



AS IF E WHAT IF?: ELEMENTOS DO FANTÁSTICO OITOCENTISTA NA CONSTRUÇÃO DE UCRONIAS TRANSFICCIONAIS

Jayme Soares Chaves (UERJ)

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (UERJ)

RESUMO

A ficção científica, como todos sabemos, é um subgênero da literatura fantástica que comporta dentro de si várias outras subcategorias. Novos subgêneros são constituídos a partir da interpenetração de um ou mais subgêneros existentes, tornando sua classificação bastante complexa. Tomemos como exemplo o caso do *steampunk*: este originou-se da nostalgia do imaginário produzido pelos romances científicos do séc. XIX e da conexão entre três outros subgêneros: a história alternativa, ou ucronia, a ficção recursiva e o retrofuturismo. Histórias alternativas (também denominadas “ucronias”) caracterizam-se por criarem “pontos de divergência” em eventos históricos reais e conhecidos, e assim, num exercício de imaginação, reinventar o mundo em que ocorreram em seus aspectos sociais, geopolíticos e tecnológicos, descrevendo uma mudança em eventos do passado, que por sua vez altera o desenvolvimento da sociedade na qual estes eventos ocorreram. O retrofuturismo é a reminiscência, nostálgica ou irônica, de um futuro que nunca aconteceu. No entanto, outra categoria veio a se fundir com o retrofuturismo e a ucronia para criar um subproduto peculiar: o *crossover*, ou, como prefere Richard Saint-Gelais, a transficcionalidade, definida como a relação entre dois ou mais textos literários que compartilham elementos como personagens, locais imaginários e mundos ficcionais. Ou, sinteticamente, segundo Marie-Laure Ryan, é uma “migração de entidades ficcionais de diferentes textos”. Ou ainda, “uma técnica que pode ser usada para criar histórias alternativas, geralmente voltada para o tempo passado, e que muitas vezes expressam a nostalgia poderosa de um passado em que as visões dos primórdios da literatura de ficção científica podem, de fato, se tornar realidade” (CLUTER & NICHOLS). Assim, esta comunicação pretende deter-se sobre a reciclagem da ficção fantástica dos primórdios da era científica, operada por autores contemporâneos e em como essas reciclagens terminam por constituírem-se em autênticas ucronias transficcionais.

Palavras-chave: Ucronia. Fantástico. Transficcionalidade. Ficção científica.

Umberto Eco (1984) apontou quatro caminhos possíveis para a literatura fantástica e de ficção científica. 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 ucronia é o mais complexo, pois sua definição, aceita por Umberto Eco, é a mesma usada para história alternativa ou história contrafactual, ou seja, uma reconstrução 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 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 os acontecimentos históricos. A pergunta básica da história contrafactual é *what if?* Pelo fato de um mesmo procedimento poder ser aplicado tanto nos estudos históricos acadêmicos como na prosa de ficção, parece estranho que a sua prática ficcional possa ser enquadrada na literatura fantástica, e sua prática acadêmica, por outro lado, não seja considerada uma espécie de historiografia fantástica. Ou insólita. Embora não faltem, entre os historiadores, adversários ferrenhos deste procedimento, que de bom grado o desclassificariam como tal. E ainda há quem considere ucronia 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.

Seja qual for a definição de ucronia, ela não é uma exclusividade das narrativas fantásticas, apesar de ser frequentemente associada à ficção científica. É difícil considerar *O Homem do Castelo Alto*, uma das obras mais conhecidas de Philip K. Dick, como ficção científica. *Complô contra a América*, de Philip Roth, é um misto de

história alternativa e autoficção, mas decididamente não é ficção científica. Já *Bring the Jubilee*, de Ward Moore (1988), é história alternativa e ficção científica, pois é narrada do ponto de vista de um personagem que habita um século XX alternativo, resultado da vitória do Sul na guerra civil americana. Uma experiência de viagem no tempo transporta esse personagem para o momento da batalha de Gettysburg, 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. O narrador torna-se então, ele mesmo, um ser ucrônico, um ser sem tempo.

Outro caminho, dos muitos percorridos pela literatura fantástica nos últimos 40 anos, que Eco não assinalou, e que constitui o segundo subgênero que me interessa aqui, se é que podemos considerá-lo um subgênero, é o *crossover*. 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)

O pesquisador 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 pessoas reais e figuras históricas como se fossem ficcionais, 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 tipos: mundos ficcionais onde personagens reais conviveriam com personagens ficcionais, incluindo escritores e seus próprios personagens, como em *Frankenstein Libertado*, de Brian Aldiss (1988), 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 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.

Manter a aparência de um mundo real através de um jogo transficcional. Como se. *As if*. Podemos rastrear as origens desse jogo. Elas podem ser encontradas no romance fantástico e no romance de aventuras do século XIX. Em *As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, Michael Saler (2012) circunscreve a proliferação de mundos fantásticos e imaginários na literatura do fim do século XIX, nos termos de um projeto cultural maior do Ocidente: encantar um mundo desencantado.

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 histéricos 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. P. Vizioli, 1974. p. 23)

Mas tanto Poe como Maupassant entenderam que, na verdade, o fantástico haveria de adaptar-se aos novos tempos. Maupassant, antecipando cem anos antes 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)

Em 1864 o editor francês Pierre-Jules Hetzel (CHESNEAUX, 1973, pg. 24), em sua apresentação de *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, de Verne, assinalava o crescimento, na França da 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”. Em campo estético oposto, e até mesmo hostil, Emile Zola advogará o lugar da ciência

na literatura nos ensaios que compõe *O romance experimental*.

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. Desse modo, a partir de Júlio Verne e Poe, passando por Bram Stoker, H.G.Wells, Conan Doyle, e 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.

Não por acaso, são justamente os personagens pertencentes a essa literatura oitocentista, que procurava resgatar o encantamento perdido do mundo, os mais recorrentes no jogo transficcional. Não por acaso, um deles foi o primeiro personagem literário a ser biografado, e de forma tão rigorosa que, por vezes, ficamos em dúvida sobre a sua real existência: Sherlock Holmes. De fato, podemos considerar os estudos do cânone sherlockiano, iniciados em 1928 com a publicação de *Studies in the Literature of Sherlock Holmes*, conferência do padre Ronald Knox feita originalmente em 1911, bem como a primeira biografia completa do detetive escrita em 1962 por William Baring-Gould, como os marcos iniciais de uma tradição subterrânea que começou a tomar corpo em 1970 quando o escritor de FC 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 o qual 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* em um esforço para descobrir o seu verdadeiro nome, títulos e armas. 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, 2006, pg. x)

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 alternativo, mas também um desfecho alternativo para uma clássica obra literária. É exatamente o que acontece, por exemplo, no romance *Anno Dracula*, de Kim Newman. Exemplo daquilo que Eric B. Henriot (2004) denominou “ucronia ficcional”, este *what 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 *Dracula* 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. 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 o misterioso Jack-o-Estriador. Enquanto os crimes são investigados, Newman 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.

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.

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 Henriette, eu denomino ucronia transficcional.

Referências

- ALDISS, Brian. *Frankenstein libertado*. Lisboa, Livros do Brasil, 1988
- CHESNEAUX, Jean. *Una lectura política de Julio Verne*. Mexico, Siglo Veintiuno, 1973
- ECO, Umberto. “Os mundos da ficção científica”, in *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1989.
- ECKERT, Win Scott. Prefácio a FARMER, Philip Jose. *Tarzan Alive: A Definitive Biography of Lord Greystoke*. Bison Books, 2006
- MAUPASSANT, Guy de. “Adieu mystères”. Disponível em <http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre>.
- MAUPASSANT, Guy de. “Le fantastique”. Disponível em <http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre>.
- SAINT-GELAIS, Richard. “Transfictionality”, in HERMAN, David, JAHN, Manfred & RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York, Taylor & Francis e-Library, 2010
- HENRIET, Eric B. *L'Histoire revisitée: Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Paris, Encrage/Les Belles Lettres, 2004
- KNOX, Ronald A. & CROWE, Michael J. *Ronald Knox and Sherlock Holmes: The Origins of Sherlockian Studies*. Gasogene Books, 2011
- MOORE, Alan & O'NEILL, Kevin. *A Liga Extraordinária, vol. I*. Barueri, Panini Books, 2010
- _____. *A Liga Extraordinária, vol. II*. São Paulo, Devir, 2004
- MOORE, Ward. *E tudo o tempo levou*. Lisboa, Classica Editora, 1988
- NEVINS, Jess. *Heroes and Monsters: The Unofficial Companion to the League of Extraordinary Gentlemen*. Monkeybrain, 2003
- NEWMAN, Kim. *Anno Dracula*. São Paulo, Aleph, 2009
- POE, Edgar Allan. “À Ciência”, in VIZIOLI, Paulo (Seleção e Tradução). *Poetas norteamericanos*. Antologia Bilingue. Edição Comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América: 1776-1976. Rio de Janeiro, RJ: Lidador, 1974. p. 23.
- SALER, Michael. *As If: Modern Enchant and the Literary Prehistory of Virtual Reality*. New York, Oxford University Press, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975
- WEBER, Max. “A ciência como vocação”, in *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo, Cultrix, 2004.