



## Oscilações do tempo e do espaço

### Time-Space Fluctuations

Alcebiades Diniz Miguel\*

**Resumo:** Por uma estranha compulsão, diversos autores que trabalharam suas próprias recriações históricas – de Philip K. Dick a Philip Roth – preferiram reescrever a História a partir da Segunda Guerra Mundial, ora colocando Hitler como o grande vencedor, ora deslocando elementos no arcabouço dos fatos do período. Nesse sentido, *The Yiddish Policemen's Union*, de Michael Chabon, é uma peça complexa que refaz o obsessivo caminho de recriar um mundo diferente desde o ano zero de 1939, mas colocando na fórmula Israel e o Holocausto apenas para retomar, fórmulas eventualmente estigmatizantes.

**Palavras-chave:** Ficção científica. Segunda Guerra Mundial. História alternativa.

**Abstract:** By a strange compulsion, many authors worked their own historical recreations – from Philip K. Dick to Philip Roth – recreating the history from the Second World War point, sometimes putting Hitler as the big winner, sometimes shifting elements in the framework of the events of the period. In this sense, *The Yiddish Policemen's Union*, by Michael Chabon, is a complex piece which retraces the path of obsessive rebuild a different world from the year zero 1939, but putting in the formula Israel and the Holocaust only to resume some formulaic and eventually stigmatizing images.

**Keywords:** Science Fiction. Second World War. Alternative History.

A ideia de passagem do tempo, que implica a possibilidade de projeção daquilo que pode ou não estar por vir e o registro daquilo que, com certeza, passou é, possivelmente, uma das conquistas mais difíceis e complexas de todas as civilizações. A estruturação de uma História é conquista tardia de um grupo já identificado e coeso com um passado canônico, a partir do qual estão eleitos os momentos certos que devem ser ou não lembrados como motivo de orgulho ou motivo de vergonha. Sem o tempo, inexistente projeto ou memória: o presente transforma-se em um *continuum* perpétuo e sem alterações, uma estrutura temporal “homogênea e vazia” como Walter Benjamin descrevia a História otimista construída pela social-democracia alemã da República de Weimar. Convenção humana que marca todas as outras convenções com seu selo, o tempo apenas se equipara à linguagem: ambos estruturam a experiência humana, dotando-a de certa materialidade e inevitabilidade, pois apenas



começamos a aprender algo do mundo ao nosso redor e já somos mergulhados no fluxo do tempo e das palavras.

Essa intuição espalha-se pela cultura humana, adquirindo formas variadas. Nesse sentido, é reveladora a reflexão feita por Gianfranco Ravasi de que existiria na concepção teológica cristã um “componente extremamente pesado que altera o centro teológico de gravidade do espaço para o tempo” (RAVASI citado por CIMOLI, 2006). Paradoxalmente, aqueles elementos possuem certa natureza abstrata e arbitrária, pois embora o tempo pareça marcar fisicamente no ser humano sua passagem, ainda assim a impressão que temos dele, materializada, por exemplo, na substância da História, mas também do mito e das diversas teologias, é subjetiva, oblíqua e passível de manipulações e distorções. Jorge Luis Borges indicou claramente essa dupla natureza do tempo, simultaneamente objetiva e subjetiva, quando escreveu contos como “O milagre secreto” ou no poema em prosa “Nota para um conto fantástico”. Nessas narrativas, o tempo surge passível de suspensões temporárias que soam como infinitas e permeadas de combinações magicamente modificadoras. Talvez, por tudo isso, a aproximação de muitos para com a História seja por meio da via mitificadora, via essa que frequentemente resvala em concepções e imposições ideológicas.

Tal aproximação do tempo histórico, que muitas vezes resvala no tempo mítico – tempo que não permite incoerências e que se projeta como os “eventos” fantásticos borgeanos no seio da História –, se traduz em muitas teorias históricas que evidenciam profundos traumas ideológicos. Esse é o caso das teorias sobre os “buracos” da continuidade histórica denominados “Hipótese do Tempo Fantasma” (*Phantomzeit*), desenvolvidas pelo Dr. Hans-Ulrich Niemitz – autor do opúsculo de bombástico título *Did the Early Middle Ages Really Exist?* –, Heribert Illig e outros. A engenhosa hipótese desses historiadores alemães postula que a Alta Idade Média teria cerca de 300 anos a menos do que costumeiramente está registrado: os anos de 614 a 911 nunca teriam existido.

Assim, a mudança do calendário juliano para o gregoriano, realizada pelo Papa Gregório XIII em 1582, seria na verdade uma forma perfeita de encobrir e eternizar a farsa histórica, enxertando 300 anos a mais no calendário; tal manipulação realizada pelo clero – e aqui a trama dos teóricos *Phantomzeit* toma ares de *Da Vinci Code*, romance popularesco de Dan Brown – permitiria à Igreja ganhar um bom período suplementar de antiguidade, deslocando reinados como o de Otto III para o mítico ano 1000. Mas, se os 300 anos extras são fabricados, e quanto aos fatos neles documentados? A teoria não recua diante



desse problema: boa parte deles ou seria fabricado ou teria ocorrido em datas completamente diferentes. A partir de “buracos” reais na historiografia – como o que ocorre na construção de Constantinopla, de quase 300 anos –, os teóricos *Phantomzeit* generalizam sem piedade que toda incongruência histórica é fruto de uma manipulação eclesiástica, sendo que Niemitz afirma textualmente que o próprio Carlos Magno não passa de um herói fabricado pelo clero. Apesar de engenhosa e de explorar elementos de instabilidade reais da história medieval – um dos estopins que iniciou o questionamento do tempo medieval foi uma conferência ministrada em Munique, em 1986, por Horst Fuhrmann, presidente da *Monumenta Germaniae Historica*, que mostrava sistematicamente a metodologia de falsificação do passado, com vistas à criação de “grandes eventos”, por parte da Igreja –, a teoria *Phantomzeit* não se sustenta: outras formas de estabelecimento de cronologias, bem como calendários criados por outras culturas não apresentam tais discrepâncias.

Contudo, o grande peso da tese é justamente não realizar uma pequena crítica ou apontar para uma falha pontual, mas questionar o funcionamento mesmo da estrutura de tempo universalmente aceita. Essa ousadia é fascinante, porque assumi-la é, por um lado, como entrar para um grupo privilegiado que conhece a verdade, a despeito de todos os demais ignorantes que podem e devem ser desprezados. Por outro lado, há algo de fascinante ao se imaginar intensamente como seria a realidade se uma hipótese como a *Phantomzeit* fosse estritamente verídica. Como a fabulação narrativa que se serve da História para criar um mundo paralelo ao nosso – um dos procedimentos usuais e paradigmáticos da ficção científica –, os revisionismos apelam àquela possibilidade de ver a História como uma argila para a montagem arbitrária, conformando e adaptando os fatos à curvatura de nossos desejos.

Antes de prosseguirmos, abandonando definitivamente os revisionismos e teses conspirativas – que são atualizações não literárias de um esquema que, como vimos, é narrativo –, devemos apontar para outra forma de ler o passado histórico. Trata-se do viés niilista, que interpreta a História como um pesadelo, uma monstruosa ilusão, uma irrelevante convenção que desaparece diante de imperativos como “destino”, “verdade” ou “missão”. É novamente Jorge Luis Borges quem nos oferece um poderoso exemplo dessa posição contra a História: o zoólogo Philip Henry Gosse formulou, em meados do século 19 em seu livro *Omphalos*, a hipótese de que a vida na terra teria surgido da criação divina que, repentinamente, interromperia o ciclo usual do tempo geológico e histórico como evento único. Esse evento é justamente a criação do mundo por Deus, em algum ponto aleatório do passado. Gosse pretendia oferecer um paradoxo sutil que conseguisse resolver a incompatibilidade evidente entre a Criação na



versão das Escrituras e aquela que as pesquisas geológicas e a teoria da evolução de Darwin descortinavam. Já no século 20, o filósofo romeno Emile M. Cioran iria ainda mais longe na negação da História: atualizando a desconfiança nietszcheana em relação à História e ao historiador e sua enumeração de fatos, Cioran definiria a História como um imenso vazio negador da verdade:

para apreender a essência do processo histórico, ou melhor sua *falta* de essência, é preciso render-se à evidência de que todas as verdades que acarreta são verdades errôneas, porque atribuem uma natureza própria ao que carece dela, substância aquilo que não pode possuí-la. (CIORAN, 1989, p. 8-9).

O filósofo romeno também faz o elogio da esclerose dos povos e das raças – sim, raças, uma vez que Cioran, ardoroso defensor do ideário nazifascista na primeira fase de sua vida e obra, emprega categorias racistas como ferramentas para o estabelecimento de conceitos, o que muitos de seus discípulos entendem apenas como charmoso jogo conceitual –, entendendo que a paralisia é a melhor situação da humanidade, especialmente quando comparada ao odioso progresso, uma vez que a mudança e a inovação para aquele autor são meros simulacros. Na ontologia histórica que Cioran esboça em *História e utopia e Desgarradura*, o escritor nega a validade do projeto de futuro e do futuro em si ao focar o eixo de suas críticas nos aspectos grotescos e sangrentos que a esperança de uma forma ou de outra acaba por contemplar.

Na fórmula desse silogismo sem utopia, as pessoas seriam obrigadas a cometer suicídio em massa. Esta brinca com o desejo utópico, ao imaginar uma pequena utopia na visão de uma *Paris Wasteland*. Trata-se de uma reação à complexidade da História pela negação, não parcial em prol de uma possibilidade ficcional (encarada ou não como realidade de fato, como no caso dos revisionismos), mas de uma negação total do tempo humano como projeto, esperança ou possibilidade. A verdade é que esse niilismo radical e desesperado atingiu até mesmo Wells, que – imediatamente antes de Cioran tornar-se um filósofo *hype* no *demi-monde* intelectual francês – publicou seu opúsculo *Mind at the End of its Tether*, no qual postula a inevitável tendência da humanidade à entropia e à decadência, entendida como certeza matemática diante de um inimigo semi-ficcional – foi, antes e como ficção, marciano, cientista louco ou militarista no comando de modernas máquinas de guerra –, “O antagonista”, a soma de todas as tendências e reflexos destrutivos do ser humano. A adoção, por parte de um ativista e até mesmo otimista autor de ficção científica, homem que atualizou e



tornou possível em larga escala a manipulação do tempo – não apenas do espaço, como foi o caso do romance utópico até o século 19 – para a construção de realidades paralelas ou complementares à nossa, de um sistema tão completamente desesperado nos traz ao primeiro plano a clivagem real entre o tempo imaginado/desejado e o tempo real, essa clivagem que afetou os profetas bíblicos da mesma forma que autores contemporâneos como Phillip K. Dick: a inexorável continuidade, que a tudo e todos impulsiona, deixando para trás montanhas de ruínas e de corpos – como na imagem do anjo da História de Walter Benjamin, recuperando mais uma de suas imagens poéticas do processo histórico. A história alternativa soma-se às tentativas de parar, ao menos como desejo, esse processo.

A história alternativa como processo político, como desejo de grupos que esperam mudar o futuro, o presente e o passado, deseja ardentemente essa “segunda vinda” do fato histórico passado, uma segunda chance na qual seus desejos políticos poderiam ser atendidos e o presente fosse outro: o negacionista do Holocausto imagina o momento em que Hitler e o nazismo sejam absolvidos pelo “tribunal da história”; o crente em teorias conspiratórias espera o momento em que os jornais e revistas pelo mundo estampem em letras garrafais a comprovação dos fatos “secretos” que ele conhece e imagina reais, substituindo toda a “ficção” manipulada por algum poder esmagador. Esse mecanismo funciona de forma semelhante na ficção. No romance *O homem do castelo alto*, de Philip K. Dick, temos uma situação recorrente em histórias alternativas ficcionais no século 20: na fantasia do autor, os nazistas triunfaram e a ideologia hegemônica mundialmente é o nacional socialismo. Nessa realidade alternativa, o autor traça um mosaico de histórias que vão se costurando por um arcabouço *pulp* no qual predomina o fascínio pelo mecanismo do *I Ching*. Ao final, surge claramente a tentação em destecer o tempo no romance proibido que mostra uma realidade diferente, a vitória dos aliados – espelho do labor do ficcionista, o próprio Dick que imaginava um mundo nazificado.

Infelizmente, Dick não explora as possibilidades dessa destessitura, investindo cegamente na estabilidade e verossimilhança de sua trama em um contexto que deveria ser mais livre, menos circunscrito a reduções e minúcias históricas que o autor desconhecia. Outro exemplo é o romance – inspirado nos policiais *pulp* de Raymond Chandler e Dashell Hammet – *The Yiddish Policemen's Union*, de Michel Chabon, que se desenrola em uma realidade alternativa, na qual os norte-americanos bombardearam a Alemanha com bombas atômicas e, fato central na trama, o Estado de Israel nunca teria existido, pois os judeus sobreviventes e fugitivos do Holocausto foram transferidos para um território



autônomo no Alasca batizado Distrito Federal de Sitka. Na trama, um detetive decadente busca pistas que resolvam, dentro de um contexto político instável e em desintegração, o assassinato do provável messias tão esperado pelos judeus. A trama de Chabon pressupõe, em sua estrutura básica, algo como o fim da história como imaginamos com o advento do Messias. Mesmo a complexa trama de *O inquisidor*, de Valerio Evangelisti, no qual três períodos temporais – descrevendo três arcos de trama até determinado momento autônomos do ponto de vista narrativa – se alternam, há um momento em que os três momentos temporais se mesclam, o evidente salto para a “destessitura” do tempo.

Esse mesmo sentido do momento que já ultrapassa a história, narrada e documentada, é muito consciente na obra de H. G. Wells, que desde o início trabalhou os espaços oferecidos pelo tempo – o intervalo entre o passado imediato e o futuro, o passado ou o futuro ampliados por uma lente de aumento, a possibilidade de um presente Outro e seus fantasmas – como elementos fundamentais de suas narrativas. Mas antes de abordarmos alguns dos princípios que regem a forma do tempo nas narrativas wellsianas, precisamos confrontar duas outras possibilidades de tempo, esboçadas ficcionalmente: o tempo profético e o tempo estático, cíclico em sua miséria e esgotamento, que poderíamos chamar de destrutivo. A terminologia utilizada na frase anterior é aproximativa, não exata e rigorosa: trata-se de uma tipologia que possibilite apreender certos aspectos na obra de nosso objeto, Wells, e que possam ser extrapolados para outras obras do gênero ficção científica. Para fins de ilustração, escolheremos – com certa arbitrariedade, é bem verdade, mas que é calcada em um método, como veremos – duas obras que representem aspectos dessas duas formas específicas de construir a tessitura do tempo narrativo.

Assim, como não há metas formativas e ideológicas, a ficção científica livra-se do peso causado pela autoilusão ou menosprezo pela humanidade *Hic et Nunc*, substituída por uma sonhada humanidade nova, alimentada por tantas profecias, utopias ou futurologias. Marca-se com mais clareza o afastamento das esperançosas pretensões pela escolha de um personagem individual, catalisador e testemunha da realidade alterada ao redor, quando não o próprio e imprevisível salvador ou vingador da humanidade. Desconfiados do Estado, impotente diante de tantas atrocidades e catástrofes – muitas delas, aliás, provocadas pelo próprio –, os autores de ficção científica, desde seus primórdios, jamais entenderam os processos históricos como uma perfeita estrutura hegeliana, mas como o jogo de lutas entre vontades individuais, nas quais entram em cena elementos abstratos como moral, culpa, remorso que influenciam decisivamente toda a resolução do problema proposto pela



peripécia narrativa. Isso não significa afirmar que a ficção científica é encarnação narrativa do discurso liberal: trata-se de um esquema narrativo e fabular, usualmente empregado na ficção científica, que valoriza a identificação e o valor, ao menos para contraste, do testemunho do protagonista; esquema herdado da ficção fantástica e que os autores de ficção científica compartilham com autores de outros gêneros distintos, mas paralelos.

Esse esquema garante a estabilidade de qualquer fábula, e costuma ser empregado por autores – podemos citar um Aldous Huxley, por exemplo, mas também um Fernando Arrabal ou um Samuel Beckett – cujo interesse essencial é criar uma fábula sobre nossa sociedade da forma como Swift criava fábulas sobre a sociedade na qual vivia. Dessa forma, desde Edgar Allan Poe, Jules Verne e H. G. Wells, seus precursores mais celebrados, a aventura da sobrevivência na ficção científica costuma ter um protagonista que, foco privilegiado, testemunhará a quase destruição antes de encontrar alguma saída ainda não pensada, muitas vezes quando a situação já é francamente desesperadora. Por exemplo, na novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), de Edgar Allan Poe, o foco está todo no narrador-protagonista e sua luta contra estranhos e inesperadas ocorrências de sua jornada como marinheiro – a entropia claramente representada pela morte do personagem com o qual nos identificamos e que seguimos por toda a narrativa. O mesmo vale para muitos dos romances e novelas de Jules Verne: a morte, a paralisia, surge no horizonte dos protagonistas que precisam lutar contra ela. Wells, nesse sentido, apresenta uma evolução no processo de composição de antagonistas na ficção científica: ele coloca o Estado, e a própria Civilização que o gestou, como arautos da entropia, em sua luta por uniformização e equilíbrio utópicos. Assim, a ameaça não é um cataclismo provocado pela natureza ou pela maldade/desatenção de um *Savant Fou*, mas as formas terríveis assumidas pela civilização e seus métodos de organizar e dar sentido ao caos. Trata-se de um passo previsível no desenvolvimento temático da ficção científica, mas Wells dota-o de um desenvolvimento imprevisto que é francamente revolucionário, estabelecendo novos paradigmas temáticos desde então sistematicamente retomados e ampliados por autores de ficção científica – porque a própria vontade de deter a entropia, em muitos dos romances de Wells, gera a entropia.

De fato, o imaginário crispado pela realidade história do início do século 20 se alimentaria fartamente dessa irônica imagem da sociedade futura de Wells. Logo o engenheiro russo Yevgeny Zamyatin, influenciado por tramas de Wells como *When the Sleeper Wakes* (1899), escreveria sua famosa leitura do universo wellsiano, a novela *We* (1921), na qual descreve uma sociedade futura encerrada em prédios construídos inteiramente em vidro, nos quais qualquer forma de



expressão individual era condenada e uns poucos rebeldes tentam sobreviver como selvagens fora do domo de vidro da civilização. Zamyatin era, como o próprio Wells, um socialista que logo se comprometeu com a causa da Revolução Bolchevique, com seus ensaios e projetos de engenharia. Zamyatin, protótipo do artista futurista, logo se decepcionaria com a sombria atmosfera repressiva que, já nos anos 1920, instalava-se no coração da jovem nação socialista, e expressava sua revolta nessa obra que seria a fonte de vários e diferenciados comentários políticos posteriores. Mais ou menos simultaneamente, na jovem Tchecoslováquia, o dramaturgo, ensaísta e romancista Karel Capek empregaria a alegoria da paralisia política em brilhantes peças – como *The Insect Play* (escrita em parceria com seu irmão Josef Capek, 1922) que descreve uma militarista sociedade de insetos humanizados – e romances, incluindo sua mais conhecida obra, *A guerra das salamandras* (1936).

Nesse romance, uma nova espécie de estranhos animais inteligentes – as salamandras – é descoberta. Logo, todas as nações do planeta contam com exércitos de obedientes salamandras trajando os uniformes e defendendo as ideologias de seus patrões – salamandras nazistas, comunistas e democratas. A revolta desses escravos contra seus mestres humanos destrói nosso mundo. A brutalidade dos sistemas coletivistas em voga na Europa desde o final da Primeira Guerra Mundial encontrou na prosa poderosa de Wells um sistema narrativo e de representação eficaz, mas isso não quer dizer que a descoberta de Wells ficou restrita ao moderno romance político. A subcultura *pulp* da ficção científica, nos EUA e logo no mundo, empregaria a imagem de um Estado estável, mas inumano, com frequência. Assim, em ficções como *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *Stranger in a Strange Land* (1961), de Robert Heinlein ou *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), de Philip K. Dick, indivíduos debatem-se contra autoridades esmagadoras especializadas na censura, uniformização e controle que se estende até a constituição biológica dos seres controlados. O mesmo vale para as sociedades estilhaçadas entre repressão policial, máfias e *hackers* mercenários que vemos nos romances *cyberpunk* de William Gibson. Mais radicais são as configurações distópicas imaginadas por Frederick Pohl, veterano escritor que, nascido em 1919, pôde testemunhar de modo mais direto o turbilhão de acontecimentos atroz do século 20.

Em sua novela *Um demônio no cérebro* (1964), descreve um mundo no qual surtos periódicos de loucura reduziram a humanidade a um amontoado de escombros, nos quais os sobreviventes vivem uma nova “era de trevas”, mais sombria do que nunca, uma vez que os casos de possessão são reais e letais. Sempre empregando as violentas soluções narrativas e descrições *pulp*, Pohl encaminha seu narrador-protagonista por paisagens dominadas pela loucura e





por sucessivas tentativas, todas fracassadas, de constituir algum sentido para a epopeia humana destruída por, logo descobrimos, uma elite secreta provida de aparatos de controle mental, que provocavam a loucura ao dominar o corpo de qualquer humano em todo o globo. Ao fim da novela, Chandler, o protagonista, aniquila seus inimigos e torna-se o único “deus” manipulador vivo, tornado um Macbeth *pulp* que após semear um rastro de sangue será destronado por outro controlador mais poderoso e esperto. A representação irônica da entropia, proposta revolucionária que Wells lançou em seus escritos, expandiu-se assim até o limite de suas possibilidades, encontrando longa e fértil território em novas mídias como o cinema ou a história em quadrinhos.

Muito tempo depois, seria o escritor fantástico Michael Moorcock quem expressaria com precisão a natureza dessa “insatisfação” com as histórias alternativas, um julgamento que provavelmente Wells aprovaria:

Um bem-estabelecido gênero comercial, que inclui mesmo Role-Playing Games, concentra-se nos dias de hoje em nostálgicas retomadas da Segunda Guerra Mundial, algumas vezes adicionando dragões e senhores da guerra à mistura. [...] Para manter alguma autoridade moral, histórias alternativas do período hitleriano devem confrontar-se com a psicopatologia do nazismo. (MOORCOCK, 2008).

Moorcock possui inegável razão ao apontar dois pontos fracos da história alternativa: sua tendência ao esgotamento pela repetição narrativa de especulações e probabilidades e a falta de coragem de muitos de seus autores de abordar radicalmente o problema da reconstrução histórica ficcional, ao mesmo tempo que aponta para a obsessão das histórias alternativas com a Segunda Guerra Mundial, revelando talvez algo de desejo recalcado ou de fascínio pelo Mal representado pelo nazismo. Não que o tema de uma Europa (e de um planeta Terra) remodelados após a vitória nazista estivesse ausente da literatura: um dos primeiros exemplares surgiu em um escopo exótico, mescla de decadentismo e ficção científica no romance *The Sound of His Horn*, de Sarban (*nom de plume* de John William Wall). Centrais no romance de Sarban – que foi publicado em 1952 – é a caça e o sadomasoquismo de nazistas reduzindo moças dos países dominados desse estranho mundo primitivo e novo a “presas” sexuais sendo a caçada humana, portanto, o esporte predileto da elite nazista no poder. Contudo, o jogo de presa e caçador que fascina Sarban ao mesmo tempo é fator de repulsa e pavor: a frase que abre o romance, dita pelo protagonista que testemunhou o futuro possível através de uma brecha no tempo, é “Esse é o



terror que é impronunciável” (SARBAN, 2011, p. 11). Mas o romance de Sarban com suas imagens semelhantes àquelas empregadas por Octave Mirbeau na fábula sádico-anarquista *O jardim dos suplícios* apresenta-se algo distante de nossa sensibilidade. Um exemplo mais significativo de todas as tendências apontadas por Moorcock é o recente romance de Michael Chabon, *The Yiddish Policemen’s Union*. Na realidade alternativa construída por esse escritor, a Segunda Guerra Mundial é novamente o tema essencial, mas o eixo é deslocado para um evento dentro dessa guerra pouco explorada pelos romancistas que criam tais realidades paralelas, que é o Holocausto e sua consequência imediata, a criação do Estado de Israel.

No romance, ele ocorreu em escala menor, uma vez que os Aliados usaram bombas nucleares contra a Alemanha e não contra o Japão, resultando no final mais rápido da guerra na Europa. Aos refugiados judeus, contudo, não foi aprovada a criação de um Estado autônomo, mas de uma região provisória situada no Alasca denominada Distrito Federal de Sitka. Nesse local imaginário, o ídiche seria o idioma oficial e os judeus estariam em constante conflitos com os nativos originais, os esquimós. Às vésperas do fim do prazo de concessão do território, uma conspiração liderada por um *doppelganger* da máfia russa liderada por rabinos ultraortodoxos planeja transferir os judeus do Alasca para a Palestina por meio de um atentado terrorista violento e assustador em plena Jerusalém, controlada pelos árabes, contando para isso com o apoio da CIA e do governo dos EUA.

O complô, que incluiu o assassinato do messias judaico surgido em pleno Distrito de Sitka, é investigado por um policial que é deliberadamente pintado com todas as cores típicas do filme *noir* e das publicações *pulp*, que também surgem em detalhes da construção do romance. A influência é tão forte e patente que Chabon não se furta a brincadeiras metanarrativas e jogos de referência, nomeando os personagens norte-americanos de sua trama com nomes como “Spade” (referência direta ao famoso detetive criado por Dashell Hammett) ou “Cashdollar”. Mas, apesar de todos esses jogos de ironia e da pretensa sofisticação pós-moderna que eles evocam, o romance é uma repetição de lugares comuns em sua forma e a rearticulação pós-moderna de velhos preconceitos antijudaicos em parte de seu conteúdo.

A falta de um evento histórico que sirva de fio condutor – por exemplo, Wells utiliza a ascensão de Hitler e a Guerra Mundial em seu *The Holy Terror*, mas uma ascensão e uma guerra deslocadas e transfiguradas – torna sua trama por vezes abstrata demais para o gênero policial que se pretende seguir; perde-se com frequência a meada da realidade alternativa.



Como a realidade ficcional construída é frágil e defeituosa em sua estrutura básica, Chabon a complementa com associações “irônicas” da realidade histórica de fato: inverte o jogo histórico e coloca os judeus como terroristas disputando seu espaço com um governo estabelecido, configurando-os como uma máfia internacional e concentrados em um território emprestado e não oficializado que lembra em tudo a Autoridade Palestina, Estado não totalmente autônomo em termos estritos. Esse mecanismo irônico, contudo, reproduz lugares comuns e preconceitos sobre os judeus: a associação entre a concepção religiosa judaica e uma política imperialista, a aliança com o “imperialismo norte-americano” e o surgimento do Estado de Israel como medida imposta e criminosa, implicando na expulsão de outro povo em prol dos judeus que seriam na verdade tropas de ocupação a soldo do “imperialismo ianque”. Ao final do romance, surge um diálogo entre Bina – a personagem mais forte do romance – e o herói Landsman, ambos nascidos na “autoridade judaica” de Sitka, discutindo os eventos que levaram ao atentado terrorista e à tentativa de autoridades dos EUA de comprar o silêncio dos dois. O diálogo é revelador pelo jogo “irônico” que em essência reproduz uma ideologia bastante comum no momento histórico atual:

Eu sempre soube onde eles estavam. Lá em Washington. Bem acima de nossas cabeças. Puxando as cordas. Definindo as prioridades da agenda. É claro que eu sabia disso. Todos nós sabíamos disso. Crescemos sabendo disso, não é verdade? Todos nós aqui, sofrendo. Hóspedes da casa. Mas eles nos ignoraram por tempo demais. Deixaram-nos aqui, com o que tínhamos. É fácil enganar a si mesmo. É só dar a entender que você tem um pouco de autonomia, bem pouco mesmo, nada demais. Eu pensei que estava trabalhando para o bem de *todos*. Você sabe, servindo o povo. Mantendo a lei. Mas na verdade eu estava apenas trabalhando para Cashdollar [N.T.: um agente da CIA]. (CHABON, 2007, p. 375).

De certa forma, Wells percebia as fraquezas de suas “experiências com o tempo” já no momento em que as realizava, buscando minimizar os efeitos perversos de utilizar pessoas reais para construir uma realidade falsa, o que implica a projeção em falso, rodopiando no vazio, da realidade atual evocada através de associações dúbias ou rasas.



É bem verdade que alguns autores iriam mais longe: o autor britânico David Britton, no complexo multimídia (que inclui vários romances, como *Lord Horror* ou *Motherfuckers: The Auschwitz of Oz*, e séries em quadrinhos) *Lord Horror*, no qual cria uma realidade alternativa na qual os nazistas triunfam, empregando técnicas vanguardistas tomadas de empréstimo de William Burroughs e James Joyce. Nesse estranho mundo de referências cruzadas, o herói, Lord Haw Haw (William Joyce, político ligado aos fascistas de Oswald Mosley e a voz mais famosa por trás das emissões do programa de rádio *German Calling*, utilizado pelos nazistas para desmoralização dos ingleses) transmite-se em irmão de James Joyce e em seu rival na disputa pela mão da conhecida atriz e cantora Jessie Mathews.

Surgem igualmente ao longo do complexo narrativo outras permutações e cruzamentos da realidade trivial com o drama histórico, e cantores de *rock* permutam sua posição com Joseph Mengele, por exemplo. Trata-se de um *grand guignol* que trivializa a atrocidade, daí derivando boa parte de sua polêmica – o primeiro romance de Britton dentro de seu universo alternativo particular, de 1990, foi banido d Inglaterra e seu autor, preso. Mas é evidente que, apesar de alguns os elogios rasgados – como o de Moorcock, afirmando que *Lord Horror* é superior a todos as narrativas de realidade alternativa por “confrontar o nazismo com a apropriada originalidade e paixão” (MOORCOCK, 2008) – a obra de David Britton é apenas um obscuro epígono de romances vanguardistas com o acréscimo temático da criação de uma realidade alternativa e delirante, mas confortavelmente contígua à nossa de tal forma que possamos nos chocar com todo esse fluxo de associações triviais.

O processo de banalização dessas nostálgicas reformulações da Segunda Guerra Mundial chegou mesmo ao campo das artes plásticas, como demonstra o projeto *Neu-York*, no qual a artística Melissa Gould recria um mapa de Nova Iorque de 1939 com nomes de locais em alemão, uma topografia imaginária da cidade ocupada por nazistas. A obra, o *site* e um mapa litográfico em quatro cores, é “uma reflexão cuidadosa”, afirma a autora, de questões relacionadas à memória, espaço, ficção e história – trata-se de uma descrição generalizante e obscura, mas que costuma estar estampada igualmente nas introduções de quase todos os romances de realidade histórica alternativa, demonstrando que esse ardor em dar a vitória da Segunda Guerra Mundial aos nazistas segue caminhos inconscientes que a justificativa pronta não cobre inteiramente. Os mapas do projeto são caprichados, com a autora tendo o cuidado de criar nomes, ao menos para os incautos, suficientemente críveis. Abaixo, podemos ver a “versão alemã” da região do rio Hudson e do túnel Lincoln, em Nova Jersey:





ficção como desejo ou espelho é o que falta a Chabon e tantos destecedores do tempo, profissionais e amadores, que sonham com uma aparente nova História que, ao fim e ao cabo, é sempre a mesma.

-----

\* **Alcebiades Diniz Miguel** é pesquisador em pós-doutorado do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

## Referências

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. (v. I-III). Barcelona: Emecé Editores, 1996.

CHABON, Michael. *The Yiddish Policemen's Union*. New York: HarperCollins, 2007.

CIMOLI, Anna Chiara. Religious Architecture. *Art'è*, anno IX, n. 4, autumn 2006. (Republicado em: <<http://www.fmronline.com/locator.cfm?PageID=6889>>. Acesso em: 17 abr. 2008).

CIORAN, E. M. *Desgarradura*. Barcelona: Montesinos, 1989.

CIORAN, E. M. *História e utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOULD, Melissa. *Neu-York* (2000). Mapas imaginários e reproduções da litografia original disponíveis em: <<http://www.megophone.com/neuyork.html>>. Acesso em: 1 mar. 2008.

MOORCOCK, Michael. If Hitler Had Won World War Two... *Telegraph*. Manchester, 7 nov. 2005. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/global/main.jhtml?xml=/global/2005/07/10/boros10.xml>>. Acesso em: 24 fev. 2008. (Publicado, inicialmente, na versão impressa do jornal.)

NIEMITZ, Hans-Ulrich. *Did the Early Middle Ages Really Exist?* Berlim: [s.n.], 2000. Disponível em: <<http://www.cl.cam.ac.uk/~mgk25/volatile/Niemitz-1997.pdf>>.

POHL, Frederik. *Um demônio no cérebro*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1994.

SARBAN. *The Sound of His Horn*. North Yorkshire: Tartarus Press, 2011. (edição e-book).

WELLS, H. G. *The Holy Terror*. North Yorkshire: House of Stratus, 2002.