substituição pela razão e pela ciência, viram ressurgir, de modo igualmente intenso, justamente aquilo que supostamente havia sido superado. Recuando por exemplo até o Iluminismo do século XVIII, percebemos que, em princípio, em uma época em que o discurso racionalista se pretendia dominante, a literatura tendia a seguir os mesmos passos:

O século XVIII é tradicionalmente conhecido como época de racionalidade, pensamento lógico, avanços científicos e combate às superstições. na

literatura, estudiosos como Ian Watt e Richard Matthews localizam nessa época o surgimento de uma forma de romance que expulsa a dimensão mítica e arcaizante, substituindo-a por diversos elementos “realistas” tais como o protagonista caracterizado social e culturalmente; a descrição de aspectos provenientes da vida prática e cotidiana; o emprego de uma linguagem clara e objetiva; a escolha de temas ligados à exploração e conhecimento do mundo, etc. a literatura, assim, afasta-se cada vez mais dos ideais estéticos amparados nos valores aristocráticos e torna-se, em ritmo progressivo, porta-voz de uma classe média urbana que busca, na ciência e nas artes, instrumentos a serviço de sua ascensão econômica e social. (VOLUBUEF, 2012, p. 154-155)

Em princípio. Mas, por outro lado, atuando nas fissuras da Razão, velhos fantasmas voltavam para obscurecer a Iluminação:

Contudo, o século XVIII não presenciou apenas o cientificismo. Paradoxalmente ele também viu a proliferação de formas de expressão poética e artística talhadas pelas sombras da noite, pelas condições mórbidas, pelos meandros assustadores do sobrenatural. Da pintura espectral de um Henry Fuseli (*The Nightmare*, 1781) à poesia taciturna da Graveyard School (ver Botting, 1996, p.32-38) — para a qual contribuíram Thomas Gray, Robert Blair, William Collins, James MacPherson, Thomas Percy, Edward Young, etc. —, artistas e público buscaram não o clarão das “luzes”, mas a obscuridade e o mistério tanto do além (sobrenatural) quanto da própria realidade (natural). (VOLUBUEF, 2012, p. 155)

Como observa Júlio França sobre a ascensão do gótico:

No século XVIII, quando o pensamento iluminista começou a dar forma ao que hoje reconhecemos como o discurso científico hegemônico, a ficção gótica procurou ocupar o outro lado do espectro. Enquanto o racionalismo desalojava as crenças religiosas como modo preponderante de explicação do universo e a literatura se tornava cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa, a literatura gótica setecentista funcionou, com suas ambivalências, como uma tentativa de lidar com as incertezas dessa transformação, preenchendo com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas do Iluminismo (cf. Botting, 2014, p. 22). O Gótico, nesse sentido, representou uma contraparte à “ordem natural das coisas conforme definida pelo realismo” (Botting, 2014, p. 22), ao permitir o voo da imaginação e a consideração da existência de um mundo repleto de maravilhas e monstruosidades. (FRANÇA, 2017, p. 22-23)

Mas podemos recuar ainda mais: no Renascimento, a suposta era onde as supostas luzes da Antiguidade Clássica teriam sido resgatadas com o objetivo de expulsar as supostas trevas da Idade Média, também houve a atuação das sombras no pensamento dos mais destacados humanistas do período. Como assinalou Jacob Burckhardt no último capítulo de seu *A cultura do Renascimento na Itália*, esta era também foi marcada pela sobrevivência e intensificação de várias formas de crenças supersticiosas e práticas de magia:

Mas a Antiguidade produziu ainda um efeito especialmente perigoso e, aliás, de natureza dogmática: ela transmitiu ao Renascimento suas próprias formas de superstição. Na Itália, fragmentos disso haviam se conservado vivos ao longo de toda a Idade Média, o que tornava agora tanto mais fácil a ressurreição do todo. Desnecessário dizer que *a fantasia desempenhou aí um papel poderoso: somente ela era capaz de silenciar em tal medida o espírito crítico e investigador dos italianos*⁴². (BURCKHARDT, 1991, p. 365)

Ao mesmo tempo, o refinamento filosófico dos renascentistas logrou dotar de nova e elegante roupagem as velhas práticas de magia da Antiguidade e da Idade Média, como afirma Frances A. Yates em seu estudo sobre Giordano Bruno:

Começamos a perceber aqui uma extraordinária mudança no *status* do mago. O necromante, preparador de misturas imundas, e o conjurador, que fazia apavorantes invocações, ambos párias da sociedade, foram considerados perigosos à religião, sendo forçados a exercer suas profissões em segredo. Esses tipos ultrapassados mal seriam reconhecíveis nos filosóficos e piedosos magos da Renascença. Houve uma mudança no *status* dos magos quase comparável à transformação do *status* do artista, que, de mecânico da Idade Média, transformara-se no erudito e requintado acompanhante dos príncipes da Renascença...A magia de Ficino⁴³ é uma versão infinitamente reformada e requintada da necromancia pneumática. A cabala prática de Pico⁴⁴ é uma versão intensamente religiosa e mística da conjuração. (YATES, n/d, p. 124-125)

El sueño de la razón produce monstruos, já mostrava Goya em um de seus *Caprichos*. Diante deste panorama que traçamos ao inverso, de Max Weber à Pico della Mirandola, qual poderia ser a surpresa quando em 1920, dois anos portanto após a conferência de Weber, um renomado médico vitoriano, escritor de contos policiais, criador de um dos grandes mitos literários da modernidade – símbolo máximo da racionalidade absoluta – publica um artigo na revista *The Strand* declarando sua crença na existência das fadas?

Arthur Conan Doyle, criador de Sherlock Holmes, sempre se interessou pelas ciências ocultas. Foi maçom, espiritualista e espírita. Dedicou-se a separar o que ele considerava verdadeiros experimentos mediúnicos das fraudes, fase de sua vida romanceada por Mark Frost em seu engenhoso romance ucrônico *The List of 7*⁴⁵.

⁴² Grifo nosso.

⁴³ Marsilio Ficino (1433-1499), filósofo, astrólogo e sacerdote católico, tradutor de Platão e fundador da Academia Florentina, divulgadora do neoplatonismo.

⁴⁴ Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), filósofo, hermetista e mago cabalista.

⁴⁵ FROST, Mark. *A lista dos 7*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Em sua autobiografia, *Memórias e aventuras*⁴⁶, ele não demonstrava nenhuma dúvida quanto ao papel especial que o espiritismo iria representar na futura evolução da humanidade, e de seu papel em particular na divulgação da doutrina:

Se Deus enviou à terra uma magnífica e nova mensagem de suprema alegria, cabe a nós, a quem ela foi claramente revelada, passa-la adiante, não importa o tempo, o dinheiro e o trabalho a ser dispendido. Ela não nos foi dada para o nosso desfrute egoísta, mas como consolo geral. Não podemos evitar que o doente vire as costas ao médico, mas nos cabe ao menos oferecer-lhe o remédio da cura. (DOYLE, 1993, p. 320)

Mais adiante, Doyle vai menosprezar as conquistas científicas, compartilhando, de certo modo, o mesmo ceticismo do período entre guerras, responsável pela mudança de tom na ficção científica e na literatura fantástica em geral: “Todas as invenções e descobertas modernas se tornarão insignificantes diante dos fatos espirituais que se imporão, por todo o universo, às mentes humanas” (p. 320). Depois, vai pregar a construção de uma religião universal que teria o espiritismo como doutrina-base, antecipando vários pontos das agendas globalistas e das filosofias *New Age*:

Todas as religiões serão iguais, pois todas elas produzem, da mesma forma, seres mansos e altruístas, que são os eleitos de Deus. Cristãos, judeus, budistas e muçulmanos deixarão de lado as doutrinas que os separam e seguirão seus próprios grandes líderes por um caminho de moral comum, deixando para trás as desavenças que tem feito da religião antes uma maldição do que uma benção para os homens. Estaremos em permanente contato com as forças do além, e o saber sobrepujará aquela fé que no passado gerou uma dúzia de sinais diferentes, apontando nas mais diversas direções. (DOYLE, 1993, p. 326)

Doyle publicou esse livro em 1924, quatro anos após o artigo no *Strand* sobre as fadas. Este artigo, famoso, discorria sobre as célebres fotos de fadas tiradas em Yorkshire pelas meninas Elsie Wright e Frances Griffiths, caso conhecido mundialmente como “As fadas de Cottingley”. Em 1922, publicou um livro, *The Coming of the Fairies*, ilustrado por estas fotos. Apesar de vários especialistas em fotografia alertarem para os indícios de fraude, Doyle permaneceu um crente na existência do submundo espiritual. Sua vontade de crer era tão grande que nem mesmo quando seu amigo e ilusionista Harry Houdini – também famoso por expor

⁴⁶ DOYLE, Arthur Conan. *Memórias e aventuras*. São Paulo: Marco Zero, 1993.

publicamente fraudes mediúnicas – executou um truque psíquico e o declarou apenas um truque, se deixou convencer. Ele realmente acreditava que Houdini possuía poderes mediúnicos⁴⁷. Como observa Saler,

A maravilhosa ironia desta situação é que, ao mesmo tempo em que Doyle era criticado por alegar que as fadas eram reais, muitos dos seus leitores reivindicavam que Sherlock Holmes era real. De fato, Holmes foi o primeiro personagem na literatura moderna a ser amplamente tratado como se fosse real, e seu criador, fictício. Desde sua aparição na revista *The Strand* em 1891, muitos acreditavam que Holmes existia ou pelo menos diziam que acreditavam; e o período entre guerras testemunhou uma profusão de artigos em revistas proeminentes e livros de editores respeitáveis, que trataram Holmes e Watson como indivíduos reais, e que nunca mencionavam Doyle. Por exemplo, “biografias” acadêmicas de Holmes e Watson apareceram em 1932, inspirando críticas igualmente acadêmicas e artigos importantes, debatendo pontos tão precisos como em que faculdade Holmes estudou ou quantas esposas Watson teve. Olhando para trás anos depois, o autor de uma biografia de Watson afirmou que ficou surpreso com o número de colunas que os editores dedicaram às resenhas desses dois livros. Ele não estava sozinho em sua surpresa. Doyle, que claramente estava disposto a apoiar muitas idéias incomuns, no entanto, achava que era “incrível como algumas pessoas tomam [esse personagem imaginário] por real”. (SALER, 2016, p. 600)

Do soneto de Poe até o discurso de Weber, houve uma notável explosão de misticismo, ocultismo, proliferação de sociedades secretas e doutrinas esotéricas. Como se confirmasse a observação de Frances A. Yates sobre o paralelo entre a transformação do *status* do feiticeiro e o *status* do artista no Renascimento, artistas e poetas estiveram por trás destes movimentos; frequentemente, o poeta se queria mago, e o mago, poeta: a disputa entre William Butler Yeats e Aleister Crowley pela liderança da Ordem da Aurora Dourada ilustra perfeitamente a questão.

O que se depreende desta pequena amostra da contraparte mística, fantástica e irracionalista dos períodos históricos conhecidos justamente pela celebração da razão científica, é que Saler tem razão: a apologia da ciência e a sentença de desencanto do mundo é mais um discurso performativo do que propriamente uma análise objetiva do momento histórico. Ironicamente, este discurso performativo se aproxima muito mais de uma operação mágica, cujas palavras proferidas teriam o poder de modificar a realidade.

Como já foi dito no capítulo anterior, a nova sobrevida das estórias romanescas na segunda metade do século XIX, conhecida por *New Romance*, foi fundamental para a resistência do encantamento no mundo desencantado.

⁴⁷ <https://www.scientificamerican.com/article/houdinis-skeptical-advice/>.

Paradoxalmente, este reencantamento aconteceu por meios bastante modernos. Saler observa que muitas das obras *New Romance* “eram textos espetaculares para a nova era dos espetáculos” (2016, p. 612), ou seja, para a nova era da produção em massa. Anna Vaninskaya vai mostrar a diferença de alcance público dos exemplares do *New Romance* na Grã-Bretanha para seus antecedentes:

Então o que fez o renascimento da estória romanesca do final do período vitoriano ser um novo e específico ponto de partida? Afinal, a estória romanesca vem se posicionando contra o realismo desde a ascensão do romance, e os assim chamados *romances* vem sendo escritos ao longo do século: no início por Walter Scott, pelos estetas vitorianos com seus tratamentos poéticos da matéria arturiana, pelas centenas de autores de *penny dreadfuls* e de utopias. O que mudou na década de 1880 foi o mercado editorial, os modos de produção e distribuição de livros. Isso teve muitos efeitos de longo alcance (e bem documentados), e o principal entre eles foi a ascensão do New Romance. O triunfo das primeiras edições baratas em um único volume, auxiliadas por modernos métodos de publicidade, impulsionaram as obras de R. L. Stevenson e H. Rider Haggard, Marie Corelli e Hall Caine ao status de *best-seller*. A enorme escalada de sua popularidade foi sem precedentes: o público leitor era agora maior do que o de seus precursores góticos de cem anos antes, em várias graus de magnitude (os números de vendas começaram a ser numerados em milhões). (VANINSKAYA, 2008, p. 58-59)

Podemos apontar pelo menos dois momentos literários marcantes neste projeto, consciente ou não, de reencantamento de um mundo desencantado, e que só foram possíveis em todo o seu alcance graças ao surgimento da moderna cultura de massas. O primeiro teve como protagonista o editor Pierre-Jules Hetzel, que, a partir de 1864, começou a editar o *Magasin d'éducation et de récréation*, em cujo primeiro número seria publicado, sob a forma de folhetim, o segundo romance⁴⁸, ou segunda *voyage extraordinaire*, de Jules Verne: *Les Aventures du capitaine Hatteras*.

Na apresentação de Hetzel para edição, o editor elogia em Verne “a precisão científica, o competente conhecimento geográfico, e o persuasivo talento narrativo que fez de seu primeiro livro uma obra única em seu estilo até o momento”. Posteriormente, na edição em livro ilustrada por Édouard Riou, discípulo de Doré, Hetzel escreve um prefácio bastante elucidativo⁴⁹. Começa por dizer que os livros de Júlio Verne, por oferecerem a melhor resposta aos anseios e tendências da

⁴⁸ O primeiro foi *Cinq semaines en ballon*, publicado em 1863.

⁴⁹ Appendix C in VERNE, Jules. *The Adventures of Captain Hatteras*, trad. William Butcher. Oxford, OUP, 2009, p. 358-360.

sociedade moderna, cujo destino era desvelar as “maravilhas do universo”, estão “entre os poucos que se pode oferecer, com confiança, às novas gerações”. Depois de elogiar sua originalidade, sua imaginação e sua capacidade de construção dramática e narrativa, Hetzel afirma que Verne havia criado um novo gênero, e que em cada página de seus livros oferecia aquilo que é “tantas vezes prometido e raramente cumprido, educação que entretém e entretenimento que educa”.

Após observar o crescimento, na França de sua época, do interesse por palestras e conferências de cunho científico, e que graças a esse interesse os jornais estavam sendo obrigados a publicar os últimos boletins da Academia de Ciências ao lado das críticas de arte e teatro, Hetzel afirma a necessidade de reconhecer que “em nossa época a Arte pela Arte já não é suficiente” e que era chegada a hora da “ciência ocupar o seu lugar na esfera literária”⁵⁰. É dito que os livros de Verne divertem tanto quanto os de Alexandre Dumas, e instruem tanto quanto os de François Arago⁵¹, e que “jovens e velhos, ricos e pobres, ignorantes e instruídos” terão grande proveito em transformar estes “excelentes livros em amigos da família”, pois o editor confia plenamente não apenas em suas qualidades, como também no “bom gosto do público de todas as classes e idades”.

Finalmente, após anunciar alguns futuros volumes da coleção, entre os quais *Voyage au centre de la Terre* e *De la Terre à la Lune*, Hetzel expõe, em poucas palavras o impressionante objetivo do empreendimento de Verne: “resumir todo o conhecimento geográfico, geológico, físico e astronômico acumulado pela ciência moderna e conseqüentemente reescrever, da forma atraente e pitoresca que lhe é própria, a história do universo”.

Podemos observar que, trinta e três anos após François Guizot estabelecer e organizar o ensino público francês e quinze anos antes de Jules Ferry secularizar esse mesmo ensino, acabando com o sistema dual então vigente, laico e religioso, Hetzel já concebera todo um projeto pedagógico de cunho secular, cientificista e positivista, coerente com seus ideais republicanos e saint-simonianos. E, ao mesmo tempo, em decorrência do aumento da escolaridade, substituía “uma lógica econômica da demanda social por uma moderna lógica da oferta, em resposta às

⁵⁰ Em campo estético oposto, e até mesmo hostil, Emile Zola advogará o lugar da ciência na literatura nos ensaios que compõe *O romance experimental*.

⁵¹ François Arago (1786-1853): físico, astrônomo e político francês.

expectativas do novo público alfabetizado”⁵². Hetzel formou este público por meio de pesquisas para determinar os gostos e os interesses de acordo com os níveis de alfabetização, ao mesmo tempo em que procurava incrementar as vendas através da publicação dos romances de Verne em três diferentes formatos, destinados a públicos diferentes: como folhetim, como brochura, geralmente sem ilustrações, e depois em luxuosas e coloridas encadernações *in-octavo* folheadas a ouro, ilustradas. Esses fatores em conjunto, e não apenas a qualidade de seus textos, contribuíram para o sucesso de Verne.

É evidente que se apenas se tratasse de dar alguma forma romanesca a um manual científico, o projeto estaria fadado ao fracasso. Comprovando as suspeitas de Saler sobre o discurso performativo da razão científica, e reafirmando o poder do fantástico de se insinuar nas fissuras desta razão, o que ocorre é que a roupagem científica do texto, aliada ao grafismo das ilustrações que acompanhavam as edições Hetzel originais, introduz o leitor a uma atmosfera estranhamente onírica, onde a ciência cede espaço ao sonho, à fantasia, ao insólito. Esse elemento onírico é provocado, em nosso entender, pela dupla sensação de familiaridade e estranheza advinda da uniformização dos padrões pela técnica da xilogravura, esse duplo movimento que ao mesmo tempo reforça a verossimilhança da narrativa e acrescenta-lhe uma dimensão ilusória. Uma passagem do capítulo 14 do romance *20.000 léguas submarinas* descreve com perfeição esse mecanismo, além de refletir, na posição do personagem, o ponto de vista do leitor, em um movimento verdadeiramente especular. É o momento em que Aronnax, Conselho e Ned Land, prisioneiros a bordo do *Nautilus*, contemplam o espetáculo das profundezas que se descortina, teatralmente, ao apagarem-se as luzes do submarino e abrirem-se as escotilhas metálicas laterais que revelam duas janelas panorâmicas. Na narrativa, esta passagem é famosa pela exaustiva enumeração das espécies marinhas e suas classificações – tanto pela voz de Conselho, cujo contraponto cômico são as intervenções bem-humoradas de Ned Land, quanto pela voz narrativa em primeira pessoa de Aronnax – que acabam por provocar um efeito hipnótico no leitor e nos personagens, conduzindo-os para um deslumbramento diante do maravilhoso do mundo submarino e suas miríades de raias, aracanas, balistas, escarídeos,

⁵² LEÃO, Andréa Borges. “Vamos ao Brasil com Jules Verne? Processos editoriais e civilização nas *Voyages Extraordinaires*”, in *Sociedade e Estado*, vol.27, no. 3, Brasília, UNB, 2012.

triglídeos, góbios eleotrídeos, escômbrias, azulinos, esparídeos listrados, esparídeos agaloados, aulóstomos, moreias equinoides, etc. Em sequência, três imagens, desenhadas por Alphonse de Neuville e xilografadas por Henri Theophile Hildibrand, ilustram a passagem: a primeira (número 29 da edição original)⁵³, intitulada *Uma janela para as profundezas inexploradas*, mostra os três personagens observando a paisagem submarina. Apesar de reproduzidas de acordo com seus modelos naturais, as criaturas surgem estranhas, fantasmagóricas, efeito realçado pela austera moldura vitoriana da escotilha que as envolve; a segunda (número 30 da edição original) exhibe, linearmente, treze exemplares da fauna marinha ao modo de um livro didático de ciências naturais, com seus nomes populares e científicos; e finalmente a terceira gravura (número 31 da edição original) nada mais é que a reprise da anterior, mas agora com o fino e detalhado tratamento estético permitido pela técnica da xilogravura de topo. Após as duas horas em que os personagens se entretêm diante da cena marinha, o espetáculo termina, cai o pano e as luzes se acendem. “Subitamente, as escotilhas metálicas se fecharam e o dia raiou no salão, pondo fim à encantadora visão. Ainda assim, continuei a sonhar (...)”.⁵⁴

Não poderia haver melhor descrição do efeito que a conjugação do texto com a imagem produziam no leitor, a ilustração funcionando, ela mesma, como uma miniatura da janela que se abre para as profundezas. Mas esse não é um caso isolado na literatura de Júlio Verne. Não escapou a um especialista verniano como Jean-Michel Margot esse mecanismo especular, composto pela interação de texto e imagem, capaz de produzir e prolongar um estado de sonho a posteriori. Em um ensaio dedicado à transformação de Júlio Verne em uma espécie de arquétipo popular⁵⁵, Margot afirma que

Não nos esqueçamos do gênio de Verne como escritor. Suas histórias possuem uma estrutura de narrativa de aventuras e surgiram em um bom momento, com o novo rótulo de “romances científicos”. A trama dos

⁵³ Na impossibilidade de recorrer a um exemplar das famosas *cartonages Hetzel*, reporto-me ao site verniano de Zvi Har’ El, onde as 118 ilustrações originais estão dispostas em sequência: <http://jv.gilead.org.il/rpaul/Vingt%20mille%20lieues%20sous%20les%20mers/>, ou então ao exemplar digitalizado da edição de 1871 em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6577310x/f8.planchecontact.r=cartonage%20hetzel%20jules%20verne.langPT>

⁵⁴ VERNE, Jules. *20.000 léguas submarinas*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p.132.

⁵⁵ MARGOT, Jean-Michel. “Un archetype populaire: Jules Verne” in *Verniana vol. 6*, 2014, p.81-92. disponível em <http://www.verniana.org/volumes/06/A4/Archetype.pdf>. Acesso em 10/2014

romances de Verne parece convincente e plausível, mas não pode ter lugar na realidade. *Verne vende sonhos e mitologia*⁵⁶. Sua escrita é simples e direta. As crianças leem e quando adultas, elas se lembram de ter sonhado as aventuras de Hatteras, de Nemo, ou de Fogg. As ilustrações são parte do sonho. Tão realistas quanto possível, elas imprimem os lugares e as situações na memória do leitor, elas participam da criação de uma aventura perfeita que o texto enfatiza e sustenta. Um dos últimos românticos, Verne utiliza o tema da viagem pontuada de descobertas e aventuras para levar conhecimento às famílias francesas e fazê-las viver vicariamente as emoções geradas pelos “mundos conhecidos e desconhecidos”. Manipulando o seu leitor através de um folhetim ou de um livro, a narrativa proposta por Verne dá a ilusão de encerramento, o fim da aventura iniciática. O leitor acredita que a história terminou quando, de fato, a leitura prossegue em sua fome e sede de conhecimento. Utilizando-se da enumeração para dar a ilusão de conhecimento exaustivo, Verne ameniza a desilusão de seus leitores no decurso de um futuro prometido que o fim do século XIX não poderia imaginar ser pobre e miserável. O desfecho da maioria dos romances (pelo menos dos mais lidos e conhecidos) é um desfecho feliz. Se o *steampunk* é tão bem-sucedido hoje, pode ser porque o nosso futuro prometido pareça sombrio e pouco otimista. Tudo isso cria a imagem de um Júlio Verne tutelar, que leva um futuro tranquilizador tanto para seus heróis quanto para seus leitores. (MARGOT, 2014. p.86-87)

Seja qual for o lugar de direito que Júlio Verne ocupe hoje na história da literatura, se sua obra se resumisse apenas a um romanesco antiquado repleto de ciência ultrapassada, seus desdobramentos paratextuais seriam insuficientes para desencadear este processo. “Verne vende sonhos e mitologia”, diz-nos Margot. Foi o filósofo Michel Serres quem inseriu as *Voyages* em uma tradição literária ocidental que remonta a Homero: a aventura pedagógica, o romance de viagem que é, ao mesmo tempo, um romance de ciência e uma aventura mitológica, iniciática. Serres demonstra que, nas *Voyages*, Verne desenha e superpõe três cartografias. A primeira é a geográfica, o nível “ordinário” da viagem extraordinária, “no espaço (terrestre, aéreo, marítimo, cósmico) ou no tempo (...) de um determinado ponto a um outro desejado, por todos os meios de locomoção”, trajeto “circular, tal como o tempo que o mede ou que lhe serve de campo; o pensamento do Eterno Retorno o domina, e o futuro só está presente através de um perfil à cavaleira” (SERRES, 1969, p.25). É ao redor desta estrutura ponto-círculo que as imagens se agrupam, e que são traduzidas nas formas de polo, centro, vulcões, ilhas, redemoinhos. Em *Hatteras*, o ponto matemático do Polo Norte se encontra no centro de uma cratera, que por sua vez se encontra no centro de uma ilha. Em *Viagem ao centro da terra*, o itinerário se dá através de duas ilhas vulcânicas, na tentativa de atingir o centro. O início, em um vulcão extinto, de onde os personagens se dirigem para a pré-história,

⁵⁶ Grifo nosso.

o início dos tempos; o fim, em um vulcão ativo, o retorno à História, configurando um círculo espaço-temporal perfeito.

A segunda cartografia, à qual corresponde o segundo nível das *Voyages*, Serres chama de “mapa-múndi da enciclopédia”, estrutura igualmente circular, mas agora trata-se de um “círculo do saber”, semelhante à *Odisseia* homérica: “a Odisseia (verniana) é circular, percorre o círculo do saber. O objetivo do percurso é um lugar privilegiado onde é possível experimentar diretamente uma teoria científica ou resolver um problema” (SERRES, 1969, p. 26). Alhures⁵⁷, Serres reforça a comparação das viagens na obra verniana e a viagem homérica, mostrando como esta última também superpõe os mapas do deslocamento físico e do conhecimento científico:

Homero não escreveu apenas “Então, os companheiros de Ulisses abriram as velas”. Ele explica com qual cabo eles amarram a vela e como tecer a tela, de onde sopram os ventos, sua força e a estação de sua maior ação. Se a *Odisseia* nos faz viajar em terras e mares conhecidos e desconhecidos⁵⁸, ela explora também o conjunto do saber da época de Homero. Dupla viagem de exploração do espaço e da enciclopédia: assim, a *Odisseia* passa o tempo todo da literatura de viagem à pedagogia. (SERRES, 2007, p. 29-30)

Como era explicitamente declarado no projeto editorial de Hetzel, as *Voyages*, em sua dupla função de *education* e *récréation*, dão continuidade, segundo Serres, a essa tradição pedagógica homérica. Os poucos exemplos levantados por Serres são suficientes: o conhecimento geológico é a principal ferramenta na descida ao centro da terra; o conhecimento biológico prepara a sua própria expansão na descoberta das profundezas marinhas; o conhecimento astronômico será posto à prova na viagem à Lua; e em *A ilha misteriosa*, o leitor aprende como construir uma civilização em ambiente selvagem e desabitado, a-histórico (ou seja, como “reescrever a história do universo”), a partir de todo o conhecimento humano acumulado até então.

A terceira (e decisiva) cartografia desenhada por Verne é chamada por Serres de “um mapa misterioso do espaço imaginário ou virtual, onde Orfeu desce aos infernos, onde Telêmaco procura seu pai.” (SERRES, 2007, p. 24). A viagem, estão,

⁵⁷ SERRES, Michel. *Júlio Verne, a ciência e o homem contemporâneo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007, p. 29-30.

⁵⁸ “Viagens Extraordinárias por mundos conhecidos e desconhecidos” era o título completo da série editada por Hetzel.

deixa de ser uma mera excursão espaço-temporal, “ordinária”, para se tornar de fato extraordinária, mitológica e religiosa. Serres traça um paralelo, bastante rigoroso, entre *Aventuras de três russos e três ingleses* com a narrativa do Êxodo (SERRES, 2007, p. 69-72); *As Índias Negras* com o mito platônico da caverna (SERRES, 2007, p. 73-75 e 79-80); *Viagem ao centro da Terra* com a descida ao Hades e ao labirinto do Minotauro (SERRES, 1969, p. 22-24); *Miguel Strogoff* com o mito de Édipo ou o episódio bíblico de Tobias guiado pelo Anjo; *Os filhos do Capitão Grant* com a Telemaquia (SERRES, 1969, p.27).

É enfim e sobretudo uma Viagem Iniciatória, sob o mesmo aspecto do périplo de Ulisses, do Êxodo do povo hebreu ou do itinerário de Dante. O círculo espaço-temporal e o ponto sublime, o ciclo enciclopédico e a experiência científica, suportam uma marcha de uma ordem bem diferente, que é a única a explicar o interesse estranho e apaixonado que todos (para si) sentem por essa obra, apesar das fraquezas artísticas e intelectuais. Júlio Verne, que eu saiba, é o único escritor francês recente que recolheu e que ocultou sob os sedimentos de um exotismo pitoresco e um saber ao gosto do dia (no entanto irrisório, e, de fato, bem atrasado), a quase totalidade da tradição europeia em matéria de mitos, de esoterismo, de ritos iniciatórios e religiosos, de misticismo. (SERRES, 1969, p.26)

A imagem de Axel Lidenbrock em sua descida ao centro da Terra, como Orfeu nos infernos, Ulisses amarrado ao mastro, “o sábio que se tornou o homem de ciência e que avalia as idades do planeta”, mas “sobretudo o postulante aos arcanos, vitorioso das provações da iniciação pela água, pelo fogo e pelo abismo”, é a síntese do *homo viator*, expressão que Serres prefere em vez de *homo sapiens*: a viagem como elemento essencial da condição humana, cujos objetivos e finalidades ultrapassam a cultura e a pedagogia. Mas a reescritura da história do universo através da viagem, da ciência e do mito alcançam o seu ponto máximo na obra de Verne, sem dúvida, em *A ilha misteriosa*: fugitivos da Guerra Civil Americana, fugitivos da História, a bordo de um balão, são atirados em uma ilha desconhecida e não-habitada, em estado pré-adâmico, a-histórico. Devem construir uma civilização a partir do nada, auxiliados de quando em vez pela Providência, simbolizada por um Capitão Nemo velho e agonizante, que se esconde em uma caverna submarina com o seu *Nautilus*. Mas todos os anos de trabalho irão se perder: a ilha está condenada a desaparecer em uma erupção, bem como o velho capitão. “Sobre a ilha-microcosmo, essa micro humanidade exemplar retoma por conta própria eras e estágios evolutivos bem conhecidos, até o mundo perfeito, a morte do Deus-Nemo,

e a escatologia vulcânica”. (SERRES, 1969, p. 23) A História é restaurada e encerrada, o círculo se fecha, a história do universo é reescrita.

Muito haveria ainda por dizer sobre todos fatores que contribuem para esse “interesse estranho e apaixonado” pela obra de Verne. Projeto literário e editorial *sui generis*, seu complexo sistema de relações entre imagem e texto, entre o familiar e o maravilhoso, entre a tradição e a modernidade e entre o mito e a ciência – capaz de gerar um *corpus* imagético que alimentou e continua alimentando o imaginário coletivo de artistas e público, e que explica o interesse por formas nostálgicas e retrofuturistas de narrativa, como o *steampunk*. Se é verdadeiro afirmar que as origens de subgêneros como o *steampunk*, seja como gênero, seja como estética, se encontram na interpretação visual feita pelo cinema norte-americano dos anos cinquenta e sessenta do século XX da obra dos precursores da *science-fiction* do século XIX, é igualmente verdadeiro reconhecer que, no caso de Verne, esta interpretação visual é um desdobramento natural do seu projeto literário e editorial. Os romances de Verne, em seu poder de criar imagens, de narrar por imagens, e reinventar mitos, por sua vez geram novas imagens e novos textos, através dos tempos, em diferentes mídias e que passam a integrar o *corpus* verniano. Esse poder é de ordem fundamentalmente mitológica, e é por isso que, a despeito das intenções originais do editor Hetzel, Michel Serres pode declarar que “a única ciência em que se pode reconhecer Verne como mestre é a Mitologia”. (SERRES, 1969, p.27)

A lógica rigorosa com que esses mundos eram construídos, servindo-se de toda uma parafernália paratextual tomada de empréstimo dos tratados científicos, rompendo os limites entre fato e ficção, era, segundo Saler, “uma solução para o problema do desencantamento moderno”. Reinos fantásticos eram apresentados de forma realista, coesivamente estruturados, empiricamente detalhados, logicamente embasados e frequentemente acompanhados de todo um aparato acadêmico como notas de rodapé, glossários, apêndices, mapas e tabelas.

Ciência, pedagogia, sonhos, mitologia e o insólito: a partir de Jules Verne e Edgar Allan Poe, passando por Bram Stoker, H.G.Wells, Conan Doyle. Prosseguindo nas primeiras décadas do século XX com o otimismo norte-americano da Era das Máquinas, toda uma literatura de especulação científica, inicialmente denominada *scientific romances*, e mais tarde conhecida como *science fiction*, foi concebida. Este

é o segundo momento decisivo do processo, cujo protagonista foi o editor Hugo Gernsback.

Foi em 1926 que Gernsback deu o passo decisivo não apenas para a consolidação do gênero nos Estados Unidos, mas também para cunhar o seu nome definitivo, com a publicação do primeiro número da *Amazing Stories*, cujo subtítulo era *The Magazine of Scientifiction*. Na capa desta edição, Gernsback anunciava histórias de H.G.Wells, Jules Verne e Edgar Allen (sic) Poe. Seu conceito de *scientifiction* se apoia nesta tríade de escritores, sendo este o primeiro passo para conceituar e estabelecer uma história do gênero que, na prática, ele acabava de inventar. Em seu ensaio para *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Brian Attebery comenta:

A *Amazing* de Gernsback, no entanto, foi pioneira não apenas em limitar o seu conteúdo a histórias de extrapolação científica e aventuras espaciais, mas também a primeira a tentar definir o gênero que o seu editor inicialmente denominou *scientifiction*, mas que em 1929 começou a chamar de *science fiction*. Um editorial no primeiro número clamava por mais exemplos de “histórias típicas de Jules Verne, H.G. Wells e Edgar Allan Poe – romances fascinantes misturados com fatos científicos e visão profética”. Ao destacar e republicar alguns destes escritores, Gernsback os transformou em autores de FC a posteriori, inventando uma tradição para apoiar suas ambições. Ele esperava que tais histórias poderiam “fornecer um conhecimento que não poderíamos obter de outra forma – e fornecê-lo de uma forma bastante palatável”. Em outras palavras, a FC, como ele entrevia, era primordialmente uma ferramenta de ensino, mas que não tornava o seu ensino óbvio. (ATTEBERY in JAMES e MENDELSON, 2003, p. 33)

Duas coisas ficam bastante evidentes a partir desta análise. A primeira, sem sombra de dúvida, é a semelhança do projeto de Gernsback em 1926 com o projeto de Hetzel em 1864. Como vimos anteriormente, Hetzel afirmou, em seu prefácio para a edição em livro de *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras* que Verne havia criado “um novo gênero”. Vejamos o que diz Gernsback no editorial de apresentação do primeiro número de *Amazing Stories*:

Outra revista de ficção!

A princípio parecia impossível que pudesse haver espaço para outra revista de ficção neste país. O leitor pode se perguntar: “Já não há o bastante, com as várias centenas que agora estão a ser publicadas?” É verdade. Mas esta não é “outra revista de ficção,” AMAZING STORIES é um novo tipo de revista de ficção! É inteiramente nova, completamente diferente, algo que nunca foi feito antes neste país. Portanto, AMAZING STORIES merece sua atenção e interesse. (GERNSBACK, 1926, p. 3)

Após lembrar da “sempre crescente demanda por este tipo de história”, Gernsback esboça pela primeira vez os pressupostos de uma história da literatura de ficção científica, citando os nomes ilustres de Edgar Allan Poe (ao qual atribui o título de “pai da *scientifiction*”), Júlio Verne e H.G. Wells como *founding fathers*. E fazendo um apelo similar ao que Hetzel fizera sessenta e dois anos antes, quando este escreveu que devido ao aumento do interesse público pelas conquistas científicas, era chegado o momento da “ciência ocupar o seu lugar na esfera literária”, de modo “atraente e pitoresco”, oferecendo “educação que entretém e entretenimento que educa”, Gernsback utiliza uma retórica mais exuberante, mais otimista e, por que não dizer, mais americana:

É preciso lembrar que vivemos em um mundo inteiramente novo. Há duzentos anos, histórias deste tipo não seriam possíveis. A ciência, através dos vários ramos da mecânica, eletricidade, astronomia, etc., entra tão intimamente em nossas vidas hoje, e estamos tão imersos nesta ciência, que nos tornamos um pouco propensos a tomar como certas as novas invenções. Todo o nosso modo de vida mudou com o progresso atual, e não é de admirar, portanto, que muitas circunstâncias fantásticas-impossíveis há 100 anos – são trazidas hoje. É nestas circunstâncias que os novos romancistas encontram a sua grande inspiração. Estes contos incríveis não apenas tornam a leitura tremendamente interessante – eles também são sempre instrutivos. Eles fornecem um conhecimento que não poderíamos obter de outro modo – e o fazem de uma forma bastante palatável. Pois os melhores destes escritores de *scientifiction* tem o dom de transmitir conhecimento, e até mesmo inspiração, sem que nos tornemos conscientes de que estamos sendo instruídos. (GERNSBACK, 1926, p. 3)

Se os europeus em geral, e franceses em particular, não tinham nenhum motivo para, nas primeiras décadas do século XX, aceitar o “romance científico”⁵⁹ como instrumento didático da mesma forma que o aceitaram na segunda metade do século XIX, o mesmo não se pode dizer dos norte-americanos. “O romance científico (na Europa) começou o seu declínio nos primeiros anos do século vinte, consumado na Primeira Guerra Mundial, quando as esperanças expressadas pela ficção futurística pré-guerra se tornaram absurdas” (STABLEFORD, 2006, p. 468). Mas na América a visão era diferente. “O surgimento e o sucesso da ficção científica americana na década de 1920”, diz Françoise Schiltz, “coincidiu com o aceleração da industrialização e da pesquisa científica, expressando a fé e a confiança dos

⁵⁹ O termo *scientific romance* era usado, geralmente, na Grã-Bretanha para designar a proto-ficção científica de um H.G. Wells, por exemplo. Os livros de Julio Verne eram denominados *voyages extraordinaires*. Mais tarde, como veremos, a crítica francesa, no sentido de reabilitar a obra de Verne, vai falar em *roman scientifique*.

americanos em uma sociedade materialista” (SCHILTZ, 2011) E Brian Stableford, alhures, arremata:

Pelo fato de os Estados Unidos terem entrado tardiamente na Primeira Guerra Mundial e permanecido afastados dos campos de batalha, a interrupção da tradição americana de ficção especulativa foi menos pronunciada. E, ainda mais importante, o efeito da guerra nas atitudes dos americanos perante o progresso tecnológico foi muito menos cáustico. (STABLEFORD in JAMES; MENDELSON, 2003, p. 28)

Pode-se, portanto, estabelecer uma analogia, guardadas as devidas proporções, entre a crença no progresso científico professada na França da Terceira República e o entusiasmo norte-americano por esse progresso no pós-guerra. Deixando claro desconfiar das “generalizações simplistas dos historiadores sociais”, Gary Westfahl em seu estudo sobre *The Time Machine*, divide, “para fins de argumentação”, a história da América do Norte e da Europa Ocidental, a partir da data de publicação do romance de Wells, em três períodos. Neste ponto, interessamos o primeiro:

O tempo entre 1895 e 1930 pode ser chamado de Era de Otimismo Científico: todos os tipos de novas maravilhas tecnológicas – dispositivos elétricos, rádio, automóveis, aviões – tinham aparecido de repente, um grande número de inventores amadores, seguindo o exemplo de Thomas Alva Edison, estavam explorando as possibilidades criadas por essas inovações e as perspectivas para futuras melhorias em todas as áreas da vida pareciam ilimitadas. Em seguida, a Grande Depressão de 1929 e o colapso da economia mundial, aparentemente eliminaram todas as chances para soluções rápidas e fáceis, científicas ou não, para os problemas fundamentais, de modo que as pessoas foram obrigadas a retornar para os atributos de seus antepassados: trabalho duro, violência contra os inimigos, e uma vigilância constante contra possíveis ameaças. (WESTFAHL, 2000, p. 129)

É certo que, abstraindo a própria generalização feita por Westfahl “para fins de argumentação”, o período de otimismo compreendido entre 1918 e 1930 só pode dizer respeito, como já vimos, aos Estados Unidos. E Gernsback, ele mesmo um inventor e empresário do ramo da eletrônica, tendo começado a sua carreira editorial com publicações técnicas que também abrigavam textos de ficção, foi um dos mais ativos divulgadores desta “nova era”. E é interessante analisar rapidamente o conteúdo do primeiro número da *Amazing Stories*. Em primeiro lugar, vemos uma propaganda de um curso de rádio por correspondência ministrado pelo National Radio Institute de Washington, DC. Depois, na folha de índice, um desenho da

escultura tumular de Júlio Verne, com a seguinte legenda: “Jules Verne’s Tombstone in Amiens portraying his immortality”. Este desenho e sua legenda vão encimar a folha de índice do periódico por, pelo menos, dois anos, não deixando dúvidas quanto ao patronato intelectual do projeto. No índice, coluna da esquerda, três histórias dos *founding fathers*, eleitos por Gernsback, do novo gênero da *scientifiction*: *Off on a Comet - or Hector Servadac*⁶⁰, de Júlio Verne, publicada em duas partes; *The New Accelerator*, de H.G. Wells, e, encerrando o primeiro número, *The Facts in the Case of Mr. Valdemar*, de Edgar Allan Poe, além de três republicações de contos de autores hoje esquecidos. Na coluna da direita, anuncia-se o conteúdo do segundo número: a conclusão de *Off on a Comet*, a primeira parte de *A Trip to the Center of the Earth*⁶¹, de Verne; *The Crystal Egg*, de Wells, e mais dois contos inéditos, um deles de Murray Leinster. Ao final do número, uma propaganda dos cursos (presenciais) da Coyne Electrical School, de Chicago. Embora nenhum texto de Poe seja anunciado, o segundo número publicou o conto *Mesmeric Revelation*, e nenhum de Wells. Anuncia mais um conto de Poe para o terceiro número, mas temos Wells de volta com *The Star* e nenhum de Poe. No quarto número, os três retornam juntos mas, a partir do quinto número, Poe deixa de ser publicado e a partir do nono, segundo o levantamento feito pelo estudioso canadense Andrew Nash⁶², Verne também deixará de ser publicado por um ano, voltando em dezembro de 1927 e após quatro números, somente em 1929 por mais três números. Em 1933, a revista publica *Master Zacharius* e, em 1934, por sugestão de um leitor, apresenta a já famosa ilustração da tumba de Verne na capa. Este número marca as últimas aparições de histórias de Verne na *Amazing Stories: Measuring the Meridians (Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l’Afrique australe)*, dividida em quatro partes. Apesar de, no editorial do primeiro número, Gernsback anunciar o propósito de publicar todos os romances de Verne (GERNSBACK, 1926, p. 3), é a imagem do seu sepulcro que será mais longa.

⁶⁰ Embora Gernsback não informe o nome do tradutor, ele utilizou o texto da edição inglesa da Sampson Low, de 1877, traduzida por Ellen E. Frewer e republicada nos Estados Unidos em 1911 por Charles F. Horne. Ver EVANS, Arthur B. “A Bibliography of Jules Verne’s English Translations” in *Science Fiction Studies* XXXII:1 N.95, 2005, p.122

⁶¹ Tradução de autoria desconhecida, publicada pela primeira vez em 1871, pela Griffith & Farran em Londres, e abreviada por Charles F. Horne em 1911. Ver EVANS, 2005., p. 106.

⁶² <http://www.julesverne.ca/jvpulp.html>.

Como observa Mike Ashley em seu livro *The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*, “era uma firme convicção de Gernsback – e ela sempre assim permaneceu – que os leitores seriam instruídos através da ficção científica. Infelizmente, era difícil sustentar esse princípio com textos de qualidade” (ASHLEY, 2000, p. 50). Ao longo dos primeiros quinze anos, Gernsback mudaria a sua ênfase em histórias que fossem simultaneamente divertidas e instrutivas, e passaria a privilegiar o entretenimento antes de qualquer outra coisa. Os leitores, segundo Ashley, “queriam mais do que ficção educativa. Eles queriam entretenimento, escapismo, experimentar aquele sentimento de terror e maravilhamento que a boa ficção visionária provoca” (ASHLEY, 2000, p. 50) Isto já estava claro, apesar do editorial, logo no primeiro número:

A primeira edição foi um *mix* razoável. A escolha da história de Verne foi, talvez, estranha, mas se era necessário qualquer prova de que Gernsback estava abandonando a precisão científica em favor da aventura era esta. *Off on a Comet—or Hector Servadac* é sem dúvida um dos romances menos cientificamente plausíveis de Verne. Gernsback admite isso em sua sinopse introdutória: “o autor aqui abandona sua costumeira atitude escrupulosamente científica e dá a sua fantasia a mais livre rédea”. Após resumir o enredo do livro, Gernsback diz: “Todos estes acontecimentos pertencem ao domínio do reino das fadas” (...) A história de H.G. Wells escolhida foi *The New Accelerator* e, em mais de um sentido, é o ideal de história de Gernsback. Ela não apenas descreve uma nova invenção – uma droga que acelera as percepções de quem a toma – mas encaixa-se como uma “história fascinante”. Wells era, obviamente, um mestre nisto, e não é de surpreender que Gernsback tenha selecionado uma história de Wells para cada um dos primeiros 29 números. (ASHLEY, 2000, p. 50-51)

Portanto, por razões históricas e comerciais, as semelhanças entre o projeto de Gernsback e o de Hetzel terminam aí. Mas o destino do gênero inventado por Gernsback foi, de certa forma, semelhante ao de Verne no pós-guerra: do mesmo modo que, por obra de edições abreviadas e/ou mal traduzidas, Verne passou a ser identificado como um autor para o público infante juvenil, as capas sensacionalistas e de cores berrantes da *Amazing Stories*, desenhadas por Frank R. Paul, desqualificavam prontamente as intenções sérias e didáticas professadas inicialmente por Gernsback, além de provocar “impressões erradas nos pais, sugerindo que esta era uma literatura prejudicial para seus filhos, o mesmo público que Gernsback queria estimular” (ASHLEY, 2000, p. 55).

A segunda coisa que fica evidente no projeto inicial de Gernsback para quem se pretenda pesquisar as origens e definições de subgêneros como o *steampunk* é

que, ao inventar um novo gênero⁶³ e, conseqüentemente, dar os primeiros passos na invenção de sua árvore genealógica⁶⁴, ele também fornece o primeiro esboço daquilo que, posteriormente, será considerado parte integrante de uma árvore genealógica de retrofuturismos como o *steampunk*. Pois os *founding fathers* da ficção científica como um todo, eleitos por Gernsback, não são outros que não aqueles que, ao lado de Conan Doyle, Edgar Rice Burroughs, Bram Stoker e outros, formarão o *paideuma* da literatura *steampunk*, em um movimento reversivo bastante curioso. Pois, em princípio, não parece fazer sentido que Verne, Wells e Poe sejam os “pais da ficção científica” e ao mesmo tempo, os “pais do *steampunk*”, a não ser no sentido de este último ser uma modalidade muito específica do primeiro, estando portanto, contido naquele. Mas quando Gernsback estabelece esta paternidade, ele olha para a frente, a partir desta ilustre progenitura, enquanto o *steampunk* olha para trás, de volta às origens, tentando fazer do passado um futuro hipotético, ou “um re-*visionamento* do passado com a percepção hipertecnológica do presente”, segundo o anônimo editorial do primeiro número do periódico *Steampunk Magazine*.

De qualquer forma, graças à Gernsback, foi Júlio Verne quem permaneceu indiscutivelmente, na memória coletiva, como o “pai da ficção científica”, mesmo que menos de um quarto de sua obra possa ser de fato classificada como tal. Não esqueçamos que Gernsback salientou a importância da “visão profética” à qual o nome de Verne é até hoje associado, ao contrário de Poe e, em um certo sentido, Wells. A importância de H.G. Wells no desenvolvimento da ficção científica e do imaginário associado ao *steampunk* é incontestável, e é óbvio que suas distopias não carecem de “visão profética”. Mas no contexto histórico da criação do gênero através de *pulp magazines* como os de Gernsback, em plena Era do Otimismo Científico, “visão profética” tinha uma conotação eminentemente positiva, significava a antevisão das maravilhas por vir, por obra e graça do progresso científico. Gernsback sustentou esta posição mesmo no período da Grande Depressão. Seu

⁶³ Em 1923, Gernsback havia usado a expressão *scientific fiction* em um número especial da revista *Science and Invention*. Com o lançamento da *Amazing Stories*, passa a se referir ao gênero como *scientifiction*. A expressão *science fiction* será utilizada pela primeira vez na seção de cartas dos leitores na edição de junho de 1927 da *Amazing*, e a partir da publicação da revista *Science Wonder Stories*, seu uso será generalizado e consagrado para designar o gênero (cf. ASHLEY, 2000, p. 66)

⁶⁴ Fredric Jameson, em *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, ironiza o fato de que a FC é um subgênero que tanto pode ser “expandido e dignificado pelo acréscimo de toda a literatura satírica e utópica a partir de Luciano”, mas também “restringido e degradado para incluir apenas os romances de aventura sensacionalistas”

editorial para o número de julho de 1931 da revista *Wonder Stories*, intitulado “Wonders of the Machine Age”⁶⁵, ridicularizava as previsões catastróficas enunciadas pelos inimigos da tecnologia, que atribuíam à Era das Máquinas a responsabilidade pelo desemprego e o caos social. Fazendo uma extensa lista de previsões alarmantes que, até 1931 não haviam se cumprido, como o fim do trigo, o fim do petróleo, o fim dos empregos e das ferrovias e até mesmo o fim dos cavalos, Gernsback investe contra os autores de FC pessimista e distópica:

E o que tudo isso tem a ver com ficção científica? Apenas isto: a ficção científica é baseada no progresso da ciência; ESTE É O SEU VERDADEIRO FUNDAMENTO. Sem isso, não pode haver ficção científica. (...) nos últimos meses nós temos recebido certo número de histórias de ficção científica, provavelmente alimentadas pelo clima de desemprego, e que eu tenho rejeitado porque elas distorcem os fatos e, em muitos casos, são pura propaganda contra a Era das Máquinas. (...) A trama usual subjacente é que, por causa da concentração capitalista da riqueza, as máquinas serão, no fim das contas, controladas por uns poucos poderosos que escravizarão o mundo inteiro em detrimento da humanidade. (...) esta situação ainda não aconteceu e, pelas experiências passadas, sabemos que nunca acontecerá. E é por esta razão que a WONDER STORIES, no futuro, não publicará este tipo de propaganda que tende a inflamar um público irracional contra o progresso da ciência, contra máquinas úteis, e contra invenções em geral. (GERNSBACK, 1931, p. 151, 284-286)

Gernsback, obviamente, estava errado. Justamente porque a Era do Otimismo Científico havia se encerrado ao longo da sucessão de eventos históricos pouco auspiciosos como a Grande Depressão, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria e a ameaça de uma terceira guerra com armas nucleares, a ficção científica renovou-se e tomou caminhos diversos dos que ele preconizava. O “reencantamento do mundo desencantado” tomaria feições mais sinistras e distópicas.

Este é, talvez, outro ponto de semelhança com o ideário de Pierre-Jules Hetzel. O segundo romance escrito por Verne, *Paris au XXe siècle*, foi rejeitado pelo editor francês sob a alegação de imaturidade para tratar do tema. Trata-se de uma trágica história futurista, ambientada em uma Paris distópica na década de 60 do século XX, uma espécie de *Brave New World avant-la-lettre*, surpreendente na antevisão de vários problemas da sociedade contemporânea, como o rebaixamento das artes, a massificação da educação com propósitos utilitários, a robotização do ser humano, a masculinização da mulher e o poder político concentrado em corporações multinacionais. Alguns críticos alegam que Hetzel havia recusado o

⁶⁵ GERNSBACK, Hugo. “Wonders of the Machine Age” in *Wonder Stories*, vol. 3, n. 2. New York, Stellar Publishing, 193, p. 151, 284-286.

romance por este, em sua visão sombria do futuro, não se enquadrar em sua proposta editorial e pedagógica. Não há provas de que tenha sido assim⁶⁶, e a carta de Hetzel à Verne fala apenas que o livro está “abaixo do nível de *Cinco semanas em um balão*”, que nele “não há uma única questão sobre o futuro real que esteja devidamente resolvida, nenhuma crítica que já não tenha sido feita e refeita antes”, que é “sem brilho e sem vida” e que se fosse publicado “seria um desastre para a sua (de Verne) reputação”. E, em uma anotação feita no manuscrito original, Hetzel afirma: “Meu caro Verne, mesmo que você seja um profeta, ninguém hoje em dia vai acreditar em sua profecia..simplesmente não há interesse”⁶⁷. O Hugo Gernsback de 1926 concordaria com Hetzel, quanto a suposta falta de interesse do público, mas o Hugo Gernsback de 1931 teria motivos para acreditar que, diante da crise pela qual o mundo passava, “um público irracional” não deveria ser “inflamado” com esses pensamentos pessimistas.

Mas não se pode ignorar que a leitura que Gernsback fez de Verne é bastante parcial. *Paris au XXe siècle*, publicado apenas em 1995, se deixa bastante claro que o seu autor não era desprovido de “visão profética”, também deixa muito claro que ele não era exatamente o apóstolo da ciência que a mitologia popular, alimentada por Gernsback e outros, consagrou. E mesmo que o manuscrito original nunca viesse a ser encontrado, percebe-se na obra de Verne publicada a partir de 1880 uma mudança de tom, um viés mais sombrio, uma desconfiança da capacidade do ser humano em fazer um bom uso da tecnologia. Esse segundo Verne se torna mais próximo de Wells, e vai pavimentar os caminhos que a ficção científica tomará, incluindo os subgêneros *cyberpunk* e *steampunk*. Pois, como diz ainda Françoise Schiltz, “as diferentes interpretações da obra de Verne em diferentes épocas e em diferentes países mostram que a produção de sentido não depende de um único significado do texto em si, mas da situação na qual ele é consumido e das necessidades e valores que ele incorpora para seus leitores” (SCHILTZ, 2011). E como observou argutamente Brian Aldiss:

⁶⁶ Mas Hetzel exercia algum controle sobre o conteúdo ideológico dos escritos de Verne. Demonstra-o, além da correspondência trocada entre eles, o fato de que, após a morte do editor em 1886, Verne adota uma perspectiva mais pessimista em relação à ciência, cf. EVANS, Arthur B. “Hetzel and Verne; Collaboration and Conflict” in *Science-Fiction Studies*, XXVIII, 1, n. 83, 2001, p. 97-106.

⁶⁷ EVANS, Arthur B. “The ‘New’ Jules Verne” in *Science Fiction Studies*, XXII:1 #65, 1995, p. 37.

Nos primeiros romances, detalhando viagens tremendas ao centro da Terra, para o fundo do mar, para a Lua, ou em cima de um cometa, Verne celebra o progresso do homem. Ambos, máquinas e construtores de máquinas, existem à parte da sociedade como um todo. Mas a sociedade termina por infiltrar-se. O tom dos romances muda, a atmosfera escurece com o tempo. Os romances posteriores se entopem com cidades satânicas ao invés de super-submarinos, como Stahlstadt, Blackland, Milliard City. Mesmo o cientistas corajosos mostram sinais de deterioração, excentricidade, cegueira. A heróica era das máquinas está concluída. As coisas desmoronam, o centro não vai aguentar. (ALDISS, 1988, p. 131)

Uma última palavra sobre o criador da *Amazing Stories*: Gernsback, como lembra Schiltz (2011), inventou, promoveu e exemplificou um gênero a partir da seleção e da republicação de certas obras, entre as quais se encontravam textos de Júlio Verne, a quem foi atribuída a paternidade deste gênero. Ao fazer isso, continuou a formar um público para a literatura de ficção científica, dando prosseguimento ao trabalho iniciado por Hetzel no seu *Magasin* em 1864. Ironicamente, o epíteto “pai da ficção científica” terminou por ser atribuído, com justiça, ao próprio Hugo Gernsback, cujo nome inspirou a criação do famoso Hugo Awards em 1953, prêmio conferido anualmente pela World SF Society. Gernsback ganhou um Hugo especial em 1960 como “The Father of Magazine Science Fiction”. E, como diz Gary Westfahl no verbete consagrado à Gernsback na *Science Fiction Encyclopedia*⁶⁸,

A citação de Gernsback como pai é precisa. Foi ele quem convenceu o mundo de que uma forma de literatura chamado FC de fato existia. Sua preocupação com o rigor científico e clareza, para melhor ou pior, estabeleceu a natureza distinta do gênero FC; sem ele, essa literatura e sua crítica teriam tomado uma forma significativamente diferente. (WESTFAHL in CLUTER; NICHOLLS, 1999)

A partir da iniciativa pioneira da *Amazing Stories*, os escritores de FC puderam desenvolver, nos últimos noventa anos, uma série de temas como as utopias, as distopias, a *space opera*, a viagem no tempo, a vida extraterrestre, a colonização espacial, a ficção apocalíptica e pós-apocalíptica, a Terra agonizante, a Terra oca, história alternativa, mundos paralelos, a inteligência artificial, mutações genéticas, o *cyberpunk*, o *steampunk*, e outras centenas de variações. O projeto pedagógico de Hetzel e Gernsback foi ultrapassado pela realidade da história, mas a

⁶⁸ CLUTER, John e NICHOLLS, Peter. “Gernsback, Hugo” in *The Encyclopedia of Science Fiction*, Orbit Books, 1999. Disponível em http://www.sf-encyclopedia.com/entry/gernsback_hugo.

ficção científica, liberta das amarras do otimismo científico, pode expandir seus horizontes. Escritores como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke e outros da assim chamada Golden Age⁶⁹ ainda carregaram consigo alguns elementos desta fase, mas mudaria com o advento da New Wave⁷⁰ nas décadas de 1960 e 1970. É precisamente nesta última que as bases da ficção retrofuturista, *steampunk* e uchronia inclusos, serão fundamentadas.

2.3 Poética da transficcionalidade

Até aqui, tivemos um panorama destes dois momentos em que a literatura tentou criar uma nova mitologia para os tempos modernos, supostamente desencantados, o *roman scientifique* e a *science fiction*. Vimos também que a afirmação de que os tempos modernos, assim como outras autoproclamadas Idades da Razão, padecem de desencanto não é verdadeira, uma vez que o insólito, o oculto e o irracional sempre atuaram nas sombras e influenciaram comportamentos e cosmovisões. Mas uma coisa é acreditar no mundo das fadas e dos espíritos. Outra, bem diferente, é jogar o jogo do *as if*. Analogicamente, uma coisa é acreditar na existência real de personagens ficcionais. Outra coisa é fazer uso da imaginação irônica. Como eu já mencionei, Sherlock Holmes, no auge da sua popularidade, foi uma personagem tomada por uma pessoa real:

A crença ingênua em Sherlock Holmes pode ser explicada em parte pela dinâmica de publicação em massa e os primórdios da cultura de celebridades nos anos 1880 e 1889. As histórias de Holmes rapidamente atraíram um grande número de leitores entre uma crescente população alfabetizada...leitores da classe trabalhadora que estavam acostumados a interpretar a Bíblia literalmente podiam também abordar a literatura secular da mesma maneira, se não estivessem familiarizados com as diversas formas de escrita, e mesmo no início do século XX, muitos trabalhadores mais velhos não aprenderam um método diferente de leitura (O filho de um

⁶⁹ Período compreendido entre 1938 e 1945, quando o gênero começou a chamar a atenção do grande público, imediatamente posterior ao período dos *pulps* nas décadas de 1920 e 1930. Predominava durante a Golden Age a ficção científica *hard*, de temática tecnocientífica.

⁷⁰ Período no qual normalmente são enquadrados autores como Michael Moorcock, Brian Aldiss, Philip Jose Farmer, Ursula K. LeGuin e Philip K. Dick, entre outros. Mais ambicioso literariamente, aberto a experimentações, e de temática humanista, mais voltada para questões filosóficas, psicológicas, históricas e políticas. Os três primeiros autores citados nesta nota vão produzir alguns exemplares que costumam ser classificados como proto-*steampunk*.

desses leitores lembrou o que aconteceu quando sua mãe lia *Tom Jones*: 'Ela acreditava em cada palavra e não conseguia conceber como um homem poderia sentar e inventar a história ... de sua cabeça'). Doyle escreveu as histórias em um estilo realista, com alusões a eventos contemporâneos e "histórias de casos" anteriores; leitores que não estavam habituados a distinguir entre diferentes modos de escrita poderiam facilmente ter caído na armadilha de acreditar em convincentes narrativas, 'factuais' do Dr. Watson. (SALER, 2016, p. 608-609)

Também é digna de nota a história, contada pelo próprio Conan Doyle, do vendedor de tabaco que perguntou onde ele poderia encontrar uma cópia da monografia de Holmes sobre as diferenças entre 140 tipos de cinza de tabaco⁷¹. (SALER, p. 609).

Ao lado do crente ingênuo, surgiu quase ao mesmo tempo o crente irônico, tolkieniano, “que fingia que Holmes era real - mas para quem esse fingimento era tão sério que os não iniciados podiam não reconhecê-lo como fingimento” (SALER, p. 613), e que produziam estudos solenes, quase acadêmicos. Estes estudos, um fenômeno sem precedentes na história das disciplinas literárias, são conhecidos como *Sherlockian Studies* ou *The Great Game*⁷², e sua existência se deve, além da imensa popularidade da dupla de personagens Holmes e Watson, também ao imenso número de lacunas e inconsistências espalhadas displicentemente por Doyle em seus cinquenta e seis contos e quatro romances protagonizados pela dupla. Evidentemente, Doyle não se preocupava com coerência. Seu propósito era criar uma boa história e prender a atenção do leitor. Mas em 1902 o editor americano Arthur Bartlett Maurice escreveu “Some Inconsistences of Sherlock Holmes” para *The Bookman*, e, no mesmo ano, Frank Sidwick escreveu uma “carta aberta” para o Dr. Watson, publicada na *Cambridge Review*, contestando algumas datas

⁷¹ Aqui eu devo dar um depoimento pessoal. Quando eu exerci a profissão de livreiro, um cliente me perguntou se eu possuía algum exemplar do *Vade-mécum do combate individual a faca*, de Joaquim Araújo, sem suspeitar que era um livro fictício inventado por Rubem Fonseca no romance *A grande arte*.

⁷² “O conceito de jogo é um dos mais proeminentes no pensamento do século XX. A lista de suas manifestações abrange vários projetos e fenômenos como estudo inovador de Johan Huizinga *Homo Ludens*, a taxonomia dos jogos de Roger Caillois, a noção de jogos de linguagem de Ludwig Wittgenstein, a filosofia de Hans Vaihinger de "como se", o desenvolvimento de John von Neumann da matemática no campo da teoria dos jogos, a "semântica teórica do jogo" de Jaakko Hintikka, a doutrina de Jacques Derrida sobre o jogo dos signos, de Vladimir Nabokov e o fascínio de Italo Calvino pela combinatória, o movimento Oulipo, a imersão à interatividade, a promoção de jogos como estruturas literárias, todo o caminho para o pop e a descrição do psicólogo Eric Berne sobre o comportamento humano como "jogos que as pessoas jogam", o advento da cultura de computadores e dos jogos eletrônicos, e a crescente proeminência do jogo e dos esportes competitivos na cultura do lazer”. (RYAN,)

mencionadas em *O cão dos Baskervilles* (KLINGER in DOYLE, 2005, p. 51). Mas foi em 1911, quando o Padre Ronald Knox leu um artigo de sua autoria intitulado *Studies in the Literature of Sherlock Holmes*, para os membros do Gryphon Club no Trinity College, que foi criada uma das mais singulares e especializadas formas de crítica literária:

Ele instou o leitor do ciclo de Holmes (que, numa referência bíblica, passou a ser conhecido como o Cânone) a aplicar “o método pelo qual tratamos como significativo o que o autor não pretendeu que o fosse, pelo qual distinguimos como essencial o que o autor considerava incidental. Havia um fascínio especial, sugeriu, em aplicar esse método a Sherlock Holmes “porque se trata, em certo sentido, do método do próprio Holmes. ‘Há muito adotei o axioma’, disse ele, ‘de que as pequenas coisas são infinitamente as mais importantes.’ Esse poderia ser o moto da obra de sua vida”. (KLINGER in DOYLE, 2005, p.51)

Em que consiste o *Great Game*? Em resolver as lacunas e inconsistências das histórias, partindo da premissa de que não são ficção, e sim relatos biográficos escritos realmente pelo Dr. Watson. A inconsistência se torna um problema de ordem histórica e biográfica. É nesta curiosa e longeva tradição de pseudo-crítica que se vai propor, como hipótese, procurar a origem, não apenas das práticas recursivas da literatura de ficção científica, como da retomada por essa mesma literatura do imaginário vitoriano e eduardiano que, por sua vez, originou subgêneros como o *steampunk*.

Vimos anteriormente o curioso fenômeno apontado por Saler, o paradoxo entre a crença de Conan Doyle na existência das fadas (falsas) de Cottingley e sua perplexidade com a crença de parte do público leitor na existência real de Sherlock Holmes (fictício). Saler se pergunta por que Holmes teve o privilégio de ser o primeiro personagem a ter o seu estatuto ficcional questionado:

Existem várias respostas para esta pergunta, mas a mais importante tem a ver com o clima de pessimismo cultural entre os intelectuais durante as últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Este posicionamento particular em relação à modernidade foi captado por Max Weber e sua discussão sobre o “desencantamento do mundo”, que ele acreditava ser a consequência da racionalidade instrumental capitalista e do crescimento do estado burocrático. Muitos na virada do século lamentaram a aparente ausência de crenças comuns e ideais mais elevados em uma época que parecia dominada pelo ativismo e materialismo, e voltou-se para fontes alternativas de sustento espiritual. Estas variavam do medievalismo nostálgico do movimento de artes e ofícios, da fascinação por crenças não-cristãs e arte não ocidental, e por tentativas de conciliar ciência e religião através do espiritualismo, ocultismo e pesquisa psíquica. (SALER, 2016, p. 602)

E mais adiante:

Sherlock Holmes tornou-se um ícone moderno, em parte porque ele utilizou a razão de uma maneira mágica e aventureira, ao invés de em uma forma puramente instrumental que muitos contemporâneos temiam ser a característica estupidificante da época. Ele expandiu a definição de racionalidade para além de um instrumentalismo para incluir a imaginação - ele chama seu procedimento "o uso científico da imaginação" - resultando em um conceito mais amplo que pode ser denominado "razão animista", porque imbui seus objetos com significado. Foi através da sua razão animista que Holmes, o detetive particular, derrotou detetives profissionais nos casos, como ele próprio admitiu. (Em um caso, ele confia a Watson que "o inspetor Gregory, a quem o caso foi confiado, é um oficial extremamente competente. Fosse ele dotado de imaginação, ele poderia subir a grandes alturas em sua profissão. Holmes resolveu casos relacionando fatos aparentemente discretos em uma configuração abrangente e significativa, cujos tegumentos foram derivados a partir de uma combinação de observação rigorosa, lógica precisa e imaginação vívida. (SALER, 2016, p. 604)

Então temos aqui mais um momento literário em que o reencantamento do mundo se dá através das fissuras da razão supostamente dominante. Se Doyle o fez conscientemente, não sabemos. Mas seus antecessores, Poe e Verne, o fizeram com toda a certeza:

O uso dramático de Holmes da razão animista foi a exemplificação na cultura de massa de um complexo de idéias que circulavam como parte da revolta do *fin-de-siècle* contra os discursos dominantes do positivismo, do materialismo e do naturalismo científico. Em criando Holmes, Doyle foi influenciado por escritores anteriores, como Edgar Allan Poe e Jules Verne, cujas histórias relacionaram os processos de raciocínio com um imaginativo senso de deslumbramento, e muitos dos contemporâneos de Doyle - figuras tão diversas como Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Oscar Wilde, Ernst Mach, Henri Poincaré e William James - estavam entre os que mantinham que razão e a imaginação eram inextricáveis. (SALER, 2016, p. 606)

Nada mais natural do que empregar o mesmo estratagema da razão unida à imaginação para solucionar as várias lacunas existentes no cânone sherlockiano. De fato, podemos considerar os estudos do cânone sherlockiano, iniciados em 1928 com a publicação da conferência do padre Knox feita originalmente em 1911, bem como a primeira biografia completa do detetive, *Sherlock Holmes of Baker Street: A Life of the World's First Consulting Detective*, escrita em 1962 por William Baring-Gould, e que tinha como prefácio a seguinte afirmação: "Nenhum personagem deste livro é fictício, a despeito do fato de que o autor gostaria muito de conhecer algum

que afirme sê-lo⁷³” (KLINGER, p. 52), como os marcos iniciais de uma tradição subterrânea.

Como funciona o método holmesiano aplicado ao próprio universo ficcional de Holmes? Existem centenas de exemplos, não apenas nos estudos sherlockianos mas nas notas das edições críticas⁷⁴. Um dos mais famosos diz respeito à formação acadêmica do detetive. No conto “A tragédia do *Glória Scott*”, Holmes menciona um colega de faculdade, o único com quem travara relações nos dois anos em que frequentou a universidade, cuja amizade começou quando o *bull-terrier* deste mordeu o seu tornozelo quando o futuro detetive se dirigia à capela da universidade. Segundo Klinger (2006, p. 138), Ronald Knox descarta as hipóteses de Holmes ter estudado em Oxford ou Cambridge, pois cães não eram admitidos nestas universidades; Dorothy L. Sayers afirma que Holmes então teria estudado em Cambridge, pois Oxford não permitia que os alunos morassem fora do *campus* nos dois primeiros anos de faculdade; Nicholas Utechin, por sua vez, encontrou uma carta de Lewis Carroll que afirmava que cães eram de fato admitidos em Oxford, rebatendo a tese de Sayers.

Outra especulação interessante é sugerida ao final do capítulo IV de *Um estudo em vermelho*, quando Holmes comunica a Watson que, após o almoço, irá assistir ao recital da violinista Norman-Neruda⁷⁵. E comenta: “Como é aquela coisinha de Chopin que ela toca de maneira tão magnífica: Tra-la-la-lira-lira-lá.” E Watson reflete: “Recostando-se no fiacre, aquele cão de caça amador cantarolou como uma cotovia enquanto eu meditava sobre a versatilidade do espírito humano” (DOYLE, 2009, p.83).

Klinger começa a nota 133 ao quarto capítulo do romance (2009, p. 88-89) dizendo o óbvio: Chopin nunca escreveu nenhuma peça para violino solo. O

⁷³ Marie-Laure Ryan diria que isso implica na “criação de existências que pertencem simultaneamente a categorias ontológicas incompatíveis. Esse tipo de impossibilidade é exemplificado pela frase “Eu sou ficcional”. A condição bem aventurada dessa forma de expressão nunca poderia ser cumprida, porque estar ciente de sua própria ficcionalidade atribuiria propriedades contraditórias para o locutor: ao falar “eu sou”, a personagem observa a si mesma como real, isto é, como autonomamente existente; mas, ao reconhecer a si mesmo como ficcional, ele admite que existe somente num mundo possível não real criado através da imaginação do autor. A frase combina com essas duas perspectivas em uma, criando um locutor com características contraditórias.” (RYAN, 2014, p. 11)

⁷⁴ Uso as notas da edição de Leslie S. Klinger, *The New Annotated Sherlock Holmes* publicada no Brasil como *Sherlock Holmes: edição definitiva, comentada e ilustrada, 9 vols.* Rio de Janeiro: Zahar, 2005-2011.

⁷⁵ Wilma Norman-Neruda, Lady Hallé (1838-1911), violinista nascida na Morávia.

pesquisador Paul S. Clarkson pesquisou todos os programas de concertos registrados e não encontrou nenhuma evidência de que Norman-Neruda houvesse executado alguma peça de Chopin – se fosse o caso, imagino que alguma transcrição. No entanto, segundo o mesmo Clarkson, no dia 4 de junho de 1880, o marido de Norman-Neruda, o pianista e regente Charles Hallé – fundador da mais antiga orquestra profissional da Grã-Bretanha, a Hallé Orchestra – deu um recital ao lado de sua esposa e tocou duas peças de Chopin, o Noturno em mi maior (Opus 62, n.2) e a Barcarola em fá sustenido (Opus 60), enquanto a violinista executou a Sonata em ré maior de Händel. Clarkson sugere um erro de Holmes ou de Watson, em confundir a autoria da peça.

Klinger então vai citar nada menos do que sete hipóteses, desenvolvidas por sete *scholars* para desvendar o mistério da “coisinha de Chopin”, onde são analisadas a duração, a delicadeza, a facilidade de audição e o ritmo (trá-la-la-lira-lira-lá) entre as peças do compositor polonês passíveis de transcrição para violino solo. E completa: “Esta não é uma lista exaustiva de hipóteses, e alguns chegam mesmo a afirmar que a peça simplesmente não era de Chopin. A engenhosidade dessas ponderações é de fato um atestado da ‘versatilidade da mente humana’”. (KLINGER, 2009, p. 89).

Outro ponto riquíssimo para especulações sherlockianas é o assim chamado “Grande Hiato”, período compreendido entre a morte de Holmes nas cataratas de Reichenbach, como relatado em “O problema final” e sua ressurreição em “A casa vazia”. É sabido que Conan Doyle havia decidido matar o personagem para dedicar-se a outros assuntos, e que, por pressão do público, foi obrigado a trazê-lo de volta. Como as explicações dadas por Holmes a Watson sobre como sobreviveu e onde viveu entre 1891 e 1894 não convencem inteiramente, vasta literatura especulativa foi produzida para dar conta do “Hiato”, das mais prosaicas – Holmes nunca se ausentou de Londres: Watson mentiu (2006, p. 48) – até as mais insólitas – o Holmes que retornou era na verdade um impostor, ou até mesmo um fantasma: é a hipótese de Harry Halén, que descreve um ritual tântrico de materialização aprendido pelo detetive no Tibete e que resultou na confecção de um duplo etéreo, que retorna a Londres enquanto o verdadeiro Holmes vai para a Rússia a convite de Anton Tchekhov (2006, p. 49).

O primeiro choque entre o universo ficcional de Conan Doyle e outros universos ficcionais se deu em 1959, quando o *scholar* H.W. Starr, ativo membro de

sociedades de pesquisa sherlockiana, escreveu um artigo, amplamente escorado em “evidências”, provando que o Capitão Nemo, protagonista de *20.000 léguas submarinas*, e o Professor Moriarty, arqui-inimigo de Holmes, eram a mesma pessoa.

O artigo do Prof. Starr, intitulado “O subterfúgio submersível ou a prova inegável” foi publicado no periódico sherlockiano *Leaves from Copper Beeches* e depois como apêndice do romance *The Other Logg of Phileas Fogg* (1973), de Philip José Farmer⁷⁶. Não vou descrever aqui todos os indícios levantados pelo Prof. Starr para defender a sua teoria. Mas interessa, para o propósito deste trabalho, os critérios utilizados na seleção das, por assim dizer, fontes documentais. O primeiro critério utilizado para comprovar a sua teoria é a diferença de personalidade entre o Nemo de *20.000 léguas submarinas* e o Nemo de *A ilha misteriosa*. Sendo o último um benfeitor e um herói revolucionário, e o primeiro, um homem quase totalmente desprovido de senso de humanidade, mais afeito, portanto, ao caráter de Moriarty, era necessário analisar estas duas fontes documentais e verificar a sua consistência. O procedimento é o mesmo dos estudos sherlockianos: verificar as lacunas e incoerências entre os dois romances de Jules Verne. A origem destas lacunas, assim como das lacunas existentes entre a morte e a ressurreição de Holmes, repousam em questões editoriais, em divergências entre Verne e o editor Hetzel sobre a identidade do Capitão Nemo.

No capítulo XVI da terceira parte de *L'île mystérieuse*, existe a narrativa das origens do Capitão Nemo, príncipe indiano cujo nome verdadeiro era Dakkar, filho do rajá do Bundelkund, território então independente do domínio inglês. Apesar de educado na Europa e aparentemente levar uma vida ociosa, transitando pela alta sociedade internacional, acalentava secretamente o sonho de libertar a nação indiana do jugo britânico. Principal mentor, na ficção contrafactual de Verne, da Revolta dos Sipaios de 1857, sua família foi massacrada e sua cabeça posta a prêmio. Homem de ciência, milionário, construiu o submarino *Nautilus* e afastou-se da vida em terra, passando a desbravar as profundezas do oceano e apoiar as nações que lutavam por independência.

A verdadeira identidade do Capitão Nemo foi, desde o início, motivo de conflito entre Verne e o seu editor Hetzel, como se pode constatar no artigo de

⁷⁶ FARMER, Philip José. *O diário de bordo de Phileas Fogg*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

Arthur B. Evans⁷⁷ sobre a publicação, no ano de 2001, da correspondência inédita entre os dois:

Verne originalmente retratara Nemo como um brilhante cientista polonês conduzido à violência por seu intenso ódio ao czar russo, que havia massacrado sua família (uma referência à sangrenta supressão russa da insurreição polaca cinco anos antes). Mas Hetzel estava profundamente preocupado com as possíveis consequências diplomáticas de tal caracterização ficcional, bem como com a probabilidade do livro ser proibido na Rússia, um mercado lucrativo para os livros de Verne. Então, por razões políticas e comerciais, ele propôs que Nemo fosse retratado como um inimigo jurado do tráfico de escravos, proporcionando assim uma justificativa ideológica clara para os ataques impiedosos de Nemo contra determinados navios. Verne discordava fortemente. No final, nem Verne nem Hetzel cederiam. E assim, na versão final de *Vingt mille lieues sous les mers*, os motivos exatos de Nemo permanecem intrigantemente obscuros, pelo menos até o seu reaparecimento mais tarde nos capítulos finais de *L'Île mystérieuse*, onde sua verdadeira identidade como Dakkar, Príncipe da Índia e inimigo implacável dos britânicos, seria finalmente revelada. (EVANS, 2001, p. 100)

Verne ainda diria em carta a Hetzel, de forma irônica, que não conseguiria reconhecer seu próprio personagem se aceitasse as modificações sugeridas pelo editor, e que, em sua opinião, se Nemo quisesse vingar-se dos escravagistas, “bastava alistar-se no exército de Grant” (EVANS, 2001, p. 101). Mas, mesmo se aceitarmos que os motivos de Nemo sejam “intrigantemente obscuros” no primeiro livro, pistas esparsas permitem determinadas ilações. Não entraremos aqui, no tocante à identidade de Nemo, nas questões levantadas por pesquisadores como William Butcher, que examinou detidamente os manuscritos originais de *Vingt mille lieues sous les mers*⁷⁸ que fazem parte da coleção da Société de Géographie, que se encontra na Bibliothèque Nationale de Paris. Estes manuscritos descrevem um Nemo francês, revolucionário e republicano, combatendo as forças do Segundo Império. Na introdução escrita para a edição da Oxford World’s Classics, Butcher lança a hipótese de Verne ter se inspirado na figura do cientista e revolucionário Gustave Flourens para compor o personagem⁷⁹. Essa ideia evoluiu para um Nemo

⁷⁷ EVANS, Arthur B. “Hetzel and Verne; Collaboration and Conflict” in *Science-Fiction Studies*, XXVIII, 1, n. 83, 2001, p. 97-106.

⁷⁸ BUTCHER, William. “Hidden Treasures: The Manuscripts of *Twenty Thousand Leagues*” in *Science-Fiction Studies*, XXXIII, 1, n. 95, 2005, p. 43-60.

⁷⁹ BUTCHER, William. “Introduction” in *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*. Oxford University Press, 1998, p. xiii. Esta hipótese é contestada em KALLIVETRAKIS, Leonidas. “Jules Verne’s Captain Nemo and French Revolutionary Gustave Flourens: A Hidden Character Model?” in *The Historical Review*, vol. 1. Atenas, Institute of Historical Research, 2004, p. 207-243.

polonês, participante da Revolta de Janeiro de 1863 contra os russos. O Nemo indiano⁸⁰, apesar de surgir somente em *L'Île mystérieuse*, pode ser vislumbrado em uma passagem do romance anterior, no final do capítulo III da Segunda Parte, quando ao ser indagado por Aronnax das razões que o levaram a arriscar a vida para salvar um pescador de pérolas hindu dos dentes de um tubarão, Nemo responde: “Este indiano, professor, é um habitante do país dos oprimidos, e ainda sou, e serei até o último suspiro, desse país!” (VERNE, 2012, p. 250). É claro que esta frase pode ser interpretada tanto literal quanto figuradamente. Mas se Hetzel aceitou a nova nacionalidade do personagem em *L'Île mystérieuse*, isso mostra que ele não se preocupava em ferir as suscetibilidades dos britânicos, o que não impediu os editores das traduções inglesas de censurar drasticamente as passagens pouco favoráveis à política colonial da Rainha⁸¹.

A primeira contradição entre os dois livros que salta aos olhos é a confusão de datas: no primeiro romance, a história começa em 1866 e termina em 1868, quando o Professor Aronnax e seus companheiros escapam do Nautilus antes que ele supostamente afunde no redemoinho das Ilhas Faroe. Mas em *A ilha misteriosa*, o capitão Nemo surge idoso, de cabelos grisalhos, único sobrevivente de sua tripulação. O ano é 1869, quatro anos após o início da narrativa, que começa em 1865 (STARR in FARMER, 1987, p. 222). Evidentemente, um homem que, quando surge pela primeira vez na ficção de Verne, aparentava ter “entre trinta e cinco e cinquenta anos” (VERNE, 2011, p.76) não poderia se tornar um velho no espaço de um ano!

A segunda contradição é quanto a nacionalidade da tripulação do Nautilus. Em *A ilha misteriosa*, é dito que Nemo, após o fracasso da Revolta dos Sipaios, “reuniu vinte fiéis companheiros”, construiu o submarino “e desapareceu sob os mares” (VERNE, 2015, p.501). No entanto, em *20.000 léguas submarinas*, o narrador Aronnax afirma que apesar de a tripulação ser composta por indivíduos “de

⁸⁰ Existe também a hipótese de Nemo ser inspirado na figura histórica de Nana Sahib, o verdadeiro líder da Revolta dos Sipaios de 1857. Ver DASGUPTA, Swati. “Jules Verne Re-discovered” in *India International Centre Quarterly*, vol. 32, n. 1. Nova Delhi, India International Centre, 2005, p. 87-106.

⁸¹ EVANS, Arthur B. “Jules Verne’s English Translations” in *Science-Fiction Studies*, XXXII, 1, n. 95, 2005, p. 92-93. Na tradução de W.H. Kingston de 1875, a história do Príncipe Dakkar é parcialmente adulterada para mostrar o colonizador inglês por uma ótica mais favorável.

nacionalidades diversas, o tipo europeu era pronunciado em todos” (VERNE, 2011, p.155).

Afinal, eram indianos ou europeus?

Starr então chega à conclusão de que toda a narrativa de *A ilha misteriosa* é deliberadamente falsa (!), obra de um impostor. A conclusão do Prof. Starr é digna de ser citada:

Muitos outros casos desse tipo poderiam ser aqui enumerados, mas as conclusões são tão óbvias que me parece ser desnecessário citá-los. A *Ilha* é uma obra de *ficção*⁸² transformada por um romancista profissional que, depois de fazer modificações no texto original do Professor Aronnax, para garantir o sucesso das vendas, decidiu reescrever *uma história totalmente imaginária*⁸³ e, ao fazê-lo, reabilitou um homem desumano ao extremo, pintando-o com as cores suaves de um herói byroniano, dono de um coração de ouro, procedimento este bastante compatível e muito em voga na literatura daquele tempo. (STARR in FARMER, 1987, p. 223-224)

Assim como a autoria de Conan Doyle das façanhas de Sherlock Holmes é ignorada para que o Cânone seja lido *como se fosse* as memórias do Dr. Watson, a autoria de *20.000 léguas submarinas* passa a ser atribuída ao Professor Aronnax, cabendo a Jules Verne o papel de impostor, “romancista profissional”, ávido pelo “sucesso das vendas”. Neste trecho admirável do artigo do Prof. Starr, fica bastante clara a natureza do jogo: textos de ficção são documentos contrafactuais que contam uma *outra* história do mundo. Ou melhor: a ficção recusa a sua contrafactualidade e reivindica um estatuto de *verdade*, e a partir desta premissa os documentos serão considerados falsos ou verdadeiros segundo os critérios da coerência na articulação entre eles para obter uma descrição fidedigna dos *fatos*. Recordemos a descrição de Finley da tarefa do historiador, tarefa declinada por Homero: observar fatos do passado, relacioná-los com outros fatos passados ou presentes, identificar as consequências destes acontecimentos e enfeixa-los em uma narrativa coerente.

O crítico literário torna-se historiador, e as obras da literatura, fontes documentais.

Não por acaso, são justamente os personagens pertencentes a essa literatura oitocentista, que procurava resgatar o encantamento perdido do mundo, os mais

⁸² Grifo nosso.

⁸³ Grifo nosso.

recorrentes no jogo transficcional. Uma vez que, na ficção recursiva, personagens literários e pessoas reais pertencem ao mesmo plano de realidade, o autor pode inventar ou falsear a biografia de uma personalidade histórica, ao modo de Borges ou Schwob, como também pode criar uma biografia detalhada de um personagem fictício. Esta prática pode ser rastreada até sua origem, e aqui eu concordo com Michael Saler: que a origem deve ser procurada na longa tradição de estudos dedicados a Sherlock Holmes.

Tradição que começou a tomar corpo em 1970 quando o escritor de ficção científica Philip José Farmer publica *Tarzan Alive*, uma biografia de Lord Greystoke. Que começa assim: “Essa é a biografia de uma pessoa real”. Como assinala Win Scott Eckert, prefaciador e continuador do trabalho de Farmer, esse livro tem vários pontos em comum com outras biografias ficcionais: discute e resolve as inconsistências encontradas nos enredos; estabelece uma linha cronológica da vida do personagem; fornece informações sobre a família e os ancestrais do personagem; considera que o seu biografado é uma pessoa real.

O que distingue *Tarzan Alive* de outras biografias ficcionais é o nível de detalhe com que Farmer impregna seu tema e com a qual ele nos desafia a duvidar. Farmer não apenas estudou a vida de Tarzan-Lord Greystoke; ele realmente conheceu e entrevistou Greystoke. Farmer não só identificou alguns dos antepassados de Tarzan; ele passou horas incontáveis debruçado sobre a *Burke's Peerage*⁸⁴ em um esforço para descobrir o seu verdadeiro nome, títulos e amas. Farmer não apenas descobriu outros personagens da vida real que são longinquamente aparentados com Tarzan (como Lord Byron); ele descobriu uma infinidade de outros personagens ostensivamente ‘fictícios’, com os quais Tarzan está relacionado em uma árvore genealógica enorme e complexa. (ECKERT, p.12)

E isso nos leva a considerar um procedimento bastante comum neste processo simultâneo de recriação e virtualização do mundo ficcional: o compartilhamento de elementos, ambientes e personagens. Um caminho, dos muitos percorridos pela literatura fantástica nos últimos 40 anos, que Umberto Eco não assinalou: o *crossover*.

O ponto de partida para o *crossover* é a libertação de personagens literárias que, por alguma razão, se tornaram míticas e arquetípicas. Fenômeno que, mais uma vez, teve início no alvorecer do *New Romance* vitoriano:

⁸⁴ *Burke's Peerage, Baronetage and Knightage*, ou, simplesmente, *Burke's Peerage*, é uma publicação da editora de mesmo nome, dedicada à aristocracia britânica, fundada pelo genealogista irlandês John Burke em 1847 e publicada anualmente.

O ficcionalismo como estado de espírito foi auxiliado pelo caráter lúdico da ficção publicada na virada do século. A lógica econômica da produção em massa criou uma situação em que os personagens ficcionais começaram a ofuscar seus autores reais, à medida em que os editores cada vez mais promoviam personagens lucrativos, cuja visibilidade pública encobriu a de seus autores (por outro lado, os autores se tornaram fictícios quando os editores publicaram obras sob pseudônimos, uma prática comum das “fábricas de ficção” na América e na Grã-Bretanha naquele momento). O advento do cinema, do rádio (“o teatro da imaginação”), das tiras de jornal e histórias em quadrinhos contribuíram para a torrente de mundos e personagens ficcionais populares, que foram efetivamente dissociados de seus criadores originais. Um exemplo interessante disso é o “*crossover*”, em que um autor reúne personagens ficcionais criados por outros autores; tornou-se popular na virada do século. (SALER, 2016, p. 47)

Apesar de ser possível usar o termo *crossover* de forma genérica, o debate teve início no âmbito da ficção científica, a partir da constatação de uma prática relativamente comum entre escritores do gênero: a utilização de tramas, enredos, personagens e universos de outros escritores. Digo que existe alguma discussão por causa da relevância de dois conceitos ligeiramente diferentes: a New England Science Fiction Association (NESFA), uma das mais antigas dedicadas ao assunto, defende que ficção científica recursiva é aquela cujos enredos giram em torno de personagens que são escritores de ficção científica no mundo real. Como afirma o físico nuclear e fundador da NESFA Anthony R. Lewis, autor de uma bibliografia sobre o assunto:

De acordo com o *Oxford English Dictionary* (Nova York, 1971 AD), a palavra “recursão” é rara ou obsoleta e significa “um movimento para trás ou um retorno”. Isso dificilmente se aplica ao que eu quis dizer. A nona edição do *New Collegiate Dictionary de Webster* (Springfield, Massachusetts, 1986 A.D.) chega mais perto com “a determinação de uma sucessão de elementos ... por operação em um ou mais elementos precedentes de acordo com uma regra ou fórmula envolvendo um número finito de passos.” Para nossos propósitos, a melhor definição vem da *Encyclopedia Galactica*, 116th Edition (Terminus, 1020 FE) onde, em um artigo sobre a matemática da psico-história, o termo é discutido e se observa “... No entanto, o uso comum da palavra, a partir de seu significado matemático, passa a ser sinônimo de “auto-referencial”. Ou seja, qualquer entidade ou item que aponte para si mesmo pode ser considerado “recursivo”. (...) Há histórias de ficção científica que se referem à própria ficção científica. As referências podem ser de autores, fãs, colecionadores, convenções, etc. Mary Shelley, HG Wells, Edgar Allan Poe, Philip K. Dick e Isaac Asimov são cinco dos mais populares escritores de ficção científica a serem escalados como personagens (embora nós atualmente não conhecemos nenhuma história que contenha todos eles). (LEWIS, 1990)

Ou seja, em um primeiro momento, Lewis limita a função da recursividade ao uso de escritores de FC como personagens. Uma espécie de metaficção científica.

Mas ele ainda assinala uma variação, que ele chama de *crossover*: uma história de determinado autor onde aparecem personagens de outros autores.

Já *The Encyclopedia of Science Fiction* de John Clute e Peter Nichols, obra de referência na matéria, assim define a FC recursiva:

Reciclar material do vasto e crescente depósito do que já foi escrito tem sido uma prática de escritores de ficção científica. Tramas e personagens reaparecem constantemente em toda a FC, geralmente, mas nem sempre, na forma de sequências escritas pelo autor da obra original; lugares (como o planeta Marte de Edgar Rice Burroughs) se tornam acessórios universais; e termos descritivos de artefatos ou circunstâncias exclusivas de FC (...) tendem, uma vez introduzidos, a se tornarem uma linguagem comum. Quando Robert A. Heinlein fez referência, em "O Número da Besta" (1980), a personagens e situações que apareceram em romances anteriores escritos por ele e por outros escritores de FC, ele estava operando dessa maneira tradicional. Mas quando ele introduziu no mesmo livro pessoas - escritores, editores, fãs - que estiveram envolvidos com a própria FC, ele fez algo muito diferente, algo que marcou sua carreira e o gênero no qual o livro se insere, aproximando-se de um fase recente e auto-referencial. (CLUTE, NICHOLS, 1999)

E mais adiante, o trecho fundamental:

Em termos mais amplos, a FC recursiva pode ser definida como histórias que consideram as pessoas reais e os mundos fictícios que habitam em seus sonhos, como se compartilhassem graus equivalentes de realidade. É, em outras palavras, uma técnica que pode ser usada para criar histórias alternativas, geralmente retrospectivas no tempo, e frequentemente expressando uma nostalgia poderosa por passados em que as visões do início do gênero SF, de fato, se tornam realidade. (CLUTE, NICHOLS, 1999)

Esta definição é mais útil para o propósito deste trabalho, pois ao invés de separar de maneira algo rígida a recursividade do *crossover*, unifica os dois conceitos sobre o pano de fundo das histórias alternativas. Apesar de Lewis não deixar explícito, o *crossover* pode ocorrer não apenas entre personagens de vários livros de diferentes autores, mas também entre estes personagens e seus autores transformados em personagens. Implicitamente, a definição de Clute e Nichols corrobora esta ideia. Por "pessoas reais e os mundos fictícios que habitam em seus sonhos", podemos sem dúvida incluir não apenas ideias como também enredos e personagens. De modo mais abrangente, poderíamos dizer que a toda ficção recursiva se vale de personagens reais e/ou fictícios e de seus mundos, ficcionais ou não, que compartilham graus equivalentes de realidade para criar histórias alternativas. Isso abre o leque de tal modo que pode-se correr o risco de, ao retirar aquilo que era específico do gênero da ficção científica e aplicar em qualquer

narrativa que se utilize destes procedimentos, substituir um conceito por uma platitude.

A palavra *crossover* é difícil de traduzir, graças aos seus múltiplos significados em inglês, e mesmo em literatura ela pode ter dois sentidos: *crossover fiction* pode se referir a um tipo de literatura direcionada tanto para crianças como para adultos, como também pode se referir a um recurso no qual um ou mais personagens oriundos de diferentes universos ficcionais e/ou de diferentes autores compartilham outro universo ficcional, ou seja, um mundo ficcional construído com pedaços de outros mundos ficcionais. É a essa segundo categoria, subgênero ou procedimento, que eu vou aludir. Mas, para evitar a confusão entre as duas acepções do termo *crossover*, talvez fosse útil adotar a nomenclatura criada por Richard Saint-Gelais em 2001: transficcionalidade. Sua definição, publicada na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*:

Dois (ou mais) textos exibem uma relação transficcional quando eles compartilham elementos, tais como personagens, lugares imaginários, ou mundos ficcionais. A transficcionalidade pode ser considerada como um ramo da intertextualidade, mas geralmente esconde esta ligação intertextual porque não cita e nem reconhece suas fontes. Ao contrário, ele usa o cenário e / ou os habitantes do texto de origem como se eles existissem independentemente. (SAINT-GELAIS, 2010, pg. 785)

Ou, sinteticamente, segundo Marie-Laure Ryan, é uma “migração de entidades ficcionais de diferentes textos”, ou de diferentes mídias. Saint-Gelais também afirma que a transficcionalidade pede uma abordagem multidisciplinar, em conjunto com as teorias dos “mundos possíveis” e dos “universos narrativos”. Sobre este último, Ryan, citando Lubomir Dolezel, diz que as relações entre um universo narrativo e outro podem se dar por expansão, modificação e transposição. A expansão ampliaria o universo narrativo original pelo acréscimo de novos elementos ou pela transformação de personagens secundárias em heróis. Sobre isso cabe dizer que toda ficção recursiva trabalha por expansão. A modificação é o *what if...*, é a história alternativa, é o *counterfactual* aplicado à narrativas ficcionais. A transposição é o deslocamento de elementos da narrativa original para uma ambientação temporal ou espacial diferente.

O *steampunk*, por exemplo, usa e abusa deste ramo da intertextualidade, uma vez que opera com as referências do universo ficcional gestado no século XIX e no início do século XX, de Júlio Verne aos *pulps*, passando por suas releituras

mediáticas, e não se contentando apenas em entrelaçar mundos ficcionais, mas também entrelaçá-los com o nosso mundo e com mundos paralelos, reencenando o passado e construindo histórias alternativas, ao mesmo tempo que desfaz as fronteiras entre realidade e ficção.

Tunnel Through the Deeps, de Harry Harrison, além de ser uma história alternativa, como já vimos, também opera no nível da transficcionalidade e interliga mundos ficcionais com o mundo real: um dos personagens é um detetive chamado Richard (Dick) Tracy, e Harrison ainda homenageia de forma jocosa seus colegas de profissão, criando personagens como Lord (Kingsley) Amis e o Reverendo (Brian) Aldiss.

É também um jogo proposto ao leitor, ou espectador, que desafia as questões de autoria e de unidade do *corpus* textual. Saint-Gelais exemplifica:

A perspectiva mundos possíveis/ficção insiste na acessibilidade entre os reinos fictícios e na relação ambígua entre os respectivos componentes. A relação entre o Sherlock Holmes de Conan Doyle e o Holmes em, digamos, o pastiche de Michael Dibdin *The Last Sherlock Holmes Story* é obviamente mais forte do que a simples homonímia, mas muitos leitores provavelmente se recusarão a interpretá-la como rigorosamente idêntica, uma vez que isso implicaria que as aventuras do último se tornem parte da biografia “autêntica” do primeiro. A solução aqui pode estar em considerar as versões transficcionais como contrapartes, ou seja, como habitantes de diferentes mundos possíveis, tendo estreita relação com o seu original, mesmo que possa parecer contra intuitivo fixar o original e a versão em mundos separados. Pode-se também perguntar que grau de semelhança é necessário para sustentar essa relação de contrapartida. Quantas – e quais – propriedades do original podem ser modificadas, adicionadas ou suprimidas na versão, sem que esta última possa ser considerada uma entidade completamente diferente, em vez de uma contraparte (...)? (SAINT-GELAIS, in HERMANN, JAHN, RYAN, p. 612)

Brian Taves já havia advertido que, em relação às adaptações e apropriações dos enredos e personagens de Verne, seu texto “não é mais simplesmente os seus romances, mas o acúmulo de impressões adquiridas através de várias versões nas artes do espetáculo.” Poderíamos também dizer, das várias versões, adaptações, apropriações e *crossovers* do universo de Verne e de outros, como temos demonstrado desde o início de nosso trabalho.

Jess Nevins (2003) enumerou alguns tipos possíveis de *crossover*. Podemos destacar: a fusão de mitos, a utilização de personagens recorrentes na obra de um único autor, a reunião de personagens de determinado autor feita por outro autor, reuniões de personagens de vários autores concebidas por outro autor, reunião de

peças reais e figuras históricas como se fossem ficcionais⁸⁵, etc. Eu não vou exemplificar exaustivamente cada um desses tipos de *crossover*, mas apenas como ilustração: em relação ao primeiro tipo, a fusão de mitos, remetemo-nos quase imediatamente ao mito de Jasão e os Argonautas. Nada menos do que 50 entidades mitológicas participam da empreitada, algumas bem conhecidas como Hércules, Orfeu, Castor e Pólux, etc. No segundo tipo os exemplos mais famosos são, sem dúvida, a *Comédia Humana* de Balzac, e o ciclo Rougon Marcquat de Zola. Dumas Pai também vai usar esse recurso em seus romances históricos e Júlio Verne vai criar com suas Viagens Extraordinárias todo um universo ficcional autorreferente.

Devo dizer que, a essa lista, eu acrescentaria dois outros tipos: mundos ficcionais onde personagens reais conviveriam com personagens ficcionais, incluindo escritores e seus próprios personagens, como em *Frankenstein Libertado*, de Brian Aldiss (1988), de que falaremos adiante, onde todos os personagens do romance de Mary Shelley compartilham com a própria Mary Shelley, além de Percy Shelley e Lord Byron o mesmo universo ficcional criado por Aldiss. O outro tipo de *crossover* que eu acrescentaria à lista de Nevins seria o oposto ao quinto tipo: reunião de personagens fictícios como se fossem pessoas reais. Uma espécie de biografia ficcional, ou combinação de biografias ficcionais, diferentes das biografias ficcionais escritas, por exemplo, por Jorge Luis Borges em *História Universal da Infâmia*, ou Marcel Schwob em *Vidas Imaginárias*, uma vez que, em ambos os casos as biografias são ficcionais, mas os personagens realmente existiram.

Desnecessário dizer que todos esses tipos de *crossover* são intercambiáveis. E é no último tipo da lista de Nevins que podem caber todos os outros em infinitas combinações: a construção de mundos ficcionais habitados por personagens de diversos mundos ficcionais criados por diversos autores. Em outras palavras, todo um universo transficcional. É um jogo de regras mais ou menos rígidas. Por mais que o autor liberte a sua imaginação para fazer as conexões mais surpreendentes entre os personagens mais improváveis, é necessário um profundo conhecimento dos textos originais, e, a maneira de Schwob, preencher eventuais lacunas. Nesse processo, joga-se mais de um único jogo. Pois, frequentemente, não basta apenas

⁸⁵ Por exemplo: em *Concerto Barroco*, Alejo Carpentier cria uma Veneza barroca alternativa em que circulam Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, Alessandro Scarlatti, Richard Wagner, Igor Stravinski e Louis Armstrong; Enrique Vila-Matas, na *História abreviada da literatura portátil*, promove uma grande festa cujos convidados são todos os artistas das vanguardas históricas (e também seus respectivos *odradeks*).

relacionar personagens e mundos ficcionais distintos. É preciso, como diz um dos adeptos do jogo transficcional, manter a aparência de um mundo real, através de um conjunto de diretrizes e regras.

Eu disse que o *crossover* é um jogo de regras mais ou menos fixas. Pois eu entendo que existem regras ocultas neste jogo que eu considero fundamentais para o seu bom funcionamento.

A primeira regra poderia ser enunciada assim: a transficcionalidade só poderá ser operada a contento se os elementos participantes compartilharem algum grau de estatuto mitológico. No caso, aqui, estes elementos são os personagens romanescos que assombram nosso mundo desencantado desde o século XIX.

Vimos anteriormente que os mundos ficcionais aqui tratados pertencem majoritariamente ao romanesco. São encarnações, metamorfoses, sobrevidas do romanesco. À acusação de construção de personagens planas, sem profundidade, feita com frequência ao romanesco, contrapõe o parecer de Northrop Frye: na verdade são figuras idealizadas pelo devaneio, arquetípicas, heroicas, localizadas entre os deuses dos mitos e os homens da sociedade convencional, que irradiam um brilho que não se encontra nos romances realistas, que tem algo de niilista e indomável. Do mesmo modo, como diz Frye, que certos elementos da personalidade são libertados no romanesco, estas personagens, por simbolizarem princípios maiores que seus criadores, tendem a se libertar de seus textos de origem, alguns ainda mantendo tênue vínculo com eles, outros se desprendendo de tal forma que sua origem é esquecida. Estas personagens se transformam em mitos literários. É impossível rastrear a origem de um mito cosmogônico. Do mito literário, é perfeitamente possível, mas este se comporta, na mente dos leitores, recriadores e co-criadores, como um filho bastardo. São personagens passíveis de infinitas releituras e reciclagens, pois não estão sob controle absoluto de seus criadores, como diria E.M. Forster, que foi obrigado a reconhecer que “pode haver mais coisas no plano (i.e., personagens planas) do que os críticos mais severos admitem”⁸⁶.

A grande arte do romance parece refratária à reciclagem transficcional. Reciclar Charles Swann e Hans Castorp e colocá-los lado a lado, bebendo chá nos Alpes ou nos Champs-Élysées, enquanto discutem a terrível e absurda situação do Forte Bastiani, parece tarefa digna dos próprios Marcel Proust, Thomas Mann e Dino

⁸⁶ FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

Buzzati, ou de alguém maior do que eles. E isso porque, ainda segundo Forster, o romancista perfeito “toca todo o seu material diretamente” e “parece passar o dedo criativo sobre cada frase que escreve” (p. 95).

E. Michael Jones, em sua análise de *Frankenstein*, exemplifica assim a situação:

Mary Shelley criou o mito de nossa época – uma época razoavelmente próxima ao Iluminismo. Certamente, um dos indicadores de que esta época ainda nos pertence é o fato de que a história de *Frankenstein* continua a ser contada. E continuará a ser contada enquanto o Iluminismo, com sua propensão para manipular os seres humanos segundo as leis da “natureza”, permanecer em seu curso. (JONES, 2000, p. 94)

E conclui:

Frankenstein, nesse aspecto, é o oposto de *A letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne. *Frankenstein* é um romance medíocre que gerou filmes de primeira ordem porque também é um mito; *A letra escarlata* é um grande romance que gerou filmes terríveis, porque não é um mito. Hester Prynne, a adúltera protagonista de Hawthorne, é um grande personagem ficcional, mas não encarna o mito de sua era do mesmo modo que Victor Frankenstein. Frankenstein é, nesse ponto, o mito do Contra Iluminismo. A história sintetiza as aspirações do Iluminismo e explica, em seu estilo rudimentar, porque elas estão fadadas ao fracasso. (JONES, 2000, p. 95)

O que fica claro nesta análise de Jones, e se concordarmos com ela – e eu concordo – é que a transformação de um personagem literário em um mito tem pouco a ver com triunfos artísticos, e sim com determinados aspectos de nossa época que são encarnados por certos personagens ficcionais, que sobrevivem na memória coletiva mesmo que boa parte dos indivíduos nunca tenha sequer posto as mãos nos textos de origem. São, para usar uma expressão de Eckert, “mitos da era moderna”: personagens ficcionais “planos”, neo-romanescos, arquetípicos, criados como antídoto para o desencanto do mundo, que vão se valer, para se transformarem em mitos, dos mesmos meios técnicos e modos de produção deste mundo desencantado – a “fábrica de ilusões” do entretenimento de massa – e cuja história, assim como a de Victor Frankenstein, sempre será recontada.

Citamos Frankenstein como exemplo. Continuemos com ele. Vamos ver agora como este personagem se tornou um mito, como sofreu metamorfoses nas engrenagens das fábricas de ilusões, até ser reciclado pela transficcionalidade de um dos grandes escritores de ficção científica.

2.4 As metamorfoses de Frankenstein, ou Frankenstein Libertado

Para exemplificar o mecanismo que transforma um personagem literário em um mito, tornando-o totalmente independente das intenções originais de seu autor, e fazendo-o habitar não apenas em um universo ficcional à parte, mas também em um universo *transficcional* que ele dividirá com outros personagens e até mesmo com seus criadores, creio ser necessário, antes de entrarmos no romance *Frankenstein Unbound*, de Brian Aldiss, fazer um breve e seletivo resumo da trajetória pregressa do personagem de Mary Shelley.

Frankenstein é um mito. Um mito literário e um mito moderno. O que significa isso? O que diferencia um mito literário de um mito tradicional, cosmogônico? O mito tradicional, como bem observa Jean-Claude Carrière⁸⁷, é um mito fundador, ou seja, um mito que precede os homens e as instituições, e que dá sentido à vida dos homens e das instituições. Já um mito inventado por um homem, um artista, é o que Carrière chama de “mito acompanhador, que teria nascido, por algum frêmito de um espírito privilegiado, ao mesmo tempo que um movimento ainda secreto da História, que, sem ele, seria menos afirmado, menos perceptível” (p. 30). Um “mito que segue o curso das coisas, que vem em seguida, como para ilustrar mais tarde um desvio decisivo das mentalidades”. O mito moderno nasce desse encontro inesperado, entre o instinto de um artista e uma tendência decisiva na história do mundo.

Como costuma acontecer, um mito literário moderno é, o mais das vezes, uma espécie de avatar de algum mito tradicional. No caso de Frankenstein, é um avatar de Prometeu. Não por coincidência, o título completo do romance de Mary Shelley é *Frankenstein, ou o Moderno Prometeu*. Mas tanto Prometeu quanto Frankenstein pertencem a uma linhagem mítica que começa, talvez, na Suméria, e provavelmente ainda não terminou de gerar novos ramos:

O tema do conhecimento sempre teve uma longa história na literatura. Gilgamesh, na epopeia suméria que leva seu nome, vagava pelo mundo em busca do conhecimento da vida eterna. Entre os gregos, o mito de Prometeu tematizava os bônus e os ônus do conhecimento. Em uma das versões de seu mito, o da *Teogonia* e a de *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, ao dotar a humanidade da ferramenta do fogo e elidir a distância

⁸⁷ CARRIÈRE, Jean-Claude. “Juventude dos mitos” in BRICOUT, Bernadette. *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003.

entre deuses e homens, Prometeu libera a ira de Zeus, figurada em Pandora e sua caixa de males. Na tradição judaico-cristã, a perdição de Adão e Eva está relacionada à interdita árvore do conhecimento. A tradição prossegue no mundo moderno, com a lenda do Dr. Fausto, primeiro tomada por Christopher Marlowe em *Tragical history of doctor Faustus* (1604). Fausto está disposto a fazer qualquer coisa para obter conhecimento, até mesmo oferecer sua alma em troca, ao fazer um pacto com Mefistófeles, um servo de Lúcifer. Mas a figuração definitiva da *hybris* do homem de ciência se dá no romance de Mary Shelley. Em *Frankenstein* (1818), o Gótico encontrou a perspectiva sobre o conhecimento que faltava para consolidar sua condição de gênero narrativo moderno por excelência, ao tematizar os produtos monstruosos da razão. (FRANÇA, 2017, p. 23)

Como vimos, este tema da interdição do conhecimento sofrerá um pequeno abalo na proto-ficção científica oitocentista da otimista Era das Máquinas, voltará após os horrores da Grande Guerra, e será aparentemente sepultado pelo triunfalismo norte-americano de Hugo Gernsback, tornando a surgir na ressaca pós-nuclear e na Guerra Fria, mantendo suas ambivalências e contradições até os dias de hoje.

Existem outros requisitos para transformar um personagem literário em um mito. Jean Jacques Lecercle, autor de um pequeno e interessante livro sobre o mito de Frankenstein⁸⁸, assinala o que ele identifica como “os sintomas do mito”: a origem textual, seu autor e sua época são esquecidos. O primeiro paradoxo do mito literário é que, ao contrário do mito fundador tradicional, sua origem é perfeitamente rastreável, no entanto, esquecida. O segundo paradoxo é que o mito literário é moderno, mas, pelas razões apontadas, se torna intemporal. O resultado deste processo é a sobrevivência e a infinita reescrita, releitura e reciclagem destes mitos. É notável que boa parte da ficção fantástica e aventureira produzida hoje seja uma reciclagem de mitos literários, personagens que eclipsaram seus autores, escaparam das garras dos textos de origem, e passaram a habitar o imaginário popular e as mentes dos mais diversos criadores contemporâneos. Frankenstein, Drácula, Sherlock Holmes, Tarzan, Capitão Nemo, todos são, em algum grau, mitos literários.

O caso de Frankenstein é um pouco mais complexo. Não apenas o personagem eclipsou a sua autora, como um personagem eclipsou o outro. Trata-se de um duplo processo de usurpação. Em ambos, a criatura eclipsa o criador: o personagem se torna maior do que seu autor, a criatura se torna maior do que o cientista que lhe deu a vida. Usurpa inclusive o seu nome. Por mais que as inúmeras

⁸⁸ LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein, mito e filosofia*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1991.

releituras do mito nos últimos 60 anos tenham se esforçado para devolver ao personagem o nome perdido, “Frankenstein” permanece associado à criatura. No Brasil, com a peculiar pronúncia “Franquistêin”, essa associação foi imortalizada no famoso duelo de sambas entre Noel Rosa e Wilson Batista, que aconteceu no Rio de Janeiro entre 1933 e 1936, período em que os filmes com Boris Karloff eram muito populares. Batista, num golpe baixo, zombou em versos do queixo deformado de Rosa, popularizando na rima a pronúncia errada do nome. O título do samba, como não poderia deixar de ser, era “Frankenstein da Vila”:

Boa impressão nunca se tem
Quando se encontra um certo alguém
Que mais parece um Frankenstein

E a recente franquia de desenhos animados infantis, *Hotel Transilvânia*, perpetua a usurpação: o nome da criatura do Dr. Viktor é, simplesmente, “Frank”.

Então, vamos traçar aqui brevemente o seguinte percurso: Mary Shelley escreve o romance, que poderíamos associar com a forma musical e literária da “lamentation”, o lamento, presente na literatura inglesa desde, pelo menos, o *Beowulf*. Profundamente abalada com as consequências emocionais e físicas das doutrinas iluministas e mecanicistas professadas por seu pai, William Godwin, e sua mãe, Mary Wollstonecraft, bem como por seu amante na época e futuro marido, o poeta Percy Shelley, Mary Shelley escreve o seu livro como uma espécie de conto moral, onde se demonstram os perigos e as desgraças que se abatem sobre aqueles que não apenas aceitam o fogo divino das mãos de Prometeu, mas passam a se considerar igualmente como deuses, usurpando a tarefa do Criador Supremo de fabricar vida humana. Lembremos que em minha análise de *A casca da serpente*, eu já havia assinalado o paralelo entre a Serpente do Éden e o Titã. Em *Frankenstein*, esse paralelo é mais óbvio, visto que se trata não apenas de decidir a vida e os destinos dos homens, como o Tio Antônio de casca trocada, mas de criar a própria vida humana, ainda que não *ex nihilo*.

O livro, publicado anonimamente em 1818, se tornou um sucesso, e recebeu críticas favoráveis e desfavoráveis (HINDLE in SHELLEY, 2015, p. 8). Cinco anos depois, em 1823, surge o primeiro produto derivado: a peça teatral *Presumption, or the fate of Frankenstein*, de Richard Brinsley Peake, assistida por Mary Shelley e seu pai. Três anos depois, outra adaptação, feita por Henry M. Milner, intitulada *The*

man and the Monster, or The fate of Frankenstein, subiu aos palcos. Segundo Adam Roberts (2018, p. 217), neste curto espaço de tempo surgiram cerca de quinze versões teatrais do romance. Em 1887, temos um marco para os procedimentos ficcionais que estamos analisando: um musical burlesco de Richard Butler e Henry Newton, *Frankenstein, or The Vampire's Victim*, antecipava a prática do *crossover* e as futuras paródias e reuniões de monstros famosos da literatura e do cinema.

Equivalente vitoriano de certos filmes “B” como *Dracula Meets the Wolf Man*, *The Vampire's Victim* reúne as duas mais populares figuras do melodrama espectral: Dr. Frankenstein, interpretado por uma mulher, e o vampiro, nesse caso o Visconde Visconti. Também temos uma namorada vampira, Mary Ann, e um clube de vampiros. (STUART, 1994, p. 173)

Stuart, citando Forrey, descreve o musical como uma “extravagância”, observando que é o primeiro espetáculo a reunir as criações de Mary Shelley e John Polidori. A menção a Polidori é significativa: ele era um dos presentes na famosa noite em Vila Diodati, e o único, além de Mary, a escrever um conto de horror: *The Vampire*, “responsável pela introdução da criatura na prosa de ficção inglesa. Um verdadeiro divisor de águas na literatura de vampiros” (SILVA, 2010, p. 28).

É digno de nota, ainda segundo Stuart, que na peça o Monstro seja feito de argila (referência ao Golem?) e que sua primeira entrada em cena seja travestido de Galatea, uma caricatura direta de Oscar Wilde.

Levando em consideração que os teatros de Londres, no período compreendido, podiam receber entre 1.500 e 3.800 espectadores, e que existiam assentos disponíveis pela quantia de 1 xelim, dezesseis vezes mais barato do que uma edição impressa do romance (ROBERTS, 2018, p. 217), não surpreende que o mito tenha se constituído *fora* de suas páginas.

Em 1910, a primeira adaptação cinematográfica é realizada por Thomas Edison. Seguiram-se mais duas, em 1915 e 1920, ambas consideradas perdidas. E, finalmente, em 1927, Peggy Webbling escreve a sua adaptação teatral do romance, que será a base do filme de 1931 da Universal Pictures, dirigido por James Whale e estrelado por Boris Karloff.

Eis um exemplo notável de como os mitos modernos se desenvolvem. Na peça de Webbling, pela primeira vez o nome “Frankenstein” é usado intencionalmente tanto para o criador como para a criatura. Mas ela não foi pioneira nesta prática. Em 1908 um articulista já observava como era comum, mesmo entre

peças cultas, a confusão entre os personagens. Mas na peça de Webbling o uso é ostensivo. E não pode passar despercebido o fato de que essa peça foi encomendada pelo produtor e dramaturgo Hamilton Deane, para explorar o sucesso de sua própria adaptação teatral do *Drácula* de Bram Stoker. As duas peças fizeram várias turnês juntas, e sem dúvida formaram a base para o duplo sucesso da Universal Pictures na década de 30, com Bela Lugosi e Boris Karloff.

O território estava preparado para a usurpação final de um nome e a construção de um mito. O golpe final foi, sem nenhuma dúvida, a clássica e seminal caracterização e pungente interpretação de Boris Karloff como a criatura no filme de James Whale. Se a usurpação do nome já não era incomum, a associação da imagem de Karloff com o nome “Frankenstein” nos cartazes de divulgação deixou uma marca indelével, difícil de desfazer. De nada adiantou acrescentar, abaixo do título, a frase “the man who made a monster”. Por isso, a figuração do personagem Viktor Frankenstein tal como interpretada por Colin Clive no filme de Whale passou despercebida. Infelizmente, pois, paralelamente a ascensão e tomada de posse do nome pela criatura, a figuração do cientista começou a tomar outros rumos, bem diferentes daqueles originalmente traçados por Mary Shelley. Em Shelley, assim que a criatura abre os olhos, o horror e o arrependimento tomam conta do cientista. E a partir daí, a narrativa de Viktor se torna tanto uma “lamentation” quanto uma forma de expiação.

Ah! Nenhum mortal poderia suportar o horror daquele rosto. Uma múmia a que se devolvesse a vida não seria tão horrenda quanto aquele ser miserável. Eu o contemplara antes de concluí-lo; já era feio. Porém, quando aqueles músculos e juntas se tornaram capazes de movimento, transformou-se em algo que nem mesmo Dante conseguiria conceber. (SHELLEY, 2015, p. 133)

Comparemos agora o mesmo momento no filme de 1931. Em Whale, o cientista, ao ver sua criatura ganhar vida, entra em uma espécie de transe, gargalhando enlouquecidamente e repetindo o episódio do Jardim do Éden: comendo do fruto para se tornar um deus.

Henry Frankenstein: Look! It's moving. It's alive. It's alive... It's alive, it's moving, it's alive, it's alive, it's alive, it's alive, IT'S ALIVE!

Victor Moritz: Henry - In the name of God!

Henry Frankenstein: Oh, in the name of God! Now I know what it feels like to be God!

Digna de nota é a inversão dos nomes das personagens: Viktor torna-se Henry, Henry torna-se Viktor e deixa de ser Clerval para ser Moritz, sobrenome da criada Justine no romance. E isto porque, como bem observa Lecercle,

O filme adota estratégia inversa. Decide primeiro apagar as relações familiares. A intriga na realidade não está mais centrada na relação filial entre a criatura e seu criador. É assim pelo menos que eu interpreto o vaivém dos nomes, que faz com que no filme Frankenstein se chame Henry, enquanto seu amigo se chama Victor. Frankenstein não é mais vencedor: o que prevalece sobre ele no fim não é a ideia prometeica dos perigos e das fascinações do saber; são as convenções sociais, as ternas doçuras do amor conjugal. Foram felizes e tiveram muitos filhos, pelo menos até o próximo episódio⁸⁹. (LECERCLE, 1991, 109)

Reforçando o ponto de vista de Lecercle, o Frankenstein de Whale/Webbling só realiza as consequências dos seus atos quando toma consciência do instinto homicida do monstro, resultado da utilização de um cérebro avariado em sua construção⁹⁰. O terror advém não de uma crise de ordem metafísica, mas da coerção pelas convenções sociais e pela força da lei dos homens.

A isso acrescentem-se os limites da instituição, um cineasta hollywoodiano não sendo tão senhor de sua criação quanto uma jovem diante do seu papel em branco. Assim, é a Hollywood que devemos o fim otimista, o *happy end* sendo uma obrigação – compreendemos por que o monstro não estrangula Elizabeth. (LECERCLE, 1991, p. 106)

Em 1935, Whale dirige a primeira sequência, *The Bride of Frankenstein*. Como filme, é muito superior ao precedente. Apesar de ser uma obra inédita centrada em um único ponto da narrativa original – que não chega a acontecer – a criação de uma fêmea, ausente no filme de 1931, ela tem um diferencial que será fundamental, no meu entender, para a sobrevivência do mito Frankenstein.

O filme abre com uma reconstituição da reunião entre o casal Mary (Elsa Lanchester, que também interpreta a Noiva) e Percy Shelley (Douglas Walton) e Lord Byron (Gavin Gordon) na Vila Diodati, às margens do lago de Genebra. Lembremos um dos meus acréscimos a lista de *crossovers* possíveis de Jess Nevins: mundos ficcionais onde personagens reais conviveriam com personagens

⁸⁹ Muitos filhos que protagonizarão as sequências de *Frankenstein* produzidas pela Universal!

⁹⁰ Episódio inexistente no romance de Mary Shelley.

ficcionais, incluindo escritores e seus próprios personagens. É exatamente o que acontece no início de *The Bride of Frankenstein*, ainda que à guisa de prólogo.

Estamos em Vila Diodati. Cai uma tempestade. Os dois poetas se extasiam diante das tremendas forças da natureza. Os relâmpagos assustam Mary Shelley, que pede para que velas sejam acesas, ao mesmo tempo em que se dedica ao pacífico trabalho de costura. Esta atitude provoca um comentário irônico de Byron:

Lord Byron: Astonishing creature.

Mary: I, Lord Byron?

Lord Byron: Frightened of thunder, fearful of the dark. And yet you have written a tale that sent my blood into icy creeps.

Mary: (giggling) Ha, ha, ha.

Lord Byron: Look at her Shelley. Can you believe that bland and lovely brow conceived of Frankenstein, a Monster created from cadavers out of rifled graves? Isn't it astonishing?

O enredo do romance de Mary é rememorado por Lord Byron através de... cenas do filme de 1931! Um *flashback* acompanha a narrativa de Byron:

Lord Byron: What a setting in that churchyard to begin with. The sobbing women, the first plod of earth on the coffin. That was a pretty chill. Frankenstein and the dwarf stealing the body out of its new-made grave, cutting the hanged man down from the gallows where he swung creaking in the wind. The cunning of Frankenstein in his mountain laboratory, picking dead men apart and building up a human Monster, so fearful - so horrible that only a half-crazed brain could have devised. And then the murder! The little child drowned. Henry Frankenstein himself thrown from the top of the burning mill by the very Monster he had created. And it was these fragile white fingers that penned the nightmare⁹¹.

Todo o filme anterior é resumido nesta fala, que é ilustrada por uma síntese das imagens do filme de 1931. Esta narrativa de abertura de *The Bride of Frankenstein* usurpa o lugar do romance original, e as imagens do filme são relatadas e lembradas como sendo produto da pena de Mary Shelley!

Não surpreende que a imagem popular da personagem, aquela que se incrustou na consciência coletiva, esteja tão vinculada à adaptação cinematográfica de James Whale. Lembrando o supracitado Brian Taves em relação às adaptações e apropriações dos enredos e personagens de Jules Verne: o texto de

⁹¹ <https://www.filmsite.org/bride.html>. Acessado em 21/10/2019.

qualquer autor que possui a capacidade de criar um mito literário que se torna liberto, *unbound*, de suas origens, passa a ser o conjunto do acúmulo de impressões adquiridas através de suas várias versões nas artes do espetáculo e em todas as mídias.

Então temos, até aqui, o seguinte processo: o personagem eclipsa o autor; a criatura eclipsa o criador, tanto na ficção como na realidade; o filme eclipsa o livro, inclusive é substituído pelo filme dentro do filme. O mito está, definitivamente, solto no mundo.

A Universal vai realizar ainda cerca de seis sequências, sendo que as quatro últimas vão constituir – seguindo o precedente aberto quarenta anos antes pelo musical burlesco de *Frankenstein* e *Newton* – um universo compartilhado, através da prática transficcional do *crossover*, elencando outros monstros famosos da produtora, Drácula e o Lobisomem, e dando prosseguimento à linhagem do clã Frankenstein, com seus descendentes se dedicando novamente a experimentos de criação e ressurreição.

O romance original, como sabemos, possui uma tripla moldura narrativa. Inicia-se com a narrativa do capitão Walton. Dentro desta narrativa, temos a narrativa de Viktor Frankenstein; e dentro da narrativa de Viktor, a narrativa da Criatura. O filme de 1931 abre mão deste recurso. O de 1935 promete uma moldura, com o prólogo em Vila Diodati, mas não cumpre integralmente a promessa, pois, ao final, a moldura não se fecha. Quando em 1957 a produtora inglesa Hammer decidiu refazer o ciclo de monstros clássicos da Universal, sua versão para o mito, *The Curse of Frankenstein*, recupera a moldura narrativa, mas de modo diferente. A narrativa do capitão Walton e a narrativa da criatura são suprimidas, sobrando apenas a narrativa de Viktor, que se dá na prisão, onde aguarda a sua execução na guilhotina pelo assassinato de sua criada Justine (lembrando que no romance, Walton também está preso, mas com seu navio em uma geleira do Polo Norte).

O Frankenstein da Hammer, interpretado por Peter Cushing, difere substancialmente de seus antecessores. Em Mary Shelley, ele é o cientista que almejava ser o Moderno Prometeu, mas que recua imediatamente diante do sucesso de sua empreitada, sendo responsável por sua desgraça, pela desgraça de sua criação, e pela desgraça de seus amigos e familiares. O romance, como já disse, é uma longa lamentação, uma confissão, uma exposição do remorso de Viktor, por ter alguma vez ousado tomar o lugar de Deus. O Frankenstein de James Whale é mais

autoindulgente, recuando apenas quando percebe que a criatura é um homicida incontrolável. Mas o Frankenstein concebido pelo roteirista Jimmy Sangster, pelo diretor Terence Fisher, e pelo ator Peter Cushing, é a antítese de tudo isso: frio, cerebral, calculista, psicopata (no sentido de “incapaz de empatia”), e, ao contrário de suas encarnações anteriores, não apenas não se horroriza com o homicídio, como o comete sem nenhum remorso. Tudo que o interessa são as suas pesquisas. Imbuído de uma autoproclamada superioridade moral e intelectual, ele destrói qualquer coisa que se coloque entre ele e seus objetivos.

Lecercle vai deplorar esta releitura, segundo ele, desprovida de contradições que nos façam nos identificar com o personagem. O Frankenstein da Hammer encarna uma espécie de mal absoluto, sem nuances, desprovido de um mínimo de humanidade que nos possa fazer compartilhar, vicariamente, de sua grandeza e de sua tragédia. No entanto, me parece que Lecercle deixou escapar (mas não tanto) um dado fundamental: esse Frankenstein de 1957 foi realizado 12 anos após o término da Segunda Guerra Mundial, assim como o Frankenstein da Universal 13 anos após o término da Primeira. A Grande Guerra, que boa parte dos historiadores considera como o marco do verdadeiro início do século XX, esfriou o otimismo com que o grande público enxergava os poderes da ciência, otimismo esse responsável pela popularidade da ficção científica e da proto-ficção científica. A ficção científica, como vimos anteriormente, entrou em certo declínio na Europa e conheceu uma formidável ascensão nos Estados Unidos, o único país na época que, saindo fortalecido da guerra, tinha razões para crer no progresso da ciência. O retrato do Dr. Frankenstein no filme de 1931 mostra um cientista mais ousado, mais tomado pela hubris, embora com algum resquício de moralidade diante do horror. O Frankenstein da Hammer é o Frankenstein pós-campos de concentração, pós morticínio planejado, calculado, em escala industrial. Pós-experiências genéticas absurdas do Dr. Josef Mengele em Auschwitz, pós-experiências biológicas absurdas do Dr. Trofim Lysenko na União Soviética. Se esse Frankenstein nos parece uma figura plana, sem ambiguidades, sem contradições, por outro lado nós tivemos exemplos bastante concretos e reais de até onde a insensibilidade diante dos resultados de uma experiência catastrófica poderia ir. O Dr. Frankenstein da Hammer é o *nosso* Frankenstein.

É evidente que diante desta figuração, a criatura perdeu o estatuto que havia adquirido com Boris Karloff. O foco passou a ser o médico, e não o monstro. Ou

seja: “the man who made a monster” foi erguido de sua queda e conheceu nova ascensão, solidificada graças as sequências que foram feitas. Mas, uma vez que o mito estava incontornavelmente solto, liberto, *unbound*, sua ascensão se fez totalmente à revelia do romance original, e gerou seis sequências que expandiam, adulteravam e contradiziam o texto e o filme originais de modo radical.

A primeira sequência, *The Revenge of Frankenstein* (1959), chama atenção a partir do título: dupla vingança, da personagem em seu novo contexto, e do mito como um todo. Não apenas recuperará o seu estatuto original como irá muito mais longe, estabelecendo um cânone ficcional próprio.

O segundo filme da Hammer começa exatamente onde termina o primeiro, com o barão marchando para o cadafalso para ser guilhotinado. Escapa e passa a clinicar com outro nome, Dr. Stein, além de prestar serviços médicos para os pobres e necessitados. Essa “caridade” praticada pelo médico esconde os seus reais objetivos: encontrar carne fresca para seus experimentos, no caso, um corpo construído que receberá o cérebro de um aleijado, responsável por ajudar o “bom doutor” em sua fuga em troca de um novo corpo. No romance de Mary Shelley, bem como nos filmes de 1931 e 1957, Viktor constrói a criatura com partes de defuntos recém-sepultados. Em *Revenge*, ele a constrói com membros de homens vivos, falsamente diagnosticados com doenças passíveis de amputamentos. A evolução da personagem em direção a uma maior deterioração moral, bem como a um avanço em sua ciência, é evidente. Avanço científico e colapso moral. “O horror é a moralidade escrita às avessas. É a ordem moral vista pelo lado errado do telescópio” (JONES, 2000, p.59).

O roteiro, mais uma vez de Jimmy Sangster, surpreende não apenas no desenvolvimento do personagem, mas na capacidade metalinguística e autor referencial. Um momento notável é quando o Barão é confrontado com a descoberta de sua identidade pelo jovem Dr. Hans Kleve (Francis Matthews):

STEIN: So, and what if I am this Baron Frankenstein?

HANS: Are you?

STEIN: Just now you were telling me, now you’ re asking. Dr. Kleve, why are you so interested in this gentleman?

HANS: I’m in search of knowledge.

STEIN: Oh, knowledge! Oh, so that's it! My name is Frankenstein, I'll admit.

HANS: Ah!

STEIN: But it's a large family, you know. Remarkable since the Middle Ages for its productivity. There are offshoots everywhere, even in America, I'm told. There's a town called Frankenstein in Germany.

Even in America, I'm told. A ironia não poderia ser maior. O Barão, com sua dupla nacionalidade – suíço enquanto criador, inglês enquanto criatura – tem a sua vingança, escarnecendo da usurpação generalizada, perpetrada pelos estadunidenses da Universal Pictures.

O filme se encerra com o linchamento do Dr. Stein pelos seus pacientes, quando sua verdadeira identidade é revelada. Prestes a morrer, ele ordena ao apavorado Dr. Kleve que transfira o seu cérebro para um corpo recém-construído. Sua nova identidade, Dr. Frank, instala-se em Londres. Percebemos que seu novo braço, tatuado, é o braço amputado de um marginal de rua, interno do hospital onde sua identidade pregressa clinicava.

Os dois primeiros filmes da franquia Hammer formam um conjunto harmonioso, tanto na *mise-em-scène* como no roteiro. Quando a Hammer anunciou em 1956 que iria produzir *The Curse of Frankenstein*, a Universal proibiu terminantemente o uso de qualquer imagem que remetesse ao filme de 1931, o que obrigou os produtores a uma retomada do romance original ao mesmo tempo em que reinventava o personagem. Sete anos depois, o estúdio norte-americano percebeu o potencial financeiro das produções britânicas. O terceiro filme da série é surpreendente, o que, no caso, não é um elogio. *The Evil of Frankenstein* (1964) ignora quase tudo que sucedeu nos filmes anteriores. Esperamos, como espectadores, encontrar o Dr. Frank com seu braço tatuado clinicando em Londres e dedicando-se a novos, mais ousados e macabros experimentos. Mas não. Nesta sequência, nunca houve prisão, condenação, guilhotina, fuga, nova identidade, quase-morte, transplante de cérebro e braço tatuado. Nunca houve Londres. Reencena, em *flashback*, os acontecimentos do primeiro filme, modificando bastante a história. A reminiscência de sua criação primordial remete ao filme da Universal, o que se explica por razões contratuais: a produtora distribuiu o filme nos Estados Unidos e cedeu os direitos de uso da iconografia dos anos de 1930: o *design* do laboratório, a maquiagem de Boris Karloff, o moinho, o tema da noiva – Rena, uma

jovem surda-muda interpretada por Katy Wild. Na verdade, este terceiro filme quebra a continuidade com os outros porque ele foi uma tentativa de fazer aquilo que sempre foi o projeto original da Hammer: refilmar o clássico de 1931. Infelizmente, vislumbrando uma maior distribuição de seus filmes mundo afora, o estúdio não se importou de descartar a originalidade conseguida com a dupla *Curse/Revenge*, e recomeçou a história praticamente no ponto em que o primeiro filme de Whale se encerra. Com um roteiro fraco, desta vez escrito por John Elder, direção pouco inspirada de Freddie Francis e dispensando as premissas engenhosamente arquitetadas pela dupla Fischer/Sangster dos dois primeiros filmes, *The Evil of Frankenstein* é uma decepção. Seu único momento memorável é a abertura, onde a dissecação de um cadáver fresco é mostrada, juntamente com os créditos iniciais, apenas com a imagem em *close* do rosto febril do Barão.

No entanto, este pouco apreço pela coerência interna deste mundo ficcional que estava sendo construído vai acabar por reforçar o potencial mítico do personagem.

No quarto filme, *Frankenstein Created Woman* (1967)⁹², temos a volta de Terence Fischer na direção. O roteiro de John Elder novamente ignora os eventos anteriores, mas, em compensação, elabora uma das mais criativas releituras do personagem, tanto do ponto de vista dramático como do ponto de vista mítico-filosófico.

O filme anterior termina com Frankenstein desaparecendo em seu castelo em chamas. Este inicia com uma curiosa experiência pós-morte: o doutor é congelado vivo e depois descongelado, para comprovar sua teoria sobre a sobrevivência temporária do espírito na matéria morta. Se até aqui, levando em conta inclusive o romance original de Mary Shelley, o que estava em jogo era a construção de corpos e o transplante de cérebros, neste filme Frankenstein executa o isolamento e o transplante da alma de um corpo para outro corpo. No caso, da alma de seu jovem assistente, Hans Werner (Robert Morris), condenado injustamente a ser executado na guilhotina, para o corpo de uma moça, Christina (Susan Denberg), atraente mas deformada desde a infância por uma deficiência física. A alma de Hans, inoculada em seu corpo, passa a orientar Christina em uma série de assassinatos, precedidos de sedução, para se vingar dos responsáveis por sua injusta execução.

⁹² Ao mesmo tempo paródia e inversão prometeica do título do famoso filme de Roger Vadim *E Deus criou a mulher*, com Brigitte Bardot.

Neste filme, Frankenstein executa a sua obra-prima. Elimina as imperfeições de Christina com uma bem-sucedida cirurgia plástica e a presenteia com um novo corpo e uma nova alma. Temos aqui mais uma variação do tema da “Noiva de Frankenstein”. Mas também temos novamente as derivações cinematográficas dos mitos literários e seus avatares cosmogônicos. Christina é um avatar de Pandora, mito-irmão de Prometeu, inclusive portando uma caixa que é aberta diante de sua última vítima. O mal que ela contém é a cabeça decapitada de Hans, que resume a acusação, a prova do crime, a sentença e a execução. Mas, ao contrário do mito grego, não restava ali nenhuma esperança.

Pandora, conta-nos Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, foi construída por Hefesto por ordem de Zeus, para espalhar os males entre os homens, como forma de neutralizar a ação do fogo divino roubado por Prometeu e entregue aos homens (HESÍODO, 1990, p. 25 – 29). Nosso Moderno Prometeu tenta atribuir-se a função divina de Criador do Homem, e também da Mulher. Mas, como em toda paródia satânica dos mitos e das doutrinas religiosas, as coisas dão muito errado, e Christina, após executar sua vingança, não prevista por seu “criador”, é finalmente liberada pela alma de Hans para morrer em paz: “You have done what you had to do, Christina. You may rest now...in peace.” E suicida-se. A mulher sem alma⁹³, a Pandora do cientificismo oitocentista, obra-prima de Viktor Frankenstein, não dará o testemunho de seu triunfo.

Lembrando a definição platônica de demiurgo, ou seja, um artífice neutro, não dualista, indiferente ao bem e ao mal, que organiza o mundo e os seres a partir de um estado caótico preexistente, este é o estágio máximo que Frankenstein conseguiu chegar em sua hubris, em todas as releituras e variações da história original em todos os tempos e em todas as mídias: um imperfeito demiurgo. Com efeito, no *Timeu*:

Outro ponto que devemos deixar claro, é saber qual dos dois modelos tinha em vista o arquiteto quando o construiu: o imutável e sempre igual a si mesmo ou o que está sujeito ao nascimento? Ora, se este mundo é belo e

⁹³ Andreas Rohmoser, que escreve e mantém um site inteiramente dedicado ao mito Frankenstein, observa um outro aspecto do personagem Christina: “O fato de Christina ser simultaneamente homem e mulher em sua alma e corpo, na verdade faz dela uma espécie de ser hermafrodita ou andrógino. Quando ela se dirige à cabeça de Hans com uma voz masculina e a cabeça responde com uma voz feminina, todas as separações - sexual, física e espiritual - são removidas e Christina se torna uma união pessoal de dois seres humanos, onde já não está claro qual parte é homem e qual parte é mulher. A consequência só pode ser o suicídio”. Ver <http://www.frankensteinfilms.com/>. Último acesso em 01/02/2019.

for bom o seu construtor, sem dúvida nenhuma este fixara a vista no modelo eterno; e se for o que nem poderá se mencionar, no modelo sujeito ao nascimento. Mas, para todos nós é mais do que claro que ele tinha em mira o paradigma eterno; entre as coisas nascidas não há o que seja mais belo do que o mundo, sendo seu autor a melhor das causas. (PLATÃO, 2001, p. 65)

E mais adiante:

Desejando a divindade que tudo fosse bom e, tanto quanto possível, estreme de defeitos, tomou o conjunto das coisas visíveis – nunca em repouso, mas movimentando-se discordante e desordenadamente – e fê-lo passar da desordem para a ordem, por estar convencido de que esta é em tudo superior àquela. (PLATÃO, 2001, p. 66)

Ou seja, assim como a divindade, ou Demiurgo, cria segundo um modelo – no caso, o “modelo que sempre se conserva igual a si mesmo”, e não “algo sujeito ao nascimento” (p.64) – e organiza o caos primordial para criar a vida, Frankenstein, desde o romance de Mary Shelley, cria a vida a partir de um material preexistente. No entanto, o seu modelo não é a Ideia Eterna, e sim aquilo que é sujeito ao nascimento e a morte, passível de decomposição e desagregação. Se Frankenstein fosse lido por Platão, este o consideraria, sem dúvida, a antítese do “bom construtor”, “o que nem se pode mencionar”: uma pseudo-divindade diabólica.

Paul Diel, em sua análise do mito de Prometeu, considera Pandora, por ter sido artificialmente criada, desprovida de alma (1991, p. 226). Christina efetivamente recebe uma alma postiça, uma alma que não é sua, e parte em busca dos culpados pela morte do corpo que esta alma habitava. Como Epimeteu⁹⁴, eles são seduzidos por Pandora e só percebem o erro fatal diante da morte inevitável.

O quinto filme, *Frankenstein Must Be Destroyed* (1969), do ponto de vista exclusivamente cinematográfico, talvez seja o melhor. Extremamente bem dirigido por Fischer, com roteiro conciso de Bert Bratt, esta sequência, ainda que novamente ignorando as premissas anteriores, nos traz um Doutor que é quase a encarnação absoluta do Mal. Desprovido do pouco que lhe restava de consciência e moralidade, ele mata, chantageia e estupra. Uma tênue ligação com o filme anterior pode nos autorizar a entender esse processo como resultante da hubris absoluta de quem foi capaz de manipular a alma humana. Mas, em termos de desmedida científica, de

⁹⁴ O nome “Epimeteu”, em grego, significa “o que pensa depois”, o que age antes de refletir. (DIEL, 1991, p. 227). Frankenstein, como Moderno Prometeu, “pensa antes”. Em nenhum momento se deixa seduzir pela mulher que criou.

complexo de Prometeu, este filme representa um retrocesso: Frankenstein ignora o quão longe ele foi capaz de chegar em seus experimentos anteriores e se dedica novamente ao transplante de cérebros.

O último filme da Hammer com Peter Cushing é *Frankenstein and the Monster from Hell* (1974), e também último filme da carreira de Terence Fischer. O único interesse que este pouco inspirado canto do cisne provoca é a confirmação da inesgotável capacidade do estúdio de reinventar a história da personagem. O roteiro, mais uma vez de John Elder, nos conta que o Barão foi julgado por bruxaria e encarcerado em um hospício, onde passa a exercer influência sobre o diretor no intuito de prosseguir em suas experiências, utilizando os outros pacientes como cobaias.

É muito fácil entender a ausência de unidade entre os filmes da Hammer apenas como simples desleixo, característico de produções econômicas, conhecidas como “filmes B”. Mas eu apresento aqui uma outra leitura: sendo Frankenstein um mito moderno, estas incoerências não são importantes. O mito prescinde da lógica. É característico dos mitos possuírem várias versões, complementares e conflitantes. Pensemos em Prometeu, mito do qual Frankenstein é um avatar: Hesíodo nos conta duas versões, respectivamente na *Teogonia* e em *Os trabalhos e os dias*. Ésquilo, em *Prometeu Acorrentado*, uma terceira. Platão, no *Protágoras*, uma quarta. Percy Shelley vai reinventar o mito em *Prometheus Unbound*. De Hesíodo a Shelley, o mito sofrerá inúmeras releituras, acréscimos e omissões (TROUSSON in BRUNEL, 2005, p. 784-793).

Um dos romances de ficção científica considerado como proto-*steampunk*, é *Frankenstein Unbound*⁹⁵, de Brian Aldiss, publicado em 1973. Um ano, portanto, antes do último longa-metragem da Hammer tendo Viktor Frankenstein como protagonista. O jogo intertextual já começa no título, pois *O moderno Prometeu* é o subtítulo do romance original de Mary Shelley, e *Prometheus Unbound* é o título de um drama lírico de Percy Shelley. Aldiss retoma a moldura narrativa original do romance de Mary Shelley. Do mesmo modo que *Frankenstein* se inicia com uma carta do Capitão Walton à sua irmã, o romance de Aldiss também começa de modo epistolar, com uma série de cartas do cientista Joe Bodenland à sua esposa, que, curiosamente, chama-se Mina. Mina também é o nome da noiva de Jonathan Harker

⁹⁵ ALDISS, Brian. *Frankenstein libertado*. Lisboa, Livros do Brasil, 1988.

no *Drácula* de Bram Stoker, também um romance epistolar, e que se inicia com o diário de Harker escrito em notas taquigráficas. Logo no início, temos uma dupla referência às obras que originaram dois dos mais famosos monstros da literatura e do cinema.

Bodenland narra, em suas cartas, o estranho fenômeno de uma série de choques de linhas do tempo de Terras paralelas, causados por fendas espaço-temporais abertas em decorrência de combates aéreos com armas nucleares na estratosfera, alterando a geografia e a noção de tempo do nosso mundo, no ano de 2020. As cartas de Bodenland são escritas à mão e enviadas pelo correio, como as do Capitão Walton, pois as instabilidades causadas pela abertura das fendas, impedem os sistemas de comunicação computadorizados de funcionar. Harker, no *Drácula*, usa a taquigrafia que, na época, era um meio bastante moderno de tomar notas. No século XIX, a modernidade. No século XXI, o retrocesso.

Diante da iminência de uma catástrofe sem precedentes, Bodenland observa seus netos e seus amigos realizando uma cerimônia fúnebre para uma bicicleta motorizada, no quintal da casa. Bodenland conclui que, apesar do “ataque furioso das escolas” ao pensamento mítico, as crianças vivem “imersas no mito”, e que a própria crença na felicidade trazida pelo avanço da ciência é também um mito, um “mito do Intelecto”, que o mundo moderno espera que todos subscrevam (ALDISS, 1982, p. 17).

O primeiro sinal de que existe uma anomalia no espaço-tempo é quando surge um cavaleiro medieval nos arredores da casa de Bodenland. Mais tarde, o próprio Bodenland se vê transportado para o passado junto com o seu automóvel. Descobre que está na Genebra do ano de 1816, e para seu espanto, presencia o julgamento da governanta Justine Moritz, acusada do assassinato de um menino, William. São personagens do romance de Mary Shelley. Bodenland descobre que, neste mundo paralelo, os personagens do romance existem realmente, e dividem o mesmo plano de realidade com sua autora, a qual encontra em Vila Diodati na companhia de Lord Byron e Percy Shelley. O choque produzido pela constatação da existência desses planos de realidade, principalmente quando Bodenland se vê frente a frente com o próprio Barão Victor Frankenstein, o levam à seguinte reflexão: “O meu ego superior tinha assumido o comando – chamem-lhe o resultado do choque temporal, se quiserem, mas a verdade é que me sentia na presença de um

mito e, por associação de ideias, *aceitava-me como sendo uma personagem mítica!*" (ALDISS, 1988, p. 43).

Quando Bodenland encontra-se com Frankenstein, ele vê um desdobramento natural das várias figurações do personagem em sua longa carreira mítica, da sua origem até o ano de 1974, ano da publicação do livro, com seu desejo de "roubar da Mãe Natureza alguns de seus segredos mais fundos", de "colocar nas mãos do homem alguns dos poderes que até aí se haviam confinado a um Deus esquivo e fictício", de "acender um novo fogo de Prometeu".

Na releitura de Aldiss, Bodenland ocupa, de certa forma, a função ficcional da Criatura:

O que é notável neste romance é que Joseph Bodenland, o homem do futuro, figura no mundo ficcional de Aldiss como o Monstro na ficção de Mary Shelley. Na Genebra de 1815 ele surge da escuridão e evita áreas povoadas. Ele é um homem de outro mundo e de outro tempo, se sente um estranho em um mundo que sempre considerou como um passado seguro e agradável, "sem refrigeradores ou latas vazias jogadas no solo" ...Joseph Bodenland é um espelho do futuro projetando sua sombra no passado, e desta Arcádia ele desce para uma Miltonica "paisagem infernal de luz e fogo, um lago de fogo". (PALOMERO, 1996, p. 123)

Mas o mais importante para o assunto abordado neste trabalho é o fato de que, no romance de Aldiss, a instabilidade do espaço-tempo faz mais do que embaralhar a cronologia e a geografia. Ela rompe com a separação entre "os processos formais do pensamento" e os "acontecimentos da realidade", para usar as expressões de Hans Vaihinger. Como Bodenland reconhece, a presença de Frankenstein na Genebra de 1815 era inexplicável. Aldiss desconstrói o romance de Mary Shelley construindo uma metaficção científica, onde um personagem de ficção estranha a existência real de outro personagem de ficção e acaba reconhecendo para si o seu próprio estatuto ficcional. Joseph Bodenland, nas palavras de Ryan, seria uma impossibilidade ontológica.

Aldiss ainda vai escrever mais duas homenagens ao gótico e ao *scientific romance*: *A outra ilha do Dr. Moreau* (1980) e *Drácula Libertado* (1991). Como observa Roberts, "estes últimos títulos agem como reconhecimento tácito de que o peso da FC preexistente tornava-se um empecilho cada vez maior, algo com que os escritores da nova ficção *tinham de lidar* de alguma maneira." (2018, p. 487).

3 A UCRONIA TRANSFICCIONAL

3.1 História alternativa e mitos literários

Imaginemos agora um universo transficcional povoado por vários personagens oriundos da literatura fantástica e do romance de aventuras do final do século XIX. Imaginemos que esse universo também seja habitado por personagens históricos, contemporâneos às obras literárias utilizadas em sua confecção e que, deste modo, não haja distinção entre pessoas reais e personagens de ficção. E mais: imaginemos que este universo seja uma réplica exata de um país europeu real, mas cuja história sofreu uma modificação através das ações desses personagens, criando não apenas um passado histórico alternativo, mas também um desfecho alternativo para uma clássica obra literária. É exatamente o que acontece, por exemplo, no romance *Anno Dracula* (1992), de Kim Newman. Exemplo daquilo que Eric B. Henriot denominou “ucronia ficcional”, mas que eu chamo de ucronia transficcional, este *what if? / as if* em curto-circuito diz respeito não apenas aos rumos da sociedade inglesa vitoriana, mas também aos rumos do enredo de um de seus mais paradigmáticos e icônicos romances, o *Drácula* de Bram Stoker.

Newman altera o final do livro original, fazendo o nobre vampiro derrotar seus perseguidores e espalhar a peste do vampirismo por toda a Inglaterra, tornando-se o Príncipe Consorte da Rainha Vitória. O vampirismo passa a ser um fenômeno socialmente aceito. A sociedade divide-se então entre vampiros e mortais, e o conflito é inevitável. Único sobrevivente da equipe que fracassou na tentativa de destruir o Conde, o Dr. John Seward sai à noite pela região de Whitechapel para matar prostitutas-vampiras com seu bisturi de prata, tornando-se, inadvertidamente, o misterioso Jack, o Estripador. Enquanto os crimes são investigados, Newman nos apresenta ao caos político e social de uma sociedade fantasmagórica, onde vampiros ocupam cadeiras no Parlamento e cargos importantes na administração pública, e, dialogando abertamente com as tendências teratológicas das subculturas contemporâneas, mostra *dandys* decadentes que se tornam vampiros por razões estéticas e, por isso mesmo, brilham nos salões da alta sociedade. Oscar Wilde, por

exemplo. Mas também mostra indivíduos de ética inquebrantável, que recusam o vampirismo e saem de cena. Sherlock Holmes, por exemplo.

Aí já temos o que Wilson Martins resumiu em sua receita para um bom romance histórico: tratar personagens fictícios como se fossem reais, e personagens reais como se fossem fictícios. Colocar Oscar Wilde e Sherlock Holmes lado a lado é fazer o cruzamento da cartografia literária para o reino da não-ficção.

Esse procedimento literário tem os seus antecedentes. Nicholas Meyer escreveu três romances, ou supostas biografias, onde relata os encontros de Holmes com Sigmund Freud, Bernard Shaw, Oscar Wilde, entre outros. Também dirigiu e escreveu o roteiro de um filme, *Time After Time* (1979)⁹⁶, onde H.G. Wells realmente constrói uma máquina do tempo e se transporta para o ano de 1979 para perseguir Jack, o Estripador.

Desfilam pelo romance nada menos que setenta e dois personagens retirados da literatura, dezenove personagens cinematográficos e treze personalidades históricas, sem contar, neste último grupo, aquelas que são apenas citadas como tendo tomado decisões que influenciaram o curso dos acontecimentos, como, por exemplo, Robert Cunningham-Grahame, membro do Parlamento e, curiosamente, autor de uma biografia de Antônio Conselheiro! Aí está uma conexão inesperada entre a ucronia de Newman e a ucronia de J.J. Veiga.

Evidentemente o caso ultrapassa a mera história alternativa. Newman cria um universo paralelo, uma Inglaterra alternativa não apenas em seu desenvolvimento histórico e político, mas também em sua estrutura de realidade, que permite a Algernon Swinburne e Oscar Wilde dialogarem com Mycroft Holmes e Henry Wilcox. É um romance duplamente contrafactual: é contrafactual na ficção, porque altera o desfecho do *Dracula* de Bram Stoker; é contrafactual historicamente, pois cria um ponto de divergência na história da Inglaterra.

Nesse ponto, assinalo a existência de um outro subgênero, onde o *what if* se encontra com o *as if*, e que, partindo do termo utilizado por Henriët, eu denomino ucronia transficcional.

⁹⁶ No Brasil, *Um século em 43 minutos*.

3.2 *The League of Extraordinary Gentlemen*

Em 1999, uma publicação da America's Best Comics (ABC) chamou a atenção dos consumidores de histórias em quadrinhos por apresentar aquilo que, em princípio, parecia mais uma variante de um lugar-comum neste meio: aventuras protagonizadas por equipes de super-heróis. O leitor de quadrinhos já está bastante familiarizado com este tema, pois é uma prática das editoras publicar ramificações, ou *spin-offs*, das histórias de seus heróis, onde estes juntam forças para combater as forças malignas que ameaçam a humanidade. Teóricos que se empenham em pesquisas arqueológicas para rastrear e determinar os antecedentes de determinada prática narrativa tem observado que os super-heróis, em grupo ou isoladamente, descendem diretamente dos heróis mitológicos, cujos poderes e habilidades são replicados nas modernas configurações dos personagens da cultura de massa. No caso das superequipes, seu antecessor mais evidente é a tripulação do Argos, o mítico navio que transportava cerca de oitenta e cinco heróis da mitologia grega, liderados por Jasão, em sua missão de encontrar o Velocino de Ouro. Peter Coogan⁹⁷ explicita esta relação:

O herói épico muitas vezes luta sozinho ou com um companheiro, mas ocasionalmente forma equipes com outros. A busca do Velocino de Ouro, detalhado no épico de Apolônio de Rodes, *A Argonáutica*, pode ser visto como um presságio das superequipes dos quadrinhos, por exemplo, os Vingadores ou a Liga da Justiça, equipes que reúnem os maiores heróis de uma cultura ou de uma empresa para formar uma equipe para realizar uma tarefa ou missão. No caso dos Vingadores e da Liga da Justiça, os heróis permanecem juntos como uma equipe; os Argonautas se dispersam em seguida após a conclusão de sua missão. Entre os Argonautas podem ser encontrados precursores de vários tipos de super-herói. Jasão é o líder, análogo a Ciclope, dos X-Men, Capitão América dos Vingadores, ou Batman da Liga da Justiça. O líder não é o mais forte ou herói mais poderoso, mas aquele cujas estratégias levam a equipe até a vitória. Hércules é o "tijolo" da equipe, o mais forte, como o Coisa, o Fera, ou o Hulk. Com as asas nos seus tornozelos, Calais e Zetes, os filhos de Bóreas, o Vento Norte, lembram para o leitor moderno o Príncipe Submarino, mas eles prefiguram heróis voadores mais limitados, como Gavião Negro ou o Anjo. Eufemo mesmo duplica tanto uma das proezas de Flash – correr sobre a água – quanto um dos epítetos do Corredor Escarlate, "o corredor mais rápido do mundo" (Apolônio, 1971, 40). Outras habilidades dos heróis míticos e lendários prefiguram outros superpoderes. (COOGAN, 2006, p. 121)

⁹⁷ COOGAN, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, MonkeyBrain Books, 2006.

Mas, no caso da publicação da ABC, as origens devem também ser rastreadas em outro lugar, em outra espécie de mitologia, na mitologia da modernidade, nascida em meados do século XIX, em meio a revoluções tecnológicas, e que sobrevive e perdura insistentemente na literatura, no cinema e em várias formas de mídias narrativas. O caso em questão é a minissérie em seis episódios *The League of Extraordinary Gentlemen*⁹⁸, escrita por Alan Moore e desenhada por Kevin O'Neill. Trata-se de uma aventura protagonizada por um grupo formado por personagens bem conhecidos dos *scientific romances* e das *voyages extraordinaires* do século XIX – Allan Quatermain (de *As minas do Rei Salomão*, de H. Rider Haggard), o Homem Invisível (de H.G. Wells), Dr. Jekyll (de Robert Louis Stevenson), Mina Harker (de *Drácula*, de Bram Stoker), e o Capitão Nemo (de *20.000 léguas submarinas*, de Júlio Verne) - juntos em uma equipe reunida pelo primeiro-ministro britânico Champion Bond (antepassado de um certo James Bond, criação de Ian Fleming), com o objetivo de derrotar o Dr. Fu Manchu (de Sax Rohmer⁹⁹) e o Professor Moriarty (de Arthur Conan Doyle). No entanto, descobrem que Moriarty na verdade é um agente governamental, que controla o submundo do West End londrino para que o próprio Estado possa monitorá-lo. Fu Manchu, líder do submundo do East End, pretende exercer controle absoluto, e para tanto rouba a “cavorita”, espécie de combustível antigravitacional criado por H.G. Wells no romance *First Men in the Moon*, com a qual pretende fazer decolar aeronaves para bombardear o West End. A trama é ambientada em 1898, em uma Inglaterra vitoriana alternativa, onde tecnologias então embrionárias, fazem naturalmente parte da paisagem, como podemos observar na página 8 do segundo número: às margens do Tâmesa, em Londres, superpostos a prédios enormes e enfumaçados, grandes e inúmeros guindastes, suspendem e transportam locomotivas e elefantes, enquanto balões e dirigíveis cruzam os céus. Os penhascos de Dover, na segunda página do primeiro número, também são retratados do mesmo modo: uma gigantesca ponte de aço, ornamentada com uma ciclópica estátua de Britânia, em cujo escudo se encontra inscrita a palavra *industry*, e outra estátua igualmente ciclópica que ecoa os leões de bronze da Trafalgar Square. Abaixo da ponte, gigantescos guindastes

⁹⁸ MOORE, Alan e O'NEILL, Kevin. *The League of Extraordinary Gentlemen*, n. 1-6. La Jolla, America's Best Comics, 1999.

⁹⁹ O personagem de Sax Rohmer, na época da publicação, ainda não estava em domínio público. Ele é nomeado, na minissérie, apenas como “o Doutor”.

operam a construção de um túnel sob o Canal da Mancha, fato que, apesar de ser uma ideia que era discutida no século XIX, concretizou-se apenas em 1994, cem após os eventos narrados na história. A cidade de Paris também é retratada de modo similar. Na página 16 do primeiro número, temos a mesma sensação de claustrofobia provocada pelo acúmulo de prédios enfumaçados, mal havendo espaço no céu para os dirigíveis. Ao fundo, divisamos não uma, mas quatro Torres Eiffel.

A série, uma sátira ácida e desencantada das equipes de super-heróis tão comuns nos quadrinhos, fez muito sucesso, e gerou mais quatro ciclos de aventuras cuja cronologia avançava para além da Era Vitoriana, com histórias ambientadas durante o início do século XX, a Guerra Fria, os anos de 1960, e o ano 2009, além de uma série paralela, centrada nas aventuras da filha do Capitão Nemo. Estas *graphic novels* primavam por uma concepção pictórica e textual bastante arrojada: quase todos os personagens incidentais na história foram recolhidos da literatura mundial e as páginas eram repletas de paratextos visuais (citações, piadas, propagandas de época) que satirizavam as respectivas culturas das épocas retratadas.

O sucesso da série fez circular entre os leitores de *comics*, inveterados e ocasionais, a palavra *steampunk*. Ainda que Moore e O'Neill não utilizassem o termo para caracterizar o seu trabalho, era evidente que o universo ficcional por eles criado possuía estreitas ligações com um subgênero que começou a chamar a atenção do público especializado na literatura de ficção científica (FC) a partir de 1987, quando a palavra foi usada pela primeira vez para englobar os romances e contos escritos de 1978 à 1987 por três autores da Califórnia: James P. Blaylock, K.W. Jeter e Tim Powers. Estes textos chamaram atenção pela semelhança temática: *Morlock Night* (1979) e *Infernal Devices: A Mad Victorian Fantasy* (1987) de K. W. Jeter, *The Ape-Box Affair* (1978), *The Idol's Cave* (1984) e *Homunculus* (1986) de James P. Blaylock e *The Anubis Gates* (1983) de Tim Powers¹⁰⁰. Todos tinham em comum a ambientação na Inglaterra vitoriana, a coexistência entre tecnologia e ocultismo e a interação entre personagens históricos, fictícios e tomados de empréstimo dos clássicos *scientific romances* do século XIX. Em abril de 1987 K. W. Jeter escreveu

¹⁰⁰ POWERS, Tim. *Os Portais de Anúbis*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

uma carta¹⁰¹ para a revista de FC *Locus*, respondendo ao crítico Faren Miller, onde ironizava a tendência *cyberpunk* na FC dos anos 1980, ao mesmo tempo que ressaltava a semelhança temática entre suas obras e as de Blaylock e Powers:

Pessoalmente eu acho que as fantasias vitorianas serão a próxima grande tendência, contanto que possamos chegar a um termo adequado para Powers, Blaylock e eu. Algo baseado na tecnologia própria da época. Como *steampunks*, talvez....

Evidentemente, Jeter ironizava. O subgênero da FC que ele parodiava, o *cyberpunk*, era considerado a grande tendência da época, com seus enredos ambientados em um futuro não tão distante, dominado pela informática e pela cibernética, em um contexto social de miséria e degradação. Ao classificar as “fantasias vitorianas” que ele seus colegas vinham escrevendo como *steampunk*, operando um deslocamento do presente computadorizado (*cyber*) para o passado da Revolução Industrial (*steam*), Jeter cunhou uma palavra monstruosa, deselegante, cujo destino natural seria cair no esquecimento após viver o suficiente para provocar gargalhadas.

Mas não foi o que aconteceu. Como frequentemente ocorre, uma ironia ou um termo pejorativo termina por ser aceito e assumido para designar determinada prática, artística ou não¹⁰². E quando o escritor Paul DiFilippo publica em 1995 *The Steampunk Trilogy*, o termo foi assumido em uma obra literária pela primeira vez. E no ano 2000, ano que marca o início do grande boom do subgênero em todas as mídias e, principalmente, nas subculturas urbanas jovens, uma minissérie em quadrinhos, publicada em doze números, intitulava-se precisamente *Steampunk Trilogy*. O salto final para o início da popularização definitiva do subgênero foi a adaptação cinematográfica de 2003, dirigida por Stephen Norrington, da *League* de Moore e O'Neill. Embora bastante infiel e empobrecida, sem nada da ironia e do cinismo que caracterizava a série original, ajudou a dar visibilidade ao gênero, para o bem ou para o mal.

¹⁰¹ VANDERMEER, Jeff e CHAMBERS, S.J. *The Steampunk Bible*. Nova York, Abrams Image, 2011, p.48.

¹⁰² Existe o caso clássico do Impressionismo. O termo foi utilizado por Louis Leroy para menosprezar o quadro de Claude Monet, *Impression, soleil levant*, e acabou sendo adotado.

Como acontece toda as vezes que um novo gênero ou subgênero é criado, várias hipóteses são formuladas, não apenas na tentativa de rastrear seus antecedentes e precursores, mas também na tentativa de defini-lo e encontrar as razões de sua existência. Não existe consenso sobre as origens e a definição de *steampunk*. Jess Nevins, em uma resenha¹⁰³ publicada no volume 38 da *Science-Fiction Studies*, em 2011, observou que as tentativas de descrever o subgênero haviam se tornado o que ele chamou uma batalha entre “prescritivistas” e “descritivistas”. Os primeiros, atinham-se a definição original de Jeter em 1987, ou seja, “explorações histórico-dementes” (*gonzo-historical*) de “fantasias vitorianas” e “tecnologias alternativas”, definição secundada por Peter Nichols no verbete consagrado ao assunto na edição de 1993 de *The Encyclopedia of Science Fiction*; os segundos, preferiam uma definição mais abrangente que refletia o “atual (confuso) status” do termo. Até o momento em que Nevins escrevia a sua resenha, os descritivistas estavam ganhando a batalha, uma vez que *steampunk* servia como “uma designação para tudo”, desde filmes de ficção científica que continham um ou mais elementos anacrônicos, até bandas de rock de visual pseudo-vitoriano:

A luta entre os descritivistas e os prescritivistas não terminou de modo algum – o *steampunk*, atualmente, é uma moda passageira, mas a partir do momento em que os gurus partirem para outra, o *steampunk*, muito provavelmente, voltará a ser principalmente uma categoria literária. Até lá, *steampunk* continuará a ser um termo genérico sem uma definição consensual, e, portanto, um termo de pouca utilidade crítica. (NEVINS, 2011, p. 513)

Mike Perschon¹⁰⁴ assume o ponto de vista descritivista, e o defende nos seguintes termos:

Definir o *steampunk*, associando-o com gêneros narrativos ignora sua evolução a partir de uma expressão puramente narrativa, para o seu uso nas artes visuais, como moda e decoração. Não se fala necessariamente de gêneros ou narrativa ao analisar moda *steampunk*. Assim, a definição unilateral de *steampunk* é desafiada pelo aspecto da cultura *steampunk* que está sendo definido: a literatura, a moda, as obras de arte bricolage, ou a subcultura punk anti-autoritária? (PERSCHON, 2012, p. 74)

¹⁰³ NEVINS, Jess. “Prescriptivists vs Descriptivists: Defining Steampunk” in *Science Fiction Studies*, vol. 38, 2011, p. 513-518.

¹⁰⁴ PERSCHON, Mike Dieter. *The Steampunk Aesthetic: Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture*. Edmonton, University of Alberta, 2012.

O texto de Peter Nichols para o verbete¹⁰⁵ de 1995 em *The Encyclopedia of Science Fiction*, descreve o *steampunk* sucintamente como “o moderno subgênero cujos eventos de ficção científica ocorrem em um contexto do século XIX.” Mas, atualizado em 16 de janeiro de 2015, menciona o fato do subgênero literário pequeno e insignificante de 1987 ter se transformado em um modo de vida, similar aos movimentos *punk* e gótico.

Em termos estritamente literários, Steffen Hantke¹⁰⁶, considera-o um fenômeno, ainda que periférico, pertencente ao neovitorianismo, “este terreno popular e lucrativo (...) que é em si parte da tradição maior e mais antiga do romance histórico”. Duplamente periférico, pois a “localização deste conjunto de textos é realmente marginal em relação ao *mainstream* literário, em parte porque sua lealdade principal não é para com as tradições realistas convencionais, mas à ficção científica”. Triplamente periférico, pois como Hantke observou, o *steampunk* “constitui um caso especial entre as histórias alternativas, um subgênero da ficção científica que postula um evento fictício de vastas consequências no passado e extrapola a partir deste evento um presente ou futuro fictícios, embora historicamente contingentes” (HANTKE, p. 245). No entanto, nem sempre os exemplos desta literatura se encaixam em uma definição abrangente o bastante para dar conta de todas as suas variações. Existem histórias ambientadas em uma época vitoriana alternativa, existem histórias ambientadas em um futuro que preservou características da época vitoriana, existem histórias ambientadas em um universo paralelo que apresenta características similares à época vitoriana. O que estas histórias poderiam ter em comum, é a ênfase na tecnologia, seja uma tecnologia do passado que extrapola as suas limitações históricas, seja uma tecnologia futura, cujo desenvolvimento em um período histórico passado, cria um ponto de divergência que altera a cronologia tal como a conhecemos, ou um híbrido de tecnologias futuras e passadas em um mundo secundário, ou universo alternativo. Diz Hantke:

Em parte devido à sua íntima ligação com a ficção científica, o *steampunk* se concentra na tecnologia como o fator crucial para a compreensão e interpretação do Vitorianismo. Ao adotar o nome *steampunk*, ou seja, em

¹⁰⁵ <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/steampunk>.

¹⁰⁶ HANTKE, Steffen. “Difference Engines and Other Infernal Devices: History According to Steampunk” in *Extrapolation: A Journal of Science Fiction and Fantasy*, vol. 40. n.3, 1999, p. 244-254.

escolhendo a máquina a vapor como o ícone mais adequado do passado para descrever a si mesmo, ele torna a tecnologia o seu principal foco. Sendo o mundo contemporâneo altamente tecnológico, qualquer passado em que ele pudesse ver-se refletido deveria compartilhar, ou melhor, deveria ser feito para compartilhar, a sua agenda cultural. (HANTKE, 1999, p. 247)

Mas nem mesmo a ênfase na tecnologia pode ser um denominador comum que possibilite uma definição mais precisa. Os casos mais notórios são justamente os romances seminais de Jeter, Blaylock e Powers. *Morlock Night*, o primeiro romance de Jeter identificado com o subgênero, é uma continuação de *The Time Machine*, de H.G. Wells, misturada a elementos de fantasia medieval arturiana; os contos e romances de Blaylock protagonizados por Langdon St. Ives são pastiches humorísticos de *scientific romances*; e *The Anubis Gates*, de Powers, é uma história de viagem no tempo onde o protagonista vê-se envolvido em uma conspiração conduzida por ocultistas egípcios que pretendem restaurar o culto aos antigos deuses e destruir o Império Britânico. Estes exemplos se adaptam melhor à expressão “fantasias vitorianas” do que aos posteriores significados de *steampunk*, como uma modalidade estrita de ficção científica. Esta evidência, somada aos desdobramentos do *steampunk* em artes, artesanato, música e moda, parecem confirmar a vitória dos descritivistas. Por isso, Hantke demonstra certa prudência quando diz que, “considerando a rapidez com que o *steampunk* se fragmentou em uma desconcertante variedade de estilos, os críticos fariam melhor se considerassem suas próprias definições como hipóteses de trabalho.” (p. 246)

Nichols ressalta que, apesar de existirem algumas obras de escritores britânicos que poderiam ser classificadas como *proto-steampunk*, como *The Warlord of the Air*¹⁰⁷ (1971), de Michael Moorcock, “ao mesmo tempo uma crítica e uma expressão nostálgica do otimismo tecnológico da Era Eduardiana”, é difícil enquadrar romances como esse nesta categoria, porque “em essência, o *steampunk* é um fenômeno norte-americano, muitas vezes ambientado em uma Londres que é encarada ao mesmo tempo como profundamente estranha e intimamente familiar, uma espécie de corpo estranho incrustado no subconsciente dos EUA”. Nichols observa que o denominador comum em Jeter, Blaylock e Powers não é a ênfase na tecnologia, mas o fato de que, nestes livros, “a Londres dickensiana é, em si mesma, um dos personagens principais.” A referência a Charles Dickens não é gratuita. Para

¹⁰⁷ MOORCOCK, Michael. *O Senhor da Guerra dos Céus*. Parede, Saída de Emergência, 2009.

alguns escritores de FC, a Londres vitoriana correspondia a um momento decisivo na história,

(...) um momento particularmente relevante para a própria ficção científica. Era uma cidade de indústria, ciência, tecnologia, comércio e, acima de tudo, finanças, onde o mundo moderno estava nascendo, e uma claustrofóbica cidade de pesadelo, onde os custos desse crescimento foram registrados em sujeira e imundície. Dickens – o grande escritor *steampunk* original – sabia de tudo isso. (NICHOLS, 1995. n/p)

De qualquer forma, seja encarando o *steampunk* como gênero ou, como quer Perschon, como uma “estética que pode ser aplicada a muitos gêneros, subgêneros e gêneros híbridos” (2012, p. 12), o olhar para o passado, nostálgico, crítico, irreverente ou desconstrutor, um passado geralmente compreendido entre meados do século XIX e início do século XX, é a nota dominante. Se a Londres de Dickens serviu de contexto primordial, outras referências logo iriam juntar-se ao catálogo de lugares-comuns do *steampunk*. Embora a ênfase na tecnologia não seja um elemento constitutivo obrigatório, quando ela existe este olhar passadista volta-se para as origens da ficção científica, para o produto cultural resultante do progresso tecnológico e científico da Revolução Industrial e da crítica a esse mesmo progresso. A tecnologia do vapor, o passado, encontra-se, então, com a tecnologia do futuro, do futuro do pretérito. Charles Dickens estende as mãos a H.G. Wells, como já havia feito em *Morlock Night*, de K.W. Jeter.

Apesar de, em nenhum momento, Moore e O’Neill reivindicarem qualquer filiação de sua obra ao movimento ou estética *steampunk*, considero impossível não considerar *The League* como um marco definitivo, tanto pelo uso de vários temas e motivos geralmente associados à esta estética, quanto por tê-la tornado visível para um maior número de pessoas, inaugurando um período que poderíamos chamar de boom da estética *steampunk*. Vejamos:

Seguindo os passos de Hugo Gernsback, Krzysztof Janicz, responsável pelo site polonês *Retrostacja*¹⁰⁸, realizou o trabalho notável de organizar uma cronologia de tudo que pudesse ser considerado ou associado ao *steampunk*, seja na literatura, no cinema, nos quadrinhos e nos jogos, eletrônicos ou não. Sua *Steampunkopedia* é

¹⁰⁸ <http://steampunk.republika.pl/main.html>.

referência obrigatória para os interessados na matéria. Mas mesmo um trabalho desta envergadura padece de alguns problemas de ordem conceitual. Diz Janicz:

A Cronologia *Steampunk*, o elemento central da *Steampunkopedia*, foi provavelmente a primeira tentativa de reconstruir uma história e uma evolução do gênero. Meu objetivo era reunir tudo o que abrange a definição contemporânea de *steampunk* (ou as muitas definições coexistentes – ver p.72): da moderna FC, fantasia e horror ambientadas no século 19 e histórias alternativas retrofuturistas, a loucos *crossovers*, pastiches e *mash-ups*. Sendo um trabalho em progresso permanente, a lista tem rapidamente multiplicado seu número inicial de 500 títulos, atingindo uma massa crítica depois de 100 relatórios de atualização quinzenais em julho de 2007. Nessa altura o *Dieselpunk* entrou em destaque, o que deu a chance de dividir a Cronologia em dois arquivos separados (ver p.57). Depois de mais de 100 relatórios (semanais, devido à popularidade do gênero ter atingido o pico – ver p.56) o projeto foi cancelado e removido em Maio de 2010. (JANICZ, 2010, p. 1)

A cronologia de Janicz nos mostra claramente que, de 1962 à 2010, existe um crescimento progressivo de “fantasias vitorianas” na literatura de ficção científica e em outras mídias, com o exemplo inicial solitário de Keith Laumer e seu *The Worlds of Imperium*, passando por um período importante que vai de 1971 à 1974, com *The Warlord of the Air*, de Michael Moorcock (1971); *Tarzan Alive* (1972), *The Other Log of Phileas Fogg* (1973), *Doc Savage: His Apocalyptic Life* (1973), *The Adventures of a Peerless Peer* (1974), todos de Philip José Farmer; e os supracitados *Tunnel Through the Deeps* (1972), de Harry Harrison e *Frankenstein Unbound* (1973), de Brian Aldiss. Farmer, por exemplo, é considerado uma grande fonte de inspiração pelos artistas *steampunk*. Nesta série de quatro livros, ele deu início ao universo ficcional Wold Newton Family, no qual ele explora as coincidências biográficas de vários personagens icônicos da literatura fantástica e de aventuras do século XIX e início do século XX, criando teias de relações inclusive familiares entre Sherlock Holmes, Lord Greystoke (Tarzan), Doc Savage, Phileas Fogg e outros. O nome Wold Newton Family originou-se de um fato histórico: a queda de um meteorito próximo à aldeia de Wold Newton, no condado de Yorkshire, em 1795. Esse meteorito, segundo a fantasia contrafactual de Farmer, teria propriedades radioativas e afetou um grupo de pessoas que estavam próximas ao local da queda em uma carruagem, provocando mutações genéticas que dotaram seus descendentes de faculdades excepcionais, tais como extrema inteligência, força física incomum e grande capacidade de arquitetar empreendimentos benéficos ou maléficos. Farmer deu início ao projeto com a publicação de uma falsa biografia de Greystoke, *Tarzan*

Alive, seguido de outra falsa biografia, desta vez de Doc Savage, personagem de *pulps*, criado na década de 1930. Podendo ser classificado como um “louco *crossover*, pastiche ou *mash-up*”, como quer Janicz, este universo ficcional criado por Farmer é influência direta para experiências *steampunk* mais recentes, como *Anno Dracula*¹⁰⁹, de Kim Newman, publicado em 1992, que se vale de setenta e dois personagens retirados da literatura, dezenove personagens cinematográficos e treze personalidades históricas para contar uma história alternativa do *Dracula* de Bram Stoker; ou a saga em quadrinhos de Alan Moore e Kevin O’Neill, *The League of Extraordinary Gentlemen*¹¹⁰, de 1999. Examinando a cronologia de Janicz, percebemos que o número de “fantasias vitorianas” permanece razoavelmente estável de 1974 à 1978, quando surge o conto “The Ape-Box Affair”, escrito por um autor associado diretamente ao *steampunk*, James P. Blaylock, que marca o início da série protagonizada pelo personagem Langdon St. Ives. Em 1979, temos a publicação de outro romance diretamente associado ao *steampunk*, *Morlock Night*, de K.W. Jeter. Nesse ínterim, Thomas F. Monteleone publica *The Secret Sea*, sua versão alternativa da história do Capitão Nemo, e Brian Aldiss prosseguiria com a temática de reciclagem de clássicos da proto-ficção científica iniciada em *Frankenstein Unbound* e publica em 1980 *Moreau’s Other Island*¹¹¹. E em 1983, *The Anubis Gates* de Tim Powers, chega às livrarias. Quando Jeter publica *Infernal Devices* em 1987, a palavra *steampunk* entra em circulação, mas só será assumida como um subgênero em 1995, quando Paul DiFilippo publica *The Steampunk Trilogy*, volume contendo três histórias. Antes disso, em 1990, William Gibson e Bruce Sterling publicam um dos mais comentados romances associados ao subgênero, *The Difference Engine*, uma releitura ucrônica de *Sybil* (1845), de Benjamin Disraeli. No mesmo ano, Aldiss escreve a sua terceira ucrônia ficcional envolvendo o fantástico vitoriano, *Dracula Unbound*¹¹².

O fluxo de “fantasias vitorianas”, agora confortáveis sob o rótulo *steampunk*, continua a aumentar e, em 1999, com a publicação do primeiro número da

¹⁰⁹ NEWMAN, Kim. *Anno Dracula*. São Paulo, Aleph, 2009

¹¹⁰ Moore declara em entrevista para o site newsarama. que Farmer foi uma influência fundamental. <http://www.newsarama.com/2776-mondo-moore-sinclair-s-norton-remembering-farmer.html>. Acesso em 12/2014

¹¹¹ ALDISS, Brian. *A outra ilha do Dr. Moreau*. Lisboa, Livros do Brasil, 1986.

¹¹² ALDISS, Brian. *Dracula libertado*. Lisboa, Caminho, 1994.

minissérie em quadrinhos *The League of Extraordinary Gentlemen*, de Alan Moore (texto) e Kevin O'Neill (arte), o *steampunk* atinge um público mais amplo, populariza-se. E a partir deste momento, como podemos ver na cronologia de Janicz, até o ano de 2010 – quando é interrompida – vemos um aumento progressivo e considerável de livros, jogos, quadrinhos e filmes¹¹³ bem como o surgimento de toda uma subcultura que procura emular a Era Vitoriana através de moda, artesanato e ourivesaria. O elemento *punk* aí se encontra mais presente, uma vez que os produtos e *objects d'art* manufaturados por estes artesãos seguem a lógica DIY, *do-it-yourself*.

Portanto, *The League* é um marco deste subgênero.

Mas não só.

A série de Moore e O'Neill é também uma tentativa, similar a dos continuadores da obra de Philip José Farmer, de contar uma *outra* história do mundo, uma história oculta, a história de um mundo onde não existe a separação dos “processos formais do pensamento” responsáveis pela ficcionalização, e o mundo real. Lembrando o processo de análise textual a que H.W. Starr submeteu os dois romances de Jules Verne para concluir que um era verdadeiro e o outro, falso, Moore se utiliza do vasto material neoromanesco produzido a partir da segunda metade do século XIX como um historiador revolvendo fontes primárias e secundárias. Relembremos ainda mais uma vez as partes constitutivas do ofício do historiador elencadas por Finlay: observar fatos do passado, relacioná-los com outros fatos passados ou presentes, identificar as consequências destes acontecimentos e enfeixa-los em uma narrativa coerente. Estes “fatos do passado e do presente” estão registrados nas obras de ficção. A história do mundo é a história dos mundos ficcionais.

O próprio Alan Moore admite que a primitiva ideia de uma espécie de “Liga da Justiça” vitoriana evoluiu para algo mais ambicioso. O projeto original era reunir os mitos da era moderna, personagens neoromanescos que se tornaram arquetípicos e que formariam uma equipe de Argonautas da paraliteratura vitoriana e eduardiana. Inspirando-se no exemplo de Farmer, que por sua vez inspirou-se nos estudos

¹¹³ O cinema, a partir do fim do século XX, vai redescobrir as “fantasias vitorianas” graças ao aumento da visibilidade do *steampunk* na mídia. A série de aventuras de Sherlock Holmes dirigidas por Guy Ritchie e protagonizadas por Robert Downey Jr., ou o *Van Helsing* (2004) de Stephen Sommers, são apenas alguns exemplos.

sherlockianos, Moore começou a estabelecer conexões entre estes personagens, que surgiram mais ou menos na mesma época, tal como Farmer fez para construir o seu Wold Newton Universe. A medida em que as histórias foram aumentando, Moore descobriu que poderia criar conexões entre quaisquer personagens e quaisquer fatos relatados nas narrativas de origem. Isso equivale a considerar a existência de um mundo paralelo: o mundo da ficção, com seus fatos “históricos”, sua genealogia e geografia, em tudo semelhante ao mundo “real”.

Como diz o próprio Moore, é “a paisagem luminosa da imaginação humana que *A Liga dos Cavalheiros Extraordinários* agora se dedica a explorar e escavar”:

Este incandescente planeta das ficções de nossa espécie, com todos os seus hilários, nobres, terríveis e trágicos habitantes, todas as suas ilhas e torres e países e cidades cintilantes, tem estado conosco desde que começamos a grunhir histórias uns para os outros, agachados diante das fogueiras nas cavernas; tem estado conosco por tanto tempo quanto o seu gêmeo material, terrestre. Para muitos de nós, especialmente aqui, neste intensamente ocioso mundo ocidental, pode ser que, por passarmos um tempo considerável de nossas vidas mortais brincando neste território imaginário, venhamos a conhecer melhor parte de sua população do que conhecemos nossos amigos reais, a ter uma lembrança mais clara de Arkham¹¹⁴, Gormenghast¹¹⁵, Barsoom¹¹⁶ do que temos dos lugares reais pelos quais passamos em nossos caminhos por essa vida. (MOORE in NEVINS, 2004, p. 12-13)

“Explorar e escavar”. É como se Moore e outros que se dedicam ao exercício transficcional se vissem menos como autores, e mais como historiadores e arqueólogos, procurando indícios, unindo peças, reconstituindo mundos desaparecidos ou ocultos, e assim lançando novas luzes sobre determinada civilização ficcional. Peter Coogan, um dos colaboradores da expansão do universo de Farmer, vai considerar esse tipo de trabalho como, essencialmente, arqueologia:

nós mapeamos e investigamos a história desconhecida do universo revelada em romances, *pulps*, filmes, quadrinhos, lendas, mitos, épicos e outros textos literários e culturais. Nós tratamos esses textos literários como arqueólogos tratam os artefatos que eles desenterram, como pistas para um entendimento maior do mundo que tem que ser adivinhado e construído a partir de peças incompletas...Nós procuramos criar conexões entre textos em um jogo que supõe que trabalhos criativos sejam meramente uma representação do arquipélago de um mundo mais emocionante e interessante do que o em que vivemos. Criar essas conexões recria o

¹¹⁴ Cidade fictícia de Massachussets, cenário de várias histórias de H.P. Lovecraft.

¹¹⁵ Cidade fictícia da trilogia *Gormenghast*, de Mervyn Peake.

¹¹⁶ Nome marciano do planeta Marte, na série de ficção científica *John Carter*, de Edgar Rice Burroughs.

"sentimento de espanto" na terminologia do fandom de ficção científica, que sentimos quando lemos pela primeira vez os textos com que trabalhamos. (COOGAN,)

Rhona Trauvitch vai usar o conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari, para explicar a estrutura de um universo transficcional:

Universos de *crossover* carregam as qualidades das redes rizomáticas. Assim, os nós nos universos de *crossover* são os vários personagens cruzados, e as conexões entre os nós são as conexões entre os personagens ou as formas como suas histórias se ligam. As redes são realizadas pela freqüente reapropriação de entidades ficcionais por meio de romances paralelos, adaptações, e ficções *crossover*. Com *crossovers*, *mash-ups*, adaptações e mesmo marketing, podemos expandir o universo ficcional das entidades em questão, e através de romances paralelos, *prequels* e seqüências nós expandimos suas origens e seus destinos. Como a rede rizomática, um universo *crossover* está sempre em expansão e é autoperpetuante. Ele "estabelece incessantemente conexões". Se o universo de *crossover* é consistente e sem contradições, "cada ponto [nó, personagem] pode ser conectado com todos os outros pontos." É "susceptível a modificações contínuas." (TRAUVITCH, 2014, p.208)

Além disso, segundo Trauvitch, a visualização de universos transficcionais como rizomas permite perceber infinitas expansões, "como quando novas conexões são estabelecidas entre os nós existentes, ou quando o nó 1 está conectado ao nó 3 via nó 2, mas talvez também via nó 4" (TRAUVITCH, p.). Em se tratando da obra de Moore e O'Neill, onde cada quadro, cada prancha pode fazer referência a um ou mais universos ficcionais, a rede rizomática talvez se tornasse grande demais, complexa demais para poder ser abarcada em um único campo de visão. Por isso Jess Nevins publicou três *companions* referentes aos três primeiros volumes da *Liga*, onde cada quadrinho tem as suas referências identificadas e comentadas. Alguns exemplos confirmam a necessidade deste *companion*, ou edição didática: o segundo volume da série incorpora um guia de viagens dividido por continentes, que funciona a maneira do *Dicionário de Lugares Imaginários*, de Alberto Manguel, mapeando diversos mundos ficcionais. O terceiro, *Black Dossier*, o mais arrojado do ponto de vista formal, é ambientado durante a guerra fria e evoca os universos de Ian Fleming, Jack Kerouac e George Orwell, mas, paralelamente, conta a história pregressa da Liga, que teria começado em 1683 como uma equipe a serviço da Rainha Elizabeth I, também chamada de "Gloriana".

A partir daí, Alan Moore vai expandir o objetivo inicial da série, que era para ser apenas uma espécie de "Liga da Justiça" vitoriana, e a transforma em um atlas

dos mundos ficcionais. Da ideia simples de um grupo de pessoas com habilidades excepcionais a serviço da coroa inglesa, que sempre existiu através dos séculos, Moore faz um inventário da ficção fantástica mundial. Unindo o final de *A Tempestade*, de Shakespeare, com o conceito do Mundo Incandescente, inspirado pela utopia *The Description of a New World, Called The Blazing-World*, escrita em 1666 por Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, Moore traça uma cronologia histórica paralela, reportando a existência da Liga como o elo por trás da história oculta do mundo. A série também inclui, em todos os volumes, um folhetim em capítulos, que apresenta uma aventura paralela à trama principal, da qual fazem parte vários personagens de vários universos ficcionais, como a mitologia de Cthulhu, de H.P. Lovecraft. A partir do terceiro volume, vários pastiches de gêneros textuais são espalhados ao longo das páginas: folhetos pornográficos no estilo da década de 1950, peças apócrifas de Shakespeare, paródias de romances licenciosos do século XVIII, cartões postais do entre guerras, jogos de tabuleiro, anúncios de época e até mesmo páginas em 3-D, acompanhadas de óculos especiais, para criar efeitos especiais em cenas de magia envolvendo Próspero, o Duque de Milão, e o Mundo Incandescente. Também são mencionados confrontos com outras equipes de outros países: *Die Zwielfichthelden*, Heróis do Crepúsculo, grupo alemão formado em 1909 e constituído pelo Dr. Mabuse¹¹⁷, pelo Dr. Caligari¹¹⁸, pelo Dr. Rotwang¹¹⁹ e pelo Luftkapitan Mors¹²⁰ e *Les HommMysterieux*, grupo francês composto por Jean Robur¹²¹, Nyctalope¹²², Arsène Lupin¹²³, Fantômas¹²⁴ e Zenith, o Albino¹²⁵.

¹¹⁷ Gênio do crime criado pelo escritor Norbert Jacques, cujo romance foi adaptado para o cinema por Fritz Lang em 1922.

¹¹⁸ Psiquiatra, hipnotizador e assassino, protagonista do filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene.

¹¹⁹ Cientista do filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, criador do androide Maria.

¹²⁰ Herói do folhetim alemão de ficção científica *Der Luftpirat und sein lenkbares Luftschiff* (O pirata aéreo e seu dirigível), publicado entre 1908 e 1911.

¹²¹ Pirata aéreo criado por Jules Verne, protagonista dos romances *Robur, o Conquistador* (1886), e *O Senhor do Mundo* (1904).

¹²² Herói de pulp-fiction criado por Jean de La Hire em 1911. Meio homem, meio máquina, talvez seja um dos primeiros ciborgues e super-heróis da literatura.

¹²³ O Ladrão de Casaca, mestre dos roubos, criado por Maurice Leblanc em 1905.

¹²⁴ Mestre do crime criado em 1911 pelos escritores Marcel Allain e Pierre Souvestre.

Aqui será útil pinçar um exemplo de como a transficcionalidade opera na *Liga*, como são estabelecidas as conexões entre os universos ficcionais.

No volume 2, como foi dito, o pano de fundo da história é *A guerra dos mundos*, de H.G. Wells. O início da invasão marciana é vislumbrado no quadro final do volume 1, antecipando o que viria no segundo volume. Este abre com a sequência de um tapete voador sobrevoando a planície do planeta Marte. Em cima do tapete, um homem em trajes similares aos de um beduíno usando uma máscara de oxigênio. Este personagem é o Tenente Gullivar Jones, protagonista do romance *Lieut. Gullivar Jones: His Vacation*, de Edwin Lester Arnold (1857-1935), publicado em 1905, e, embora pouco conhecido e comentado hoje em dia, considerado um dos importantes precursores do subgênero *planetary romance*, antecessor da atual ficção científica. É possível que este livro tenha exercido influência nos *planetary romances* de Edgar Rice Burroughs, protagonizados pelo herói John Carter e publicados sete anos depois. Existem várias semelhanças entre os dois personagens: ambos são militares – Jones da marinha americana, Carter do exército confederado – ambos se transportam para Marte por meios mágicos ou místicos – Carter por projeção astral, Jones em um tapete voador – ambos se apaixonam por uma princesa marciana – Jones por Heru, Carter por Dejah Thoris. Por outro lado, segundo Jess Nevins (2004, p. 24), a obra de Arnold imita e copia “Under the Moons of Mars”, o primeiro conto escrito por Burroughs com o personagem John Carter, que antecede *Gullivar Jones* em sete anos. Estamos em pleno domínio da cópia, emulação e reciclagem.

Nada mais natural, portanto, que no universo transficcional de Alan Moore os mundos de Arnold e Burroughs se encontrem: Jones é recebido por um guerreiro marciano de quatro braços (Burroughs), que o leva para um acampamento militar. Lá, em uma tenda, Jones encontra o seu êmulo ficcional, John Carter. Os dois, com seus respectivos exércitos estão se preparando para repelir uma raça invasora, que se instalou em Marte: são os moluscos de H.G. Wells e suas trípodas. Alan Moore, engenhosamente, resolveu o problema da diferença entre os habitantes de Marte nos vários mundos ficcionais transformando os marcianos originais de Wells em um povo alienígena invasor.

¹²⁵ Vilão criado por Anthony Skene como parte da galeria de personagens da série policial *Sexton Blake*, que começou em 1893 como uma imitação de Sherlock Holmes.

Enquanto conversam, Jones diz a Carter que suas tropas estão estacionadas “nas ruínas de Varnal”. Varnal, conhecida como “Cidade Verde” é mencionada por Jones como um local da época da Dinastia Kane, que controlou o planeta milhares de anos atrás. Trata-se de Michael Kane, personagem de uma trilogia escrita por Michael Moorcock na década de 1980, e que é uma paródia e uma homenagem aos *planetary romances* de Burroughs. A menção ao personagem Kane é interessante. Em primeiro lugar porque Moore e Moorcock são amigos; em segundo lugar porque Kane é transportado não apenas para outro planeta, mas para outro planeta no passado: o tempo terrestre no momento em que ele chega a Marte é a período Cretáceo. Daí a referência a Kane como pertencente a um passado remoto, quase uma lenda. Isto é interessante porque, se algum arqueólogo ficcional, no sentido em que Peter Coogan emprega a expressão, resolver fazer a cronologia histórica do planeta Marte, os feitos de Kane serão anteriores aos de Jones e Carter, apesar dos romances de Moorcock serem bem posteriores aos de Arnold e Burroughs.

Em seguida, Carter avisa que, na guerra contra os moluscos, haverá o reforço dos Sorns. E quem são os Sorns? Uma das três espécies racionais que habitam Marte segundo a *Trilogia Cósmica* de C.S. Lewis¹²⁶.

O confronto é bem sucedido para as raças autóctones de Marte, mas catastrófico para a Terra: os moluscos já tinham um plano de evasão e escapam do conflito invadindo nosso planeta. Entre os artefatos deixados pelos moluscos, Jones e Carter encontram um estranho ovo de cristal que transmite imagens da Terra. É o *crystal egg* do conto homônimo de Wells (1897), onde um antiquário vê imagens de Marte através do ovo de cristal e, vice-versa, marcianos vêem a Terra através de outro dispositivo semelhante. Jess Nevins observa que a ideia de que o ovo de cristal poderia ser um instrumento de reconhecimento dos moluscos antes da invasão à Terra já havia sido usada em outro texto transficcional, *Sherlock Holmes's War of the Worlds* (1975), de Manly Wade Wellmann (2004, p. 35).

Isso tudo acontece nas primeiras vinte páginas da *graphic novel*. Sete textos diferentes de seis autores diferentes são conectados como se contassem uma

¹²⁶ Diz Lewis na nota introdutória ao primeiro volume da *Trilogia, Além do planeta silencioso*: “Observações depreciativas a histórias anteriores desse gênero aparecem neste livro meramente para fins dramáticos. O autor lamentaria se algum leitor o imaginasse tolo demais para apreciar as fantasias do senhor H.G. Wells ou ingrato demais para não reconhecer tudo que deve a elas” (LEWIS, 2010, n/p)

única e mesma história: a história dos povos que habitaram o planeta Marte, dos karnala e argzoon da época da Dinastia Kane (Moorcock), dos hither e thither do período Gullivar Jones (Arnold), dos tharks de John Carter (Burroughs), dos sorn, hrossa e pfifltriggi da trilogia de Lewis e, finalmente, dos moluscos invasores e suas trípodas (Wells). Esta paisagem ficcional, na concepção de Moore, sempre existiu. Os documentos que atestam isso: as obras originais que, repetindo, são tratadas *como se fossem documentos históricos*.

Rhona Trauvitch vai concluir que

conceituar universos *crossover* como rizomas pode nos ajudar a entender as relações complexas entre os nós de expansão, bem como os caminhos que os conectam. Além disso, como a rede rizomática é uma estrutura orgânica, a leitura dos universos *crossover* em termos de rizomas revela uma das razões por que os primeiros são tratados como se estivessem ocorrendo naturalmente e fossem supostamente primordiais. A estrutura rizomática enfatiza a natureza ordenada do universo *crossover*: o rigor implica credibilidade, e, como a natureza é ordenada e elegante, a fabricação rizomática proporciona a tonalidade de um fenômeno natural. Essa noção de que havia "algo anterior lá" destaca o aspecto geocritico já presente do *crossover*: compiladores de *crossovers* participam da cartografia literária. Embora tipicamente limitado ao reino da ficção, de vez em quando a cartografia literária dos *crossovers* cruza a fronteira para o reino da não-ficção. (TRAUVITCH, p. 210)

É justamente quando a cartografia literária cruza a fronteira para o reino da não ficção que limpamos o terreno para o fenômeno que eu chamo de "ucronia transficcional". A *Liga* é, de certa forma, uma ucronia transficcional, apesar de que as partes propriamente ucrônicas estejam em segundo plano. Sem dúvida existe um *what if* como pano de fundo, mas este *what if* está intrinsecamente atado à transficcionalidade. A pergunta contrafactual, no caso, não é "o que aconteceria se a Europa tivesse tomado este ou aquele rumo na segunda metade do século XIX?", e sim "como seria o nosso mundo se a ficção não fosse ficção?".

É uma obra ligada indiretamente ao *steampunk*, que também é indiretamente ligado ao fenômeno do neovitorianismo, como quer Steffen Hantke. Sendo a obra que popularizou os conceitos de ucronia, *crossover* e *steampunk* mundo afora e, de certa forma, catapultou o *boom* do *steampunk*, inclusive no Brasil, não é de se espantar que o *steampunk* brasileiro seja constituído, majoritariamente, de ucronias transficcionais.

3.3 Ucronia transficcional e fantasismo brasileiro

Falar de ucronia e *crossover* no Brasil é falar, antes de mais nada, da recepção dos mitos literários neoromanescos do século XIX no Brasil. A nossa história editorial de Júlio Verne, por exemplo, começa com a chegada do editor Baptiste Louis Garnier no Rio de Janeiro, em 1844. Conforme Andréa Leão¹²⁷,

É longa a carreira editorial de Júlio Verne no Brasil. Em 1876, Garnier publica *A Ilha misteriosa – O Segredo da Ilha*, em tradução de Fantasio, que podia ser tanto um pseudônimo de Joaquim Carlos Travassos ou do poeta simbolista Guimarães Passos. No catálogo da editora para esse mesmo ano, havia ainda 16 títulos de Verne *Os Filhos do Capitão Grant*, *Ao Redor da lua*, *Da terra a lua*, *Cinco semanas em um balão*, *Viagem ao centro da terra*, *Viagens e aventuras do Capitão Hatteras*, entre outros. No catálogo para o ano de 1883, encontramos mais uma tradução de J. M. Vaz Pinto Coelho do livro *Os viajantes do século XIX*. O exame dos documentos da livraria carioca de Baptiste Louis Garnier nos chama a atenção para as relações comerciais entre o francês e o editor de Verne em Paris, Pierre Jules Hetzel, que, por sua vez, tinha todo o interesse e cuidado na expansão de seus negócios para a América do Sul. (LEÃO, 2008, p. 112)

Segundo Laurence Hallewell¹²⁸, Garnier pagava entre 250 e 280 mil réis pela tradução de um volume de Júlio Verne, que era o autor mais rentável, seguido por Xavier de Montepin e Émile Gaboriau. Mas, paralela à iniciativa de Garnier, Júlio Verne desembarcou no Brasil pelas mãos do editor português David Augusto Corazzi, que em 1883, em Portugal, publicou sua obra em 39 volumes¹²⁹. Era natural que Corazzi se empenhasse em traduzir e publicar os livros de Verne, pois o seu maior sucesso editorial foi justamente uma coleção que, semelhante ao projeto de Pierre-Jules Hetzel, pretendia resumir o conhecimento universal, com o propósito de educar portugueses e brasileiros para a modernidade. Era a *Biblioteca do povo e das escolas*, cujo primeiro volume veio ao lume em 1881:

A coleção se propunha a ser “propaganda de instrução para portugueses e brasileiros” – como aparecia no frontispício de cada um dos volumes –, uma

¹²⁷ LEÃO, Andréa Borges. “O Brasil de Ségur e Verne--transferências e apropriações de modelos culturais para a infância” in *32 Encontro Anual da ANPOCS*, 2008, Caxambu. São Paulo: Zeta Studio, 2008. v. 1.

¹²⁸ HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo, T.A. Queiroz, EDUSP, 1985, p. 137 e 146.

¹²⁹ CARVALHO DO NASCIMENTO, J., DOS SANTOS, V.. “Geografia geral para portugueses e brasileiros: a biblioteca do povo e das escolas” in *Revista da Faced*, n. 10, 2006, p. 141-158.

vez que seus editores entendiam haver “na sociedade moderna uma incontestável tendência para a vulgarização dos conhecimentos humanos em todos os seus ramos variadíssimos”. O propósito da coleção era claramente iluminista e o seu caráter eminentemente enciclopédico: “A Biblioteca do povo e das escolas vem acudir a uma falta que já, desde tempos, outros países tais como a Inglaterra, a França, a Itália, a Alemanha e os Estados Unidos têm tratado de remediar dando a público, por módico preço, coleções no gênero da que ora sai a lume” (...) O editor dava, assim, à série de livros a natureza de um empreendimento civilizador que buscava inocular gradualmente o espírito das pessoas com o germe de noções indispensáveis à modernidade do final do século XIX. (...) Indiscutivelmente, o modelo da coleção era inspirado em muitos similares que circularam desde o século XVIII em países como Inglaterra, França, Itália, Alemanha e Estados Unidos – considerados, à época, como sendo a vanguarda da civilização. A indústria era vista como uma das mais fortes características do século, enquanto a máquina a vapor era tida como a mais importante expressão da indústria: “A máquina de vapor representa o brilhante predomínio da intelectualidade humana sobre as forças brutas da natureza inconsciente. Na máquina a vapor se consubstancia verdadeiramente a civilização do século XIX”. (CARVALHO DO NASCIMENTO e DOS SANTOS, 2006, p.148-149)

Esta coleção, bem como os livros de Júlio Verne, foram publicados por Francisco Alves a partir de 1913, após comprar a editora de Corazzi. Essas edições, tanto da Garnier como de Corazzi, deixaram profundas impressões no público alfabetizado. Olavo Bilac conta em uma crônica de 1907, precisamente intitulada “Júlio Verne”¹³⁰, o efeito que a visão de um estudante, lendo sofregamente a *Viagem ao redor da Lua* na Biblioteca Nacional, provocou em seu espírito. Bilac realiza uma verdadeira anamnese a partir desta visão.

Agora, no lugar que estava vazio diante de mim, naquele lugar há pouco ocupado pelo leitor da “Viagem à roda da lua”, — estava eu ainda vendo um mocinho pálido e nervoso, sonhando e sofrendo. Era o mesmo de há pouco? era e não era...Era o símbolo de uma idade: era um desdobraimento de mim mesmo, era eu mesmo, era a minha pessoa recuada até a adolescência. (BILAC, 1916, p. 30)

Bilac rememora as angústias da juventude, as incompreensões, as injustiças, principalmente as injustiças perpetradas pelo sistema escolar. Júlio Verne surge na adolescência do poeta como um “encantador de almas”, cuja “piedade” abria “mundos radiantes” à sua imaginação, único consolo para seus sofrimentos de infância

¹³⁰ BILAC, Olavo. “Julio Verne” in *Ironia e Piedade*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1916, p. 29-34.

No colégio, todos nós liamos Júlio Verne; os livros passavam de mão em mão; e, à hora do estudo, no vasto salão de paredes nuas e tristes, — enquanto o cônego dormia a sesta na sua vasta poltrona, e enquanto o bedel, que era charadista, passeava distraidamente entre as carteiras, combinando enigmas e logogrifos, — nós mergulhávamos naquele infinito páramo do Sonho, e encarnávamo-nos nas personagens aventureiras que o romancista dispersava, arrebatados por uma sede insaciável de perigos e de glórias, pela terra, pelos mares e pelo céu. (BILAC, 1916, p. 32)

As impressões de Bilac são um testemunho que confirma a análise de Jean-Michel Margot, que citamos anteriormente: Verne faz o leitor viver vicariamente as emoções geradas pelos mundos conhecidos e desconhecidos; Bilac, adulto relembra suas “vivências” de criança:

Oh! os homens e as cousas que vi, as paisagens que contemplei, os riscos que corri, os amores que tive, os sustos que curti, os combates em que entrei, os hinos de vitória que cantei e as lágrimas de derrota que chorei, — viajando com Júlio Verne, conduzido pela sua mão sobre-humana! Quase morri de frio no polo, de fome numa ilha deserta, de sede na árida solidão do centro da África, de falta de ar no fundo da terra, de deslumbramento na proximidade da lua! Atravessei areais amarelos e infinitos, beije com os olhos oásis esplendidos, dormi à sombra das tamareiras da Síria e à sombra dos pagodes da Índia, contemplei o lençol intérmino das águas dos grandes nos, cacei tigres e crocodilos na Ásia e na África, arpoei baleias no mar alto, perdi-me em florestas virgens, naveguei no fundo do mar entre vegetações fantásticas e animais imensos, ouvi o estrondo da queda do Niagara, enjoei com o balanço de um balão no meio do céu formigante de astros, e quase fui comido vivo pelos Peles Vermelhas!...E, quando os meus olhos pousavam sobre a última linha de um desses romances, quando eu me via de novo no salão morrinhento e lúgubre, quando ouvia de novo o ressonar do cônego e as passadas do bedel charadista, — havia em mim aquela mesma súbita descarga de força nervosa, aquele mesmo afrouxamento repentino da vida, aquele mesmo alívio misturado de tristeza, a que, há poucas semanas, na sala da Biblioteca Nacional vi sucumbido o rapazola que lia a “Viagem à roda da lua”. (BILAC, 1916, p. 32-33)

E quando a leitura terminava, Bilac sentia o “desmoronamento dos mundos, o eclipse dos sóis, a ruína dos astros: era o pano de boca que descia sobre o palco da ilusão, matando a fantasia e ressuscitando o sofrimento...” Desprezando a suposta virtude da “visão profética”, que Hugo Gernsback, vinte anos depois, vai supervalorizar, Bilac insiste, em suas considerações finais, que a importância maior de Verne é a de “fecundador de imaginações” e neste ponto o poeta faz uma afirmação categórica de cunho pedagógico:

Todas as puberdades são tristes.... Dir-se-ia que, ao chegar a essa idade perigosa, a criança tem uma antevisão e uma pré-sensação do que vai sofrer na vida: como que a sua alma se recolhe, hesitante, numa angustia vaga, numa timidez doentia, procurando alguma cousa que a proteja e

console. Nessa crise do corpo e da alma, é preciso que o cérebro receba uma excitação saudável, que lhe ative a germinação da força criadora. A razão virá depois: nessa idade, o que precisa de desenvolvimento é a imaginação. (BILAC, 1916, p. 34)

Dezesseis anos depois, em 1923, Monteiro Lobato se expressará de modo semelhante em *Mundo da Lua*, reunião de fragmentos memorialísticos da época em que cursava Direito. O trecho é curto, reproduzimo-lo na íntegra:

Recordando minha vida colegial vejo quão pouco os mestres contribuíram para a formação do meu espírito. No entanto, a Júlio Verne todo um mundo de coisas eu devo! E a Robinson? Falaram-me à imaginação, despertaram-me a curiosidade – e o resto se fez por si. Júlio Verne levou-me a Humboldt, e depois à Geografia e às demais ciências físicas e sociais. Foi o aperitivo. Entreabriu-me as cortinas do mundo como coisa viva pitoresca, composta de paisagens e dramas. De posse dessa visão, e esporeada pela imaginativa, a inteligência “compreendeu e quis saber”. Que menino, após a leitura de *Keraban o Cabeçudo*, não corre espontaneamente a abrir um atlas para ver onde fica o Bósforo? A inteligência só entra a funcionar com prazer, eficientemente, quando a imaginação lhe serve de guia. A bagagem de Júlio Verne, amontoadá na memória, faz nascer o desejo do estudo. Suportamos e compreendemos o abstrato só quando já existe material concreto na memória. Mas pegar de uma pobre criança e pô-la a decorar nomes de rios, cidades, golfos, mares, como se faz hoje, sem intermédio da imaginação, chega a ser criminoso. É no entanto o que se faz! ...A arte abrindo caminho à ciência: quando compreenderão os professores que o segredo de tudo está aqui? (LOBATO, 2008, p. 32)

Três anos depois, em 1926, Lobato publicará o seu polêmico romance de ficção científica, nitidamente influenciado por Wells: *O choque das raças*, mais tarde rebatizada como *O presidente negro*, que já citamos aqui. Não entraremos aqui nas questões que o livro suscitou e ainda suscita. Para os propósitos de nosso trabalho, interessa-nos determinado trecho do capítulo III, muito apropriadamente intitulado “O Capitão Nemo”. Neste trecho, o personagem Ayrton é introduzido no gabinete do professor Benson, onde se encontra o “porviroscópio”, aparelho que permite ver o futuro. O gabinete, saturado de “reentrâncias, afunilamentos que se metiam pelos muros como cornetas de gramofone, lâmpadas elétricas dos mais estranhos aspectos, grupos de fios que vinham aos quatro, aos cinco, aos vinte e de repente se sumiam pelo muro a dentro”, evoca no personagem as lembranças de suas leituras de Júlio Verne:

Eu lera em criança um romance de Júlio Verne, *Vinte Mil Léguas Submarinas*, e aquele gabinete misterioso logo me evocou várias gravuras representando os aposentos reservados do capitão Nemo. Lembrei-me

também do professor Aronnax e senti-me na sua posição ao ver-se prisioneiro no 'Nautilus'. (LOBATO, 1946, p. 141-142)

Além de uma simples descrição evocatória, o trecho demonstra e confirma o efeito provocado pela associação do texto com a imagem, não apenas no personagem, mas, sem dúvida, no próprio Lobato. Prova-o as ressonâncias da obra de Verne no ciclo do Sítio do Pica-Pau Amarelo, a mais curiosa em *Viagem ao Céu*, de 1932, onde os personagens chegam a Lua por meio do pó de pirlimpimpim e encontram-se com São Jorge. O santo, admirando-se do prodígio, comenta:

– Estimo muito, mas saiba que inúmeros homens têm tentado vir à Lua e bem poucos o conseguiram. O último veio dentro duma bala de canhão, num tiro mal calculado. A bala passou por cima da Lua e ficou rodando em redor dela. Não sei quem foi esse maluco.

– Eu sei! -gritou Pedrinho. Foi um personagem de Júlio Verne, no romance DA TERRA À LUA. Vovó já nos leu isso. (LOBATO, 1958, p. 47-48)

De qualquer modo, em que pese essa popularidade da obra de Verne no Brasil, não foi suficiente para criar entre nós uma tradição em *scientific romances*. É óbvio: no século XIX, enquanto os franceses acorriam para as conferências científicas, como dizia Hetzel, e os ingleses desenvolviam-se, literalmente, a todo vapor, o Brasil era um país rural e atrasado. Quando Garnier publica a primeira tradução de Júlio Verne no Brasil, em 1876, a escravidão ainda não havia sido abolida. Mesmo após o golpe republicano, os ideais de ordem e progresso estavam longe de se concretizar. Roberto de Souza Causo, em seu livro sobre a literatura fantástica no Brasil, dá três exemplos significativos (2003. p.124-127) da pouca receptividade das ideias científicas em nosso meio. O primeiro, do padre Landell de Moura, que em 1905 tentou inutilmente fazer o presidente Rodrigues Alves se interessar pelo seu emissor de ondas de rádio, que ele pretendia doar ao governo brasileiro, junto com as patentes; o segundo, de Alberto Santos-Dumont, que em 1917 escreveu inutilmente uma carta ao presidente Venceslau Brás no intuito de convencê-lo a desenvolver uma frota aérea; e o terceiro, de Oswaldo Cruz e a campanha de vacinação compulsória, que apesar do apoio oficial, ficou em meio ao fogo cruzado entre a falta de esclarecimento popular e a truculência autoritária do governo republicano. Diante deste panorama, iniciativas editoriais como as de David Corazzi, por mais interessantes que fossem, não estavam respondendo a uma mudança social profunda, como era o caso de Hetzel e o seu *Magasin*. Mesmo

Olavo Bilac, diferentemente de Monteiro Lobato, vai apreciar a obra de Verne não pelo seu teor científico ou pedagógico, mas quase que exclusivamente pelas suas características escapistas:

Ha quem diga que a glória maior do talento de Júlio Verne consiste em haver vaticinado, sob a forma de sonhos, alguns sucessos e algumas conquistas que a ciência mais tarde realizou. Pode ser! Mas, pensando bem, considero quanto seria preferível que todos esses sonhos permanecessem no estado de sonhos, — e que Nansen nunca chegasse ao polo, e os submarinos franceses não tornassem exequível a utopia do Nautilus, e Santos Dumont não chegasse a aperfeiçoar o balão em que o alegre Joe atravessou a África.... (BILAC, 1916, p. 33)

É nesse contexto que o primeiro *scientific romance* brasileiro será publicado, em 1875: *O Doutor Benignus*, de Augusto Emílio Zaluar, claramente influenciado por Júlio Verne. E, como diz José Murilo de Carvalho em seu prefácio para a edição de 1994, apesar de ignorado pelos principais críticos literários do século XIX, como José Veríssimo e Sílvio Romero, “o romance apresenta uma originalidade incontestável: é o primeiro em nossa literatura a tomar a ciência como tema de fabulação”, precedendo inclusive o primeiro trabalho brasileiro de divulgação científica, publicado em 1879 pelo biólogo Louis Couty.

Causo observa, de modo bastante pertinente, que ao contrário dos romances científicos franceses, ingleses e norte-americanos, os primeiros exemplos brasileiros notabilizam-se por uma exposição científica tímida e uma ação física quase inexistente. Carvalho também salienta essa diferença: Verne era fascinado pela tecnologia e pelo empreendedorismo norte-americano, e fez de seu romance *Viagem ao redor da Lua* um “hino à engenharia americana” (2003, p. 9). O Doutor Benignus é um cientista que apenas observa e explica a natureza, não interfere e nem a transforma. O ato de observar, e não interferir, também é encontrado em *O presidente negro*: os personagens, ao contrário do Viajante no Tempo de Wells, apenas observam o futuro pelo “porviroscópio”. A mesma estrutura se encontra em um romance de Érico Veríssimo de 1939, *Viagem à aurora do mundo*, onde o passado e o futuro da humanidade é apenas contemplado através de uma máquina. Essa característica de espectadores, e não atores, que marca os personagens dos primeiros romances de FC no Brasil, é interpretada por Causo como devida à

(...) imobilidade social própria do mesmo aspecto colonial que determinou a ausência de instituições e do pensamento científico no Brasil. Imobilidade

social e ausência de perspectivas imediatas de mudança, mudança em geral promovida pelo avanço científico e técnico. O Brasil do século XIX e início do século XX era uma nação espectadora, e não agente, nesse processo. E aventura pressupõe ação, a presença de agentes que se posicionam na linha de frente da mudança. Nesse sentido, o elemento romanesco de Wells foi bem menos incorporado que os elementos discursivos, retóricos. (CAUSO, 2003, p. 145)

A comparação com alguns clássicos do romance científico deixa claro, segundo Causo, a forma como a ciência é contextualizada. Nos romances brasileiros, a ciência é sempre solitária, abnegada, e “parece não ter instituição que a abrigue”. Ao contrário, a ciência em Verne, Wells e Conan Doyle é quase sempre respaldada por prestigiosas instituições, discussões em periódicos e coberturas pela imprensa. Talvez porque, como dizia Vilém Flusser (1998), “os processos que ocorrem no Brasil se dão à margem da história, e se história significa ‘tornar consciente’, os processos em curso no Brasil se dão à margem da consciência inclusive, ainda, do próprio brasileiro.” (p. 53).

A partir destas primeiras tentativas, a ficção científica brasileira seguirá um caminho acidentado, permanecendo sempre um gênero marginal em nossa literatura. Não será necessário, como já dissemos, resumir aqui essa história. Apenas observaremos o fato de que, na década de 1960, época da famosa geração GRD¹³¹, ou “primeira onda” da ficção científica no Brasil, o editor Paulo Matos Peixoto publicou pela primeira vez, em tradução brasileira, a obra quase completa de Júlio Verne, em 48 volumes. E foi a GRD que, em 1961, ano marcante em adaptações cinematográficas de romances de Verne, lançou a primeira antologia de contos brasileiros de FC.

Subgêneros como o *steampunk*, que se notabilizam pelo duplo olhar para o passado, o passado histórico e o passado da ficção científica, para estabelecerem-se no Brasil de forma original, teriam que desenvolver características muito particulares, que levassem em conta esta dupla ausência, a ausência de um passado enquanto sujeito da história, e, conseqüentemente, a ausência de uma tradição sólida em ficção científica.

¹³¹ GRD eram as iniciais de Gumercindo Rocha Dórea e o nome de sua editora, responsável pela publicação de vários autores brasileiros de ficção científica, começando pelo livro *Eles herdarão a Terra*, de Dinah Silveira de Queiroz. Fausto Cunha, Walmir Ayala, André Carneiro e Antonio Olinto estavam neste grupo.

Ao contrário do *steampunk* norte-americano, que inicialmente surge como “fantasia vitoriana” para depois configurar-se como história alternativa, ucronia ficcional e mitopoética, o *steampunk* brasileiro sempre esteve estreitamente ligado ao subgênero história alternativa, que, no Brasil, começou em 1989 com a publicação de *A casca da serpente*, de José J. Veiga. Este exemplo isolado, obra de um dos poucos autores canônicos brasileiros relacionados à literatura fantástica, apenas recentemente foi considerado como um possível representante deste subgênero, que, como vimos, possui uma longa tradição na literatura anglo-americana. Mas o estudioso da ficção científica Darko Suvin usa um termo que, em nossa opinião, traduz melhor o espírito do livro de Veiga: fantasia historiográfica.¹³² De qualquer forma, estava aberto o caminho para as narrativas ucrônicas no Brasil. Tanto que, após algumas histórias publicadas aqui e em Portugal em fanzines, antologias e periódicos diversos, em 2000 a editora Ano-Luz edita *Phantastica Brasileira: 500 anos de histórias destes e doutros Brasis*, coletânea de doze contos de autores portugueses, brasileiros e norte-americanos, organizada por Lodi-Ribeiro e Carlos Orsi Martinho. Na Internet, Lodi-Ribeiro assume a efeméride como o principal motivo do lançamento do livro: “Com a aproximação do quinto centenário do Descobrimento do Brasil, dando continuidade à sua política mercadológica oportunista (no bom sentido), a editora Ano-Luz decidiu lançar uma antologia comemorativa de contos fantásticos cujas temáticas se relacionassem de algum modo à história do Brasil”¹³³.

Quatro destes contos são ucronias, cada um deles acompanhado, ao final, de uma cronologia histórica alternativa. O mais interessante é o primeiro, “Folha Imperial”, de Ataíde Tartari, uma história bem-humorada, descontraída e despretensiosa, que acompanha as desventuras de dois repórteres do tabloide sensacionalista *Folha Imperial*, que se dedica a perseguir o príncipe herdeiro D. João em suas conquistas amorosas pelo Rio de Janeiro. Nesta realidade alternativa, a monarquia não foi abolida. Imaginar a sociedade brasileira contemporânea, com o seu culto às celebridades alimentado pelos meios de comunicação, proporciona bons momentos humorísticos:

¹³² ANGENOT, Marc, GOUANVIC, Jean-Marc e SUVIN, Darko “L’Uchronie, histoire alternative et science-fiction” in *Imagine...*, n. 14, 1982, p.28-34.

¹³³ http://members.tripod.com/~gerson_lodi/pb.htm.

Meses antes, a *Folha Imperial* tinha lançado a nova bomba: o príncipe estava a fim da Lady Di. Eles tinham sido vistos--e fotografados! -juntos numa praia do Caribe. Ambos vestidos, infelizmente. E acompanhados por outras pessoas. Mas isso não era importante; o importante era que a ideia estava lançada, a semente estava plantada. A partir daquela foto, centenas de páginas da *Folha* puderam ser preenchidas durante meses. Graças à *Folha* não se falava em outra coisa no Império; as pessoas discutiam por causa dos preparativos imaginários do casamento, dos nomes que teriam seus filhos (se em português ou inglês), das implicações constitucionais para ambas as monarquias (sendo ela princesa de Gales e do Grão-Pará ao mesmo tempo), e até por causa da imaginária fusão do Reino Unido ao Império do Brasil. E tudo isso por causa de uma foto! O poder da *Folha Imperial* espantava até aos seus próprios autores. (TARTARI in LODI-RIBEIRO e MARTINHO, 2000, p. 8)

No mesmo ano, o jornalista Ruy Castro lançou o seu primeiro romance: *Bilac vê estrelas*. É uma fantasia historiográfica com um certo espírito *steampunk* (embora, provavelmente, não fosse a intenção do autor) envolvendo Olavo Bilac e José do Patrocínio em uma conspiração francesa para roubar os planos de um dirigível que Patrocínio construía em um hangar no bairro de São Cristóvão. Antonio Olinto, em resenha para a Tribuna da Imprensa, chama o livro de “narrativa de espionagem com tons surrealistas” e chama a atenção para a montagem cinematográfica do romance¹³⁴. Arriscamos aqui a hipótese de que a comédia pastelão retrofuturista de Blake Edwards, *The Great Race* (1965), tenha servido de inspiração para o humor *slapstick* do romance.

Um ano depois, em 2001, a extinta editora Pandora lançou, em três edições, a minissérie em quadrinhos de Alan Moore e Kevin O'Neill, com o título em português *As aventuras da Liga Extraordinária*. Edição empobrecida, com seus elementos intertextuais e paratextuais suprimidos, ainda assim serviu para fazer circular no Brasil, entre um público mais amplo, o conceito *steampunk*. Também serviu para apresentar a esse mesmo público um exemplo de uchronia transficcional, em que pese o fato de que *The Other Log of Phileas Fogg*, de Philip José Farmer, já havia conhecido duas edições no Brasil, a primeira em 1974, pela Global, e a segunda em 1987, pela Francisco Alves. E em que pese, também, o fato de que a transficcionalidade já era praticada, como vimos, por Monteiro Lobato, que em 1936 criou todo um universo alternativo e recursivo em *Memórias da Emília*, fazendo com que Eduardo VIII, Peter Pan, Roosevelt, Capitão Gancho, Hitler, Alice Liddell,

134

Popeye, Mussolini, D. Quixote e Shirley Temple compartilhassem graus equivalentes de realidade.

Em 2006, além do já mencionado *Outros Brasis*, Octavio Aragão publica *A mão que cria*, uchronia transficcional explicitamente inspirada em Moore, Farmer, e, sobretudo, Kim Newman e seu *Anno Dracula*, além das fontes primárias Júlio Verne e H.G. Wells. Aqui temos um importante marco: trata-se da primeira uchronia transficcional da literatura brasileira.

Como costuma acontecer neste meio, um subgênero pode alcançar popularidade através de mídias não-literárias. Desde 1988 os jogadores de RPG, *role playing games*, conhecem o universo das fantasias vitorianas, principalmente através de jogos como *Space:1889*, *Castle Falkenstein* e *GURPS Steampunk*. Este último é mencionado pelo fundador do Conselho Steampunk, Bruno Accioly, como sendo o seu primeiro contato com esse universo¹³⁵. O Conselho foi fundado em 2008 para divulgar esta estética, embora Accioly já o fizesse desde o ano anterior na Internet. O Conselho foi responsável pela formação da subcultura *steampunk* no Brasil, e basta uma consulta na cronologia de Janicz para percebermos o aumento exponencial das manifestações do subgênero em todas as mídias, entre 2003 e 2009, ano em que foi lançada a primeira reunião de contos brasileiros *steampunk*.

Steampunk: histórias de um passado extraordinário (2009), publicado pela extinta editora Tarja, reúne nove contos, alguns de escritores de FC brasileiros que já podiam considerar-se veteranos, como Lodi-Ribeiro, Causo, Fábio Fernandes, e de novatos como Romeu Martins e Flávio Medeiros Jr.

A partir deste marco inaugural até o presente momento, que coincidiu com a formação da subcultura e o aumento do pico de popularidade identificado por Janicz, uma antologia brasileira *steampunk* foi lançada quase anualmente. Em 2010 tivemos *Vaporpunk: relatos steampunk publicados sob as ordens de Suas majestades* e em 2011, *Dieselpunk: arquivos confidenciais de uma bela época*, ambos pela editora Draco, ambos organizados por Lodi-Ribeiro; também em 2011, foi lançado pela Draco um romance de *dark fantasy* com estética *steampunk*, *O Baronato de Shoah*, de José Roberto Vieira, cujo segundo volume foi publicado em 2014; em 2013, a Tarja lançou *Retrofuturismo*, com dez contos ambientados em períodos diferentes

¹³⁵ <http://www.steampunk.com.br/2010/09/02/steampunk-o-conselho-e-o-movimento/>.

da história, um deles *steampunk*, e a Draco, *Homens e Monstros: a Guerra Fria Vitoriana*, de Flávio Medeiros Jr; e em 2014, a Casa da Palavra publicou o romance *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, de Enéias Tavares, e a Draco editou o segundo volume de *Vaporpunk*.

As ucronias transficcionais em literatura brasileira estão intimamente vinculadas ao *steampunk*, e vice-versa. Atribuo isso ao impacto exercido pela publicação da primeira aventura da *Liga* de Alan Moore. Uma vez que o próprio Moore assume o seu débito para com os universos ficcionais de Kim Newman e Philip José Farmer, temos então uma linhagem que será seguida pela maioria dos escritores brasileiros em suas primeiras experiências com o subgênero. Nas duas primeiras antologias brasileiras *steampunk*, cerca de metade dos contos lidavam, em alguma medida, com a transficcionalidade. Esta tendência vai diminuindo a partir da antologia *Dieselpunk*, mas, consoante com o impacto produzido pela publicação da *Liga*, a imagem mais perceptível da ucrônia, no Brasil, é a imagem *steampunk*, e este, por sua vez, está sempre imediatamente associado à ucrônia e à transficcionalidade.

Confirmando o diagnóstico, diz Bruno Anselmi Matangrano:

vale ressaltar que a revisitação de personagens históricas e/ou literárias do século XIX e início do XX não é uma obrigatoriedade nas narrativas retrofuturistas, uma vez que são possíveis mundos inteiramente novos construídos a partir desse olhar ou obras, que, apesar de se passarem em versões do mundo real, não se valem de figuras preexistentes. Ainda assim, tal revisitação é um dos recursos mais frequentes desse tipo de narrativa, o que aproxima o retrofuturismo de outros dois modos narrativos contemporâneos aparentados à ficção científica, comumente chamados de “história alternativa”, também conhecida como “ucronia” (isto é, a projeção de um futuro hipotético para determinado passado histórico e suas múltiplas possibilidades) ou “ficção alternativa” (um futuro hipotético para determinados personagens literários). (MATANGRANO, 2016, p. 249-250)

Não é uma obrigatoriedade, mas não se pode minimizar o impacto da *Liga* e de seus ilustres antecessores no imaginário dos escritores contemporâneos que se dedicaram, em algum momento, ao retrofuturismo. *A mão que cria*, de Otávio Aragão, por exemplo, é um alucinante *crossover* em ritmo de seriado dos anos de 1930, onde todo um universo ficcional bastante familiar ao autor é empregado para a construção de uma ucrônia. A cronologia histórica alternativa que se encontra ao final do romance é bastante significativa. Começa no ano de 1870, onde é dito que a “França atrasa o início da Guerra Franco-Prussiana graças a algumas engenhocas

tecnológicas desenvolvidas por Júlio Verne e seu amigo Pierre Aronnax”. Temos aí um ponto de divergência histórico, tanto nos eventos da história da França quanto na biografia de Júlio Verne, além de um cruzamento entre as fronteiras da ficção e da não-ficção, com a presença de Pierre Aronnax. No ano de 1888, é dito que o biólogo Charles Edward Prendick, sobrinho de Edward Prendick, participou de uma reunião a portas fechadas em Paris com o imperador do Brasil, D. Pedro II e o agora presidente da república francesa, Júlio Verne. Já estamos agora no domínio da transficcionalidade, com a presença de personagens derivados do universo wellsiano. Depois somos informados dos primeiros resultados das experiências de hibridização biológica, no ano de 1916, com a criação do primeiro cruzamento entre homem e golfinho, o primeiro de muitos, triunfo científico da Fundação Moreau, e que será usado com sucesso no afundamento de dois cruzadores alemães. Mais tarde o leitor ficará sabendo que, em 1948 e graças ao ministro Oswaldo Aranha, a ONU concedeu um estado submarino para a nova raça de homens anfíbios. A mitologia *pop* dos quadrinhos de Namor e Aquaman vai se fundir às mitologias de Verne e Wells neste mosaico alucinante de referências, cuja uchronia começa no fim do Segundo Império Francês e vai até o fim da Segunda Guerra Mundial, entremeada com várias inserções do momento presente.

A mão que cria é uchronia transficcional na mesma linha de *Anno Dracula*, mas mais ousada e mais livre em seu uso de referências e na concepção narrativa, com seus saltos temporais e inversões cronológicas. Quando a primeira antologia de contos steampunk, *Steampunk: histórias de um passado extraordinário* é publicada em 2009, fica visível um certo descompasso entre o desejo de emular o subgênero e sentir-se parte de um universo ficcional, e a sua realização concreta. A maioria dos contos é desprovida de refinamento literário, e, mais grave, não consegue contar uma boa história. A influência das imagens geradas por obras como a de Júlio Verne é patente, mas os textos perdem-se em deslumbramentos quanto as possibilidades contrafactuais e transficcionais. Queiramos ou não, os personagens dos romances científicos do século XIX tornaram-se ícones universais, modernos heróis míticos. Não é por uma decisão arbitrária do ficcionista que personagens clássicos da nossa literatura podem tornar-se, impunemente, heróis de narrativas de ficção científica – falarei mais sobre isso adiante. O efeito, na maioria das vezes, é risível, principalmente porque estes personagens, e seus livros de origem, ainda existem “sob o signo da obrigatoriedade”, e estão atrelados “à esfera dos deveres escolares”

(PAES, 1994, p. 38). Um exemplo é “Cidade Phantástica”, de Romeu Martins, cuja trama é protagonizada por personagens de Júlio Verne, Conan Doyle, e Leôncio Almeida, de *A escrava Isaura*. A presença deste último produz um efeito cômico involuntário, pela inadequação, e pela *imagem* associada ao personagem em decorrência do sucesso da telenovela. No extremo oposto, conto que fecha a coletânea, “Por um fio”, de Flávio Medeiros Jr., é o mais bem-acabado: uma ucronia ficcional envolvendo uma escaramuça entre o Capitão Nemo e o Capitão Robur na costa da Irlanda. É nítido que o autor sente-se à vontade neste universo, e utiliza as referências com uma elegância que falta aos outros participantes, inclusive veteranos.

A ampliação deste universo temático em *Homens e Monstros: A Guerra Fria Vitoriana* confirma isso. Não se trata exatamente de um romance, mas de um universo ficcional composto de seis contos longos (ou novelas curtas) interligados. Todos os contos fazem referências entre si, compondo um quebra-cabeças intrincado. Podem ser lidos separadamente, sem prejuízo, mas são mais interessantes quando apreciados em conjunto. É uma ucronia histórica, uma Era Vitoriana alternativa, onde duas superpotências travam uma espécie de guerra fria: o Império Francês, tendo como aliados a Prússia, a Península Ibérica e a Confederação Argentina, e o Império Britânico e seus aliados, a saber, o Império Azteca e os Estados Unidos. Os Estados Unidos, banhados pelo Atlântico, fazem fronteira com o México, que pertence ao Império Azteca e com um território denominado Nova Albion, banhado pelo Pacífico, cuja população é majoritariamente miscigenada. O Brasil é uma monarquia cujo território é disputado pelos ibéricos e pelos aztecas, e sofre com uma guerra aparentemente interminável. Essa geografia política alternativa não é dada de forma direta e sistemática. Deve ser montada pelo leitor ao longo da leitura dos contos.

Mas *Homens e Monstros* também é uma ucronia ficcional. Do mesmo modo que o romance de Enéias Tavares, flerta com toda a tradição do *scientific romance*, do romance de aventuras, da fantasia e do horror do século XIX e do início do século XX. Faz uso de personagens e enredos de textos de Conan Doyle, Poe, Wells, Jack London, Joseph Conrad, Jules Verne, Leopoldo Lugones, Robert E. Howard e Stevenson. Do mesmo modo que Tavares, se utiliza do recurso ao *crossover*, ou transficcionalidade, mas diferentemente de Tavares, seu ponto de partida não é a literatura brasileira. Medeiros Jr. não se preocupa em construir uma

ucronia transficcional reciclando personagens e enredos brasileiros. Muito pelo contrário, mantêm-se fiel ao universo de origem do *steampunk* mundial, sem nenhuma intenção de conceber um projeto nacionalista. E, além disso, ao contrário de Tavares, seus personagens não são apenas literários. Figuras históricas dividem a cena com personagens fictícios, criadores convivem com suas criaturas, ocupando funções diferentes, tanto na história como na literatura. Assim, a famosa rivalidade entre Jules Verne e H.G. Wells é transplantada do âmbito da literatura para a política. Na ucronia de Medeiros Jr., Verne e Wells não ficcionistas, e sim ministros da Ciência de seus respectivos países, responsáveis pela corrida tecnológica e armamentista que alimenta a Guerra Fria Vitoriana¹³⁶. Leopoldo Lugones também aparece como personagem, mas na função de comissário responsável pelas forças de segurança da Confederação Argentina em Buenos Aires.

A maioria dos personagens dos autores reciclados por Medeiros Jr. ocupam funções diferentes das que ocupavam nas narrativas originais. Alguns exemplos: Axel Lidenbrock, personagem de *Viagem ao Centro da Terra*, na ficção alternativa de Medeiros Jr., é um agente do serviço secreto prussiano; Edward Prendick, personagem de *A Ilha do Dr. Moreau*, é um agente duplo; Auguste Dupin, personagem de “Os Assassínatos da Rua Morgue”, chefe do serviço secreto francês. Os contos apresentam inspiradas fusões de duas ou mais narrativas de um ou mais autores. O primeiro conto, “O Som e o Aroma da Morte”, funde motivos de três narrativas de Lugones, “Yzur”, “Viola Acherontica” e “A Força Ômega” e, além de transformar o próprio Lugones em personagem, o faz interagir com três personagens de Jules Verne. O terceiro conto, “Máscaras”, é um hábil *crossover* entre *O Coração das Trevas* de Joseph Conrad, e *Cinco Semanas em um Balão* e *Os Quinhentos Milhões da Begun*, de Jules Verne. O quinto conto, “O Lamento da Águia”, é uma história narrada sob o ponto de vista do Império Azteca, mas também é um *weird western*¹³⁷ que recicla temas e personagens de *O Vale do Terror*, de Conan Doyle, *A Praga Escarlata*, de Jack London, e “Além do Rio Negro”, de Robert E. Howard, que inclusive figura como personagem, ainda na infância. No último conto, “Por um fio”, a Guerra Fria passa a ser uma guerra declarada. E os comandantes supremos dos

136 Jules Verne, curiosamente, figura como político em, pelo menos, três ucronias literárias brasileiras. Além do livro de Medeiros Jr., ele aparece nesta função em *A Mão que Cria* (Unicórnio Azul, 2006), de Octávio Aragão, e *Le Chevalier e a Exposição Universal* (Avec, 2015), de A.Z. Cordenonsi.

137 Subgênero que combina elementos do faroeste com fantasia, horror, e ficção científica.

lados francês e inglês do conflito são os visionários cientistas e *warlords* de Jules Verne: Nemo, e sua força naval e submarina, e Robur, com sua força aérea.

A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison, de Enéias Tavares é o primeiro romance e, até agora o único, de uma série a ser editada pela Casa da Palavra, “Brasília Steampunk”. É uma ucronia transficcional. A narrativa se passa em 1911, na cidade de Porto Alegre, em um Brasil ucrônico, no qual a República foi proclamada em 1860 e a escravidão abolida em 1878, consequência da progressiva substituição da mão de obra escrava pela automação. Esse período da história alternativa brasileira é denominado, no romance, Segunda Revolução Mecânica. Não há referências à primeira. Neste Brasil retrofuturista, existe pleno uso das tecnologias que, na história oficial, estavam em estado embrionário ou então existiam apenas na imaginação de cientistas, inventores, e escritores de *scientific romances* do final do século XIX e início do século XX. Há curiosa menção a dirigíveis de fabricação argentina nos aeroportos.

Mas o livro também é uma ucronia literária, uma vez que seus personagens principais são retirados de vários clássicos da literatura brasileira, cujos destinos e desenvolvimentos originais são modificados pelo autor para a criação de um novo universo ficcional. Isso é uma das características marcantes do subgênero *steampunk*, e parece ser a opção preferencial dos autores brasileiros que se dedicam a ele. No dizer de Girardot e Méreste

Reencontram-se personagens emblemáticos, que existiram ou que são pura ficção: Sherlock Holmes e Jack Estripador convivem com Thomas Edison e Lorde Byron. Enfim, o estilo folhetinesco do *steampunk* lembra naturalmente toda a literatura popular do fim do século XIX. A originalidade do *steampunk* não está nas ideias, nas personagens, na narração ou em uma crítica social qualquer, mas na arte de reunir todos estes elementos conhecidos para fazer uma construção original. O *steampunk* não consiste em inovar (como sabe fazer a ficção científica), mas em reciclar. É também possível descascar os mecanismos do *steampunk* à luz da noção de reciclagem, ação que consiste em uma primeira fase da recuperação dos elementos de produção antigos, e, portanto, dando um salto metafórico no passado, e em uma segunda fase na transformação para uma nova utilização, que marca assim o aspecto mecânico e industrial característicos do *steampunk*. (GIRARDOT e MÉRETESTE in MATANGRANO, 2016, p. 252)

É também um romance epistolar, à maneira do *Drácula* de Bram Stoker, composto por anotações, diários, cartas, telegramas e entrevistas, sem linearidade cronológica, e que formam uma espécie de quebra-cabeças para que o leitor possa

reconstituir a visão geral da narrativa. Mas não é tudo. O romance também é uma narrativa policial onde já se sabe, desde o início, quem é o culpado, faltando apenas esclarecer as motivações dos crimes. Temos portanto um produto singular, mescla de ucronia histórica, ucronia ficcional, romance policial e romance epistolar.

Assim, somos apresentados, no início do romance, ao jornalista Isaías Caminha, que é enviado a Porto Alegre pelo diretor do jornal carioca O Crepúsculo, Ricardo Loberant, para cobrir a prisão de um assassino em série, o Dr. Antoine Louison, que se encontra preso em um manicômio administrado pelo Dr. Simão Bacamarte. Louison pertence a uma sociedade secreta, o Parthenon Místico, dedicada aos estudos do ocultismo e a obras sociais, homenagem à Sociedade Parthenon Litterario, que existiu de fato em Porto Alegre entre 1868 e 1925. Outros membros da sociedade são: Beatriz de Almeida, negra e escritora de folhetins policiais; Solfieri de Azevedo, ocultista e suposto imortal em razão de um pacto demoníaco; Vitória Acauã, índia amazonense com poderes xamânicos; Sergio Pompeu e Bento Alves, um casal homossexual de exploradores e investigadores do oculto e o Doutor Benignus, cientista e explorador. Com exceção de Louison e Beatriz, todos os personagens citados acima são oriundos de outros livros e autores: Lima Barreto (*Recordações do escrivão Isaías Caminha*), Machado de Assis (*O Alienista*), Álvares de Azevedo (*Noite na Taverna*), Inglês de Souza (*Acauã*), Raul Pompéia (*O Ateneu*) e Augusto Zaluar (*O Doutor Benignus*). A localização da sede do Parthenon, Ilha do Desencanto, foi retirada da obra do escritor gaúcho Apeles Porto Alegre (*Georgina*), um dos membros do Parthenon Litterario. Além disso, existe nessa Porto Alegre alternativa um prostíbulo de luxo, o Palácio dos Prazeres, administrado por três personagens de Aluísio de Azevedo: Pombinha, Rita Baiana e Léonie, que lá se estabeleceram após os eventos narrados em *O Cortiço*.

Louison é réu confesso em oito assassinatos. Todas as vítimas eram influentes: um político, um militar de alta patente, um bispo, um cientista, um comerciante, uma senhora da alta sociedade, a filha do governador e um policial. No passado, formavam um grupo denominado “A Camarilha da Dor”, dedicado a práticas sadomasoquistas e rituais que envolviam sacrifícios humanos para uma obscura divindade, Pamu, o Venerável. Existe alguma ligação desse grupo com a Ordem Positivista, agremiação rival do Parthenon Místico, embora não explicitada no presente romance.

Louison mata suas vítimas como vingança pelas atrocidades cometidas pelo grupo contra a família de sua esposa, Beatriz de Almeida, que assim como outros escravos libertos, foi cooptada com promessas de emprego, mas, na verdade, era mantida novamente em cativeiro para ser torturada e morta nos rituais. Preso por Pedro Britto Cândido, policial desencantado com a sua profissão, e mantido no asilo do Dr. Bacamarte enquanto aguarda sua sentença, Louison é libertado por seu grupo e foge com Beatriz para Buenos Aires. Isaías Caminha, o principal narrador da história, e responsável por reunir os relatos dos outros personagens, envia o seu texto para Loberant e decide não voltar para o Rio de Janeiro, mas acompanhar Vitória Acauã, por quem se apaixona, em investigações sobrenaturais no interior do Rio Grande do Sul.

A “Brasíliana Steampunk” é um universo ficcional transmidiático, que comporta romances, contos em formato digital, filmes para a Internet – a websérie *A Todo Vapor!*, quadrinhos, jogos de tabuleiro (*Cartas a Vapor*) e suplementos didáticos para uso em salas de aula de ensino médio. Assim, várias informações sobre o que ocorre nesse universo estão espalhadas de forma fragmentária em diversas mídias. A unificação dessas informações e a explicação de determinados fatos, presume-se, ocorrerá em futuros desdobramentos. Além disso, também existe um romance escrito a seis mãos, *A alcova da morte* (Avec, 2017), por Enéias Tavares, Nikelen Witter e A.Z. Cordenonsi, ambientado em um Rio de Janeiro oitocentista ucrônico, e que ainda não sabemos se irá se conectar ao universo ficcional da “Brasíliana Steampunk”. É o projeto *steampunk* mais ambicioso, até agora, da literatura brasileira.

Tavares também é um pesquisador e um divulgador da literatura fantástica brasileira. Ele e Bruno Anselmi Matangrano publicaram em 2018 o livro *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Fazendo um panorama de todas as manifestações do fantástico na literatura brasileira, os dois autores vão identificar, na contemporaneidade, “uma nova tendência estética, o Movimento Fantasista. Este reuniria escritores dedicados exclusiva ou majoritariamente a produção de literatura fantástica, com ênfase nas subcategorias da fantasia, mesmo quando em diálogo com outras vertentes” (TAVARES e MATANGRANO, 2018, p. 21). Para os autores, o fantasismo “é um novo movimento literário cuja origem parece coincidir com o novo século, mas, sobretudo, a partir de 2010, quando o mercado de literatura fantástica começa a se estruturar de fato.” (p. 262). Isto seria

comprovado pelo aumento na publicação de títulos, na criação de editoras e selos específicos dedicados ao fantástico, e ao aumento de estudos teóricos nas academias. Mais importante ainda, segundo Tavares e Matangrano, seria a assunção de uma *intenção*, por parte dos autores, de fazer literatura fantástica, e abraçar o rótulo, sem temer o uso de nomenclaturas caras aos estudos acadêmicos¹³⁸, visando assim uma aura de respeitabilidade.

Mas até mesmo Tavares e Matangrano não desprezam completamente esta aura de respeitabilidade: ao dizer que uma das principais características da nova tendência “é o seu pendor para intertextualidade, por meio da paródia, do pastiche, da reciclagem, do palimpsesto”, que seriam “marcas da metaliteratura tão típica à chamada pós-modernidade”, eles explicitamente almejam o lugar de direito do fantasismo nos estudos acadêmicos e seu diálogo com a assim chamada Grande Literatura. Isto fica ainda mais explícito quando eles inserem este processo de emulação da tradição fantástica mundial no movimento modernista brasileiro:

o fantasismo recupera fortemente o aspecto antropofágico da literatura modernista brasileira e o aplica a sua própria categoria, em um esforço louvável de abrasileirar, aclimatar e conferir cor local a modos narrativos importados, distanciando-se de suas matrizes. É graças a esse processo que temos uma cidade *steampunk* como a Porto Alegre dos Amantes de *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* em oposição às constantes histórias retrofuturistas passadas em Londres ou a celebração das mitologias e religiões indígenas e africanas que vimos em detalhes anteriormente em diálogo com as constantes releituras das mitologias europeias pelas sagas de fantasia, como *Percy Jackson*. (TAVARES e MATANGRANO, 2018, p. 268)

Existe aí um aspecto interessante cujos frutos podem vir a ser surpreendentes, se os desafios forem devidamente encarados. Fazendo um retrospecto de todo o percurso desta pesquisa sobre os elementos e procedimentos que autorizariam a identificação do subgênero que eu chamo ucronia transficcional, ficou muito claro para mim que um aspecto fundamental da prática da transficcionalidade é o aspecto mítico-romanesco. O “senso de espanto” que experimentamos ao ler os *crossovers* de Farmer, Newmann e Moore se deve, fundamentalmente, à capacidade dos autores de estabelecer nexos histórico-biográficos entre personagens que 1) são *planas*, no sentido de E.M. Forster, logo *abertas* para sofrer acréscimos, interpolações, conexões; e 2) são *míticas*, no

¹³⁸ Por exemplo: dizer “metaficção historiográfica” ao invés de “ucronia” ou “história alternativa”.

sentido em que Jean-Claude Carrière considera uma criação ficcional como sendo mítica: mitos que ilustram um movimento decisivo da História, mitos novos, que são “mais simples, mais evidentes, mais imediatamente perceptíveis do que os antigos” e que “possuem aquela plasticidade interna que permite sua apropriação por nós” (CARRIÈRE, 2003, p. 34).

O desafio enfrentado por escritores como Enéias Tavares e outros que se dedicam a uchronia transficcional sob a égide do *steampunk* é mais complexo, pois no processo de “conferir cor local a modos narrativos importados”, eles vão se deparar com o problema de que, na literatura brasileira, há uma abundância de personagens *planas*, mas praticamente não existem personagens *míticas*, com a possível exceção, talvez, de Macunaíma. Isso se deve às características muito particulares da formação da literatura no Brasil, como a ausência de uma longa tradição do romanesco, e pelo fato de, a partir do Naturalismo, começar o longo e doloroso processo de divórcio entre o público leitor e os autores.

Um caso em particular ilustra perfeitamente a questão. Quando Menotti Del Picchia publicou o seu romance de ficção científica *A filha do inca* (ou *A República 3000*), para a reunião de suas obras completas publicada pela editora A Noite, escreveu uma nota introdutória onde deplorava o fato de que a juventude brasileira ia encontrar em narrativas estrangeiras a “leitura recreativa e imaginosa”, as “aventuras extraordinárias, surrealistas, feitas com surpresa e mistério”, “uma vez que os escritores nossos, talvez imaginando ser menos literariamente nobre dedicar-se a criações de tal gênero, não oferecem, aos nossos jovens, textos deste teor.” (PICCHIA, n/d, n/p).

Na nota da primeira edição de *Kalum, o mistério do sertão*, de certa forma uma continuação do romance precedente, Picchia afirma que

Os escritores nossos, acastelados na sua “torre de marfim” reclamam contra a invasão mental forasteira, mas não descem das suas estelares alturas para dar ao leitor indígena o que ele pede. Esse orgulho está errado. Escrever romances populares é prestar a o país um duplo serviço: é nacionalizar sempre mais o livro destinado às massas e abrasileirar nossa literatura, imergindo a narrativa, que distrai ou empolga, em ambiente nosso. É essa a melhor forma de socializar o espírito de nossa gente e nossa paisagem. (PICCHIA, n/d, n/p)

Picchia escreveu o primeiro de seus romances fantásticos em 1930; o segundo, em 1936. Como assinala José Paulo Paes, foi nessa época que surgiram

as primeiras grandes coleções de literatura de entretenimento, entre elas as paradigmáticas coleções Terramarear e Paratodos, publicada pela Companhia Editora Nacional a partir de 1933, que povoaram a mente de gerações de jovens e adultos com os mundos ficcionais de Edgar Rice Burroughs, Rudyard Kipling, Emilio Salgari, Mayne Reid, Fenimore Cooper, Gustave Le Rouge, André Laurie, Jack London, Robert Louis Stevenson, Mark Twain, Rafael Sabatini, entre outros, com traduções de Monteiro Lobato, Manoel Bandeira, Agripino Grieco, Godofredo Rangel, Alvaro Moreyra, entre outros. Dos antigos mitos cosmogônicos até os modernos mitos da era moderna, o romance romanesco sempre esteve aí, provocando nos leitores o estado de imersão e a crença temporária em mundos secundários. Na literatura brasileira não houve esse processo. Não se pode considerar que o Leôncio Almeida, no *crossover* de Romeu Martins, possa se medir em estatura mítica com o Professor Moriarty. Então, temos que nos três exemplos citados de ucronias transficcionais brasileiras, somente Enéias Tavares encarou o desafio de mitologizar personagens da nossa literatura que não são mitos em hipótese alguma. Aragão e Medeiros Jr. aceitaram os mitos mundiais que nos foram legados, e onde parecem se sentir inteiramente à vontade.

A proposta de um movimento fantasista brasileiro também é uma proposta de afirmação da identidade nacional, como parece ter sido o motor da nossa literatura desde sempre. E como disse Bruno Anselmi Matangrano, não é uma obrigatoriedade o uso de personagens literários já existentes para a construção de uma narrativa retrofuturista e fantástica. Por outro lado, a proposta de arrancar os nossos personagens clássicos do “signo da obrigatoriedade” e transformá-los em algo didaticamente mais atraente, é uma proposta ousada em si mesma. Mas prefiro pensar nas possibilidades de construções de mundos ficcionais inéditos. *A alcova da morte*, romance retrofuturista escrito a seis mãos por Tavares, Witter e Cordenonsi, acena promissora para estas novas possibilidades.

Possibilidades ainda mais instigantes podem surgir a partir do conceito da poética da emulação, que vem sendo proposto e trabalhado por João Cezar de Castro Rocha (2017). Tavares e Matangrano afirmam que as novas possibilidades estéticas do movimento fantasista estão além do “sentimento de grupo e ideal comum” que tem unido escritores e estudiosos. Este ideal comum é a afinidade eletiva, segundo Rocha, “composta por uma série de temas e procedimentos estéticos e preocupações intelectuais”, de um conjunto de autores “oriundos de

condições não hegemônicas” (p. 185), que é o caso do fantasismo brasileiro. A poética da emulação do gênero fantástico no Brasil suporia o que Rocha chama de “um resgate deliberadamente anacrônico da técnica clássica da *emulatio*”, não se questionando a tradição, mas procurando ampliá-la (p. 189). O processo partiria da imitação programática para a emulação inventiva, reconhecendo a “simultaneidade de épocas históricas diversas” e a “apreensão de códigos distintos” (p. 246). Rocha cita Ricardo Piglia, que por sua vez cita Jorge Luis Borges, que afirmava a possibilidade das literaturas secundárias e marginais, deslocadas das grandes correntes europeias”, tratar de forma própria e irreverente as grandes tradições.

Considerando que a literatura fantástica brasileira é, em si mesma, um gênero periférico em um país periférico, sua condição “secundária” e “marginal” pode abrir caminhos insuspeitados.

O fantástico brasileiro ainda tem uma circulação limitada ao “gueto” no qual o fantástico brasileiro parece sempre condenado a permanecer. Tem demonstrado uma persistência surpreendente, embora muitas vezes seus praticantes comportem-se com aquela autoindulgência defensiva, característica do mundo da literatura de entretenimento no Brasil. Pois a situação descrita por Menotti Del Picchia ainda é realidade, e algumas das observações feitas por José Paulo Paes no ensaio “Por uma literatura brasileira de entretenimento” ainda são pertinentes, como o fato de que, no Brasil, devido às dificuldades de profissionalização do escritor, as condições

são propícias mais ao surgimento de literatos do que de artesãos. Estes não podem dispensar a profissionalização; aqueles se contentam com o prestígio que sua arte lhes dá. (...) Numa cultura de literatos, todos sonham ser Gustave Flaubert e James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas e Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite de leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento. (PAES, 1990, p. 37)

Roberto de Souza Causo, escritor e crítico de FC, comentando estas linhas, vai dizer que

Paes acredita que a literatura de entretenimento de nível médio pode ser um degrau de acesso ao patamar da literatura “séria”, da “alta literatura” e outras bobagens. A proposta em si é razoável e a tarefa de conquistar leitores e conduzi-los a uma literatura de apreciação mais sofisticada é

também honrosa, mas o seu engano está em achar que esse patamar mais alto está *fora* do âmbito da própria literatura popular ou de gênero¹³⁹.

Este ainda é o estado atual da crítica no Brasil sobre essa questão. Ainda que a literatura de entretenimento nacional tenha crescido e alcançado alguma repercussão, inclusive no exterior, a incipiência do mercado e a ausência de discussão e de crítica ainda não tornou possível um salto qualitativo e quantitativo de modo a produzir uma literatura popular de alta qualidade, independentemente das posições assumidas por Causo e Paes. O resultado disso é o fechamento dos gêneros populares em seus respectivos guetos, incomunicáveis, em grande parte formados por fãs de determinado subgênero que também escrevem e satisfazem-se em somente participar de seu universo de eleição.

Digo ausência de crítica porque a crítica literária *mainstream* simplesmente ignora a literatura fantástica produzida no Brasil. Comentários críticos surgem apenas em blogs e vlogs especializados, normalmente feito por membros do *fandom*, geralmente na base do “gosto/não gosto” – aliás, mais “gosto” do que “não gosto”, dado o grau de relacionamento entre quem escreve e quem critica. Não que na literatura *mainstream* seja muito diferente, mas a recepção e crítica da literatura *mainstream* tem mais visibilidade e respeitabilidade. João Cezar de Castro Rocha (2004), ao esboçar uma sociologia do “homem de letras cordial”, fala da “valorização dos laços de amizade, e não do espírito crítico” como prática corrente no meio literário brasileiro (p. 41). Se isso é verdade na literatura *mainstream*, é igualmente verdade nos guetos da literatura de entretenimento, de modo que a literatura fantástica no Brasil ainda está no estágio da “ação entre amigos”, e enquanto assim estiver, não haverá o contraditório e, conseqüentemente, não haverá salto qualitativo.

É importante notar que o marco inaugural de 2009, a edição da primeira antologia *steampunk* no Brasil, ocorre um ano após as comemorações de outra efeméride: os 200 anos da chegada da Família Real ao Brasil. Pois do mesmo modo que o *steampunk* começou como uma fantasia vitoriana imaginada nos Estados Unidos, sua versão brasileira deveria eleger um período histórico que estivesse tão incrustado no subconsciente dos brasileiros como a Era Vitoriana no subconsciente dos norte-americanos. E o período de eleição foi, naturalmente, o Império,

¹³⁹ CAUSO, Roberto de Souza. “Ficção de gênero como degrau: a crítica de José Paulo Paes” in <http://noticias.terra.com.br/interna/0,,O13724126-E16622,00.html>.

particularmente o Segundo Reinado, como aliás já havíamos visto nos primeiros exemplos brasileiros de ucronia. Em cada antologia acima mencionada, um terço dos contos é ambientado no Segundo Império ou em uma linha de tempo alternativa onde a monarquia não foi abolida, ou foi abolida mais cedo ou mais tarde, sendo o restante dividindo-se entre o Brasil republicano, países estrangeiros e mundos alternativos. As visões contrafactuais do Segundo Reinado parecem tentar reverter, na ficção, o atraso científico e tecnológico que impossibilitou, entre outros motivos, o estabelecimento de uma tradição em *scientific romances* no Brasil.

A temática imperial tem se mostrado particularmente popular entre o público e os historiadores. As razões dessa popularidade podem residir em um certo desconforto da sociedade com os ideais republicanos. Existe um inegável dado simbólico no fato de nossa primeira ucronia literária, *A casca da serpente*, ser justamente uma “retificação da Guerra de Canudos”, um dos primeiros e menos memoráveis eventos da nossa República. A respeito desta nostalgia pelo passado monárquico, valem estas considerações de Esteves sobre o novo romance histórico:

É difícil estabelecer as causas de tal fenômeno. Possivelmente, os meios de comunicação consigam que determinada obra fique em evidência por certo período. Também é provável que o desejo de fuga de um cotidiano hostil, em busca de uma felicidade utópica perdida em *illo tempore*, faça com que o leitor ou o espectador queira se refugiar num passado longínquo. Da mesma forma, há quem diga que o passado pode ser usado como exemplo a ser seguido ou evitado, de acordo com os objetivos dos autores ou do momento histórico presente. É possível que nenhuma dessas causas atue sozinha, sendo a realidade bem mais complexa. De qualquer modo, faltam pesquisas que apontem para uma resposta mais conclusiva para a pergunta em questão. Enquanto isso não ocorre, o leitor ou o espectador, consumidor, enfim, desse tipo de produção artística variada, inclusive com respeito à sua qualidade estética, segue deleitando-se com as aventuras ou desventuras de seus antepassados. (ESTEVES, 2008, p. 57)

O escritor Isaías Pessotti arriscou uma explicação psicanalítica para o fenômeno. Em artigo para a Folha de São Paulo de 11 de setembro de 1994, cujo título, “Vantagens do turismo temporal”¹⁴⁰, seria excelente para um conto de ficção científica, diz que a ficção histórica procede de modo inverso ao da tragédia grega: em lugar da *katá strophé*, do “retorno à serenidade após as emoções intensas do *pathos*”, da “reordenação de fatos e personagens numa harmonia racional, sublimada”, que “abolía as ansiedades e emoções que a tragédia suscitara”, temos “o retorno a um passado, já sublimado e racionalizado, para reativar as emoções, as

¹⁴⁰ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/11/mais/10.html>. Acesso em 01/2015

ansiedades ou, numa palavra, o *pathos*. Episódios e personagens revivem para recriar paixões, emoções, ansiedades.”

Então, o romance histórico restabelece a vivência patética de episódios passados, para além da ordenação racional e sublimadora que é o conhecimento propriamente histórico. Como explicar, então, o charme, a sedução de obras como *O Nome da Rosa*, em que o leitor se defronta com medos, perigos e situações cruentas? Ocorre que o passado que se ressuscita, mesmo repleto de terrores, é vivido como uma aventura já consumada. É até relatada pelo protagonista. E, portanto, inofensiva. Na verdade, o novo *pathos* é vivido sem impotência, sem angústia: por mais conflituosa ou trágica que seja, a trama é vivida com a segurança, inconsciente até, de que tudo retornará ao plano do sublime ou do racional em qualquer momento.

Isto pode ser válido para o novo romance histórico *stricto sensu*, mas não parece-nos válido para as ucronias em geral, e para o *steampunk*, em particular. Pois se é verdade que as emoções podem ser vividas vicariamente pelo leitor, como aliás opinou Margot em relação as *voyages extraordinaires*, a aventura contrafactual é impossível de ser consumada. Posto que ainda não foi feita, no Brasil, uma séria pesquisa histórica que possibilite a criação de cenários contrafactuais instigantes e verossímeis, a maioria das projeções para o passado (retroprojeções?) permanecem ao nível do *wishful thinking*, tão criticado por Niall Ferguson.

CONCLUSÃO: POR UMA POÉTICA DA UCRONIA TRANSFICCIONAL?

Após o golpe de morte efetuado pelo Romantismo contra a antiga retórica, onde as regras da boa composição de uma obra literária e a reverência aos grandes autores, tomados como modelos a serem imitados, foram substituídas pelo conceito de originalidade e pelo culto ao “gênio”, eis que, surpreendentemente, esta mesma arte retórica conseguiu, na opinião de alguns teóricos, ressurgir das cinzas pelas mãos de quem menos se esperava: os autores de literatura de entretenimento, ou subliteratura, ou ainda, como quer Alain-Michel Boyer, paraliteratura.¹⁴¹

A ideia não é nova. Tzvetan Todorov, em sua clássica *Introdução à Literatura Fantástica*, principia por discorrer sobre a questão dos gêneros literários, estabelecendo uma diferença entre o modo como a noção de gênero e espécie funciona nas ciências naturais e na literatura. Simplificando: nas ciências, o surgimento de um novo exemplar não acarreta uma modificação - na espécie. O nascimento de um novo tigre não modifica a espécie “tigre” em sua definição. Em arte e literatura, por outro lado, cada novo exemplo muda a espécie. Estamos então em pleno domínio do culto do gênio e da originalidade, em plena atitude romântica, ainda que em princípio esta fosse alvo de objeções por parte de Todorov. Depois, sem entrar em detalhes, Todorov afirma que, diante da inaplicabilidade da noção de gênero em textos propriamente literários, esta somente se justificaria na literatura popular, “de massa”.

Mais tarde, no ensaio “Tipologia do Romance Policial”,¹⁴² Todorov será mais explícito. Um romance como *A Cartuxa de Parma*, por pertencer à categoria de “grande literatura”, encaixar-se-ia apenas no gênero criado por essa obra singular, o “romance stendhaliano”, ao passo que a obra-prima de um gênero popular, como o romance policial seria aquela que não criaria nada, não romperia nenhum paradigma, ao contrário: se encaixaria perfeitamente nas exigências do gênero ao qual pertence.

No último ensaio do livro de Boyer, “Paraliteratura e Retórica”, este diz, muito apropriadamente, que a retórica antiga, a partir da segunda metade do século XVIII,

¹⁴¹ BOYER, Alain--Michel. *A paraliteratura*. Porto, RÉS-Editorial, n/d

¹⁴² TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 2006

não teria lugar em um mundo que não está mais sujeito “a ideias de permanência e estabilidade”, daí o escritor querer se emancipar “das restrições, dos princípios, de nada dever senão a si próprio”.¹⁴³

No entanto, a literatura de entretenimento vai justamente, segundo Boyer, reativar exigências contrárias às das correntes que prezam a originalidade e a expressividade a partir do Romantismo. Isto se dá porque suas formas se tornam cada vez mais “estritamente codificadas”:

Respeitadas as devidas proporções, evidentemente, ela recorre, como a literatura clássica, a esquemas formais, a convenções regulamentares e a prescrições que incidem, tanto no plano global, como no plano local; como ela, é perseguida pela ideia de permanência, de unidade assente na coerência interna de um sistema; as suas obras, que não estão submetidas a um valor de originalidade, inscrevem-se igualmente no interior de cânones, de normas estéticas específicas, de limites precisos; respeitam um código genérico tanto explícito (o romance policial de enigma em sua idade dourada), como implícito (o romance de cowboys), enquanto que a qualidade da narrativa depende também do grau de *competência* do autor na sua utilização. Os seus lugares-comuns asseguram a mesma função genérica que os *topoi* da retórica clássica; e vamos encontrar nela a mesma aplicação da *conveniência*, essa correspondência estrita da narrativa às restrições do seu destino. (BOYER, n/d, p. 149)

Boyer cita Roland Barthes, que no texto “L’ancienne rethorique, aide-mémoire”, observa de modo algo jocoso, que diante da facilidade com que as normas aristotélicas se encaixam à perfeição nas práticas da literatura de massa, ainda que de maneira difusa e desarticulada, não seria o caso de se perguntar se o Estagirita não foi o filósofo e o crítico destas mesmas práticas.

De todos os subgêneros da literatura popular, o romance policial é, sem dúvida, o que mais se presta, como já havia notado Todorov, a esse tipo de análise, pelo fato de um número não desprezível de escritores ter formulado regras para a sua composição. Assim, pode-se falar de uma “nova retórica”, que não abre mão de suas próprias *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Boyer demonstra que antes da revolução romântica, quando as “regras da arte” vigoravam, as obras que não as obedeciam eram criticadas e desclassificadas. Hoje, após mais de duzentos anos de quebra de paradigmas, o julgamento é inverso: justamente por se adequar a certas regras, a literatura de entretenimento é desprezada.

¹⁴³ BOYER, pg. 146.

Boyer e Barthes advogam para a paraliteratura uma recuperação das antigas práticas retóricas que hoje chamamos “fórmulas” e, por motivos análogos, Todorov afirma que só em relação à paraliteratura podemos falar propriamente em “gêneros literários”. Por mais inteligente e instigante que seja, uma teoria da literatura deve, de acordo com o próprio Todorov, ancorar-se nos textos: “se nossas deduções não correspondem a nenhuma obra, seguimos uma pista falsa”. Note-se que a frase poderia ser dita de outra maneira: “se nossas deduções correspondem a apenas uma obra, estamos na pista certa”. Seria talvez menos defensável, mas explica porque Todorov consegue imaginar um gênero tão singular quanto o “romance stendhaliano”.¹⁴⁴ Mas, do mesmo modo que a existência de tal gênero pode, muito justamente, ser colocada em dúvida, a definição da literatura de entretenimento a partir de sua obediência a um conjunto de regras, e de sua renúncia a qualquer espécie de transgressão ou ambição de originalidade tampouco pode ser aceita sem restrições.

Nesse ponto, é impossível não desconfiar de que o propósito deste trabalho é improcedente, e que seria válido, para resolver definitivamente o assunto, lançar mão do truísmo de Umberto Eco (1989): toda obra de ficção é contrafactual, pelo simples fato de ser ficção: “o que teria acontecido se um indivíduo possível chamado conde de Monte Cristo tivesse efetivamente alterado o curso da bolsa parisiense manipulando as transmissões de notícias através de um telégrafo óptico?” (p. 166). Mesmo a narrativa realista, não-fantástica, é contrafactual. Eco enuncia assim o seu *what if*: “o que aconteceria se, num mundo biológica, cosmológica e socialmente semelhante ao normal, acontecessem eventos que na verdade não aconteceram, mas que todavia não são contrários à lógica?” (p. 167). Trata-se, no final das contas, de apenas diferenciar duas espécies de mundos possíveis: os que são estruturalmente semelhantes e os que são estruturalmente diferentes do mundo real, sendo estes últimos aquilo que Tolkien vai chamar de Mundos Secundários.

No entanto, cheguei muito longe para recuar. Meu propósito taxonômico visa tentar diminuir alguns equívocos causados pela insuficiência de alguns termos de uso corrente. Eric B. Henriot (2003) vai diferenciar ucronias puras, ucronias fantásticas e ucronias ficcionais, estas últimas chamadas também de ficções alternativas (LODI-RIBEIRO in ARAGÃO, 2006, p. 9). A separação entre a pura

¹⁴⁴ TODOROV, op. cit.

ucronia e um exercício de história contrafactual foi discutida no primeiro capítulo. A ucronia ficcional, ou ficção alternativa, é simplesmente a reescrita de determinada obra literária a partir de seus contrafactuais narrativos: e se Phileas Fogg tivesse perdido a aposta? E se Oliver Twist tivesse se tornado um grande criminoso? Peter Coogan cita uma divertida micro biografia alternativa do Capitão Nemo da autoria de Vincent Mollet:

Durante o Grande Motim Indiano, o Príncipe Dakkar e sua família permaneceram fiéis à coroa inglesa. Depois que seus pais foram assassinados pelos sipaios, ele fugiu para a Inglaterra e se tornou um oficial da Marinha Real. Sendo ao mesmo tempo marinheiro, engenheiro, biólogo e artista, ele recebeu de um amigo pedante o apelido de "Capitão Quicumque" (quicumque significa "todos" em latim). Mas ele provou ter um espírito bastante tacanho e conservador quando os primeiros protótipos de submarinos foram testados: ele os ridicularizou e jurou que nunca iriam funcionar. (COOGAN, p. 84)

Estas ficções alternativas não necessitam ser transficcionais. O contrafactual pode ser trabalhado em apenas um universo ficcional.

Mas nem mesmo estas expressões são precisas. O que diferenciaria uma ucronia ficcional, no sentido de ser uma versão contrafactual de determinada obra literária, e uma ucronia ficcional, no sentido de ser uma proposição ficcionalizada de um contrafactual histórico? O termo "ficção alternativa" também não me parece útil, pois a palavra "alternativa" também é polissêmica. Se proponho a ideia de uma "ucronia transficcional", tenho plena consciência de estar apenas especificando um pequeno nicho da produção literária, aquelas ficções que propõe, simultaneamente, um contrafactual histórico, um contrafactual literário, e um *crossover* ficcional. Desnecessário dizer que dificilmente se encontra alguma obra que preencha todos estes requisitos com perfeição.

Uma vez que a literatura não se sente muito confortável para atender a todas as exigências da crítica, é forçoso reconhecer que, ao fim e ao cabo, esta tentativa taxonômica é, ela mesma, uma ficção, ou semificção, na terminologia de Hans Vaihinger.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

APPENDIX C. In: VERNE, Jules. *The adventures of Captain Hatteras*. Trad. William Butcher. Oxford: OUP, 2009 p. 358-360.

ALDISS, Brian. *Drácula libertado*. Lisboa, Caminho, 1994.

ALDISS, Brian. *Frankenstein libertado*. Lisboa, Livros do Brasil, 1988.

ALDISS, Brian. *A outra ilha do Dr. Moreau*. Lisboa, Livros do Brasil, 1986

ALDISS, Brian. *Trillion year spree: the history of science fiction*. Londres: Paladin Books, 1988.

ANGENOT, Marc; GOUANVIC, Jean-Marc; SUVIN, Darko. L'Uchronie, histoire alternative et science-fiction. *Imagine....*, n. 14, 1982.

ARAGÃO, Octavio. *A mão que cria*. São Paulo: Unicórnio Azul, 2006.

ARISTÓTELES. Poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.). *Do mito das Musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)* – Chapecó: Argos, 2014.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Aristóteles II*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores)

ASIMOV, Isaac. O 'se' da História. In: TURTLEDOVE, Harry. *Agente de Bizâncio*. Lisboa: Livros do Brasil, [19--?].

ATTERBERY, Brian. The magazine era: 1926-1960. In: JAMES, Edward; MENDELSON, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press, 2003.

BILAC, Olavo. Júlio Verne. In: BILAC, Olavo. *Ironia e piedade*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

BILLINGTON, James H. *Fire in the minds of men*. New York: Basic Books, 1980.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Globo, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico*. São Paulo, Globo, 2000.

BOYER, Alan-Michel. *A paraliteratura*. Porto, Rés-Editora, [1992?].

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUTCHER, William. Hidden treasures: the manuscripts of *twenty thousand leagues*. *Science-Fiction Studies*, 33. 1, n. 95, 2005.

BUTCHER, William. Introduction. In: VERNE, Jules. *Twenty thousand leagues under the sea*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969

CARVALHO DO NASCIMENTO, J., DOS SANTOS, V. Geografia geral para portugueses e brasileiros: a biblioteca do povo e das escolas. *Revista da Faced*, n. 10, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. Juventude dos mitos. In: BRICOUT, Bernadette. *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CAUSO, Roberto de Souza. Ficção de gênero como degrau: a crítica de José Paulo Paes. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/interna/0,,OI3724126-EI6622,00.html>. Acesso em: 01 mar. 2019.

CELLI, Gianpaolo (org.) *Steampunk: histórias de um passado extraordinário*. São Paulo: Tarja, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHOURAQUI, André. *No princípio (Gênesis)*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CLUTER, John; NICHOLS, Peter. Gernsback, Hugo. In: *The Encyclopedia of Science Fiction*. Orbit Books, 1999. Disponível em: http://www.sfencyclopedia.com/entry/gernsback_hugo. Acesso em: out. 2014.

COOGAN, Peter. *Superhero: the secret origin of a genre*. Austin: MonkeyBrain Books, 2006.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

DASGUPTA, Swati. Jules Verne Re-discovered. In: *India International Centre Quaterly*, Nova Delhi, v. 32, n. 1, 2005.

DE CAMP, L. Sprague. *A luz e as trevas*. Lisboa: Livros do Brasil, 1987.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991.

DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, 2006. UFPR.

DOYLE, Arthur Conan. *Memórias e aventuras*. São Paulo: Marco Zero, 1993.

ECO, Umberto. Os mundos da ficção científica. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EMBRAPA. <https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/18035980/ambiente-preservado-evita-invasao-do-bioma-caatinga-pela-algarobeira>- Acesso em: 19 maio 2018.

ESTEVES, Antonio Roberto. Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI). *Revista de Literatura, História e Memória*. Cascavel, v. 4, n.4, 2008.

EVANS, Arthur B. A bibliography of Jules Verne's english translations. *Science Fiction Studies* 32,1, n.95, p.108, 2005. DePawm University.

EVANS, Arthur B. Hetzel and Verne: collaboration and conflict. *Science-Fiction Studies*, 28, 1, n. 83, p. 97-106, 2001. DePawm University.

EVANS, Arthur B. Jules Verne's english translations. *Science Fiction Studies*, Greencastle, 33,1, n. 95. p. 80-104, 2005. DePawm University.

EVANS, Arthur B. The 'New' Jules Verne. *Science Fiction Studies*, 22, 1 #65, p. 37,1995.

EVANS, Arthur B. The Vehicular Utopias of Jules Verne. In: SLUSSER, G., ALKON, P.K., GAILLARD, R.; CHATELAIN, D. *Transformations of utopia: changing views of the perfect society*. Nova York: AMS Press, 1999.

EVANS, Richard J. *Altered Pasts: counterfactuals in history* (The Menahen Stern Jerusalem Lectures). Lebanon: Brandeis University Press, 2014.

EVANS, Richard J. O passado que não aconteceu in BBC HISTORY Brasil, n. 2. São Paulo: Alto Astral, 2014.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

FERGUSON, Niall. Virtual history: towards a 'chaotic' theory of the past. In: FERGUSON, Niall. *Virtual history: alternatives and counterfactuals*. New York: Basic Books, 1999.

FERREIRA, Rachel Haywood. *The emergence of Latin American science fiction*. Middletown: Wesleyan, University Press, 2011.

FINLEY, M.I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Editorial Presença, n/d.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

FOUCAULT, Michel. Para além da fábula. In: BELLOUR, Raymond; BROCHIER, Jean-Jacques. *Júlio Verne: uma literatura revolucionária*. São Paulo: Documentos, 1969.

FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRAZIER, Joel; HATHORNE, Harry. 20.000 Leagues Under the Sea. *Cinefantastique*, v.14, n. 3, p. 32-52, 1984.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAZONI, Fernando Maciel. *A poética de Aristóteles: tradução e comentários*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006

GENETTE, Gérard. *Umbrables*. Mexico D.F.: Siglo Veintiuno, 2001

GERNSBACK, Hugo. A New Sort of Magazine. *Amazing Stories*, New York, v.1, n.1, 1926. Experimenter Publishing.

GERNSBACK, Hugo. Wonders of the machine age. *Wonder Stories*, New York, v. 3, n. 2, p. 151, 284-286, 1993.

GOMES, Renato Cordeiro. O histórico e o urbano: sob o signo do estorvo. *Revista de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, 2006.

GROSS, Cory. Varieties of Steampunk Experience. *Steampunk Magazine*, n. 1. Strangers. In: *A Tangled Wilderness*, 2007.

HARRIS, Robert. *Patria amada*. Rio de Janeiro: Record, 1993

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz; EDUSP, 1985.

HANTKE, Steffen. Diference engines and other infernal devices: history according to Steampunk. *Extrapolation: a journal of science fiction and fantasy*, v. 40. n.3, p. 244-254, 1999.

HENRIET, Eric B. *L'histoire revisitée: panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Amiens: Encrage, 2003.

HERÓDOTOS. *História*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: Moraes, 1983

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. [S.n.t.].

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p. 289.

KALLIVETRAKIS, Leonidas. Jules Verne's Captain Nemo and French Revolutionary Gustave Flourens: a hidden character model. *The Historical Review*, Atenas, v. 1, p. 207-243, 2004.

LAUMER, Keith. *Mundo alternante*. Lisboa: Livros do Brasil, [19-?]

LEÃO, Andréa Borges. O Brasil de Ségur e Verne – transferências e apropriações de modelos culturais para a infância. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32. 2008, Caxambu. [Anais...]. São Paulo: Zeta Studio, 2008.

LEÃO, Andréa Borges. Vamos ao Brasil com Jules Verne? Processos editoriais e civilização nas *Voyages Extraordinaires*. *Sociedade e Estado*, Brasília, v.27, n. 3, 2012.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein, mito e filosofia*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1991.

LOBATO, Monteiro. *A onda verde e O presidente negro*. São Paulo: Brasiliense, 1946.

LOBATO, Monteiro. *Viagem ao céu*. São Paulo: Brasiliense, 1958.

LOBATO, Monteiro. Recordando. In: *Mundo da lua*. São Paulo: Globo, 2008.

LODI-RIBEIRO, Gerson. *Ensaio de história alternativa*. Scarium e-book, 2003.

LODI-RIBEIRO, Gerson. (org.). *Dieselpunk, arquivos confidenciais de uma bela época*. São Paulo: Draco, 2011.

LODI-RIBEIRO, Gerson. *Outros Brasis*. São Paulo: Unicórnio Azul, 2006.

LODI-RIBEIRO, Gerson; MARTINHO, Carlos Orsi (org.). *Phantastica brasileira: 500 anos de história desses e doutros Brasis*. São Caetano do Sul: Ano Luz, 2000.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MANZONI, Alessandro. *Sobre o romance histórico*. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2012.

MARGOT, Jean-Michel. Un archetype populaire: Jules Verne. *Verniana*, v. 6, p.81-92. 2014.

MARTINS, Romeu (org.). *Retrofuturismo*. São Paulo: Tarja, 2013.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 48, maio/ago. 2016.

MAUPASSANT, Guy de. Adios, misterios. Disponível em: http://www.iesxunqueira1.com/maupassant/Cronicas/adios_misterios.htm. Texto original disponível em <http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre>. Acesso em: 10 mar. 2019.

MAUPASSANT, Guy de. Lo fantastico. Disponível em: http://www.iesxunqueira1.com/maupassant/Cronicas/lo_fantastico.htm. Texto original disponível em <http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre>. Acesso em: 10 mar. 2019.

MEDEIROS JR., Flavio. *Homens e monstros: a Guerra Fria Vitoriana*. São Paulo: Draco, 2013.

MIREAUX, ÉMILE. *No tempo de Homero*. Lisboa: Livros do Brasil, n/d.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1994.

MONEGAL, Emir Rodriguez. La novela histórica: outra perspectiva. *Revista de la Universidad de Mexico No. 13*, 1982.

MONIZ, Edmundo. *Guerra Social de Canudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MOORE, Alan; O'NEILL, Kevin. *The League of extraordinary gentlemen*, n. 1-6. La Jolla: America's Best Comics, 1999.

MOORE, Alan. *A Liga Extraordinária, v. II*. São Paulo: Devir, 2004.

MOORE, Alan. *The League of extraordinary gentlemen: Black Dossier*. Wildstorm, [20-?].

MOORE, Alan. *A Liga extraordinária - Século: 1910*. São Paulo: Devir, 2010.

MOORE, Alan. *A Liga extraordinária - Século: 1969*. São Paulo: Devir, 2011.

MOORE, Alan. *A Liga extraordinária - Século: 2009*. São Paulo, Devir, 2012.

MOORE, Alan. *Nemo: Heart of Ice*. Top Shelf, 2013.

MOORE, Alan. *Nemo: The Roses of Berlin*. Top Shelf, 2014.

MOORE, Alan. *Nemo: River of Ghosts*. Top Shelf, 2015.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MORÉ, Marcel. "Um revolucionário subterrâneo". In: BELLOUR, Raymond; BROCHIER, Jean-Jacques. *Júlio Verne, uma literatura revolucionária*. São Paulo: Documentos, 1969.

NEVINS, Jess. *Heroes and monsters: The unofficial companion to the League of extraordinary gentlemen*. Austin: Monkeybrain Books, 2003.

NEVINS, Jess. *A Blazing world: The unofficial companion to the League of extraordinary gentlemen, v. II*. Austin: Monkeybrain Books, 2004.

NEVINS, Jess. *Impossible Territories: The unofficial companion to the League of extraordinary gentlemen, v. III (The Black Dossier)*. Austin: Monkeybrain Books, 2008.

NEWMAN, Kim. *Anno Dracula*. São Paulo: Aleph, 2009.

NOGUEIRA, Ataliba Antônio *Conselheiro e Canudos*. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

OLINTO, Antonio. Ouvir estrelas. Disponível em: http://www.academia.org.br/ABL/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=10&infoid=1718&sid=394. Acesso em: out. 2014.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. O romance histórico brasileiro na atualidade. *Revista Vozes dos Vales*, v.3, n. 6, 2014. UFVJM.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAES, Marleide Santana. *A memória do tio Antônio à sombra do Conselheiro de Euclides da Cunha*. Vitória da Conquista: UESB, 2010.

PAGE, Lewis (2010). "Lost ancient civilisation's ruins lie beneath Gulf, says boffin". In http://www.theregister.co.uk/2010/12/09/ancient_dilmun_garden_eden_gulf_lost_civilisation/. Acesso em 19 maio 2018.

PALOMERO, Luisa-Fernanda Rodríguez. *Frankenstein Bound and Unbound: From Mary Shelley to Brian Aldiss*. *Estudios humanísticos filología*, Rioja, n.18; 1996. Universidad de León.

PLATÃO. "Íon" in SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Do Mito das musas a razão das Letras*. Chapecó: Argos, 2014.

PLATÃO. *Protágoras, Górgias, Fedão*. Belém: EDUFPA, 2002.

PLATÃO. *Timeu, Crítias, O Segundo Alcibíades, Hípias Menor*. Belém: EDUFPA, 2001.

POWERS, Tim. *Os Portais de Anúbis*. Rio de Janeiro; Editora 34, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas Shakespeareanas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. *O exílio do homem cordial: ensaios e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004.

ROSE, Jeffrey I. New light on human prehistory in the Arabo-Persian Gulf Oasis. *Current Anthropology*, 51, n. 6, 2010.

ROSENFELD, Gavriel D. *The World Hitler Never Made: alternate history and the memory of nazism*. New York: Cambridge University Press, 2005.

ROTH, Philip. *Complô contra a América*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RYAN, Marie-Laure.

Narrativa Transmídia e Transficcionalidade. Disponível em:

<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/narrativa-transm%C3%ADdia-e-transficcionalidade> . Acesso em: 19 maio 2018.

SANTANA, José Carlos Barreto de. A Construção do Discurso Científico de Euclides da Cunha: análise da geologia em *Os Sertões*. In: FERNANDES, Rinaldo de. *O Clarim e a oração: cem anos de Os Sertões*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

SAINT-GELAIS, Richard. Transfictionality. In: HERMAN, David, JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London; New York: Taylor & Francis e-Library, 2010.

SERRES, Michel. Geodésicas da terra e do céu. In: BELLOUR, Raymond; BROCHIER, Jean-Jacques. *Júlio Verne: uma literatura revolucionária*. São Paulo: Documentos, 1969. p. 21-27.

SERRES, Michel. *Júlio Verne, a ciência e o homem contemporâneo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 29-30.

SCHILTZ, Françoise. *The Future revisited: Jules Verne on screen in 1950 s America*. Gosport: Chaplin Books, 2011.

SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias*. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, Alexander M. da. Introdução. In: *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo: Hedra, 2010.

SILVA, Luis Filipe (org.) *Vaporpunk: relatos steampunk publicados sob as ordens de Suas Majestades*. São Paulo: Draco, 2010.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre nosso tempo (uma leitura da obra de José J. Veiga)*. Unicamp.

SPINRAD, Norman. *O Sonho de Ferro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

STABLEFORD, Brian. *Science fact and science fiction*. New York: Taylor and Francis Group, 2006.

STABLEFORD, Brian. Science Fiction before the genre. JAMES, Edward; MENDELSON, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

STUART, Roxana. *Stage Blood: vampires of the 19th-century stage*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1994.

TAVARES, Enéias. *A lição de anatomia do temível Dr. Louison*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

TAVARES, Enéias; MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasmismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

TAVARES, Enéias; WITTER, Nikelen; Cordenonsi, A.Z. *A alcova da morte*. Porto Alegre: AVEC, 2017.

TAVES, Brian. Hollywood's Jules Verne. In: TAVES, Brian; MICHALUK, Stephen. *The Jules Verne encyclopedia*. Metuchen: Scarecrow Press, 1996. p. 205-248.

TELOTTE, J. P. Film, 1895-1950. BOULD, M.; BUTLER, A. M.; ROBERTS, A.; VINT, S. (ed.). *The Routledge Companion to Science Fiction*. Abingdon, 2009. p. 42-51.

TELOTTE, J. P. *Science fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 24.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 2006

TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e folha*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

TURTLEDOVE, Harry. *O dilema de Shakespeare*. Parede, Saída de Emergência, 2006.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Chapecó: Argos,

VANDERMEER, Jeff; CHAMBERS, S.J. *The Steampunk Bible*. Nova York: Abrams Image, 2011. p.48.

VEIGA, José J. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

VERNE, Jules. *20.000 léguas submarinas*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p.132.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLS, H.G. *A máquina do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WESTFAHL, Gary. *Partial Derivatives: Popular Misinterpretations of H.G. Wells's The Time Machine*. WESTFAHL, Gary. *Science Fiction, Children's Literature and Popular Culture*. Westport: Greenwood Press, 2000.

ZALUAR, Augusto Emilio. *O Doutor Benignus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.