



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM SOCIEDADE,
CULTURA E FRONTEIRAS – NÍVEL DE MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, CULTURA E FRONTEIRAS**

JEFFERSON JONATHAN DOS SANTOS

**A FICÇÃO CIENTÍFICA COMO ESCRITA DE PODER IDEOLÓGICO:
LEITURAS A PARTIR DE *O HOMEM DO CASTELO ALTO*, DE PHILIP K. DICK**

**FOZ DO IGUAÇU – PR
2018**

JEFFERSON JONATHAN DOS SANTOS

A FICÇÃO CIENTÍFICA COMO ESCRITA DE PODER IDEOLÓGICO:
LEITURAS A PARTIR DE *O HOMEM DO CASTELO ALTO*, DE PHILIP K. DICK

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto sensu* em Sociedade, Cultura e Fronteiras; nível Mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *Campus* de Foz do Iguaçu para obtenção do título de mestre. Linha de pesquisa: Linguagem, Cultura e Identidade. Orientadora: Profa. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame.

FOZ DO IGUAÇU – PR
2018

SANTOS, Jefferson Jonathan dos.

A ficção científica como escrita de poder ideológico: leituras a partir de *O Homem do Castelo Alto*, de Philip K. Dick. / Jefferson Jonathan dos Santos – Foz do Iguaçu, PR: UNIOESTE, 2018.

128f.

Orientador: Profa. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Sociedade, Cultura e Fronteiras.

Bibliografia.

1. Literatura. 2. Ficção Científica. 3. *O Homem do Castelo Alto*. I. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. II. A ficção científica como escrita de poder ideológico: leituras a partir de *O Homem do Castelo Alto*, de Philip K. Dick.

JEFFERSON JONATHAN DOS SANTOS

**A FICÇÃO CIENTÍFICA COMO ESCRITA DE PODER IDEOLÓGICO:
LEITURAS A PARTIR DE *O HOMEM DO CASTELO ALTO*, DE PHILIP K. DICK**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Sociedade, Cultura e Fronteiras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Sociedade, Cultura e Fronteiras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem, Cultura e Identidade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO ORGANIZADORA

Profa. Dra. Ana Maria de Fátima Leme Tarini
Instituto Federal do Paraná
Membro efetivo (convidado)

Profa. Dra. Cleiser Schenatto Langaro
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro efetivo

Profa. Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro efetivo

Profa. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Orientadora

Foz do Iguaçu, 01 de março de 2018.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, eu agradeço a Deus, que iluminou o meu caminho até o mestrado, mostrando que era isso o que eu tinha que fazer agora, e ele sabe o porquê. Eu não, mas garanto que ele sabe. Agradeço a Deus pela força, por me ajudar a manter-me centrado e inspirado (ah, qualquer tipo de escrita, como dizem, envolve muito *trabalho*, mas sem inspiração não sai nada que presta não), e por colocar em minha vida pessoas tão especiais sem as quais eu não teria conseguido chegar aqui.

E entre essas pessoas, como não começar com A MINHA MAMÃE? Mãe, você sabe que eu te amo mais que tudo nesse mundo, e que você é a minha força, e o meu grande exemplo. Jamais seria o que sou hoje se não fosse por você. Sei que você não gostaria que eu dissesse que “faço as coisas por você” (a Mônica falou sobre isso com a Luna em “*Soy Luna*”), e sei que as estou fazendo por mim também, mas tudo o que eu faço, como esse mestrado e essa dissertação, é sabendo que você vai se encher de orgulho, e te deixar feliz *me faz muito feliz!* Agradeço por confiar tanto em mim, às vezes mais que eu mesmo. Obrigado por tudo, por cada palavra, cada carinho, cada abraço, e por cuidar de mim com paciência (okay, nem sempre, mas de modo geral!) quando eu tenho minhas crises... “TI AMO”, como você diz a mim, desde o seu TCC, lá em mil novecentos e lá vai bolinha.

Agradeço ao meu pai, também por acreditar tanto em mim, por me dar força, e por sempre dizer que “eu tenho um futuro brilhante”, ou algo assim. *Realmente espero que ele esteja certo.* Se mamãe foi quem primeiro me trouxe um “Harry Potter” para a leitura, papai trouxe “Reinações de Narizinho”, além desse gosto todo por ficção científica. E, hey, tem tudo a ver com esse trabalho! Obrigado por tudo pai, te amo.

Meu amor! Vou agradecer ao Renato, o meu namorado que eu tanto amo, mas aproveito e já rascunho os agradecimentos *dele* a mim quando ele terminar o TCC. Afinal, também tive que aguentar umas crises por causa dessa faculdade aí, hein? Mas, sem brincadeiras, você sempre cuida melhor de mim nesses momentos do que eu de você, verdade seja dita. Você tem uma paciência tremenda (que eu não sei de onde arranja), e uma capacidade de ser a coisa mais fofa do mundo e dar palavras de apoio. Obrigado, meu amor, te amo muito.

Como eu já disse uma vez: elas ainda não tiveram *nenhuma participação* na pesquisa do padrinho nem nada, mas agradeço a Thayla e a Manuela, minhas duas afilhadas lindas, por todo o carinho de sempre. Porque padrinho se estressa estudando, padrinho fica triste, e um sorriso verdadeiro, um abraço e um “Eu quero ir na casa do padrinho brincar de massinha!” parece que resolvem qualquer problema.

E agora, agradeço a Lucy e a Nessa, porque se elas não estiverem aqui, elas vão brigar. Fim. É isso.

Ha! Acreditaram mesmo, né? Meninas, vocês são, basicamente, as melhores amigas que alguém poderia ter! Todo sábado à noite de descontração (ou semanas inteiras, quando fiquei sem internet e tinha que manter o *Parada Temporal* em dia!), com as comidas maravilhosas da Lucy e as teorias malucas que fazemos com a Nessa. Hey! Quantos filmes de ficção científica assistimos juntos e “piramos”? Mas nosso “favorito em grupo” é *A Origem*, né? Vamos maratonar *O Homem do Castelo Alto*, a série, e ver o que temos a falar sobre isso. Obrigado meninas, por cada risada, cada bronquinha, cada “Ah, mudou!”, “Deixa de graça” e “Como vocês são tontos!” As amo demais!

Também quero agradecer àquelas pessoas especiais que o mestrado faz com que a gente conheça. Como a Melissa, minha “irmã de orientação” (isso existe?), e pessoas como a Samuelli, a Josi, a Carla... uma galera tão especial que tornou esse período tão mais legal! Cada aula, cada risada, cada almoço... cada momento em que conversamos sobre nossos avanços, nossas ideias, nossas mudanças, nossas frustrações. Toda vez que um opinou na pesquisa do outro. Cada etapa que passamos juntos. Ah, além de cada conversa sobre séries, filmes, Meg Cabot e o Chico Bento Moço sem camisa...

Agora, o bom senso me diz que devo ser mais formal. Agradeço imensamente às professoras Cleiser Schenatto Langaro e Denise Rosana da Silva Moraes, que estiveram em minha banca de qualificação e fizeram com que fosse uma experiência tão especial! Agradeço pelas palavras de incentivo e confiança, pelo carinho e pelas dicas que, certamente, tornaram o trabalho melhor para a sua versão final. E quero abrir um espacinho extra para agradecer à professora Cleiser, porque, desde o dia da minha banca de TCC, sempre se mostrou tão bacana e preocupada. Obrigado! Também agradeço à professora Ana Maria de Fátima Leme

Tarini, tão importante na minha trajetória acadêmica, e que aceitou o convite para a minha banca final.

Por fim (mas não menos importante, como dizem), agradeço à Professora Josiele, minha orientadora INCRÍVEL. Não vou encher de adjetivos aqui, porque senão ela me adverte para “cuidar com os louros”. Desde a graduação, a prof. Josiele tem me acompanhado, e é um presente que a UNIOESTE me deu. Compreensível, querida e prestativa, ela sabe nos motivar e nos guiar quando pedimos conselhos, e nos deixar livres para que “a pesquisa seja nossa”, e eu gosto muito disso. Agradeço o carinho e a atenção de sempre, mas também a paciência de quando tinha que pedir que eu explicasse com mais calma, por exemplo. A professora me ajudou a confiar mais em mim mesmo, e a entrar para esse mestrado sem tirar o meu “um ano de folga” que eu tanto queria. Agradeço, pois do contrário não poderia ter sido seu orientando (orientado?), e então a experiência do mestrado certamente não teria sido a mesma. Obrigado, professora!

“Me diga uma última coisa – disse Harry. – Isso é real?
Ou esteve acontecendo apenas em minha mente?
[...] – Claro que está acontecendo em sua mente,
Harry, mas por que isto significaria que não é real?”

J. K. ROWLING

SANTOS, Jefferson Jonathan dos. **A ficção científica como escrita de poder ideológico: leituras a partir de *O Homem do Castelo Alto*, de Philip K. Dick**. 2018. 128f. Dissertação (Mestrado em Sociedade, Cultura e Fronteiras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

RESUMO

A relação existente entre uma obra de ficção e a realidade empírica é muito mais intensa do que às vezes se pensa. Uma obra de ficção científica pode, por exemplo, retratar, de forma simbólica, temas do cotidiano do leitor. Desse modo, falamos sobre a ficção científica como escrita de poder ideológico e sua capacidade de refletir temas sociais e políticos, por exemplo, tratando a respeito de nosso mundo sem representá-lo diretamente, mas através de artifícios como a viagem no tempo e os universos paralelos. Assim, nosso objetivo geral é evidenciar a profundidade comumente não reconhecida do gênero “ficção científica”, através do estudo tanto de *O Homem do Castelo Alto*, de Dick (2012), quanto de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, um metalivro de ficção científica presente dentro da obra de Dick (2012), avaliando suas relações com a realidade observada fora da obra de ficção, e as diferentes reações de seus leitores e porquês. Ao fazer uso das ferramentas metodológicas da Teoria Literária e do diálogo interdisciplinar, primeiramente contemplamos o estudo sobre ficção, com autores como Eco (1994), Perrone-Moisés (2006) e Wood (2011), e ficção científica, com Jameson (2005) e Roberts (2002), bem como a biografia de Dick, para então apresentarmos o romance *O Homem do Castelo Alto*. Em seguida, um estudo histórico da Segunda Guerra Mundial, a partir de Fidelis e Rito (2011) e Fiorani (2009), evidenciando sua relevância para a construção da obra de ficção, e adentramos em discussões de sociedade, cultura e fronteiras na obra de Dick (2012). Depois, estudamos duas obras da literatura dentro de *O Homem do Castelo Alto*, sendo elas o *I Ching*, livro real, e *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, livro fictício, para avaliar as reações dos leitores dessa segunda obra de acordo com suas diferenças nacionais e ideológicas. Por fim, observamos um último *novum* na obra de Dick (2012) que, por sua vez, expressa novamente as possibilidades do gênero de ficção científica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Americana, Ficção Científica, *O Homem do Castelo Alto*.

SANTOS, Jefferson Jonathan dos. **Science Fiction as a writing of ideological power: readings from *The Man in the High Castle*, by Philip K. Dick.** 2018. 128f. Dissertation (Master's Degree in Society, Culture and Frontiers) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

ABSTRACT

The relationship between a work of fiction and empirical reality is much more intense than is sometimes thought. A work of science fiction can portray, for example, in a symbolic way, subjects of the reader's daily life. Thus, we talk about science fiction as a writing of ideological power and its ability to reflect social and political issues, for example, discussing about our world without representing it directly, but through artifice such as time travel and parallel universes. Thus, our general objective is to evidence the commonly unrecognized depth of the genre "science fiction" through the study of *The Man in the High Castle*, by Dick (2012), as well as *The Grasshopper Lies Heavy*, a meta-fiction book present within the work of Dick (2012), evaluating its relations with the reality observed outside the work of fiction, and the different reactions of its readers and the reasons why. In making use of the methodological tools of Literary Theory and interdisciplinary dialogue, we first contemplate the study of fiction, with authors such as Eco (1994), Perrone-Moisés (2006) and Wood (2011), and science fiction, with Jameson (2005) and Roberts (2002), as well as the biography of Dick, to present then the novel *The Man in the High Castle*. Then, a historical study of World War II, based on Fidelis and Rito (2011) and Fiorani (2009), showing its relevance to the construction of the work of fiction, and enter into discussions of society, culture and borders in the work of Dick (2012). Later, we study two works of literature in *The Man in the High Castle*, which are the *I Ching*, a real book, and *The Grasshopper Lies Heavy*, a fictitious book, to evaluate the reactions of the readers of this second work according to their national and ideological differences. Finally, we observe a last *novum* in Dick's work (2012), which expresses once more the possibilities of the genre of science fiction.

KEYWORDS: American Literature, Science Fiction, *The Man in the High Castle*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DA FICÇÃO E FICÇÃO CIENTÍFICA À VIDA E OBRA DE PHILIP K. DICK	15
1.1 FICÇÃO: O MUNDO POR MEIO DAS PALAVRAS.....	17
1.2 FICÇÃO CIENTÍFICA: DEFINIÇÕES, HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS.....	26
1.3 A VIDA E A OBRA DE PHILIP K. DICK.....	40
2 SOCIEDADE, CULTURA E FRONTEIRAS: O HOMEM DO CASTELO ALTO	52
2.1 O PERÍODO ENTREGUERRAS E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	52
2.2 A SOCIEDADE EM <i>O HOMEM DO CASTELO ALTO</i>	60
2.3 FRONTEIRAS E HIERARQUIA	69
2.4 MERCADO E CULTURA	77
3 O I CHING E A METALITERATURA NA PRÁTICA: O GAFANHOTO TORNA-SE PESADO	88
3.1 <i>I CHING</i> – O LIVRO DAS MUTAÇÕES.....	89
3.2 METALITERATURA E CENSURA	95
3.3 OS LEITORES DE <i>O GAFANHOTO TORNA-SE PESADO</i>	103
3.4 UM ÚLTIMO <i>NOVUM</i>	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO

A realidade como a conhecemos costuma dialogar com a literatura, uma vez que um dos objetivos desta é, justamente, levar seus leitores a pensar e a questionar aspectos do cotidiano e da sociedade. No caso específico da ficção científica, essa faceta da obra literária se apresenta através de artifícios próprios do gênero, e independe da pretensão de reproduzir fielmente o real, embora qualquer representação artística da realidade já seja, naturalmente, uma representação e, portanto, não-real. O que acontece é uma proposta alternativa de construção da realidade através de recursos como a viagem no tempo ou universos paralelos. Há, por exemplo, a possibilidade de imaginar um mundo “alternativo” no qual os fatos divergem da História a partir de um ponto específico, como o resultado da Segunda Guerra Mundial.

As possibilidades do gênero de ficção científica sempre me fascinaram, fosse através da literatura ou de séries e filmes, especialmente em se tratando de viagem no tempo. As escritas de Philip K. Dick, romances e contos, são a base de vários filmes do gênero que renderiam outros complexos estudos. No entanto, optamos por *O Homem do Castelo Alto* pelo seu tema histórico a respeito da Segunda Guerra Mundial, um tema que também sempre foi de meu interesse, desde a infância, quando *A Chave do Tamanho* era o meu livro favorito na coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* de Monteiro Lobato, por exemplo. Desse modo, unindo essas duas paixões e notando, através de pesquisas, a escassez de estudos realizados tanto sobre o assunto, de modo geral, quanto sobre o livro escolhido, nasce essa pesquisa.

O escritor de ficção científica Philip K. Dick foi um dos autores de maior contribuição ao gênero nos Estados Unidos, na década de 1950 e 1960. Em *O Homem do Castelo Alto*, obra publicada em 1962, a escolha do autor foi levantar discussões a respeito da realidade pós-Segunda Guerra Mundial (quando os Estados Unidos se estabeleciam como grande potência econômica e cultural, no mundo real) através de um universo paralelo no qual, diferentemente do nosso, os Aliados perderam a Guerra, e o mundo está atualmente sob o domínio econômico e político dos países que outrora compunham o Eixo, especialmente a Alemanha e o Japão.

Paralelamente ao questionamento levantado por *O Homem do Castelo Alto* (como seria o mundo se o Eixo tivesse ganhado a Guerra?), o autor trabalha com a metalinguagem para apresentar uma obra dentro da obra, sendo ela *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, que por sua vez imagina um mundo muito mais próximo do nosso (não igual), no qual a Alemanha

perdeu a Segunda Guerra Mundial e Adolf Hitler foi executado. Naturalmente, os leitores dessa obra (personagens de Philip K. Dick) reagem a ela de formas diferentes, de acordo com suas crenças, posição política ou social, nacionalidade, etc. Assim, é interessante avaliar como fatores externos à obra em si influenciam na maneira como ela é lida, compreendida e, finalmente, aceita por seus leitores.

Para realizar este estudo, nosso objetivo geral é evidenciar a profundidade comumente não reconhecida do gênero “ficção científica”, através do estudo tanto de *O Homem do Castelo Alto*, de Dick (2012), quanto de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, um metalivro de ficção científica presente dentro da obra de Dick (2012), avaliando suas relações com a realidade observada fora da obra de ficção, e as diferentes reações de seus leitores e por quê.

Como objetivos específicos, buscamos caracterizar a ficção e, mais estritamente, a ficção científica, dos seus primórdios até a década de 1960, época de escrita de *O Homem do Castelo Alto*, bem como a biografia de Dick; revisar o período histórico da Segunda Guerra Mundial, evidenciando sua relevância para a construção da obra de ficção, bem como estudar a sociedade, cultura e fronteiras na obra de Dick (2012); avaliar, por fim, o processo de recepção, as reações dos leitores de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, através dos próprios personagens de Dick (2012), para notarmos o quanto as diferenças nacionais e ideológicas influenciam na recepção de uma obra literária.

Para a realização desse estudo utilizamos a abordagem de pesquisa qualitativa, que permite maiores possibilidades de entendimento dos temas apresentados, e maior abrangência em relação aos objetivos propostos. Segundo Minayo (1994), esse tipo de pesquisa se preocupa com pontos mais específicos, analisando um nível da realidade impossível de ser quantificado. Desse modo, a pesquisa qualitativa trabalha com “[...] o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes” (MINAYO, 1994, p. 21-22), não reduzindo-a, portanto, a variáveis que possam ser operacionalizadas, mas sim tratando dos fenômenos de uma maneira mais profunda e reflexiva.

A técnica de pesquisa contemplada foi bibliográfica – por se tratar do estudo de uma obra, *O Homem do Castelo Alto*, bem como de outras bibliografias que fundamentam as discussões a respeito da importância da literatura, das possibilidades da ficção científica, e as discussões empreendidas a respeito de sociedade, cultura e fronteiras, bem como dos leitores de *O Gafanhoto*, obra de metaliteratura¹ – e descritiva – justamente pela descrição do

¹ O conceito de “metaliteratura” será apresentado apenas no terceiro capítulo para que não adiantemos informações que só farão sentido, de fato, após a apresentação da ficção científica, de Philip K. Dick e da obra

fenômeno da obra literária. Tal análise será realizada de maneira dialética, segundo Lakatos e Marconi (1985), por se tratar da descrição de um fenômeno e correlações com o exterior à obra, como a sociedade.

Desse modo, o estudo será apresentado em três capítulos, mais as considerações finais. No primeiro capítulo, apresentaremos um breve estudo a respeito da ficção, através da leitura de autores como Ataíde (1972), Eco (1994), Gass (1971), Perrone-Moisés (2006), Rosenfeld (2002) e Wood (2011), além da literatura, de uma forma geral, com autores como Calvino (2009) e Candido (2002), que trata a respeito da “necessidade de ficção”; em seguida, trabalharemos com a ficção científica de forma específica, buscando uma definição ao termo, através de dicionários, além de fazer um resgate histórico de seu surgimento e apresentar as suas características. Para isso, utilizaremos autores como Angenot (1979), Jameson (2005) e Roberts (2002). Dentro do âmbito da ficção científica, apresentaremos, então, o autor Philip K. Dick, importante autor americano do gênero, cujos temas, muitas vezes, trabalhavam com a questão da duplicidade: o que é humano e o que não é, o que é real e o que não é, por meio da leitura de autores como Fernandes (2012) e Sutin (1995).

No segundo capítulo, aprofundaremos o estudo em uma obra de Philip K. Dick, *O Homem do Castelo Alto*, dentro da qual realizaremos os estudos posteriores de acordo com os personagens e a sociedade construída pelo autor; para tanto, por se tratar da reimaginação de um evento histórico, inicialmente faremos uma breve retomada a respeito do período entreguerras e a Segunda Guerra Mundial, com elementos que são importantes para a leitura de *O Homem do Castelo Alto*, e optamos pelos estudos de Fidelis e Rito (2011) e Fiorani (2009) para tal; em seguida, caracterizaremos a sociedade nazista da obra de ficção, dentro da qual discutiremos a respeito da questão de “hierarquia” (como o autor a chama) e uma discussão a respeito de fronteiras, com a ajuda de Cardin (2014) e Schallenberger (2014), além da relação de mercado e cultura, com Dick (2012) e Ortiz (1998), tema que, por fim, se relaciona, também, à questão fronteiriça (de modo simbólico).

No terceiro e último capítulo, trataremos exclusivamente de duas obras de literatura: o *I Ching* e *O Gafanhoto Torna-se Pesado*. O primeiro deles, um oráculo chinês, é a expressão do domínio cultural oriental dentro da obra, e trataremos sobre através de leituras de Jung (1949) e Pinto (1982); o segundo, uma obra de ficção científica que só existe dentro de *O Homem do Castelo Alto*, é um livro controverso, censurado, e que causa grande impressão em seus leitores. Assim, *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é a prática do que

do autor escolhida. Por isso, o conceito estará intrinsecamente conectado com *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, que funciona como sua representação prática.

Camarero (2004) chama de “metaliteratura”. Buscaremos analisá-lo quanto obra literária, ficticiamente de Abendsen (2012), evidenciando como o contexto de produção de *O Gafanhoto* influencia no mesmo, e como as diferentes identidades nacionais também interferem na forma como a obra é lida, com uma diferente construção de significados que ocorre, especialmente, durante a leitura.

Por fim, apresentaremos as considerações finais.

1. DA FICÇÃO E FICÇÃO CIENTÍFICA À VIDA E OBRA DE PHILIP K. DICK

Faz parte da humanidade a eterna busca por experiências novas, sejam elas vividas por nós ou pelo mecanismo proporcionado pela literatura, que constrói um mundo inventado de ficção, com seus personagens, tempo e acontecimentos se sucedendo, cumprindo, conforme possível, o poder de preenchimento do que Candido (2002a) chama de “necessidade de ficção”. Segundo o autor, “um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia” (CANDIDO, 2002a, p. 82). Portanto, a literatura é um dos principais meios pelos quais a necessidade universal de ficção – e de fantasia – pode ser respondida.

Afinal de contas, a literatura pode estar presente constantemente em nossas vidas, e desempenha papéis distintos. Pode, certamente, ser resposta à *necessidade de ficção*, mas por que lemos, afinal? A resposta varia e é bastante particular. Lemos em busca de informação e de conhecimento, ou lemos pelo mais puro desejo de divertimento ou para aliviar a tensão. É nesse sentido que Gass (1971, p. 40) afirma que

[...] as histórias são instrumentos maravilhosos para controlar a velocidade da mente, para fazê-la repousar depois de difíceis escaladas; proporciona luz tranquilizadora a um lugar escuro e ajuda o leitor a sustentar, como em alças, por assim dizer, uma pesada bagagem de longas viagens (GASS, 1971, p. 40).

Bastante simbólico e repleto de metáforas, Gass (1971) defende, de forma definitivamente literária, o que a ficção pode representar, levando-nos a outras discussões, a respeito de como a literatura trabalha, também, na formação do ser humano. Retomando Candido (2002a, p. 84), temos: “Talvez os contos populares, as historietas ilustradas, os romances policiais ou de capa-e-espada, as fitas de cinema, atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente”, reforçando, assim, a presença intrínseca da literatura na vida humana, que “[...] humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2002a, p. 85).

Pensemos, portanto, no conteúdo da ficção e na forma como ela representa um mundo, seja ele próximo ou não da realidade. Candido (2002a) afirma que a fantasia dificilmente é pura, sempre se referindo a algum aspecto da dita realidade: “[...] fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos,

etc.” (CANDIDO, 2002a, p. 83), o que, por sua vez, funciona como combustível para os questionamentos sobre a relação entre a fantasia e a realidade. Ou seja, ainda que não exista, explicitamente, a pretensão de representar o *mundo real*, elementos provindos da realidade ainda estarão presentes na literatura, depois de passar pela imaginação subjetiva do autor. A realidade, reimaginada através das palavras de um autor, adquire um novo *status*, e essa profunda – e complexa – conexão de ambas (a literatura e a realidade) ilustra “[...] em profundidade a função integradora e transformadora da criação literária com relação aos seus pontos de referência na realidade” (CANDIDO, 2002a, p. 84).

Segundo Ataíde (1972, p. 4), o “[...] objeto da especulação literária é a realidade, tomada em sentido amplo, absorvendo as regiões mais fundas do sujeito e as mais exteriores”. A literatura seria, portanto, a recriação da realidade pela imaginação do artista, mas o autor enfatiza que notemos que a imaginação é um fator essencial da literatura, porque há sempre criação no processo de reprodução criativa da realidade como a conhecemos, pois o autor não apenas imita exatamente a realidade como a vê ou a percebe, mas a extrapola, fabricando novas realidades. E,

[...] graças à criatividade, o circunstancial e o passageiro entram no nível do perene e do universal. Um texto antigo causa tanto prazer quanto um texto moderno. O nível da arte não é o nível do real ou do natural, mas é o nível do admirável, do impossível, crível; é uma *realidade* fora do real (ATAÍDE, 1972, p. 11, grifos do autor).

Para que essa *realidade fora do real* possa existir, de uma maneira “admirável” e “crível”, o autor de ficção passa por um processo racional no qual escolhe, delimita e monta os fenômenos de acordo com as necessidades para sua história. Desse modo, segundo Ataíde (1972), a inteligência racionaliza os fatos percebidos da realidade, assessorando a imaginação. Por fim, percebemos que a literatura está intrinsecamente ligada à realidade, exige do autor um processo não apenas de imaginação, mas de racionalização dessa, e serve a diversas funções, preenchendo, assim, a *necessidade universal de ficção*. Segundo Eco (1994, p. 145), “[...] não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido a nossa existência”.

Nesse capítulo, estudaremos mais detalhadamente a ficção, de forma geral, avaliando brevemente seus componentes e sua relação com a realidade. Depois, nos atentaremos a um tipo específico de ficção, a ficção científica, em um breve resgate histórico de sua formação e caracterização de seu estilo e tipos de narrativas. Por fim, apresentaremos Dick, escritor norte-

americano de ficção científica e autor de *O Homem do Castelo Alto*, cuja narrativa será aprofundada nos demais capítulos.

1.1 FICÇÃO: O MUNDO POR MEIO DAS PALAVRAS

O trabalho do romancista, para Gass (1971), assemelha-se ao trabalho de um filósofo, uma vez que ambos trabalham com a linguagem e cujas funções se baseiam, de certa maneira, na criação de novos mundos:

O objetivo estético de qualquer ficção é a criação de um mundo verbal, ou parte significativa desse mundo, vivo, através de toda ordem de seu Ser. Seu autor pode não ter isto em mente – os autores têm muita coisa em mente – mas a construção de alguma espécie de objeto, seja desordenado demais para ser um mundo ou mecânico demais para ser vivo, não pode ser evitada. A narrativa tem de ser contada e sua narração é o registro das escolhas, feitas advertida ou inadvertidamente pelo autor, entre todas as possibilidades da linguagem (GASS, 1971, p. 20).

Parece-nos um conceito recorrente da ficção, corroborada por Ataíde (1972, p. 13), quando ele define a narrativa ficcional como “[...] uma articulação de elementos recriados no plano verbal, que expõe acontecimentos contados por alguém e vividos por pessoas, animais ou coisas, passados num determinado lugar e com certa duração, numa atmosfera própria” ou por Perrone-Moisés (2006, p. 104) quando ela define a literatura como “[...] a reconstrução do mundo pelas palavras”. E é justamente por pautar-se na matéria-prima que é a palavra, que o conceito de plausibilidade se torna tão importante e, concomitantemente, tão maleável, uma vez que coisas que parecem absurdas ou impossíveis no mundo real tornam-se verdade no mundo da ficção, através do trabalho do autor que trabalha com três tipos diferentes de linguagem:

Há a linguagem, o estilo, os instrumentos de percepção etc. do autor; há a suposta linguagem, suposto estilo, os supostos instrumentos de percepção etc. do personagem; e há o que chamaríamos de linguagem do mundo – a linguagem que a ficção herda antes de convertê-la em estilo literário, a linguagem da fala cotidiana, dos jornais, dos escritórios, da publicidade, dos blogs e dos e-mails (WOOD, 2011, p. 42).

Essa linguagem que a ficção herda do mundo ajuda no processo de instrumentalização da realidade, ligando, portanto, o mundo ficcional ao mundo real, conceito ao qual retornaremos mais tarde.

A construção de uma obra ficcional, portanto, depende de vários elementos, dentre os quais estudaremos alguns a seguir. Começamos pelo narrador. Existem vários tipos de narradores, e, segundo Ataíde (1972), eles podem assumir diferentes papéis dentro da narrativa, gerando, por sua vez, diferentes pontos de vista, que podem ser interno – quando a história é contada por alguém que viveu os acontecimentos – ou externo – quando é contada por terceiros, alguém que não viveu os fatos, mas os conhece. O autor ainda define subcategorias diferentes para o ponto de vista interno, baseado tanto na identidade do narrador quanto na maneira como ele escolhe contar a história.

Assim, o ponto de vista interno mais comum é o em primeira pessoa, quando o próprio protagonista conta a história. Desse modo, a narrativa se passará em torno de seu ponto de vista e girará ao seu redor. É o que vemos, por exemplo, em *Sergio Y. vai à América*² (2013), de Alexandre Vidal Porto. A segunda forma do ponto de vista interno é o narrado por um personagem secundário, que pode ser tanto um confidente do protagonista quanto alguém que também viveu a história, como é o caso dos livros de *Sherlock Holmes*³ (1887), de Sir Arthur Conan Doyle. A terceira forma é o ponto de vista composto, quando diferentes personagens compartilham a narração, alternando-se e apresentando diferentes pontos de vista, em uma técnica de contraponto, como em *A Pirâmide Vermelha*⁴ (2010), de Rick Riordan. Por fim, temos o ponto de vista epistolar, que Ataíde (1972, p. 56) define como “[...] através de cartas trocadas entre as personagens principais”, como é o caso de *O Garoto da Casa ao Lado*⁵ (2002), de Meg Cabot, construído inteiramente através de mensagens de e-mails trocadas entre os personagens.

² “Meu nome é Armando. No mês passado, completei setenta anos. Em geral, pensam que sou mais velho. Durante toda a minha vida foi assim. É o que espero quando conheço alguém. Aparento ter mais idade do que tenho. Mas esta velhice aparente precoce é comum entre os psiquiatras. Absorvemos os problemas dos pacientes. Envelhecemos por eles” (PORTO, 2014, p. 11).

³ “Sherlock Holmes pegou o frasco de cocaína no consolo da lareira e tirou a seringa de injeções hipodérmicas do estojo de marroquim. Com os dedos longos, brancos e nervosos, ajustou a agulha delicada e arregaçou a manga esquerda da camisa. [...] Três vezes por dia, durante muitos meses, eu tinha assistido a essa operação, mas não conseguia me acostumar a ela. Pelo contrário, cada dia eu ficava mais irritado com esse espetáculo, e todas as noites minha consciência me acusava de covarde por não protestar” (DOYLE, 2016, p. 137).

⁴ Nesse caso a narração é compartilhada pelos irmãos Carter e Sadie. No Capítulo 1, temos: “Meu nome é Carter Kane. Tenho quatorze anos e minha casa é uma mala. Você acha que estou brincando? Desde os meus oito anos, meu pai e eu viajamos pelo mundo” (RIORDAN, 2010, p. 11-12). Em contrapartida, temos, no Capítulo 3: “Oi. Aqui é Sadie. Meu irmão é uma droga como contador de histórias. Peço desculpas por isso. mas agora eu estou aqui, então tudo vai ficar bem” (RIORDAN, 2010, p. 34).

⁵ “Obrigada, obrigada, obrigada! John me contou que ligou e que você disse que eu estava de cama. Então sabe o que ele fez? Francamente, não quero deixá-la de estômago embrulhado, mas estou morrendo de vontade de contar a alguém, então escolhi você como vítima. [...] A Xena está de volta ao lugar dela? O que acha que ele fez com ela? Meu Deus, ainda bem que terminamos. Que cara mais MALUCO! Mel” (CABOT, 2006, p. 175-177).

Por outro lado, temos o ponto de vista externo, em que o narrador é onisciente e onipresente, observando e narrando a vida dos personagens, e em cuja limitação “[...] é a da dificuldade de apreensão da vida interior das personagens, como o fluxo de consciência, que na verdade só pode ser revelado pela própria personagem” (ATAIDE, 1972, p. 57), como é o caso da Saga *Harry Potter*⁶ (1997), de J. K. Rowling. Por fim, notamos um estilo peculiar de narração em *Dois Garotos se Beijando*⁷ (2013), de David Levithan, no qual o narrador na primeira pessoa do plural também apresenta certa onisciência e habita, simultaneamente, o ponto de vista interno e externo.

Segundo Ataíde (1972, p. 56), no caso do ponto de vista interno, a ação “[...] se torna mais viva e mais objetiva”, e a narrativa imprime maior confiabilidade, porque o personagem trata dele mesmo ou de pessoas que ele conhece. No entanto, como nos lembra Wood (2011), comumente temos uma visão de que a narrativa em terceira pessoa é confiável enquanto a narrativa em primeira pessoa não o é, justamente pela presença da subjetividade do ser humano. De todo modo, o autor desconstrói tudo no que costumamos acreditar, enfatizando justamente a dificuldade em ser imparcial, esteja o escritor narrando em primeira ou em terceira pessoa. O narrador não pode saber tudo, afinal de contas, por ele também ter suas próprias dúvidas e ser falho. Assim,

Na verdade, a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração “onisciente” na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente. O narrador na primeira pessoa em geral é muito confiável; [...] Até o narrador que não parece confiável costuma ser confiavelmente não confiável. [...] Sabemos que o narrador não está sendo confiável porque o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador (WOOD, 2011, p. 20-21).

Portanto, parece-nos que a narrativa em primeira pessoa é muito mais confiável do que a narrativa em terceira pessoa. No entanto, como o autor ainda ressalta, a onisciência é quase impossível e “na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir

⁶ “O temporal já se esgotara quando o dia seguinte amanheceu, embora o teto no Salão Principal continuasse ameaçador; pesadas nuvens cinza-chumbo se espiralavam no alto quando Harry, Rony e Hermione examinaram seus novos horários ao café da manhã. A poucos cadeiras de distância, Fred, Jorge e Lino Jordan discutiam métodos mágicos de se tornarem velhos e, com esse truque, participar do Torneio Tribruxo” (ROWLING, 2001, p. 156).

⁷ “Vocês não têm como saber como é para nós agora; sempre estarão um passo atrás. Agradeçam por isso. vocês não têm como saber como era para nós antes; sempre estarão um passo à frente. Agradeçam por isso também. Acreditem em nós: existe um equilíbrio quase perfeito entre o passado e o futuro. Enquanto nos tornamos o passado distante, vocês se tornam um futuro que poucos de nós poderiam ter imaginado” (LEVITHAN, 2015, p. 7).

com ele, assumir seu modo de pensar e de falar” (WOOD, 2011, p. 22), ou seja, o *estilo indireto livre*. Nesse tipo de narrativa, o narrador em terceira pessoa, ainda que supostamente onisciente e imparcial, aproxima-se do personagem e de seu ponto de vista, às vezes de forma muito sutil, reduzindo as sinalizações autorais que dizem que as palavras pertencem ao personagem e não ao narrador e, assim, as vozes se confundem. Desse modo, a narrativa “[...] parece se afastar do romancista e assumir as qualidades do personagem” (WOOD, 2011, p. 23), e ela atinge seu ápice quando ela se torna quase invisível:

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância (WOOD, 2011, p. 25).

Portanto, entendemos que a narrativa em primeira pessoa já está incrustada de subjetividade naturalmente por se tratar de impressões pessoais (sejam elas do protagonista, de um personagem secundário, etc.) enquanto a narrativa em terceira pessoa, dita imparcial, funde-se à parcialidade do personagem tornando-se, ocasionalmente, tão não-confiável quanto a narrativa em primeira pessoa.

Outro elemento importante da narrativa ficcional é o tempo, que Ataíde (1972) divide entre tempo cronológico e tempo psicológico, sendo o primeiro deles aquele medido pelo relógio, o tempo convencional como o conhecemos, com segundos, minutos, horas e dias. Esse tempo “[...] consiste num esforço do homem para opor uma barreira ao tumulto subjetivo, às presentificações da memória, à duração interior que é imprevisível e incontrolável” (ATAÍDE, 1972, p. 47), uma vez que o tempo psicológico não é quantificável, sendo ele pessoal e subjetivo, “[...] mensurado pela experiência de cada um” (ATAÍDE, 1972, p. 47).

Eco (1994), por outro lado, trabalha com mais detalhe tanto a agilidade quanto a demora de um texto literário, e como ambas são essenciais para funções distintas dentro da ficção. De forma geral,

[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, [o autor] não pode dizer tudo sobre esse mundo. [...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho (ECO, 1994, p. 9).

Ou seja, o texto literário alude a um mundo inventado e exige do leitor que ele preencha suas lacunas, o que garante que a história vá fluir de forma mais ágil, onde o que é óbvio não precisa ser dito. Demorar-se excessivamente na construção de um mundo pode ser prejudicial à fluidez da obra literária. No entanto, a *arte da demora* deve ser cultivada caso um evento importante ou envolvente esteja acontecendo porque, segundo a metáfora de Eco (1994) dos bosques – a ficção sendo um bosque –, vamos ao bosque para passear. Com exceção de quando estamos fugindo de ogros ou de lobos, gostamos de apreciar o bosque, demorarmo-nos olhando as árvores e tudo o que há em volta: “Demorar-se não quer dizer perder tempo: com frequência, a gente para a fim de refletir antes de tomar uma decisão” (ECO, 1994, p. 56).

Desse modo, quando o narrador para e prolonga determinado tempo, ele dá ao leitor a possibilidade de fazer inferências, de tomar decisões que supostamente não lhe cabem, aumentando a intensidade do que está por vir e, conseqüentemente, criando um suspense que pode ser muito positivo à obra. O suspense “[...] brota da necessidade de esconder certas passagens a fim de provocar uma motivação para um aparecimento mais forte em melhor instante. O suspense excita a curiosidade e nos faz acompanhar com mais entusiasmo o desenvolvimento da narrativa” (ATAIDE, 1972, p. 53).

Eco (1994) ainda define o tempo numa obra de ficção segundo três categorias: *o tempo da história*; *o tempo do discurso*; e *o tempo de leitura*. O primeiro deles, o *tempo da história*, é fácil de ser identificado e se refere ao conteúdo da trama. Se um personagem passa uma noite em uma hospedaria, o tempo da história é de uma noite. O *tempo do discurso*, por outro lado, se refere ao tempo que o narrador leva para contar determinado fato. Desse modo, podemos ter um tempo de discurso curtíssimo para um tempo de história muito longo ou vice-versa. Por fim, o *tempo de leitura* é, obviamente, o tempo gasto pelo leitor ao apreciar uma obra de literatura, mas esse tempo também pode ser imposto pelo escritor através da sua linguagem ou estilo. Costumamos ler, por exemplo, com muito mais rapidez uma cena de ação intensa do que uma cena de profunda descrição, na qual paramos para visualizar o ambiente.

Na ficção escrita, com certeza é difícil estabelecer o tempo do discurso e o tempo de leitura; entretanto, não há dúvida de que às vezes uma grande quantidade de descrição, uma abundância de detalhes mínimos podem ser não tanto um artifício de representação quanto uma estratégia para diminuir a velocidade do tempo de leitura até o leitor entrar no ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto (ECO, 1994, p. 65).

Portanto, todos os tempos presentes na narrativa ficcional são de extrema importância, e ajudam a guiar o leitor no caminho e no ritmo esperado pelo autor. Assim, Eco (1994, p. 12) coloca o leitor dentro do bosque ao qual ele relaciona a ficção: “[...] um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore”, optando pela direção que escolher. Aqui, o autor nos alerta sobre a subjetividade do leitor, que carrega com si suas experiências de mundo para dentro da obra literária e a interpreta, possivelmente, de forma distinta em relação aos outros leitores, pois “[...] numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p. 7).

Esse leitor, que entra no bosque com suas próprias subjetividades e impressões, é o que o autor chama de leitor empírico:

O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (ECO, 1994, p. 14).

No entanto, “[...] a linguagem é polivalente porque permite diferentes interpretações pelo natural receptor” (ATAIDE, 1972, p. 15) e, portanto, devemos tentar nos aproximar do leitor-modelo, aquele previsto pelo autor durante a escrita de seu texto e que ele, inclusive, ajuda a criar através de sua narrativa, porque os leitores às vezes correm o risco de confundir-se com os personagens e assumirem um posicionamento perigoso:

Ao caminhar pelo bosque, posso muito bem utilizar cada experiência e cada descoberta para aprender mais sobre a vida, sobre o passado e o futuro. Sem embargo, considerando que um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito (ECO, 1994, p. 16).

A linha é bastante tênue entre o que é aceitável e o que não é no papel do leitor durante a fruição de uma obra literária. O que queremos dizer é que o leitor tem um papel ativo na construção do sentido de uma narrativa ficcional, sendo ele quem decodifica a mensagem e, por fim, lhe confere significado: “Sem o receptor não há obra literária” (ATAIDE, 1972, p. 4). O autor ainda afirma que exige-se “[...] acuidade, cultura, inteligência do leitor e muita sensibilidade para poder sentir profundamente uma personagem ou um problema” (ATAIDE, 1972, p. 53). De fato, exige-se acuidade e sensibilidade para que

possamos compreender a escrita da narrativa de ficção e apreciar elementos como sua linguagem, que usa a metáfora para a criação de outro mundo:

A metáfora é análoga à ficção porque sugere uma realidade rival. É o processo imaginativo inteiro numa única ação. [...] Estou lhes pedindo que imaginem outra dimensão, que concebam uma semelhança. Toda metáfora ou símile é uma pequena explosão de ficção dentro da ficção maior do conto ou do romance. (WOOD, 2011, p. 174).

E é, em parte, a partir da constância da metáfora, que o autor consegue trabalhar a plausibilidade de sua narrativa, mantendo-se coerente ao mundo criado e, simultaneamente, independente e conectado ao mundo real. Afinal de contas, “[...] a ficção não nos pede para *acreditar* nas coisas (num sentido filosófico), e sim para *imaginá-las* (num sentido artístico)” (WOOD, 2011, p. 202-203, grifos do autor), porque a ficção não necessariamente representa o mundo exatamente como ele o é, ou as coisas como elas aconteceram, mas a possibilidade do que poderia ter acontecido. Segundo Wood (2011, p. 203), “[...] a tarefa do artista é nos convencer de que aquilo podia ter acontecido. Assim, a plausibilidade e a coerência interna se tornam mais importantes do que a exatidão referencial”.

Desse modo,

[...] não se pede ao artista que construa uma filosofia adequada, mas um mundo filosoficamente adequado, coisa inteiramente diferente. [...] os mundos que o escritor cria são apenas imaginativamente possíveis; não precisam ser absolutamente semelhantes a nenhum mundo real (GASS, 1971, p. 22).

No entanto, isso faz parte de toda a magia que envolve a escrita criativa da narrativa ficcional, que independente de ser semelhante ou não a um mundo real, convence o leitor de sua plausibilidade, o cativa e o prende. Segundo Eco (1994), o leitor entra em um mundo ficcional consciente de que o que está sendo narrado é uma história imaginada por alguém, mesmo assim, ele não deve pensar que o escritor esteja contando mentiras, uma vez que, como leitores, passamos a fingir que o que é narrado de fato aconteceu. Assim, “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (ECO, 1994, p. 84).

Retomemos, portanto, a relação existente entre o mundo de ficção e o mundo real. Em primeiro lugar, como leitores, acabamos presumindo que tudo o que o autor não diferencia explicitamente do mundo real é porque não existe necessidade de fazê-lo. Ou seja, se numa obra de ficção os personagens possuem o dom de voar, isso precisa ficar muito claro

para o leitor, que vai assumir uma posição de aceitar o fato dentro do mundo construído na obra, com suas próprias características e leis. No entanto, caso isso não seja explicitado pelo escritor, este não deve presumir que seus leitores pensarão assim de seus personagens, uma vez que tendemos a aceitar, dessa maneira, aquilo que conhecemos do mundo real: *que seres humanos não voam*.

De tal modo,

[...] temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real (ECO, 1994, p. 89).

Logo, “[...] ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real” (ECO, 1994, p. 93), enfatizando, assim, a relação que existe entre a narrativa de ficção e a realidade, uma vez que a ficção, independente de sua ambientação – seja ela no mundo real, num bosque em que animais falam ou em um futuro distópico destruído por bombas atômicas –, ainda se refere a aspectos da realidade.

Também é importante notar que “o texto literário não existe sozinho no tempo e no espaço. Como qualquer outro elemento da cultura, como a linguagem, como o folclore, como as técnicas, está envolvido pela circunstância, relacionando-se com ela vincadamente” (ATAIDE, 1972, p. 5), o que justifica a presença de tantas áreas afins da obra literária, como é o caso da “[...] biografia, da história, da sociologia, da psicologia, da filosofia, da música, da pintura, da religião, da política, economia, etc.” (ATAIDE, 1972, p. 18), o que, por sua vez, apenas ressalta a maneira como a literatura se refere a diferentes aspectos do mundo real, os intensifica e os tornam possíveis como material de estudo.

Afinal de contas,

[...] a literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica. [...] Pretendendo substituir o real ou, pelo contrário, espelhá-lo, sempre é a ele que a literatura se refere. Tanto a fuga como o mergulho obrigam-nos a *ver* esse real, a questioná-lo e a reinventá-lo (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 109, grifos da autora).

A autora evidencia com clareza a maneira como a ficção reflete o *real*, seja capturando-o de forma próxima ao real propriamente dito, seja transformando-o de forma simbólica, afastando-nos do real e, conseqüentemente, refletindo-o e obrigando-nos a olhar para ele. É o que acontece em *O Mágico de Oz* (BAUM, 2013), por exemplo, quando o autor cria um mundo independente do nosso, cheio de cores, bruxas e mágicos, mas ao fazê-lo nos instiga a pensar a respeito de nosso próprio mundo e, dessa maneira, refletir sobre ele. Também é o que acontece em romances históricos, quando a História pode ser revisitada e, inevitavelmente, reconstruída, mas ainda assim diz respeito a elementos da realidade que podem ser apreendidos.

Segundo Silva (2014, p. 61), “[...] a história é constituída de fatos que aconteceram em determinado tempo e espaço” e a literatura não tem, necessariamente, a preocupação em provar que algo é ou não verdade, uma vez que é dotada da subjetividade do autor, no entanto não deixa de ser importante que ele conheça “[...] os fatos relacionados à época e ao tempo em que aconteceram” (SILVA, 2014, p. 62). A partir deles, então, o texto literário tem a capacidade de representar simbolicamente o real através do que é criado para a ficção e “a obra é mais compreensível do que a realidade histórica e contingente, por fazer cortes nessa realidade, juntando o que estava disperso e separado” (ATAIDE, 1972, p. 9).

Finalmente, chegamos à conclusão de que “a literatura registra a vida. Literatura é, sobretudo, impressão de vida” (SILVA, 2014, p. 69), e

[...] existe, frequentemente, mais realidade nos contos da carochinha do que naquelas construções lógicas da mente, obras também de pensamento, de energia e de vontade que atingem os sentidos e os sentimentos quanto à vida, atos de pura abstração, passes lógicos e intuições ao mesmo tempo vazios e tão sujeitos à transitoriedade como o próprio tempo (GASS, 1971, p. 17-18).

Talvez o objetivo último da ficção seja, realmente, confundir o leitor. Seja levá-lo por passeios por mundos imaginados que são tão críveis e coerentes e que representem tão bem aspectos da realidade que, por fim, o leitor se confunda, e não saiba mais exatamente onde se encontra. Segundo Eco (1994), as referências ao mundo real estão presentes e são parte importantíssima constituinte da narrativa de ficção, mas que se misturam tão intensamente com elementos ficcionais que, por fim, tornam-se indissociáveis: “[...] é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado” (ECO, 1994, p. 137).

Perceber o mundo, reconstituir o passado, imaginar o futuro, outras possibilidades, o que poderia ter acontecido. Recaímos, novamente, na questão da imaginação do autor, que racionaliza o mundo real e o extrapola, criando mundos possíveis como bem entender:

[...] o escritor pensa através do instrumento que domina e quando surge seu mundo, novo e completo – às vezes tão arbitrário e distante das coisas reais como o jogo mais formal, às vezes tão curiosamente *adiantado* e *engenhoso* como o invento do mais inspirado latoeiro – apresenta aquela forma do pensamento materializado que é a imaginação (GASS, 1971, p. 22, grifo nosso).

Quando Gass (1971) fala de um mundo curiosamente *adiantado* e *engenhoso*, pensamos numa possibilidade que Wood (2011) traz à ficção realista, que por vezes os autores consideram *enfadonho* demais, ou *conservador* demais – quando funciona apenas como uma tentativa de reprodução “fiel” à realidade –, e como resposta a ela, outros tipos de ficção se tornam possíveis. Wood (2011) traz o conceito de *vida animada* para o realismo, que é a vida nas páginas graças à capacidade artística do escritor. Essa *vida animada* trazida pelo autor não pode ser confundida com um gênero por si só, sendo ela, pelo contrário, a origem sobre a qual qualquer outro gênero nasce. Afinal de contas, ela “é o mestre de todos os outros; ensina também os que cabulam suas aulas: é ele que permite existir o realismo mágico, o realismo histórico, a fantasia, a *ficção científica*, e mesmo o suspense” (WOOD, 2011, p. 210, grifo nosso).

Assim, passaremos a seguir ao estudo do gênero de *ficção científica*, um gênero capaz de construir novos mundos, parecidos ou não com o mundo real, mas sempre interligados com algum aspecto da realidade e que podem, inclusive, reconstituir o passado de uma forma totalmente nova, através dos aspectos da realidade coletados e racionalizados pela imaginação do artista.

1.2 FICÇÃO CIENTÍFICA: DEFINIÇÕES, HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS

O gênero literário conhecido como “ficção científica” surgiu há muito tempo, sofreu transformações históricas ao longo dos anos e abrangeu diferentes tipos de histórias, sendo usado indiscriminadamente para representar estilos de escrita que nem sempre tinham uma conexão entre elas. Desse modo, o termo, até hoje, é difícil de ser definido, além de apresentar uma escassez de material a respeito. Várias tentativas foram realizadas por diferentes

estudiosos, mas iniciaremos esse estudo indo ao cerne da questão: o termo *ficção científica* é cunhado sobre uma relação paradoxal entre *ficção* e *ciência*.

O Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis define *Ficção* como “1. Ato ou efeito de fingir; 2. Elaboração da imaginação; criação imaginária; 3. Produção da criação fantasiosa; fantasia”, de uma forma geral, ou ainda referente à literatura, cinema e teatro como “Criação artística em que o autor revela uma leitura exclusiva e original da realidade”. Por fim, referente exclusivamente à literatura, o dicionário traz a seguinte definição: “Prosa literária criada a partir de elementos imaginários fundados na realidade e/ou de elementos reais introduzidos no mundo da imaginação”.

Portanto, podemos notar que “ficção” é um termo imediatamente associado àquilo que não é real. As definições básicas do dicionário enfatizam a imaginação, o fingimento ou ainda, a fantasia. Quando o dicionário faz uma tentativa de adentrar o mundo da literatura, do teatro e do cinema, ele nos apresenta uma “leitura exclusiva e original da realidade”, o que nada mais é do que a realidade não necessariamente como ela de fato o é, mas inventada pelo artista. Por fim, na área da literatura, o dicionário define o termo relacionando à imaginação e à realidade, mas sem esvair-se dos conceitos iniciais que enfatizam o fingimento e a fantasia. Aqui, elementos imaginários se fundem com a realidade ou elementos reais se fundem com mundos imaginários. De qualquer maneira, e de forma resumida, a ênfase quando falamos em ficção está na não-realidade.

Isso contradiz o segundo termo da expressão que nos interessa nesse estudo. *Científico* é o adjetivo vindo de *Ciência*, cujo termo é definido pelo Dicionário Michaelis como

1. Conhecimento sistematizado como campo de estudo; 2. Observação e classificação dos fatos inerentes a um determinado grupo de fenômenos e formulação das leis gerais que o regem; [...] 6. Sistema racional usado pelo ser humano para se relacionar com a natureza a fim de obter resultados favoráveis. [...] 9. Ramo específico do conhecimento, caracterizado por seu princípio empírico e lógico, com base em provas concretas, que legitima sua validade.

Como podemos notar, a “ciência” como definida pelo dicionário traz um enfoque diferente do conceito primeiro de ficção, uma vez que se define com base na realidade que pode ser verificada. Desse modo, a ciência é associada a outra esfera do conhecimento, aquele “caracterizado por seu princípio empírico e lógico”, cuja validade é testada com base em provas concretas. Ou seja, não existe nada de imaginação, de fingimento ou de fantasia

quando definimos *ciência*. Assim, perguntamo-nos qual é a relação entre os termos *ficção* e *ciência* e como eles podem produzir um gênero literário chamado *ficção científica* e no que ele consiste.

A relação é paradoxal, como constatamos. Avaliando os termos isolados, não parece ser possível encontrar uma relação plausível que justifique tal estudo. Para isso, tentaremos buscar na história do gênero *ficção científica* – onde entenderemos a mais ou menos intensa participação da ciência dentro da ficção ao longo dos anos – e nas suas tentativas de definição um significado que nos aponte o que é o gênero e como a obra que estudaremos mais tarde, *O Homem do Castelo Alto*, de Dick, se enquadra nele.

Roberts (2002) apresenta uma reflexão pertinente sobre o que se entende por ficção científica atualmente. Segundo o autor, parece que qualquer livraria tem uma estante dedicada ao gênero, com suas prateleiras cheias de livros com capas extravagantemente coloridas, desenhos realistas de aeronaves, cidades futurísticas ou imagens de outros planetas. “A maioria desses romances são narrativas que elaboram alguma premissa imaginativa ou fantástica, talvez envolvendo uma sociedade futura postulada, encontros com criaturas de outro mundo, viagem entre planetas ou no tempo⁸” (ROBERTS, 2002, p. 1, tradução nossa). Parece tentador aceitar a definição proposta como uma definição satisfatória da ficção científica, “[...] um gênero ou divisão da literatura [que] distingue os seus mundos ficcionais a um grau ou outro do mundo no qual nós realmente vivemos: a ficção da imaginação ao invés da realidade observada, uma literatura fantástica⁹” (ROBERTS, 2002, p. 1, tradução nossa).

No entanto, vale a pena ressaltar que essa visão da ficção científica se aproxima demais do senso comum em relação ao gênero, e defini-lo como uma “literatura fantástica” é extremamente perigoso porque outros tipos de ficção, que não científica, também trabalham com mundos imaginados e fantasia. Portanto, temos que entender qual é a relação desse “fantástico” com o “científico”, a partir de alguns elementos que estudiosos tentaram estabelecer ao longo dos anos.

Segundo Stableford, Clute e Nicholls (1993), o termo *ficção científica* começou a ser usado amplamente nos anos 1930, tendo sua primeira aparição em 1929, em uma revista publicada por Hugo Gernsback. Em 1926, Gernsback chamou o gênero de *scientifiction* (uma mistura entre os termos ficção e científica – algo parecido com *cientificção*, em português –,

⁸ “Most of these novels are narratives that elaborate some imaginative or fantastic premise, perhaps involving a postulated future society, encounters with creatures from another world, travel between planets or in time.

⁹ “[...] a genre or division of literature [that] distinguishes its fictional worlds to one degree or another from the world in which we actually live: a fiction of the imagination rather than observed reality, a fantastic literature.

mais tarde separada e em inglês popularizada como *science fiction*), ao qual ele definiu da seguinte maneira:

Por “cientificação” me refiro ao tipo de história de Júlio Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe – um romance encantador misturado com fato científico e visão profética. Esses contos maravilhosos não somente proporcionam uma leitura tremendamente interessante – eles são sempre instrutivos. Eles fornecem conhecimento... de uma forma bem palatável. Novas aventuras retratadas para nós na científica de hoje não são, de forma alguma, impossíveis de realização amanhã¹⁰ (GERNSBACK apud¹¹ STABLEFORD, CLUTE e NICHOLLS, 1993, p. 588-589, tradução nossa).

Nessa definição dos primórdios do gênero, percebemos que a ênfase está focada mais na parte científica do que na parte ficcional – dessa maneira, a ciência era priorizada, e as histórias eram tidas como instrutivas, uma vez que, embora imaginadas e tivessem algo de fantasioso nelas, eram baseadas na ciência e em possibilidades reais de concretização dos eventos. Essa ideia da ficção científica foi se amenizando ao longo dos anos a ponto de o gênero perder a exigência extrema de rigor científico em suas histórias.

Atualmente, o termo *Ficção Científica* já pode ser encontrado em dicionários de ampla circulação. O Oxford English Dictionary define o termo como “Ficção baseada em avanços científicos ou tecnológicos de um futuro imaginado e grandes mudanças sociais ou ambientais, frequentemente retratando viagem espacial ou temporal e vida em outros planetas¹²” (tradução nossa). Em língua portuguesa, o Dicionário Michaelis classifica *Ficção Científica* como uma *expressão* dentro do próprio verbete intitulado *Ficção* nos seguintes termos: “Obra artística cujo enredo se baseia numa visão fantasiosa, porém, muitas vezes, admissível a respeito dos desenvolvimentos científicos ou tecnológicos modernos”.

Percebemos, em ambas as definições, uma boa mistura entre o conceito de ficção e o lado científico do gênero, uma vez que ambas retratam a questão do inventado e irreal (o dicionário em inglês fala de um futuro imaginado, enquanto o dicionário em português fala de uma visão “fantasiosa”) em paralelo aos avanços (ou desenvolvimentos) científicos e

¹⁰ “By ‘scientifiction’ I mean the Jules Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision. Not only do these amazing tales make tremendously interesting reading – they are always instructive. They supply knowledge... in a very palatable form. New adventures pictured for us in the scientifiction of today are not at all impossible of realization tomorrow”.

¹¹ O *apud* se justifica nesse caso por se tratar de uma definição publicada originalmente em uma revista de 1926 que não está mais em circulação. Acredita-se ser importante reproduzir aqui a primeira definição publicada para o gênero *ficção científica*, e para isso utilizou-se a Enciclopédia do gênero, por Stableford, Clute e Nicholls (1993).

¹² Fiction based on imagined future scientific or technological advances and major social or environmental changes, frequently portraying space or time travel and life on other planets.

tecnológicos que o justificam. O dicionário em inglês, no entanto, traz também a perspectiva moderna que não inclui apenas viagens interestelares ou temporais, mas também as grandes mudanças *ambientais* observadas em várias obras do gênero que se passam em um futuro pós-apocalíptico devastado.

O principal motivo pelo qual é tão difícil definir a ficção científica é que

[...] a FC [ficção científica] propriamente dita não é homogênea, e em vezes diferentes – às vezes ambas ao mesmo tempo – sua estratégia é ou comentar sobre o nosso próprio mundo através do uso de metáfora e extrapolação ou criar alternativas genuinamente imaginativas para o nosso próprio mundo¹³ (STABLEFORD, CLUTE e NICHOLLS, 1993, p. 591, tradução nossa).

Como o gênero não é homogêneo – originado de uma junção de outros gêneros distintos, “[...] de utopias a aventuras espaciais¹⁴” (STABLEFORD, CLUTE e NICHOLLS, 1993, p. 593, tradução nossa) –, também suas definições não o são.

Outro elemento que gera discussão em relação à ficção científica é a sua origem e, assim, muitas obras são citadas como possíveis precursoras do gênero. Segundo Roberts (2002), enquanto alguns estudiosos defendem abordagens mais próximas ao presente e trazem autores como Júlio Verne e H. G. Wells, do século XIX e XX como pioneiros da ficção científica, outros sugerem obras muito mais antigas como pioneiras da ficção científica, como a *Epopéia de Gilgamesh*, escrita por volta de 2000 a.C. A justificativa seria a presença de “[...] jornadas à Lua ou protagonistas heroicos buscando novos mundos e estranhas novas civilizações nas mais antigas epopeias da cultura humana¹⁵” (ROBERTS, 2002, p. 47, tradução nossa).

Assim, o gênero ficção científica pode ter surgido no século XIX, como uma consequência da Revolução Industrial, ou ainda muito antes disso, como reflexo de “[...] algum desejo humano de imaginar mundos além daquele no qual realmente vivemos¹⁶” (ROBERTS, 2002, p. 48, tradução nossa). Algumas obras sugeridas por Roberts (2002) – que defende a posição do gênero nascido no fim do século XIX com algumas obras anteriores a isso que também se enquadram em suas características – são: *História Verdadeira*, de Luciano de Samosata, escrita no século II d.C., e narra as aventuras de um barco que, após ser

¹³ “[...] SF [science fiction] itself is not homogeneous, and at different times – sometimes both at once – its strategy is either to comment on our own world through the use of metaphor and extrapolation or to create genuine imaginative alternatives to our own world”.

¹⁴ “[...] from utopias to space adventures”.

¹⁵ “[...] journeys to the Moon or heroic protagonists seeking out new worlds and strange new civilisations in the oldest epics of human culture”.

¹⁶ “[...] some human desire to imagine worlds other than the one we actually inhabit”.

levado por um furacão ao céu, navega até a Lua; *Utopia*, de Thomas More, escrita em 1516, que descreve uma ilha ficcional na qual uma sociedade inteira coexiste em harmonia; e *Frankenstein*, de Mary Shelley, escrita em 1818 e narra o poder de criação de um cientista e as consequências imprevistas desta, trazendo um tema recorrente da ficção científica, da não-dissociabilidade do progresso e a catástrofe, à tona.

No entanto, o gênero surgiu de fato e começou a se consolidar como tal no fim do século XIX, a partir das obras de dois escritores que, embora apresentem diferenças significativas em suas concepções de suas próprias ficções e suas relações com a ciência, são ambos considerados os “Pais da Ficção Científica”:

[...] não é até o fim do século XIX, e as obras de Verne e Wells, que começamos a ver o crescimento real da FC [ficção científica] como uma categoria significativa em seu próprio direito, o que quer dizer, como algo mais que um único romance ocasional. E é através de Wells, mais do que Verne, que a ficção centralmente preocupada com o encontro com a diferença é mais minuciosamente desenvolvida¹⁷ (ROBERTS, 2002, p. 59, tradução nossa).

Segundo Roberts (2002), Júlio Verne escreveu muitas histórias de viagens fantásticas. Por exemplo, *Viagem ao Centro da Terra*, de 1863, obra na qual os protagonistas, depois de adentrarem o planeta Terra por um vulcão extinto, encontram-se no centro oco do planeta, onde as cavernas subterrâneas contêm antigos oceanos e são habitadas por dinossauros. Embora esse livro específico de Júlio Verne trabalhe intensamente com a questão fantasiosa da ficção científica, outros livros do autor trazem uma abordagem mais científica, como é o caso de *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de 1872, onde o mundo submarino é explorado pela tripulação do Nautilus, um submarino de última tecnologia, e *Da Terra à Lua*, de 1865, onde uma nave é enviada para o espaço e a força necessária para que isso seja possível é conseguida com a ajuda de um enorme canhão.

É importante notar que “todos os livros de Verne são ambientados em uma versão de seu presente, e quando ele inventou acessórios da FC tais como uma espaçonave, ele era perspicaz ao construí-los a partir de princípios científicos existentes¹⁸” (ROBERTS, 2002, p. 60, tradução nossa), diferente do observado nas obras de H. G. Wells, o outro “Pai da Ficção

¹⁷ “[...] it is not until the end of the nineteenth century, and the work of Verne and Wells, that we start to see the actual growth of SF [science fiction] as a meaningful category in its own right, which is to say, as something more than the occasional single novel. And it is through Wells, rather than Verne, that fiction centrally concerned with the encounter with difference is most thoroughly developed”.

¹⁸ “All Verne’s books are set in a version of his present day, and when he invented such SF props as a spaceship he was keen to work them from existing scientific principles”.

Científica” que, ao inventar, extrapola e sai do real, não necessariamente preocupando-se com a verificação da ciência atual em relação a suas invenções. Desse modo, Wells escreve *Os Primeiros Homens na Lua*, em 1901, também uma história sobre exploração lunar (como *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne), na qual um cientista inventa um metal que resiste à gravidade, do qual uma esfera é produzida e os protagonistas podem ir flutuando da Terra à lua. No entanto, não há nenhum tipo de estudo científico que torne tal metal possível no mundo real, característica criticada por Verne.

As obras de H. G. Wells trouxeram vários temas característicos da ficção científica, como a viagem no tempo, a invasão alienígena, mutação biológica e assim por diante. O autor também se preocupou com histórias da humanidade encontrando novas formas de vida, dentre as quais a obra mais famosa é *A Guerra dos Mundos*, de 1898, na qual um cilindro gigante trazendo marcianos cheios de tentáculos cai na Terra, na cidade de Woking. Segundo Roberts (2002, p. 62, tradução nossa),

uma das razões pelas quais esse romance teve um impacto tão duradouro nas tradições da ficção científica tem a ver com a maneira como Wells consegue trabalhar o seu material em algum tipo de beleza moldada, pesados, algo próximo à poesia. [...] [E] a percepção impecável de Wells das belezas entrelaçadas entre o familiar e o estranho¹⁹.

Parte desse tipo de narrativa, segundo Roberts (2002), surge como uma influência da Era dos Impérios, quando a ideologia oficial ditava que a diferença deve ser erradicada. Em contrapartida, o gênero de ficção científica tem uma ascensão significativa ao longo do século XX, atingindo seu ápice por volta dos anos 1950 e 1960, tendo seu desenvolvimento também presente na América a partir da ascensão ao poder pelos Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial. Em território americano, a popularização de suas obras ajuda a contribuir para o estabelecimento da ficção científica como um gênero.

Um dos elementos mais importantes para a popularização do gênero no século XX foi o surgimento de um formato de revistas muito barato conhecido como “*pulp*”, que também representa uma intensa transformação no que se entendia por ficção científica até então e dali em diante:

Avanços na manufatura de papel a partir de polpa de madeira nos anos 1880 abasteceram uma explosão em publicação barata, e uma ampla variedade de

¹⁹ “One of the reasons this novel has had such a lasting impact on the traditions of science fiction has to do with the way Wells is able to work his material into a sort of wrought, mournful beauty something akin to poetry. [...] [And] Wells’s impeccable sense of the interlinked beauties of the familiar and the strange”.

revistas cresceu, impressas em um papel barato e grosso que rasgava fácil e amarelava rapidamente. Estas rapidamente começaram a atender mercados específicos, como faroestes, histórias de detetive a histórias românticas²⁰ (ROBERTS, 2002, p. 67, tradução nossa).

Foi em uma *pulp magazine* (as revistas *pulp*), a *Amazing Stories*, que em 1926 Gernsback definiu o termo ficção científica pela primeira vez. E embora o gênero tenha começado com ênfase sobre a parte educacional e instrutiva da ficção, isso se transformou ao longo dos anos de publicação nas *pulp magazines* e a ficção científica foi associada mais à ação e à aventura do que à ciência propriamente dita. Segundo Cunha (1975), o gênero inicialmente tinha três tipos básicos de história: uma que levava o termo de forma literal, apresentando as descobertas científicas de forma romanceada; outra que se referia à fantasia de horror; e, por fim, o mesmo das antigas novelas de capa e espada, mas agora levada para um novo cenário: o espaço sideral.

A ficção científica começou sendo escrita para jovens, sem que fosse levada muito a sério. Ou as histórias eram consideradas chatas por serem *científicas demais*, por se tratar apenas da divulgação dos estudos científicos da época, ou então não apresentavam rigor científico *algum*, e os heróis podiam deslocar-se livremente pelo espaço e pelo tempo, sem qualquer tipo de explicação cientificamente apurada, desse modo abrindo o termo ao extremo para abranger quase qualquer tipo de história. Nessas tramas, “universos inteiros eram jogados para lá e para cá, estrelas e planetas apareciam e desapareciam em combates intermináveis” (CUNHA, 1975, p. 9), parecido com o que ainda vemos atualmente em algumas produções do gênero.

Nessa perspectiva de popularização, no entanto, a ficção científica se consolida entre escritores, editores e leitores:

Depois de alguns anos da criação do termo “ficção científica”, uma subcultura tinha se desenvolvido, composta de escritores, editores de revistas (e, mais tarde, editores de livros), críticos e fãs; histórias e romances escritos dentro dessa subcultura compartilhavam algumas premissas, códigos linguísticos e temáticos que foram incorporados na literatura crescente²¹ (STABLEFORD, CLUTE e NICHOLLS, p. 589, 1993, tradução nossa).

²⁰ “Advances in the manufacture of paper out of wood-pulp in the 1880s fuelled a boom in cheap publishing, and a wide range of magazines grew up, printed on a cheap, thick paper that shreds easily and yellows quickly. These soon began catering for specific markets, such as westerns, detective fiction and romantic love-stories”.

²¹ “Within a few years of the creation of the term “science fiction” a subculture had evolved composed of writers, magazine editors (and, later, book editors), reviewers and fans; stories and novels written within this subculture shared certain assumptions, linguistic and thematic codes which were embedded in the growing literature”.

Depois disso, é um processo natural até a consolidação definitiva do gênero ao longo da década de 1940, culminando na chamada Era de Ouro (*Golden Age*) da ficção científica, que trazia os mestres que ditariam como as obras seriam escritas dali em diante, como é o caso de Isaac Asimov. No início dos anos 1950, o cenário continua mudando para a ficção científica:

[...] um grupo de escritores surge e se fortalece na Inglaterra; a FC transcende as revistas especializadas e começa a ser publicada em revistas diversas; temos o *boom* dos livros a partir de 1951, que se derivou do desdobramento da tecnologia de publicação no chamado *paperback*; o aumento do número de filmes baseados em obras do gênero, na esteira do desenvolvimento técnico do cinema; a importância da ciência no cotidiano das pessoas, desde a explosão da bomba atômica (FURLANETTO, 2010, p. 5-6).

Tendo emergido nessa ascensão experimentada pelo gênero na década de 1950, Asimov representa, segundo Roberts (2002), um dos grandes nomes de transição da ficção científica publicada em *pulp magazines* para a Era de Ouro, e, durante os anos de 1950 e 1960, uma mudança nas dinâmicas de publicação tendeu aos livros, em substituição às revistas. Nos anos 1960, o declínio da publicação de revistas foi evidente, e cada vez mais romances foram publicados.

A ficção científica, finalmente, deixa de ser encarada como “literatura para jovens” e assume um tom mais oficial:

O público aumenta e começa a abranger o leitor universitário e, particularmente, os intelectuais. Surgem os primeiros livros sérios. Físicos, matemáticos, bioquímicos, professores, linguistas, inventores e até mesmo teólogos (C. S. Lewis) se dedicam ao gênero. Os textos literários melhoram consideravelmente (CUNHA, 1975, p. 10).

Deixando de ser uma mera distração para adolescentes e tendo em sua lista de escritores, intelectuais de diferentes áreas, a ficção científica, a partir da teoria da relatividade e a energia atômica, expande seus horizontes, se estabelece como gênero e chega a se tornar ficção de fundo ideológico, especialmente após a Segunda Guerra Mundial. Nessa época, influenciados pelas tensões políticas da Guerra Fria, temas como a paranoia política e um enfoque no alienígena (o diferente) como o inimigo se incorporaram à ficção científica:

No lugar de uma crença racionalista na eficácia da tecnologia e das máquinas para resolver todos os problemas da humanidade, surgiu uma fascinação da “literatura experimental” *avant-garde* pelas possibilidades

artísticas desses mesmos problemas, em particular uma estética paranoica na qual todos os grandes sistemas eram vistos como inimigos da diferença individual²² (ROBERTS, 2002, p. 81).

A crítica acadêmica, segundo Furlanetto (2010) também aparece com força a partir da Era de Ouro, e revistas científicas de FC começam a ser publicadas a partir do fim da década de 1950, dentre as quais a mais famosa foi lançada em 1973, a *Science Fiction Studies*, que ainda é publicada até hoje e traz “[...] trabalhos intelectuais diversos que colaboram com um estudo profundo sobre vários aspectos do gênero” (FURLANETTO, 2010, p. 15). Roberts (2002), por fim, enfatiza o crescimento do gênero através de exemplos de grandes nomes de autores negros e mulheres, como uma forma de representar a expansão da ficção científica, que também pode ser observada no “[...] enorme crescimento na popularidade do gênero²³” (ROBERTS, 2002, p. 83, tradução nossa).

Vejam, agora, algumas características da ficção científica, uma vez que entendemos sua história e como o gênero se transformou ao longo de muitos anos pela influência de diferentes autores e editores. É importante retomarmos a ideia de que a ficção científica é, sim, uma ficção baseada na fantasia e no imaginado, no entanto nem toda ficção imaginativa pode ser considerada ficção científica. Segundo Roberts (2002, p. 3, tradução nossa), “histórias nas quais os protagonistas viajam da Terra a colônias em Marte por foguete são normalmente tidas como ficção científica, porque tais colônias e tais meios de transporte não estão disponíveis para nós hoje²⁴”. No entanto, nem toda história com essas viagens interplanetárias, por exemplo, são consideradas ficção científica, uma vez que esse gênero não pode ser definido apenas por seus temas.

Desse modo, os pontos de diferença entre o mundo imaginado e o mundo real são racionalizados de uma forma diferente dentro da ficção científica. Tais mudanças em relação ao mundo real observadas no texto de FC (como uma colônia em Marte, por exemplo), precisa ser tornada plausível dentro da estrutura do texto:

Isso quer dizer que a premissa de um romance de FC requer racionalização material, física, ao invés de uma sobrenatural ou arbitrária. Essa fundamentação da FC no material em vez do sobrenatural se torna uma de suas características chave. Às vezes esse materialismo está enraizado em

²² “In place of a rationalist belief in the effectiveness of technology and machinery to solve all human problems, there came an avant-garde ‘experimental literature’ fascination with the artistic possibilities of those very problems, and in particular a paranoid aesthetic in which all large systems were seen as the enemies of individual difference”.

²³ “[...] enormous growth in popularity of the genre”.

²⁴ “Stories in which the protagonists travel from Earth to colonies on Mars by rocket ship are usually taken to be science fiction because no such colonies, and no such available mode of transport, are available to us today”.

uma perspectiva “científica”. [...] Mas às vezes o materialismo não é, rigorosamente falando, científico²⁵ (ROBERTS, 2002, p. 5, tradução nossa).

Portanto, a principal diferença entre a ficção científica e os demais textos fantásticos está nas explicações contidas dentro da obra que tornam determinado evento aceitável. Enquanto a fantasia aceita a arbitrariedade – um lobo no meio da floresta pode falar –, a ficção científica precisa prover algum tipo de explicação plausível para que, por exemplo, esse lobo tenha adquirido o dom da fala. Ou seja, não é rigorosamente científico, porque não existe no mundo real um estudo sobre a possibilidade de lobos falarem, mas o fato de uma obra prover material que justifique esse evento – radioatividade, pesquisas científicas, etc. – caracteriza o gênero. Desse modo, a “ciência” dentro da obra de ficção científica segue suas próprias regras que não precisam, necessariamente, estar de acordo com o rigor científico da realidade.

Assim, temos uma separação entre a racionalização e a arbitrariedade, que caracterizam a ficção científica e o realismo mágico, respectivamente. Em se tratando de temas das obras, elas podem partir de uma mesma premissa e, por seu desenvolvimento, pertencerem a gêneros distintos. Roberts (2002) cita alguns exemplos, como *Metamorfose*, de Franz Kafka e *O Modelo Jonas*, de Ian Watson. Enquanto o primeiro narra a história de um protagonista que acorda transformado em um inseto gigante, sem nenhuma explicação para o ocorrido (porque não é a proposta da obra), o segundo envolve uma nova tecnologia que consegue projetar a mente humana para o corpo de uma baleia. Ainda que ambos trabalhem com a ideia de humanidade relacionada à forma animal, *O Modelo Jonas* pode ser chamado de ficção científica, enquanto *Metamorfose* não.

Muitas vezes (mas não necessariamente), a garantia de plausibilidade de algo dentro da obra de ficção científica ocorre através de um dispositivo material, como a máquina do tempo na obra de H. G. Wells, *A Máquina do Tempo*, ou as tecnologias futurísticas a bordo das naves de *Star Trek*. Portanto, é crucial para a ficção científica esses objetos ou informações que diferenciam o mundo apresentado nas obras do mundo em que vivemos, tornando o primeiro possível, e embora esses objetos não precisem necessariamente ser algo tecnológico, eles nunca podem ser sobrenaturais. Esses pontos de diferença, segundo Roberts (2002), são o que o crítico Darko Suvin chamou de *novum*. O *novum* está “[...] fundado em

²⁵ “This means that the premise of an SF novel requires material, physical rationalization, rather than a supernatural or arbitrary one. This grounding of SF in the material rather than the supernatural becomes one of its key features. Sometimes this materialism is rooted in a “scientific” outlook. [...] But sometimes the materialism is not, strictly speaking, scientific”.

um discurso de possibilidade²⁶” (ROBERTS, 2002, p. 7, tradução nossa) e “[...] funciona para fazer o incrível parecer plausível e familiar²⁷” (STABLEFORD, CLUTE e NICHOLLS, 1993, tradução nossa).

Vale ressaltar que a obra de ficção científica pode se basear em apenas um *novum* ou vários, e, muitas vezes, ele está presente em frases e pequenos detalhes, como uma expressão diferente para o caso de uma narrativa que se passa no futuro, coisas às quais o leitor deve prestar atenção, porque “[...] alerta o leitor do fato de que ele não pode menosprezar as coisas, não pode assumir que o texto que está lendo reproduz o mundo no qual ele vive²⁸” (ROBERTS, 2002, p. 20, tradução nossa), como é o caso do exemplo citado pelo autor, em *Além Deste Horizonte*, de Robert Heinlein, em que o personagem, ao chegar ao escritório, digita um código e a porta *dilata* ao invés de se abrir. Não há, na obra, qualquer ênfase nisso, afinal de contas, no mundo em que se passa, isso é natural. Portas se dilatam, não se abrem. Mas é um artifício do autor para evocar o mundo que ele cria e chamar a atenção do leitor para o fato de que ele não está mais no mundo que conhece.

Como já explicamos, o *novum* não precisa ser rigorosamente científico. Segundo Roberts (2002), muitos dos elementos usados na ficção científica, como viagem na velocidade da luz, já foram descartados pela ciência atual, que os consideram impossíveis. Desse modo, “[...] histórias de FC que envolvem viagem ‘mais-rápida-que-a-luz’ recaem na linguagem da ‘pseudo-ciência’, fornecendo racionalizações dessas atividades impossíveis em termos que parecem discurso científico²⁹” (ROBERTS, 2002, p. 9, tradução nossa). Podemos, portanto, concluir que a ficção científica tem uma linguagem própria, uma vez que, segundo Angenot (1979), o gênero segue determinadas regras e critérios, o que facilita o reconhecimento por um leitor moderno.

Angenot (1979, p. 10, tradução nossa) caracteriza a ficção científica como um gênero conjectural, cujo “[...] objetivo estético consiste em criar um ‘mundo’ remoto, distanciado, e ainda assim inteligível. A narrativa sobre tal mundo em si requer uma leitura conjectural. Ela não pede que o leitor aplique as normas, convenções, e assim por diante de seu mundo empírico³⁰”. Assim, o trabalho do leitor consiste numa reconstrução de todo um universo

²⁶ “[...] grounded in a discourse of possibility”.

²⁷ “[...] it Works to make the incredible seem plausible and familiar”.

²⁸ “[...] it alerts the reader to the fact that she can’t take things for granted, can’t assume that the text she is Reading reproduces the world in which she lives”.

²⁹ “[...] SF stories that involve ‘faster-than-light’ travel slip into the idiom of ‘pseudo-science’, providing rationalisations of these impossible activities in terms that *sound like* scientific discourse”.

³⁰ “[...] aesthetic goal consists in creating a remote, estranged, and yet intelligible ‘world’. The narrative about such a world itself requires a conjectural reading. It does not call for the reader to apply the norms, rules, conventions, and so forth of his empirical world”.

fictício como está sendo evocado pelo autor, mas não inteiramente preenchido por ele. O leitor precisa não apenas acreditar nos eventos ocorridos, mas ainda preencher, ele mesmo, o mundo no qual ele é possível, com detalhes que o autor não pode colocar em sua obra para que ela não fique demasiadamente longa ou cansativa. O autor trabalha com sugestões, mais do que detalhamento de cada novo elemento, enquanto o leitor trabalha com uma leitura conjectural.

Um dos maiores exemplos da linguagem própria da ficção científica e das características mais fortes do gênero são as palavras criadas pelos autores, que Angenot (1979) escolhe chamar de “palavras fictícias” ao invés de neologismos, e as divide em duas categorias, uma que abarca palavras que antecipam formas do futuro ou de universos paralelos, e outra referente a linguagens alienígenas. As palavras fictícias nem sempre virão com uma definição – e costumam não vir –, mas sempre serão utilizadas em um contexto particular que ajuda a expressar seu significado. E “o uso da mesma palavra fictícia em diferentes contextos permite ao leitor formar uma ideia cada vez mais ‘precisa’ de seu significado” (ANGENOT, 1979, p. 12, tradução nossa).

Deste modo,

A FC, pouco a pouco, criou o seu próprio vocabulário que é em grande escala usado em comum por diferentes autores e tem adentrado a linguagem cotidiana: androide, ciborgue, robótica, cronologia. É bastante possível que palavras como aeronave, aeronáutica, cosmonauta, e televisão tenham sido empregadas primeiramente na ficção e apenas mais tarde entrado no uso comum³¹ (ANGENOT, 1979, p. 14, tradução nossa).

Através desses termos cunhados pela ficção científica, podemos admitir uma ideia errônea de que a ficção científica sempre trabalha com os mesmos elementos, e são baseados em clichês. De fato, alguns *nova*³² são citados por Roberts (2002) como bastante recorrentes, como é o caso de espaçonaves, viagem no tempo, encontro com alienígenas, História alternativa, utopias futurísticas, distopias. No entanto, isso não torna o gênero limitado, de modo algum – o leitor sempre pode se surpreender, uma vez que o *novum* não é todo o texto, normalmente é mais uma premissa, e importa o que o autor fará a partir dela. Assim,

³¹ “SF has, little by little, created its own vocabulary which is to a large degree used in common by different writers and has penetrated everyday language: android, cyborg, robotics, chronolysis. It is quite possible that words such as airship, aeronautics, cosmonaut, and television were first employed in fiction and only later entered common usage”.

³² Plural de *novum*, devido à sua origem latina.

Nova específicos de FC são mais do que apenas artifícios, e muito mais do que clichês: eles fornecem uma gramática simbólica para articular as perspectivas de discursos normalmente marginalizados de raça, de gênero, de não-conformismo e ideologias alternativas. Podemos pensar nisso como o potencial progressivo ou radical da ficção científica³³ (ROBERTS, 2002, p. 28, tradução nossa).

Desse modo, Roberts (2002, p. 16, tradução nossa) caracteriza a ficção científica como um gênero simbolista, em que “[...] o *novum* atua como manifestação simbólica de algo que o conecta especificamente com o mundo em que vivemos³⁴”, e tal simbolismo permite uma riqueza de interpretações. A conexão evidenciada entre o mundo da ficção científica e o mundo em que vivemos o aproxima do realismo muito mais do que a maioria das pessoas pensa, uma vez que o gênero apresenta uma abordagem simbolista que, através do *novum*, a coloca novamente no mundo material.

Por isso,

A atenção aos detalhes e a densidade da realidade descrita em muitos textos de FC significam que, muito frequentemente, eles são lidos como romances realistas; ou talvez uma frase melhor seria pseudo-realistas. Mas o ponto crucial é que a ficção científica reconfigura o simbolismo para nossa era materialista³⁵ (ROBERTS, 2002, p. 18, tradução nossa).

Além de estar, portanto, conectada intensamente à realidade, a ficção científica também está conectada ao tempo presente e, principalmente, o tempo passado. Segundo Roberts (2002, p. 33, tradução nossa), “[...] embora muitas pessoas pensem na FC como algo que olha para o futuro, a verdade é que a maioria dos textos de FC está mais interessada na maneira como as coisas *eram*³⁶”, portanto, “[...] o modo principal da ficção científica não é a profecia, mas a *nostalgia*³⁷”. É possível verificar essa afirmação quando olhamos, por exemplo, para produções de ficção científica da década de 1960 e 1970, como *Doctor Who*, que retrata e nos faz pensar muito mais naquela época do que nos projeta, de fato, para o futuro.

³³ “Specific SF nova are more than just gimmicks, and much more than clichés: they provide a symbolic grammar for articulating the perspectives of normally marginalised discourses of race, of gender, of non-conformism and alternative ideologies. We might think of this as the progressive or radical potential of science fiction”.

³⁴ “[...] the *novum* acts as symbolic manifestation of something that connects it specifically with the world we live in”.

³⁵ “The attention to detail and the density of the described reality in many SF texts mean that, very often, they read like realist novels; or perhaps a better phrase would be pseudo-realist. But the crucial point is that science fiction reconfigures symbolism for our materialist age”.

³⁶ “[...] although many people think of SF as something that looks to the future, the truth is that most SF texts are more interested in the way things *have been*”.

³⁷ “[...] the chief mode of science fiction is not prophesy, but *nostalgia*”.

Além disso, a recriação simbólica de conflitos e problemas atuais, seja ela através de viagens ao futuro, sociedades futurísticas, ou colônias em outros planetas, nos revela que a ficção científica muito mais tem a ver com o presente e com nossa sociedade real do que com, de fato, colônias em outros planetas, por exemplo. Por conseguinte, queremos atentar-nos ao fato de que, de forma simbólica, a ficção científica pode ser muito mais realista do que imaginativa. Para isso, analisaremos a seguir a obra de Philip K. Dick.

1.3 A VIDA E A OBRA DE PHILIP K. DICK

Philip Kendrick Dick é um autor norte-americano de ficção científica, nascido em dezembro de 1928 e que, segundo Fernandes (2012, p. 295), “[...] viveu numa época privilegiada para a literatura fantástica”. Jameson (2005, p. 345, tradução nossa) chegou a chamá-lo de “Shakespeare da Ficção Científica³⁸” e Sutin (1995, p. 4, tradução nossa) atesta que “Dick emergiu agora [...] como um dos talentos mais únicos e visionários na história da literatura americana³⁹”. Dick escreveu mais de 50 volumes de romances e histórias, e sua obra varia entre temas que envolvem esquizofrenia, drogas, religião, política, entre outros, e seus questionamentos fundamentais envolvem o que é ser humano e o que é a realidade.

Sobre sua vida, Dick teve uma irmã gêmea que nunca chegou a conhecer, pois morreu poucos dias após o nascimento, “[...] devido a uma sucessão de erros médicos hoje atribuídos ao fato de ambos terem nascido prematuros” (FERNANDES, 2012, p. 299). Alguns autores atribuem a esse evento traumático a obsessão futura de Dick pela temática do duplo em sua obra – o real e o não-real, o humano e o não-humano, por exemplo. Segundo Sutin (1995), Dick teve uma infância particularmente difícil, que contou com o divórcio de seus pais e muitas mudanças ocorridas devido à situação financeira da família, fruto da depressão, além da mãe emocionalmente distante e “[...] ataques de vertigem e agorafobia que interferiram na escolarização e amizades de Dick e fizeram com que sua mãe o levasse para ser examinado por pelo menos dois psiquiatras⁴⁰” (SUTIN, 1995, p. 7, tradução nossa).

Foi um desses psiquiatras que sugeriu que Dick poderia estar sofrendo de esquizofrenia, embora o diagnóstico nunca tenha sido confirmado. De todo modo, tal informação parece ter deixado um impacto na vida e obra de Philip K. Dick, que o levou a

³⁸ “Shakespeare of Science Fiction”.

³⁹ “Dick has now emerged [...] as one of the most unique and visionary talents in the history of American literature”.

⁴⁰ “[...] bouts of vertigo and agoraphobia that interfered with Dick’s schooling and friendships and caused his mother to have him examined by at least two psychiatrists”.

pensar e falar sobre o tema: “Dick argumentou que o que é chamado de ‘alucinação’ esquizofrênica ou psicótica pode ser, em muitos casos, o resultado de percepções extremamente amplas e sensitivas que a maioria das pessoas ‘sãs’ aprendem a descartar de suas consciências⁴¹” (SUTIN, 1995, p. 7, tradução nossa).

Em um artigo sobre o tema, o autor tenta explicar o que entende por esquizofrenia:

O que distingue a existência esquizofrênica daquilo que o resto de nós gosta de imaginar que desfrutamos é o elemento de tempo. O esquizofrênico está vivendo tudo *agora*, quer ele queira isso ou não; a lata inteira do filme caiu sobre ele, enquanto nós o assistimos progredir, quadro a quadro. [...] Como uma pessoa sob LSD, o esquizofrênico está submerso em um agora sem fim. Não é tão divertido⁴² (DICK, 1965⁴³, p. 112, tradução nossa).

Percebemos que o possível diagnóstico recebido quando ainda criança marcou Dick a ponto de ele estudar sobre o assunto e produzir sobre ele, da mesma forma como o tema das drogas, recorrente em suas obras. De todo modo, Sutin (1995) lembra que as tentativas de diagnosticá-lo como esquizofrênico ou não, agora, depois de sua morte, é apenas um processo especulativo, já que os psicólogos e psiquiatras que o trataram ao longo de sua vida também discordam amplamente entre si. Portanto, “não há prova possível sobre a sanidade ou insanidade de Philip K. Dick⁴⁴” (SUTIN, 1995, p. 12, tradução nossa).

Dick entrou em contato com a ficção científica pela primeira vez quando ainda era muito jovem, através de uma revista chamada *Stirring Science Stories*, na qual encontrou “[...] ideias, vitais e imaginativas. Homens se deslocando pelo universo, em partículas subatômicas, no tempo; não havia limite⁴⁵” (DICK, 1953, p. 19, tradução nossa). Tratava-se, portanto, de uma mídia em que a imaginação humana poderia criar através de algum tipo de desenvolvimento racional. Começando a escrever ficção científica, Dick vendeu sua primeira história em 1951 e, desde então, não teve outra ocupação que não escrever ficção científica.

⁴¹ “Dick argued that what is called schizophrenic or psychotic ‘hallucination’ may be, in many cases, the result of extremely broad and sensitive perceptions that most ‘sane’ persons learn to screen out of their consciousness”.

⁴² “What distinguishes schizophrenic existence from that which the rest of us like to imagine we enjoy is the element of time. The schizophrenic is having it all *now*, whether he wants it or not; the whole can of film has descended on him, whereas we watch it progress frame by frame. [...] Like a person under LSD, the schizophrenic is engulfed in an endless now. It’s not too much fun”.

⁴³ Como Sutin (1995) organizou uma série de textos que Philip K. Dick escreveu durante sua vida, fossem eles literários ou filosóficos, escolhemos citá-los de acordo com sua data de escrita, que o autor informou após o título de cada artigo, numa tentativa de evitar confusão e esclarecer ao leitor a qual escrito nos referimos (vide as referências) e quando Dick o produziu.

⁴⁴ “There is no proof possible as to the sanity or insanity of Philip K. Dick”.

⁴⁵ “[...] ideas, vital and imaginative. Men moving across the universe, down into subatomic particles, into time; there was no limit”.

Segundo Fernandes (2012), ele foi encontrado caído em seu apartamento em 1982 e morreu um mês depois, aos 53 anos, por causa de um acidente vascular cerebral.

No ano anterior à sua morte, Dick (1981) falou sobre o gênero ficção científica, dando a ele sua própria definição. Como já definimos, com base em outros autores, o que é a ficção científica, sua história e características nas últimas páginas, não intencionamos, aqui, definir o termo mais que definir o próprio Dick. Acreditamos que o posicionamento do autor em relação ao gênero (sua ideia do que ele é, características e funções) mais do que nos fazer entender o gênero, em si, nos leva a conhecer o autor. Desse modo, o autor trata sobre o gênero de ficção científica do seguinte modo:

Temos um mundo fictício; esse é o primeiro passo: é uma sociedade que não existe de verdade, mas é baseada em nossa sociedade conhecida – isto é, nossa sociedade conhecida atua como um ponto de partida para ela; a sociedade avança e se distancia de nossa própria de alguma maneira. [...] É o nosso mundo deslocado por algum tipo de esforço mental por parte do autor, nosso mundo transformado naquilo que não é, ou ainda não. Esse mundo deve se diferenciar do dado em pelo menos um aspecto, e esse aspecto deve ser suficiente para dar origem a eventos que não poderiam acontecer em nossa sociedade. [...] Deve haver uma ideia coerente envolvida nessa deslocação⁴⁶ (DICK, 1981, p. 70, tradução nossa).

Percebemos, inicialmente, uma proximidade da ideia de Dick (1981) sobre o gênero com aquela defendida no ponto anterior, em que falamos sobre o *novum*. O que Dick menciona de diferenciação entre nosso mundo e o mundo fictício, e diz que precisa ser suficiente para dar origem aos demais eventos do romance, nada mais é do que o *novum* explicado em outras palavras. Do mesmo modo, a “ideia coerente” é o caráter científico essencial ao gênero – o autor ainda diferencia o gênero da fantasia ao dizer que, os elementos da fantasia são comumente encarados como impossíveis, enquanto na ficção científica o são como possíveis, sob as circunstâncias certas. Por fim, ele acrescenta: “[...] o verdadeiro protagonista de uma história ou romance de FC é uma ideia e não uma pessoa⁴⁷” (DICK, 1981, p. 71, tradução nossa). Assim, o autor defende: “Diferente do escritor de histórias do faroeste, você não vende a mesma história duas vezes, com novos nomes de personagens e um

⁴⁶ “We have a fictitious world; that is the first step: it is a society that does not in fact exist, but is predicated on our known society – that is, our know society acts as a jumping-off point for it; the society advances out of our own in some way. [...] It is our world dislocated by some kind of mental effort on the part of the author, our world transformed into that which it is not or not yet. This world must differ from the given in at least one way, and this one way must be sufficient to give rise to events that could not occur in our society [...]. There must be a coherent idea involved in this dislocation”.

⁴⁷ “[...] the true protagonist of an SF story or novel is an idea and not a person”.

novo título; cada vez você tem que produzir algo genuinamente novo⁴⁸” (DICK, 1974, p. 53, tradução nossa).

Em relação à profissão, escritor de ficção científica, Dick (1974) tem uma visão muito mais pessimista e, ao mesmo tempo, apaixonada. Perguntando-se quem é um escritor de ficção científica, Dick (1974) trata primeiramente de suas impressões quando conhece um autor novo, e as conclusões a que chega sobre o que eles *não* estão procurando ao escrever obras do gênero: dinheiro, fama ou prestígio. Portanto, escritores de ficção científica, para ele e na época, tinham que ser motivados pelo próprio amor ao gênero, a única explicação plausível. O gênero aumentou em prestígio e, conseqüentemente, remuneração nos anos mais recentes, mas Dick não pôde ver isso acontecer.

Por fim, Dick (1974) também aproxima as imagens do escritor de ficção científica e do cientista, explicando que, para um escritor do gênero, a ciência não lhe foi suficiente, porque não deixa espaço para a especulação. A descoberta é interessante, no entanto o escritor vai além, como ao descobrir um objeto de uma civilização antiga: o cientista diz o que está vendo, enquanto o escritor quer mais do que isso, imaginar a civilização em si, preencher as lacunas. Ou seja, criar uma história: “Ele sabe que há mais, e ele sabe que não vai viver o suficiente para ver todos esses dados científicos realmente vir à tona... eles podem nunca vir⁴⁹” (DICK, 1974, p. 55, tradução nossa). Portanto, ele especula, imagina e escreve. No entanto, apesar dessa característica, a imagem do escritor de ficção científica e do cientista não está tão distante para ele:

Na ciência propriamente dita, quando um trabalho experimental revela alguma lei ou princípio previamente desconhecido, o pesquisador sabe que precisa publicar seus resultados. [...] Isso mostra a afinidade entre o escritor de FC e o verdadeiro cientista; ao descobrir algo novo, cabe a ele [...] publicar um pequeno fragmento por escrito sobre isso, independente de aquela publicação torná-lo imortal ou rico – a ética é a mesma⁵⁰ (DICK, 1974, p. 54, tradução nossa).

Além da figura do cientista, Dick (1974) ainda associa a imagem do escritor de ficção científica a um ativista político, mas um ativista introvertido, que não vai para a rua,

⁴⁸ “Unlike the Western story writer, you do not sell the same story twice, with new character names and a new title; each time you must produce something genuinely new”.

⁴⁹ “He knows there is more, and he knows that he will not live long enough to see all the scientific data actually brought forth... they may never be”.

⁵⁰ “In the sciences proper, when experimental work reveals some law or principle previously unknown, the researcher knows he must publish his results. [...] This shows the affinity between the SF writer and the true scientist; having discovered something new, it is incumbent on him [...] to publish a little piece in print about it, whether that publishing will make him immortal or rich – the ethic is the same”.

realiza protestos ou organiza petições, mas faz seu trabalho através dos romances: “O escritor de FC vislumbra totalidades, algumas boas, outras más, outras apenas bizarras, e ele quer trazer esses vislumbres para nossa atenção. Consequentemente ele é uma figura literária assim como um pouco do político e do cientista⁵¹” (DICK, 1974, p. 55, tradução nossa). Portanto, o autor confere ao escritor de ficção científica uma função importante dentro da sociedade e, sobre o que ele quer expressar em sua própria obra, ele caracteriza:

[...] a luta contra a opressão do espírito humano livre, de qualquer tipo: qualquer tirania, como vício de drogas ou um estado policial ou técnicas psicológicas manipulativas. O cidadão comum, sem poder político ou econômico, é o herói de todos os seus romances, e é seu herói, também, sua esperança para o futuro⁵² (DICK, 1973, p. 27-28, tradução nossa).

Lembramos que é importante duvidar, a certo ponto, das declarações do autor sobre sua própria obra, porque podem ser ilusórias. Mesmo assim, no entanto, Candido (2002b, p. 69) ressalta que “uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista”, ainda que precisemos considerá-las com precaução.

A obra de Philip K. Dick é caracterizada acerca de dois questionamentos básicos, segundo Sutin (1995), como mencionados anteriormente: o que é humano e o que é real. O autor também ressalta que o que realmente marcou a obra de Dick “[...] não foram as respostas que ele alcançou [...] mas o alcance imaginativo e profundidade de seu questionamento, e a alegria e brilho e coragem selvagem com a qual ele as procurava⁵³” (SUTIN, 1995, p. 6, tradução nossa), tornando-o uma voz única, marcada por discussões filosóficas que sempre estavam presentes em sua obra: “Ele costumava explorar os mistérios básicos da existência e do caráter humano⁵⁴” (SUTIN, 1995, p. 6, tradução nossa). Desse modo, sua obra foi marcada não pelas respostas, mas por suas perguntas.

Fernandes (2012) traz um conto escrito por Philip K. Dick em 1947, publicado apenas em 1987, em uma coletânea de obras do autor, chamado *Stability*, que evidencia como os questionamentos e a incerteza da realidade estavam presentes na escrita de Dick desde sempre, uma vez que o conto foi escrito quando ele ainda estava no ensino médio:

⁵¹ “The SF writer glimpses totalities, some good, some bad, some merely bizarre, and he wants to bring these glimpses to our attention. Hence he is also a literary figure as well as a little of the politician and the scientist”.

⁵² “[...] the fight against oppression of the free human spirit, or whatever kind: any tyranny, such as drug addiction or a police state or manipulative psychological techniques. The ordinary citizen, without political or economic power, is the hero of all his novels, and is his hero, too, his hope for the future”.

⁵³ “[...] was not the answers he reached [...], but rather the imaginative range and depth of his questioning, and the joy and brilliance and wild nerve with which he pursued it”.

⁵⁴ “He would explore the basic mysteries of existence and of human character”.

[...] ambientado num futuro em que as pessoas usam asas mecânicas como principal meio de transporte, [o conto] narra a história de um homem que subitamente descobre que sua vida não é aquilo que ele imaginava, mas uma farsa criada para ocultar o fato de que suas memórias foram apagadas (FERNANDES, 2012, p. 296).

Esse tema seria recorrente na obra de Philip K. Dick nos anos seguintes. Jameson (2005) divide o trabalho do autor em três fases. A primeira de 1955 a 1960 corresponde aos romances *mainstream*⁵⁵, que são marcados pelo paradigma do casamento infeliz. A segunda, de 1961 a 1968 corresponde aos romances de ficção científica, consideradas as melhores obras do autor e pelas quais ele ficou mais conhecido nos anos subsequentes. E, por fim, a fase final da produção literária de Dick, entre 1973 e 1981 corresponde aos romances de cunho religioso, que não tinham a ver com a religião institucionalizada, mas algo mais intimista e pessoal, resultado de uma experiência que o autor teve entre fevereiro e março de 1974.

Tal experiência vivenciada por Dick ainda é bastante envolta em mistério e, até o fim de sua vida, tentou explicar o que lhe tinha acontecido – porque embora não soubesse o que fora, atestava que algo acontecera. Sutin (1995, p. 8, tradução nossa) define a “experiência” como uma “[...] bizarra e poderosa série de sonhos, visões e vozes que inundaram a consciência de Dick em fevereiro e março de 1974⁵⁶”. Já Fernandes (2012, p. 297), por sua vez, define de acordo com declarações do próprio autor a epifania ou teofania nos seguintes termos: “[...] uma série de complexas sensações visuais e auditivas que lhe diziam não ser verdadeira a realidade que o cercava, o que acabou por retirá-lo da [...] ‘matriz do espaço-tempo’”.

O período de fevereiro e março de 1974 (ao qual Dick chama de 2-3-74) pode ser resultado de uma infinidade de coisas, por exemplo

[...] um caso de experiências genuinamente místicas, ou um contato com formas de inteligência “elevadas” (ou simplesmente “diferentes”), ou uma manipulação consciente de sua mente por pessoas desconhecidas, ou um surto puramente particular de sintomas psicóticos (SUTIN, 1995, p. 9, tradução nossa).

Mas independente do que tenha causado o 2-3-74, reconhece-se que foi um evento impactante na vida de Dick que refletiu em suas obras e mudou a sua maneira de escrever e

⁵⁵ O termo poderia ser traduzido como algo próximo a “corrente principal”, simbolizando as obras e os temas que eram publicados na época por diversos autores.

⁵⁶ “[...] bizarre and powerful series of dreams, visions, and voices that flooded Dick’s consciousness in February and March 1974”.

perceber o mundo. Segundo Sutin (1995), sua nova convicção era de que as respostas poderiam ser obtidas caso as perguntas fossem insistentemente feitas. Portanto, nos últimos anos de vida, Dick foi conduzido por sua necessidade de entender o que tinha acontecido com ele naqueles meses, e chegar à “verdade”. Assim, os últimos três livros publicados pelo autor são hoje conhecidos como a Trilogia *VALIS*, e eles “[...] estabelecem uma ruptura com a chamada ficção científica tradicional e entram numa esfera teológica sem ser institucional, ou seja, desta vez pesquisam a natureza do ser dentro de um universo onde a existência de Deus é tida como certa” (FERNANDES, 2012, p. 296-297). Esses livros, segundo Sutin (1995), ganharam aclamação da crítica e um grande número de leitores.

Ainda achamos necessário ressaltar um texto de Philip K. Dick de 1976 no qual ele fala sobre este período, uma vez que ele pode nos ajudar a entender a transformação em sua escrita. No ensaio intitulado “*The Short, Happy Life of a Science Fiction Writer*”, *A vida curta e feliz de um escritor de Ficção Científica*, Dick (1976) discorre sobre os problemas financeiros no qual se encontrava na época, e os acontecimentos políticos de 1974, como a renúncia do Presidente Nixon, e garante que ele, bem como seus amigos americanos, estavam cansados demais para lutar ou mesmo se importar. Sobre o livro que estava escrevendo na época (*VALIS*), ele atesta:

[...] meu romance em progresso [...] não tem nada a ver com política; tem a ver com as religiões misteriosas do primeiro século a.C., e o que elas descobriram sobre restaurar as faculdades que o homem possuía antes da Queda. [...] Eu não sou mais politicamente ativo, e isso vai aparecer em minha escrita⁵⁷ (DICK, 1976, p. 34-35, tradução nossa).

Diferente das descrições anteriores, em que falamos sobre visões divinas e possibilidades de um surto psicótico, declarações como essa de Dick (1976) e o tom geral de seu ensaio nos levam a outras possibilidades de conclusões: a de um Dick envelhecido, tão frustrado com todos os acontecimentos políticos da década de 1970, e com sua própria condição financeira, a ponto de mudar a sua forma de escrever. Seus livros, outrora tão políticos, deixam de sê-lo. Na carta que Dick (1976) manda a seu editor na revista que trabalhava na época, o autor fala sobre a possibilidade de toda a história de Nixon e o encobrimento da CIA ser uma armação, evocando sua personalidade mais paranoica de teorias da conspiração – juntando isso à sua vida pessoal, suas dívidas de hospital, água, luz, gás,

⁵⁷ “[...] my novel in progress [...] has nothing to do with politics; it has to do with the mystery religions of the first century B.C. and what they had discovered about restoring the faculties that man possessed before the Fall. [...] I am no longer politically active, and this will show up in my writing”.

pensão que, além de não ter pagado, não tinha mais como pagar, a impressão, talvez, é que Dick tenha desistido da vida política, de ativista introvertido.

No entanto, focaremos, daqui em diante, na segunda fase da obra de Philip K. Dick como definida por Jameson (2005), a da ficção científica, e alguns temas que foram recorrentes nas obras desse período. Em uma de suas obras mais famosas, *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de 1968, Dick cria uma sociedade na qual os animais domésticos das pessoas (como o cachorro ou o gato) custam mais que seu próprio carro ou casa e são símbolo de *status*. Nesta obra, Dick trabalha tanto com a possibilidade de androides, quase tão semelhantes a humanos que precisam ser submetidos a testes para serem detectados, quanto com o tema da empatia através do Mercerismo.

O Mercerismo é uma espécie de religião baseada na tecnologia que usa as chamadas “caixas de empatia” para ligar seus usuários simultaneamente a uma realidade virtual na qual se tornam, todos, Mercer. Assim, “[...] o Mercerismo é legitimado na forma de ‘fusão’ com o outro ou, ainda, com a imagem televisual do outro. Filosoficamente, em outras palavras, pareceu impossível imaginar qualquer identificação com o outro a não ser unindo-se duas subjetividades⁵⁸” (JAMESON, 2005, p. 367, tradução nossa). Desse modo, a “fusão” sugerida pelo autor torna a distinção entre individual e coletivo muito menos precisa. O tema é trazido também pelos colonizadores de Marte em *Os três estigmas de Palmer Eldritch*, de 1965, de uma forma um pouco diferente, onde uma espécie de fusão ocorre através do Perky Pat, uma realidade escapista e, talvez, frívola, na qual os participantes, auxiliados por drogas, assumem uma fantasia metafísica na qual todo homem pode ser Walt e toda mulher pode ser Pat: uma fantasia na qual é sempre sábado, ensolarado, as pessoas têm o corpo perfeito, roupas de marca, carros caríssimos.

O tema da empatia se funde ao tema dos androides em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, no qual a questão da empatia é levantada como uma maneira de diferenciar androides de humanos. A falta de calor humano ou simpatia são mensurados em quocientes através do teste Voigt-Kampff, fictício, no qual a pessoa responde a uma série de perguntas que determinarão se ela é um androide ou um humano – vale notar que, segundo Jameson (2005, p. 373, tradução nossa) o teste foi “[...] modelado como Anthony Wolk demonstrou em vários questionários psiquiátricos da década de 1950, projetados para detectar

⁵⁸ “[...] Mercerism it is enacted in the form of ‘fusion’ with the other, or, rather, with the televisual image of the other. Philosophically, in other words, it has seemed impossible to imagine any identification with the other short of a merging together of the two subjectivities”.

esquizofrenia⁵⁹”, representando uma metáfora criada por Dick para, ainda, falar de esquizofrenia, um tema recorrente em sua obra. No entanto, a obra em si refuta, por fim, a ideia de falta de empatia nos andróides, evidenciando seus interesses e sentimentos entre os andróides rebeldes.

Outro tema da obra de Dick são sociedades que, segundo Jameson (2005, p. 377-378, tradução nossa), diferente de outros textos utópicos, não saltam “[...] descontinuamente da má sociedade do presente para uma radicalmente diferente⁶⁰”, como é o caso de *Pay for the Printer*, um conto do autor. Nessa obra, uma sociedade pós-atômica, deteriorando-se perigosamente, mas ainda muito similar com o presente, apenas mais degradado, é salva pela chegada de uma espécie de alienígenas chamada Biltong:

Os Biltong podem reproduzir perfeitamente qualquer item ou objeto colocado na frente deles. Mas com a velhice e exaustão, suas impressoras se tornam desfocadas e perdem a definição – uísque tem gosto de anticongelante, portas caem dos carros, casas desmoronam. Por fim, uma população que se esqueceu como produzir qualquer coisa lincha seus benfeitores moribundos⁶¹ (JAMESON, 2005, p. 347, tradução nossa).

A representação do ser humano nessa obra é uma dura crítica à acomodação e hipocrisia.

Por fim, falaremos sobre o que Jameson (2005) chama de nostalgia pelo presente ou de presente histórico, uma inovação de Dick em suas obras, quando o autor consegue mudar toda a perspectiva de tempo e de história, proporcionando uma nova maneira de pensar sobre ambas e escrever sobre elas. Segundo o autor, “o futuro dos romances de Dick tornam nosso presente histórico ao torná-lo o passado de um futuro fantasioso⁶²” (JAMESON, 2005, p. 345, tradução nossa). Assim, o escritor muda a perspectiva de tempo e, mesmo ambientando seu livro em um futuro distante, fala, em última instância, sobre o próprio presente, construindo maneiras de torná-lo nostálgico. É o que o autor faz em *Ubik*, considerado por Jameson (2005) um dos livros mais sombrios de Dick:

[...] o desafortunado protagonista Joe Chip está tentando desesperadamente chegar a Des Moines e deve viajar através de uma paisagem cujos objetos

⁵⁹ “[...] modeled as Anthony Wolk has shown on various 1950s psychiatric questionnaires designed to detect schizophrenia”

⁶⁰ “[...] discontinuously from the bad society of the present to a radically different one”

⁶¹ “The Biltong can reproduce perfectly any item or object set before them. But with old age and exhaustion, their prints become blurred and lose definition – whiskey tastes like anti-freeze, doors rip off cars, houses collapse. At length, a population that has forgotten how to produce anything lynches its dying benefactors”.

⁶² “The future of Dick’s novels renders our present historical by turning it into the past of a fantasized future”.

estão rapidamente decaindo no tempo. Em uma primeira nota ameaçadora, ele descobre que o refrigerador operado por moedas de seu próprio presente 1992 começa a recusar o dinheiro que reverteu para moedas da década de 1970⁶³ (JAMESON, 2005, p. 345, tradução nossa).

Desse modo, Joe Chip tenta chegar ao aeroporto de Nova York incerto de que de fato ainda existirá um aeroporto quando ele chegar lá – e mesmo quando ele consegue alugar um avião para ir a Des Moines, ele não tem certeza de que tudo não regressará a uma época antes mesmo da invenção da aviação antes que ele possa atingir o seu objetivo. Trata-se de uma forma inovadora e curiosa de trabalhar com a passagem do tempo, de forma reversa, e valorizar objetos do presente e passado que a ficção científica de Philip K. Dick torna históricos.

O tema está presente, também, em *O Homem do Castelo Alto*, de 1962, no qual “enquanto os Nazistas [...] completaram o genocídio da África e estão a caminho de colonizar a lua, os mais brandos e estéticos japoneses desenvolveram uma paixão por genuínos artefatos americanos da pré-Guerra⁶⁴” (JAMESON, 2005, p. 346, tradução nossa). O livro mencionado, segundo Sutin (1995) recebeu a maior honra possível no gênero de ficção científica ou fantasia: um prêmio Hugo Award, em 1963. O livro *O Homem do Castelo Alto* resgata um dos temas da ficção científica sugeridos por Roberts (2002), o de História alternativa. Diferente de histórias com espaçonaves e viagens interplanetárias, por exemplo, que evocam uma possibilidade futura dos eventos, a ideia de História alternativa se pauta na possibilidade em algum momento do passado.

Por isso, toda narrativa que apresenta uma reimaginação histórica de determinado evento pode ser chamada de ficção científica justamente por estar atrelada à realidade e à concepção de possibilidade. O *novum*, no caso de um livro como esse, não é nenhum objeto físico, mas um evento histórico inventado. O principal *novum* que torna *O Homem do Castelo Alto* tanto possível quanto aceitável é o fato de a Alemanha ter ganhado a Segunda Guerra Mundial. A partir dali o mundo da obra se separa do mundo empírico, mas trabalha coerentemente a partir disso, com uma explicação plausível. Trata-se de uma conjuntura simples: como seria o mundo caso o resultado da Guerra tivesse sido diferente?

⁶³ “[...] hapless protagonist Joe Chip is desperately trying to reach Des Moines and must travel across a landscape whose objects are rapidly decaying in time. In a first ominous note he finds that the coin-operated refrigerator of his own 1992 present begins to refuse money that has reverted to 1970s coinage”.

⁶⁴ “But while the Nazis [...] have completed the genocide of Africa and are on their way to colonize the moon, the milder and more aesthetic Japanese have developed a passionate fad for genuine pre-war American artifacts”.

Em primeiro lugar, na obra de Dick (2012), o nazismo imperaria e, nesse ambiente, o mundo é dominado pela política alemã (cuja língua é a mundialmente predominante, também) e pela cultura japonesa. Desse modo, os judeus foram praticamente exterminados e os negros foram escravizados, além de que a África é um continente totalmente devastado e os Estados Unidos praticamente acabados. A cultura oriental se manifesta dominante através do oráculo chinês *I Ching*, e existe uma convenção estabelecida, por exemplo, de que todas as pessoas devem se curvar ao ver um japonês. Da mesma maneira, os alemães são a etnia dominante, e qualquer judeu que ainda tenha sobrevivido precisa esconder sua verdadeira identidade.

Nessa sociedade, altamente rigorosa, preconceituosa e cheia de censura, devido à dominação nazista, um livro chamado *O Gafanhoto Torna-se Pesado* começa a ser vendido. Proibido em muitos lugares, ele consegue circular livremente em outros, como os Estados Unidos, e é lido por muitas pessoas, cujas interpretações variam de acordo com suas personalidades e, especialmente, nacionalidades. O livro, escrito por Hawthorne Abendsen, é uma visão de como seria o mundo caso o Eixo (Alemanha e Japão) tivesse *perdido* a Segunda Guerra Mundial, sendo, portanto, o livro paralelo ao próprio *O Homem do Castelo Alto*, representando dentro da obra para seus leitores/personagens o que a obra de Philip K. Dick representa para nós, leitores do lado de fora.

Assim, ainda é importante ressaltar a maneira como, ao trabalhar por oposição, Dick (2012) não só imagina um universo alternativo no qual os eventos seriam diferentes, com toda a sua coerência bem articulada, mas também automaticamente questiona e reflete a respeito da realidade como a conhecemos. Afinal,

a FC [ficção científica] não nos projeta para o futuro; ela nos relaciona a histórias sobre o nosso presente, e de forma mais importante, sobre o passado que nos levou a esse presente. Contra-intuitivamente, a FC é um modo *historiográfico*, um meio de escrever simbolicamente sobre história⁶⁵. (ROBERTS, 2002, p. 35-36, tradução nossa)

Portanto, é evidente que a literatura cumpre o seu papel social de não só repensar facetas da sociedade, mas permitir que seus leitores reflitam sobre ela. A ficção realista o faz retratando a realidade como ela supostamente é. A ficção fantástica o faz por associações e alegorias. A ficção científica, por fim, permite o pensar sobre a realidade criando outra que ainda não aconteceu, mas é possível, ou que poderia ter acontecido, caso algum detalhe

⁶⁵ “SF [Science Fiction] does not Project us into the future; it relates to us stories about our present, and more importantly about the past that has led to this present. Counter-intuitively, SF is a *historiographic* mode, a means of symbolically writing about history”.

tivesse sido diferente. No capítulo seguinte, aprofundaremos os estudos de *O Homem do Castelo Alto*, buscando essa reflexão sobre a realidade empírica como a conhecemos.

2 SOCIEDADE, CULTURA E FRONTEIRAS: *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

Para que seja possível o aprofundamento nos estudos de *O Homem do Castelo Alto*, de Dick, julga-se necessário um rápido resgate histórico a respeito do período que antecede a ambientação do livro, período esse que compreende o entreguerras, com o surgimento do nazismo por volta da década de 1920, culminando na Segunda Guerra Mundial, que teve início em 1939. Daremos prioridade a esses dois eventos; o primeiro por ser o nazismo marcante na sociedade composta em *O Homem do Castelo Alto*, com o domínio alemão, e o segundo por ser o evento cujo resultado é alterado. Se na realidade a Alemanha perdeu a Guerra, na ficção o resultado foi o oposto. Chartier (2000) discorre a respeito de como a relação entre literatura e história pode acontecer de duas maneiras:

A primeira enfatiza o requisito de uma aproximação plenamente histórica dos textos. [...] Mas há uma segunda maneira talvez mais inesperada de considerar a relação entre literatura e história. Procede ao contrário, isto é, descobre em alguns textos literários uma representação aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético (CHARTIER, 2000, p. 197).

Aqui, o autor introduz o tema de sua conferência proferida em 1999, que mais do que falar sobre a relação entre literatura e história, fala sobre a ideia de metaliteratura, que faz “[...] do livro e da leitura o objeto mesmo da ficção” (CHARTIER, 2000, p. 197), mas como esse tema será mais amplamente discutido no terceiro capítulo, agora discutiremos de acordo com sua primeira ideia de relação entre a literatura e a história, aquela que fala de uma aproximação histórica dos textos, e evidenciaremos como o oposto também é possível. Em *O Homem do Castelo Alto*, Dick (2012) mantém alguns fatos históricos, enquanto opõe-se a outros, construindo uma sociedade que, de certa forma, nega a realidade empírica, mas a reflete ao fazê-lo. Tal alteração de alguns fatos históricos constitui-se no *novum* do livro, característica da ficção científica que torna o impossível plausível e, segundo Roberts (2002), conecta a história ao mundo em que vivemos.

2.1 O PERÍODO ENTREGUERRAS E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A Primeira Guerra Mundial chegou ao fim em 1918, e durante toda a década de 1920, o mundo precisou conviver com as consequências desta. Segundo Fidelis e Rito (2011,

p. 32), a Europa lidava com problemas como “[...] o alto número de mortos, os incontáveis inválidos de guerra, a destruição de cidades inteiras, os prejuízos às instalações industriais, a elevada carestia de alimentos e matéria-prima, a alta inflação, o desemprego”, e conflitos e sofrimento eram comuns na sociedade da época.

A Alemanha, após a derrota na Primeira Guerra Mundial, passou por um sério período de instabilidade política, no qual as eleições livres eram vistas como uma das possíveis soluções para alcançar a pacificação social. O país deixou de ser um império quando a República foi proclamada pelos social-democratas poucos dias antes do término da Primeira Guerra e, meses depois, como Berlim estava em estado caótico, instalou-se, em fevereiro de 1919, uma Assembleia Constituinte na cidade de Weimar, que “[...] preocupou-se fundamentalmente em controlar as convulsões sociais provocadas pela crise de abastecimento das cidades após a derrota na Primeira Guerra” (FIDELIS e RITO, 2011, p. 38). O governo não teve o sucesso esperado, já que

A economia estava profundamente arrasada pela guerra, a inflação alcançava níveis insuportáveis, e as perdas territoriais impostas pelo Tratado de Versalhes (1919) causavam grandes prejuízos. Nesse contexto, aumentaram as críticas tanto de esquerda quanto de direita (FIDELIS e RITO, 2011, p. 38).

Em 1923, um grupo de extrema direita liderado por Adolf Hitler e Eric von Ludendorff, membros do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, tentaram um golpe de estado que falhou, mas mesmo fracassada, a tentativa garantiu visibilidade ao Partido Nazista. Marchando contra o governador da Baviera, os nazistas foram presos e ganharam projeção nacional. Adolf Hitler deveria ter ficado preso por cinco anos, mas foi liberado dentro de poucos meses. Nesse período de prisão, Hitler recebeu um tratamento diferenciado, podendo dividir a cela com seus companheiros nazistas, enviando e recebendo inúmeras cartas, e sempre incentivado a falar durante seu julgamento.

No tempo de prisão, Hitler escreveu seu livro *Mein Kampf* (*Minha Luta*), no qual

confirma a sua veemente oposição ao comunismo; discute a atuação dos nazistas na propaganda, no exército, nos sindicatos e no Estado; ataca os acordos assinados pelos social-democratas no final da Primeira Guerra e coloca-se contra o Tratado de Versalhes; defende a necessidade de a Alemanha reaver seus territórios perdidos no pós-guerra e, também, a necessidade de expansão territorial [...]; por fim, prega um feroz antissemitismo, culpando os judeus por todas as desgraças ocorridas na Alemanha (FIDELIS e RITO, 2011, p. 39).

Hitler, desse modo, utiliza o conceito de “raça pura”, exaltando os arianos. Segundo Fiorani (2009a, p. 38), “Hitler atribui a derrota militar da Alemanha ao marxismo e ao judaísmo, e isso o convence definitivamente da necessidade de garantir a existência do povo alemão, libertando-o de seu inimigo interno, os judeus”. Nesse sentido, em 1935, a nação idealizada pelos nazistas prevê o impedimento do aumento da população de judeus na Alemanha, através da “Lei para a Proteção do Sangue e da Honra Alemães”, onde se lê:

Movidos pelo entendimento de que a pureza do sangue alemão é a condição essencial para a existência futura do povo alemão, e inspirados pela inflexível determinação de garantir a existência da nação alemã para todo o sempre, o Reichstag adota, por unanimidade, a seguinte lei⁶⁶ (NUREMBERG, 1935, tradução nossa).

Após essa introdução, a lei prevê a proibição de casamentos entre judeus e cidadãos de sangue alemão, assim como relações extramatrimoniais, além de proibir que judeus tenham mulheres alemãs com menos de 45 anos como criadas em suas casas. Por fim, os judeus também são proibidos de içar a bandeira nacional do *Reich*, bem como usar suas cores. Com tais crenças e ideais, Hitler começou a reorganizar o Partido Nazista assim que deixou a prisão, no fim de 1924, e ordenou que suas tropas paramilitares atacassem grupos políticos que não concordassem com seus ideais.

A força do partido aumenta com a crise econômica que se inicia em 1929 com a quebra da bolsa de valores de Nova York, pois esta “[...] determina a queda do comércio mundial e o auge do desemprego. [...] O vendaval monetário, que leva muitos países a adotar medidas protecionistas e restritivas, reforça as divisões existentes no mundo” (FIORANI, 2009a, p. 16). A economia alemã, especificamente, dependia do capital americano para se reestruturar após a Primeira Guerra Mundial, portanto a crise atinge o país fortemente. Assim, o partido de Hitler ganha cada vez mais força:

Diante da crise, o governo social-democrata viu-se incapaz de impor sua autoridade. A insegurança da vida nas cidades e a preocupação com o comunismo faziam com que tanto as classes baixas, por causa do medo do desemprego, quanto a burguesia, por causa do medo do descontrole social, aderissem maciçamente ao nazismo (FIDELIS e RITO, 2011, p. 40).

⁶⁶ “Moved by the understanding that purity of German blood is the essential condition for the continued existence of the German people, and inspired by the inflexible determination to ensure the existence of the German nation for all time, the Reichstag has unanimously adopted the following law”.

O Partido Nazista participou das eleições parlamentares em 1932, e em janeiro de 1933 Hitler recebeu do presidente a oferta do cargo de chanceler. Em fevereiro de 1933, os nazistas incendiaram o parlamento alemão, colocando a culpa nos comunistas, constituindo-se, assim, o golpe que levou o Partido Nazista definitivamente ao poder. Utilizando-se disso, Hitler exigiu que o presidente Hindenburg lhe desse o poder de pacificar a Alemanha, enquanto a Gestapo (polícia política nazista) perseguia os inimigos do regime, enviando-os ao campo de concentração de Dachau. Por fim, no mesmo ano, “Hitler transformou o Partido Nazista no partido único da Alemanha e fundou o **Terceiro Reich**” (FIDELIS e RITO, 2011, p. 40, grifos dos autores).

Com sua ascensão ao poder, Hitler dissolve sindicatos e organizações políticas, e busca eliminar, com poder militar, todos aqueles que se opõem ao seu regime. As Leis de Nuremberg, de 1935, declaram os judeus como o grande empecilho que impede o avanço da Alemanha, como já comentamos, e a Gestapo é usada para “[...] implantar um amplo programa de detenções preventivas. Esse método incluía a criação de **campos de concentração** para isolar as pessoas que [...] poderiam enfraquecer a ‘pureza ariana’ e a clareza de propósitos que os nazistas impunham aos alemães” (FIDELIS e RITO, 2011, p. 41, grifos dos autores). Além de judeus, são concentrados em campos também “[...] portadores de deficiências, testemunhas de Jeová, negros, homossexuais, inimigos políticos do regime e estrangeiros indesejáveis” (FIDELIS e RITO, 2011, p. 41), mandados indiscriminadamente, sem a intervenção do poder judiciário.

Nos campos de concentração, que ganham ainda mais força durante o período da Segunda Guerra Mundial, “[...] homens, mulheres e crianças [são] coagidos aos trabalhos forçados em condições que equivalem a uma condenação à morte” (FIORANI, 2009b, p. 141). No começo da década de 1940, em meio à Guerra,

a política de aniquilamento racial registra um salto [...] com a construção de campos de extermínio na Europa do Leste, onde as câmaras de gás e os fornos crematórios são os instrumentos do extermínio em massa dos prisioneiros (judeus e não-judeus) julgados inaptos para o trabalho forçado. Calcula-se que o número de judeus mortos nos campos nazistas atinja cerca de seis milhões, enquanto chegam a cerca de 20 milhões as pessoas que, entre 1936 e 1945, são deportadas para os campos de concentração e de extermínio (FIORANI, 2009b, p. 141-142).

Com a crescente militarização alemã e a ascensão do Partido Nazista ao poder, Hitler tenta reaver os territórios perdidos ao fim da Primeira Guerra Mundial, e assina, em 1939, um

pacto de não-agressão, o Pacto Molotov-Ribbentrop, com Stalin, líder da União Soviética, mesmo com suas evidentes diferenças ideológicas, tendo em vista o socialismo soviético:

[...] o acordo assinado pelos ministros do Exterior Viatcheslav Molotov e Joachim von Ribbentrop responde aos interesses geopolíticos dos dois países envolvidos. Assegurada a paz no leste, Hitler pode dar curso a seus planos e desencadear a guerra primeiramente na Polônia e depois na França e na Noruega. E Stalin, por seu lado, pode afastar a perspectiva imediata de um conflito com a Alemanha e obter – com um protocolo secreto do pacto – uma ampla faixa de segurança nas fronteiras ocidentais da União Soviética (FIORANI, 2009a, p. 33).

Assim, ainda em 1939, Hitler avança sobre a Polônia devido à importância estratégica que a região representava em relação ao controle do mar Báltico, posição essa almejada pela Alemanha e seus propósitos expansionistas. Devido à violência alemã contra a população polonesa, “[...] britânicos e franceses tiveram de tomar um posicionamento e formaram o grupo dos Aliados, declarando guerra à Alemanha em 3 de setembro de 1939” (FIDELIS e RITO, 2011, p. 51). Após tomar a Noruega e a Dinamarca, a Alemanha avança sobre a França, e as tropas francesas e inglesas não conseguem deter o avanço nazista. Deste modo, a Alemanha ocupa Paris em 25 de junho de 1940.

A Itália, que inicialmente declarou-se país neutro, “[...] apesar do acordo político-militar conhecido como Eixo, firmado em 1936 com a Alemanha” (FIDELIS e RITO, 2011, p. 51), declarou guerra aos Aliados pouco antes da conquista de Paris, empolgando-se com os ataques aéreos alemães. Os Estados Unidos, por sua vez, também se mantendo afastado do conflito em um primeiro momento, oscilam entre manterem-se neutros e combater a violência na Europa. Em 1939, o presidente Roosevelt “[...] exerce pressões sobre o Congresso para que este revogue as leis sobre a neutralidade americana [...] e possa oferecer um apoio concreto à França e à Grã-Bretanha” (FIORANI, 2009a, p. 29). Assim, após o governo estadunidense fazer duras críticas às forças armadas alemãs e italianas, também

[...] foram aprovadas a **Lei de Empréstimo e Arrendamento**, que liberavam linhas de crédito para suprimento de materiais bélicos aos Aliados, e a **Carta do Atlântico**, que previa o alinhamento automático em favor de qualquer nação americana que fosse atacada por uma potência de fora do continente americano (FIDELIS e RITO, 2011, p. 53, grifos dos autores).

Mesmo com a entrada dos Estados Unidos na Guerra, no início da década de 1940, a Alemanha ainda tem a vantagem, com “[...] quase a totalidade da Europa ocidental [...] sob

domínio nazista” (FIDELIS e RITO, 2011, p. 53), e pela velocidade com que a Alemanha demonstrou conseguir ocupar um grande número de países, mais governos se aliaram às forças do Eixo. Hitler impõe sobre os países ocupados os seus ideais e providencia uma verdadeira chacina pela Europa. Na Polônia ocupada, por exemplo,

[...] o princípio da superioridade racial é exercido com a destruição do aparato estatal e da cultura nacional e com o aniquilamento de amplos segmentos da população. Os ‘grupos operacionais’ [...] põem em prática a política de terror e extermínio: intelectuais, sacerdotes e um grande número de judeus poloneses são assassinados ou confinados nos guetos (FIORANI, 2009b, p. 132).

Motivados pelo avanço incansável que conquistaram até então, a Alemanha marcha, em 1941, sobre a União Soviética, e em menos de dois meses conquista as mais importantes áreas agrícolas e industriais do país, devido à crença de Stalin no pacto de não agressão assinado em 1939. Como uma forma de se defender, os soviéticos que se encontravam na rota de invasão alemã fugiram, destruindo tudo o que podiam pelo caminho, como plantações, criações de animais e até as casas, para não fornecer nenhum tipo de vantagem para o exército alemão. Portanto, com o inverno rigoroso no país, as tropas alemãs foram retardadas o suficiente para que o exército soviético pudesse se reorganizar e oferecer resistência. Assim,

Nas proximidades de Stalingrado está para começar a longa guerra de desgaste com a qual o Exército Vermelho – que desfruta de um fluxo de suprimentos garantido pelas fábricas deslocadas para além dos Urais, da maciça chegada de instrumental bélico americano e inglês e de forças descansadas que provêm da Rússia asiática – fará dessa cidade o principal baluarte político e militar da resistência à invasão alemã (FIORANI, 2009b, p. 150).

Conhecida como a “cidade de Stalin”, Stalingrado era, também, um importante centro industrial da União Soviética. Embora as forças nazistas tenham conseguido entrar na cidade em setembro de 1942, a grande resistência soviética e as perdas alemãs na fracassada Batalha de Moscou, que antecedeu a invasão a Stalingrado, fizeram com que a batalha durasse até fevereiro de 1943, quando

A chegada do inverno e a vitalidade dos soldados russos levaram à retomada da cidade e o aprisionamento de mais de cem mil soldados alemães, outros setenta mil morreram na batalha. Entre os prisioneiros, pela primeira vez, um alto comandante do exército nazista, Friedrich von Paulus (FIDELIS e RITO, 2011, p. 55).

Com a vitória soviética sobre o exército alemão em Stalingrado, a União Soviética conseguiu, aos poucos, retomar todos os territórios que haviam sido ocupados por nazistas, completando em 1944 a recuperação de todos os territórios, e, em abril de 1945, o exército soviético chega a Berlim. Esse período, iniciado em 1943 com a derrota da Alemanha em Stalingrado, representa o ponto de “[...] inversão das relações de força na guerra europeia, iniciando um lento, mas constante, recuo do exército nazista para a Alemanha” (FIDELIS e RITO, 2011, p. 56). Em 1942 e 1943, iniciou-se um intenso bombardeio aéreo sobre as principais cidades e instalações industriais alemãs, com o objetivo de “[...] aterrorizar a população civil e destruir as indústrias alemãs” (FIORANI, 2009b, p. 198).

Tanto americanos quanto ingleses bombardeiam a Alemanha, no intuito de evidenciar a capacidade destrutiva de que dispõem, na tentativa de enfraquecer a moral alemã:

Entre março e julho de 1943, são lançadas sobre a região do Ruhr, coração industrial da Alemanha, 58.000 toneladas de bombas. [...] Entre novembro de 1943 e março de 1944 o comando de bombardeiros de Harris concentra seus ataques sobre a capital do Reich. Berlim é o objeto de 16 incursões que causam 6.000 vítimas e um milhão e meio de desabrigados (FIORANI, 2009b, p. 198).

Começa, no fim de 1944, uma retirada do apoio à Alemanha, graças às recentes perdas, e vários países começam a assinatura de armistícios com as forças aliadas. Com a chegada do exército soviético a Berlim, em abril de 1945, como Hitler professara, em determinada ocasião, que jamais aconteceria, ele “[...] se refugia em seu bunker em Berlim. Suicida-se no dia 30 de abril de 1945, no palácio de Chancelaria, junto com Eva Braun, com quem se casara no dia anterior” (FIORANI, 2009a, p. 39). O Exército Vermelho marca o edifício de Reichstag, símbolo do Terceiro *Reich*, com a bandeira vermelha da União Soviética, e o sucessor de Hitler assina a rendição da Alemanha.

Por fim, em agosto de 1945, na Conferência de Postdam, estabelece-se “[...] o valor de indenização que a Alemanha deveria pagar aos Aliados por danos de guerra e a criação do Tribunal de Nuremberg para julgar o alto escalão nazista, acusado de inúmeros crimes de guerra e crimes contra a humanidade” (FIDELIS e CURTIS, 2011, p. 62), além da criação da Organização das Nações Unidas (ONU), com o intuito de garantir a paz entre as nações e impedir um novo conflito como a Segunda Guerra Mundial.

Gostaríamos, agora, de trazer brevemente algumas opiniões de Dick presentes em seu ensaio “Naziism and the High Castle”, *Nazismo e o Castelo Alto*, de 1964, não com o intuito de encará-lo como fonte histórica, tendo em vista que já fizemos esse trabalho nas

últimas páginas, mas por acreditarmos que conhecer um pouco da opinião do autor de *O Homem do Castelo Alto* sobre o período e, sobretudo, sobre o nazismo, é pertinente para entendermos, talvez, a maneira como a sua obra foi composta, levantando discussões como as que empreenderemos a seguir.

Em primeiro lugar, o autor enfatiza o quão perturbador o período marcado pelo nazismo foi, do qual, talvez, as pessoas ainda sentiam medo, especialmente considerando-se que Dick viveu a época da Guerra e escreveu livros como *O Homem do Castelo Alto* pouco tempo depois de seu término:

Nós sabemos *o que* eles fizeram, nós sabemos quais eram suas ideologias *declaradas*... mas nós não sabemos realmente *por que*, no sentido mais profundo, eles [...] fizeram isso. De verdade. Conversei com alguns deles. Tudo o que eles sabiam era que eles estavam com medo – com medo como nós estamos, mas não com medo das mesmas coisas: eles tinham medo de nós, do Reino Unido, da Rússia [...] e, principalmente, dos judeus, dos quais não temos medo, e o que não podemos compreender⁶⁷ (DICK, 1964, p. 76, tradução nossa, grifos do autor).

Sobre o suposto “medo” que os alemães nazistas sentiram dos judeus, motivados pelos discursos antissemitas de Adolf Hitler, Dick (1964, p. 77, tradução nossa) afirma que é “[...] subracional, é psicológico, não lógico⁶⁸”, o que se refletirá em sua obra, como discutiremos no subcapítulo 2.3, pela clara separação que existe entre raças e etnias quando o mundo é dominado pela ideologia alemã após o país ter vencido a Segunda Guerra Mundial – americanos e alemães não têm os mesmos direitos, por exemplo, e nenhum judeu pode ficar impune, embora não exista uma explicação lógica para isso. O autor ainda enfatiza a realidade de que nem todo alemão realmente concordou com os ideais e os atos de Hitler, como os campos de concentração e o extermínio dos judeus, embora tenham votado nele e o ajudado a subir, legalmente, ao poder, ainda que suas opiniões preconceituosas e antissemitas não fossem segredo:

Em outras palavras, bons [...] impulsos surgiram constantemente entre alemães comuns assim que e quando eles tomaram ciência do que estava sendo feito aos judeus; muitos, reconhecidamente, cuspiram, chutaram, zombaram de judeus sendo arrastados... mas não todos. [...] Esses alemães

⁶⁷ “We know *what* they did, we know what their *stated* ideologies were... but we do not actually know *why*, in the deepest sense, they [...] did it. Truly. I have talked to some of them. All they knew was that they were afraid – afraid as we are, but not afraid of the same things: they were afraid of us, of the U.K., of Russia [...] and, most of all, of the Jews, which we are not, and which we cannot comprehend”.

⁶⁸ “[...] subrational; it is psychological, not logical”.

sabiam que se eles aparecessem, eles, também, seriam mortos⁶⁹ (DICK, 1964, p. 77, tradução nossa).

Acreditamos, por fim, que a ideia de Dick (1964), com seu ensaio, é enfatizar a dualidade de todos os envolvidos na Guerra, na tentativa de não generalizar os alemães de um lado e os judeus de outro, por exemplo. Afinal de contas, para ele “[...] existem apenas entidades individuais, não entidades grupais como raça, sangue, povo, etc.”⁷⁰ (DICK, 1964, p. 79, tradução nossa), em oposição ao que se verá claramente em *O Homem do Castelo Alto*, tendo em vista que, como hegemonia global, teremos a Alemanha nazista no pós-Guerra. Essa tentativa de evidenciar a dualidade existente nos remete, novamente, à característica de algumas obras de Dick de sua obsessão pelo duplo (o real e o não-real, o humano e o não-humano, por exemplo), também presente na obra em questão, onde o “real” não é estabelecido e imutável, mas apenas uma representação possível de *uma* realidade, em um universo de *várias* realidades.

2.2 A SOCIEDADE EM *O HOMEM DO CASTELO ALTO*

Como discutido no primeiro capítulo, a literatura relaciona-se com a realidade de forma intensa, ainda que não a reproduza inteiramente, mesmo quando tem tal pretensão. Segundo Perrone-Moisés (2006, p. 105), o ato de *contar um fato* já o reinventa, pois as palavras não são o fato em si: “Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma forma”. Em *O Homem do Castelo Alto*, Dick (2012) não intenciona reproduzir determinado período histórico, mas reinventá-lo através de um *novum* da ficção científica, que, nesse caso, é a alteração do resultado final da Segunda Guerra Mundial, colocando a Alemanha (e todo o Eixo) como vitoriosa.

Ou seja, uma característica que Candido (2002a) chama de “devaneio”:

O devaneio seria o caminho da verdadeira imaginação, que não se alimenta dos resíduos da percepção e portanto não é uma espécie de resto da realidade; mas estabelece séries autônomas coerentes, a partir dos estímulos da realidade. Uma imaginação criadora *para além*, e não uma imaginação reprodutiva *ao lado* (CANDIDO, 2002a, p. 83, grifos do autor).

⁶⁹ “In other words, good [...] impulses broke out constantly among average Germans as and when they became aware of what was being done to the Jews; many, admittedly, spat on, kicked, jeered at, Jews being hauled off... but not all. [...] These Germans knew that if they showed themselves they, too, would be killed”.

⁷⁰ “[...] there are only individual entities, not group entities such as race, blood, people, etc.”

Assim, *O Homem do Castelo Alto* não está ao lado da reprodução histórica, mas incentivado pela imaginação que, utilizando-se de estímulos da realidade, foi criado *para além*. Afinal, “o que a literatura pode, e faz, é ampliar nossa compreensão do real, por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 108). Conhecer pelo menos um pouco a história da Segunda Guerra Mundial é interessante para a compreensão da obra de ficção científica em questão, onde Dick (2012) reconstruirá o real e, ao fazê-lo, refletirá sobre ele, de alguma forma. Nas palavras de Rosenfeld (2002, p. 49), “através da arte [...], distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade”.

A obra de Dick (2012) é repleta de idas e vindas temporais que conduzem o leitor de volta a algum evento do período histórico compreendido entre 1939 e 1945, com fatos que nos remetem à nossa realidade empírica e outros que justificam a vitória alemã no conflito mundial, sem que haja uma separação clara entre o que é “real” e o que não é, uma vez que, na obra de ficção científica e para aqueles personagens, *tudo é real*, embora o período no qual a ação narrativa se concentra seja início da década de 1960. Assim, por exemplo, um dos protagonistas do livro, Robert Childan, é apresentado ao lado de sua relação com a história: “Ele tinha trinta e oito anos de idade e se lembrava dos dias anteriores à guerra, os outros tempos. Franklin D. Roosevelt e a Feira Mundial; o mundo antigo e melhor” (DICK, 2012, p. 12)

A sociedade em que a Alemanha venceu a Segunda Guerra é marcada pelo terror nazista e por seus ideais igualmente vitoriosos, que conseguiram concretizar massacres pelo mundo inteiro:

[Os alemães] foram bem-sucedidos com os judeus, os ciganos e os protestantes. E os eslavos foram enviados de volta à sua terra natal no coração da Ásia, para mais de dois mil anos de atraso. [...] os colonos arianos de olhos azuis e cabelos louros, cuidadosamente plantando, selecionando, cultivando o vasto celeiro do mundo, a Ucrânia. [...] O Mar Mediterrâneo engarrafado, drenado, transformado em terra arável graças ao emprego da energia atômica... que audácia! [...] Os outros esperavam milagres, evidentemente, como se os nazistas pudessem remodelar o mundo por magia (DICK, 2012, p. 34-35).

Portanto, a Alemanha que sai vitoriosa da guerra conseguiu também reaver territórios perdidos na Primeira Guerra Mundial e conquistar novos, convertendo-os todos a seus interesses, por mais contestáveis que eles o sejam. Percebe-se, também, no discurso do narrador, quando ele considera os alemães “bem-sucedidos”, uma espécie de apoio à

ideologia nazista alemã, apoio esse que não perpassa todo o conteúdo do livro, mas passagens como essa, em que o narrador se aproxima de um personagem (Robert Childan, no caso), assimilando seus ideais e seu modo de falar, no que Wood (2011, p. 25), chama de estilo indireto-livre, onde “[...] vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor”. Esse suposto afastamento do narrador em terceira pessoa, externo, é desmascarado pela não confiabilidade de ele estar tão próximo de um de seus personagens a ponto de utilizar seus termos.

Percebemos, assim, que a narrativa assumirá outro tom e outros termos ao aproximar-se de um judeu, por exemplo:

[...] o Sul tinha um emaranhado de ligações econômicas, ideológicas e Deus sabe o que mais, com o Reich. E Frank Frink era judeu. / Seu nome original era Frank Fink. Nascera na Costa Leste, em Nova York, e em 1941 fora convocado pelo Exército dos EUA logo após a derrota da Rússia. Depois que os japoneses tomaram o Havaí, foi enviado para a Costa Oeste. Quando a guerra terminou, lá estava ele, do lado japonês da linha divisória. E ali continuava, quinze anos mais tarde (DICK, 2012, p. 17).

O narrador igualmente aproxima-se de Frank Frink, nesse trecho, assumindo a sua revolta contra a Guerra e não só contra os alemães, mas também contra os japoneses, tendo em vista sua posição como judeu. Como descrito por Wood (2011), o autor afasta-se do personagem para contar onde ele nasceu e sobre a sua convocação para a Guerra, por exemplo, mas aproxima-se sutilmente dele ao assumir a informalidade de um discurso que parece muito mais de Frank Frink do que do narrador em “[...] Deus sabe o que mais”, por exemplo. Assim, toda a narrativa é construída de forma circular, com o narrador aproximando-se e afastando-se de seus personagens.

Afinal,

O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa [...], como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra *de* pessoas, eventos ou estados; narra pessoas [...], eventos e estados (ROSENFELD, 2002, p. 26).

É possível perceber tal manipulação narrativa ainda com Frank Frink, quando o narrador continua, evidenciando a maneira como o narrador, mais que narrar *sobre* Frank, narra ele próprio e seu estado emocional e crenças:

Em 1947, no Dia da Capitulação, ele tivera uma espécie de surto. Odiava tanto os japas que jurou vingança; tinha enterrado suas armas do exército a três metros de profundidade, num porão, bem embrulhadas e lubrificadas, para o dia em que ele e seus companheiros se rebelassem. No entanto, o tempo curou as feridas, um fato que ele não havia levado em conta. [...] Desde 1947 ele devia ter visto ou falado com uns seiscentos mil japoneses, e o desejo de agredir um ou todos eles simplesmente nunca se concretizou depois dos primeiros meses. Simplesmente passou a não ter mais qualquer importância (DICK, 2012, p. 18).

O que prevalece no caso desse personagem é o seu envolvimento emocional com os acontecimentos – “A apreensão do mundo fictício é acompanhada de intensas tonalidades emocionais, tudo se carrega de *mood*, atmosfera, disposições anímicas” (ROSENFELD, 2002, p. 41). Frank Frink é um judeu sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, que mora nos Estados Unidos, e representa uma espécie de aceitação. Tudo o que ele quer é levar a sua vida e passar o mais despercebido possível, sem empreender lutas, seja por se infiltrar nos altos meios nazistas (como é o caso de outro personagem igualmente judeu, sobre o qual discutiremos no próximo tópico, ao falarmos de fronteiras sociais) ou mesmo por confrontos pessoais, como o que ele achava que ocorreria, eventualmente, com os japoneses, mas que nunca se concretizou.

A quase indiferença que Frank Frink sente em relação aos japoneses é diferente da maneira como ele pensa sobre os alemães, no entanto, representando a intensidade emocional quase empática do judeu ao falar de outro povo que foi brutalmente massacrado e quase exterminado pelas forças nazistas, ao trazer à tona a condição da África, chamando-a de “aquela imensa ruína vazia” (DICK, 2012, p. 20) e ao pensar sobre “[...] os bilhões de elementos químicos amontoados na África, que agora nem eram mais cadáveres” (DICK, 2012, p. 22). Notamos, em oposição à aproximação do narrador de Robert Childan, que, de certa forma, admira os alemães, uma evidente repugnância que vem ambos do narrador e de Frank Frink, quando eles se confundem pelo estilo indireto-livre:

Ogros saídos de alguma exposição de paleontologia, atarefados em fazer um copo com o crânio do inimigo, a família inteira empenhada em pescar primeiro o conteúdo – os miolos crus – para comer. [...] Era econômica essa ideia de não só comer quem não se gosta, mas comê-los dentro do seu próprio crânio. [...] Aquela ideia horrorizava-o: o antigo e gigantesco canibal quase-homem florescendo agora, dominando o mundo mais uma vez. Passamos um milhão de anos fugindo dele, pensou Frink, e agora ele está de volta. E não apenas como adversário... Mas como senhor (DICK, 2012, p. 20).

Dick (2012), não volta a essa afirmação e, portanto, deixa em aberta a sua interpretação. Frink trabalha, possivelmente, com alegorias ao equiparar o alemão bárbaro a ogros canibais. Um que se alimenta *literalmente* da carne alheia “em seus próprios crânios”, e outro, tão cruel quanto, que devasta um continente inteiro, devora suas riquezas e possibilidades, e descarta aqueles que ali moravam. Notamos, no entanto, que a ideia de “nazista canibal” é bastante dúbia, e em nenhum momento Dick (2012) realmente nega que isso aconteça de fato, deixando uma linha tênue entre o metafórico e o real, talvez no próprio intuito de nos fazer notar que, em qualquer dos casos, a afirmação é igualmente apavorante.

Assim como Frank Frink pensa de forma diferente sobre os alemães e sobre os japoneses, parte da construção da tensão política da obra está na relação entre a Alemanha e o Japão, que não é abertamente conflituosa, mas reside nas diferenças ideológicas e, portanto, nas ações de cada um dos países sobre as áreas “dominadas” por eles. Isso se reflete, inclusive, na forma como alemães e japoneses são vistos pelos personagens além de Frank Frink, como notamos em discurso de um cozinheiro que não é nomeado na obra:

Se existem muitas construções sendo feitas por lá e um bocado de dinheiro fácil é porque [os alemães] roubaram tudo daqueles judeus quando botaram eles pra correr de Nova York, com aquela maldita **Lei Nazista de Nuremberg**. Morei em Boston quando era menino e não morria de amores pelos judeus, mas nunca pensei que chegaria a ver aquela lei racial nazista aplicada nos Estados Unidos, mesmo depois de perdermos a guerra. [...] Os japas não mataram judeus, nem durante nem depois da guerra. Os japas não construíram fornos (DICK, 2012, p. 46, grifo nosso).

A primeira diferença fortemente apontada, portanto, refere-se às Leis Nazistas de Nuremberg, como a “Lei para a Proteção do Sangue e da Honra Alemães”, na qual judeus são proibidos de se casar com alemães, por exemplo, porque se prevê que o sangue alemão deve ser protegido. Com ideais racistas tão fortes, alemães exterminaram judeus prontamente, com a construção de campos de concentração e de extermínio, coisa que, segundo os personagens, o Japão jamais fez, mesmo nessa fictícia realidade alternativa na qual o Japão, ao lado da Alemanha, é vitorioso da Segunda Guerra Mundial. Ainda que, desse modo, alguns personagens se “simpatizem” mais com japoneses, há outros que enaltecem o chamado “desenvolvimento” que a Alemanha conseguiu após a Guerra, enquanto o Japão não fez tanta coisa:

Agora, os japoneses, por outro lado. [...] São – vamos encarar os fatos – orientais. Amarelos. Nós, brancos, temos de nos curvar diante deles porque eles têm o poder nas mãos. Mas nós estamos vendo a Alemanha; estamos

vendo o que pode ser feito nas regiões conquistadas pelos brancos, e é muito diferente (DICK, 2012, p. 35).

Refere-se, principalmente, a uma espécie de Guerra Fria, que pode ser percebida através da Corrida Espacial entre a Alemanha e o Japão. A Alemanha preocupa-se em encontrar fontes de água fora da Terra – “[...] procurar mais uma vez – a nonagésima oitava vez? – fontes de água na Lua” (DICK, 2012, p. 26) – ou colonizar outros planetas – “[...] a imagem de alemães fortes e carrancudos marchando por Marte, na areia vermelha onde nenhum humano jamais havia pisado” (DICK, 2012, p. 19) –, enquanto o Japão, preso à Terra, é considerado atrasado em relação à exploração do espaço:

O Pacífico não fizera nada para a colonização dos planetas. Estava envolvido – ou melhor, atolado – na América do Sul. Enquanto os alemães estavam ocupados em lançar no espaço enormes sistemas robotizados, os japoneses queimavam as florestas do interior do Brasil, erguendo edifícios de apartamentos de oito andares, de barro, para ex-caçadores de cabeças. Até os japoneses lançarem seu primeiro foguete, os alemães teriam posto o sistema solar no bolso (DICK, 2012, p. 19-20).

Essa versão da corrida espacial protagonizada pela Alemanha e o Japão reflete parte de nossa realidade: “Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica” (ROSENFELD, 2002, p. 15). Assim, percebemos que essa realidade fictícia criada por Dick (2012) reflete, sim, um momento histórico importante do pós-Segunda Guerra Mundial, que é a Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, mas com a capacidade de transfigurá-lo, nas palavras de Rosenfeld (2002), para algo mais amplo e/ou diferente. A realidade empírica ainda pode ser notada, uma vez que algumas semelhanças captam a atenção do leitor, enquanto não se esquece que estamos em um mundo fictício de literatura, de recriação do mundo empírico.

As explorações espaciais da Alemanha, segundo Dick (2012), distraíram a população das dificuldades enfrentadas na África, por exemplo, enquanto os nazistas a devastavam e transformavam seus sobreviventes em escravos, transportados em navios negreiros para trabalhar no mundo todo, em condições sub-humanas. Outra forma de distração, menos forte do que se esperaria, é a televisão, que ainda não ganhou a força necessária para que estivesse em todas as casas, já que a Alemanha, grande potência econômica dessa versão do início dos anos 1960, preocupou-se mais com a exploração espacial:

Viu que a nova *Life* trazia um artigo enorme intitulado *Televisão na Europa: Vislumbre do Amanhã*. Virando as páginas, interessada, viu a foto de uma família alemã vendo televisão em sua sala de estar. Segundo o artigo, Berlim já transmitia quatro horas de imagens por dia. Algum dia haveria estações de televisão em todas as maiores cidades da Europa. E, até 1970, uma seria construída em Nova York (DICK, 2012, p. 91, grifos do autor).

Percebemos, entre os personagens, a crença de que a televisão seria muito mais útil do que a exploração espacial – “Se aqueles nazistas podem ir e vir de Marte, porque não põem a televisão para funcionar logo?” (DICK, 2012, p. 92) –, porque seria preferível assistir a um show de comédia do que passear por Marte, mas Juliana, a personagem lendo o artigo na revista sobre a televisão, conclui que “Os nazistas não têm senso de humor, então para que televisão?” (DICK, 2012, p. 92). Assim, o que permanece forte como fonte de informação na sociedade do livro é o rádio, e os tais shows de comédia são fortemente marcados pela dominação nazista, uma vez que as piadas tendem a satirizar justamente a sociedade a seu redor, por exemplo:

Você ouviu o programa do Bob Hope outro dia? [...] Contou uma piada gozadíssima, a do major alemão entrevistando uns marcianos. Os marcianos não têm como apresentar documentos provando que seus avós são arianos, sabe? Então o major alemão manda um relatório para Berlim dizendo que Marte é povoado por judeus (DICK, 2012, p. 94).

É importante ressaltar que, além das piadas que ajudam a representar a forma como os judeus foram ou são tratados nessa sociedade por alemães nazistas, o governo alemão passa, durante a trama de *O Homem do Castelo Alto*, por um momento crítico que influencia e causa temor em todo o restante do mundo: Martin Bormann, chanceler do Reich, falece, e inicia-se, assim, a busca pelo novo líder, o novo *Führer*. Na narrativa do livro, Martin Bormann assumiu a liderança do Terceiro Reich após Adolf Hitler, que não se suicidou ao fim da Guerra, mas “[...] está em um sanatório em alguma parte, em estado de demência senil. Sífilis cerebral, datando de seus dias de miséria em Viena” (DICK, 2012, p. 47-48). Bormann, então, permaneceu como líder da Alemanha até o início da década de 1960, de sua morte.

O livro apresenta uma reunião importante entre pessoas influentes da sociedade nazista, na qual se discute as opções de substitutos para o cargo de *Führer*. O primeiro deles é Hermann Göring, “[...] que foi um corajoso ás da aviação na Primeira Guerra Mundial, fundou a Gestapo e ocupou posto de grande importância e poder no governo prussiano. Um dos mais implacáveis entre os primeiros nazistas” (DICK, 2012, p. 109). As descrições de

cada um dos possíveis substitutos de Bormann são bastante objetivas e falam de seus ideais corrompidos, seu amor pela violência e pela intolerância, tendo Dick (2012) buscado em nazistas reais os candidatos a novos líderes da Alemanha. Ainda sobre Göring, ele é descrito como

[...] o símbolo da mentalidade corrompida, usando o poder como meio de adquirir fortuna pessoal. Tem uma mentalidade primitiva, até vulgar, mas é um homem inteligente, possivelmente o mais inteligente de todos os chefes nazistas. Seu objetivo: autoglorificação, à moda dos antigos imperadores (DICK, 2012, p. 109).

O segundo candidato a *Führer* é Herr J. Goebbels, cuja descrição inclui:

Origem católica. Orador brilhante, escritor, mentalidade flexível e fanática, humor refinado, muito educado, cosmopolita. [...] Elegante. Culto. Altamente capaz. Grande capacidade de trabalho; necessidade compulsiva de mandar. [...] Personagem muito respeitado. Pode ser encantador, mas tem rasgos de violência inigualados por outros nazistas. Orientação ideológica sugerindo ponto de vista medieval jesuítico exacerbado por um niilismo germânico pós-romântico (DICK, 2012, p. 110).

Nota-se, desse modo, uma exaltação de características como “rasgos de violência inigualados por outros nazistas”, sendo esse o tipo de definição que se espera de quem venha a substituir Bormann no cargo de líder da Alemanha Nazista. O terceiro candidato é Herr R. Heydrich, que Dick (2012, p. 110) descreve como “[...] despido de mentalidade afetiva no sentido tradicional”, que se compara, mais tarde, com o que acontece com pacientes que sofrem de esquizofrenia patológica. O quarto candidato, Baldur von Schirach, ex-líder da Juventude Hitlerista, é descrito como não tão experiente ou competente, mas acredita fielmente nos ideais do Partido Nazista. Por fim, Seyss-Inquart, antigo nazista austríaco descrito como, possivelmente, “[...] o homem mais odiado no território do Reich” (DICK, 2012, p. 111), o que, de alguma maneira, o torna um candidato aceitável, conforme percebemos nesse discurso:

Trabalhou com Rosenberg no sentido de obter vitórias ideológicas alarmantemente grandiosas, como uma tentativa de esterilizar a população russa sobrevivente, após o encerramento das hostilidades. Não há provas concretas, mas é considerado um dos responsáveis pelo holocausto do continente africano, criando, assim, condições de genocídio da população negra. Talvez o mais próximo, quanto ao temperamento, do primeiro *Führer*, A. Hitler (DICK, 2012, p. 111).

Aproximando-o da imagem de Adolf Hitler, Seyss-Inquart é exaltado por ter criado “condições de genocídio da população negra”, o que parece um absurdo bárbaro e inumano. Toda a descrição dos candidatos, que se prolonga por mais ou menos três páginas, é bastante chocante e revoltante. Quem é nomeado como o novo Chanceler do Reich é o segundo candidato, Joseph Goebbels que, na realidade (fora da ficção), segundo Cardoso (2017), foi Ministro da Propaganda da Alemanha Nazista:

Foi Goebbels o grande responsável pela divulgação das ideias nazistas e da criação da imagem de Hitler como o Führer, isto é, líder. O trabalho realizado por ele e sua equipe consistia na criação de cartazes, filmes, agitações na rua e outras formas de aproximação entre aquilo que era defendido pelos nazistas e a população comum, a quem se buscava convencer (CARDOSO, 2017, s/p).

Goebbels ocupou um cargo de importância na Alemanha Nazista da época da Segunda Guerra Mundial, e foi indicado por Hitler para substituí-lo na liderança do país após o seu suicídio, em 30 de abril de 1945 – assim, Goebbels assumiu a liderança do Terceiro Reich, mas ficou no poder apenas durante um dia, “pois diante da derrota cada vez mais próxima, seguiu o caminho de Hitler e, em 1º de maio, cometeu suicídio com sua esposa, Magda Goebbels, após envenenar seus 6 filhos” (CARDOSO, 2017, s/p). Na obra fictícia de Dick (2012), nem Adolf Hitler nem Joseph Goebbels se suicidaram, até porque a Alemanha não perdeu a Guerra, mas a ideia de “rasgos de violência”, proposta por Dick (2012), pode ter algum fundamento e partir da realidade empírica na qual Goebbels pôde matar seus seis filhos antes de se suicidar com a esposa, além de seu histórico como Ministro da Propaganda.

A ascensão de J. Goebbels ao poder não é recebida com tranquilidade, tendo em vista o conhecimento da população a respeito de sua natureza violenta e fanática, e inclusive teme-se que ele possa encaminhar o mundo para uma Terceira Guerra Mundial:

O governo Goebbels está no poder, e provavelmente ali permanecerá. Assim que ele se consolidar, voltará a estudar a ideia do Dente-de-Leão. E outra grande parte do planeta será destruída, com sua população, para a realização de um ideal fanático, alucinado. E se eles, os nazistas, destruírem tudo? [...] Eles talvez o desejem, talvez estejam ativamente buscando esse holocausto final para todos. E o que deixará, essa Terceira Loucura Mundial? Acabará com toda espécie de vida, em toda parte? Quando nosso planeta virar um planeta morto, morto por nossas próprias mãos? (DICK, 2012, p. 277-278).

O Dente-de-Leão citado é o planejamento de um ataque nuclear às Ilhas Nipônicas, causando, portanto, a destruição de mais uma parte do planeta, o que justifica o medo

expressado por Rudolf Wegener, tão próximo ao fim do romance, de que talvez os nazistas estejam secretamente ambicionando destruir tudo e acabar com toda espécie de vida, até que o planeta “vire um planeta morto”. Assim, percebe-se uma dicotômica perda da esperança, quando se lê “Por que escolher? Se todas as alternativas são as mesmas” (DICK, 2012, p. 280), por exemplo, ao lado de alguma determinação de se seguir em frente e continuar lutando, como em “[...] vamos em frente, como sempre fizemos. Dia a dia. Neste momento trabalhamos contra a Operação Dente-de-Leão. Mais tarde, em outro momento, trabalharemos para derrotar a polícia. Mas não podemos fazer tudo ao mesmo tempo; é uma sequência” (DICK, 2012, p. 280).

Chega-se a questionar a existência de algum outro mundo onde as coisas talvez sejam diferentes, melhores, onde existam tanto alternativas boas quanto alternativas ruins, mas falaremos desse segundo *novum* proposto por Dick (2012) apenas no próximo capítulo. Por ora, vale ressaltar a conclusão chegada no próprio livro a respeito do futuro – sobre como os nazistas parecem dispostos a destruir o mundo inteiro, mas talvez ainda haja esperança, e talvez ainda haja um futuro para alguns deles, e por isso eles não podem deixar de lutar, ainda que as coisas dificilmente mudarão:

A coisa continua, pensou. Os ódios intestinos. Talvez as sementes estejam aí, no fim das contas. Vão comer uns aos outros e deixar o resto de nós aqui e ali pelo mundo, ainda vivos. Em número suficiente para novamente construir, esperar e fazer alguns planos simples (DICK, 2012, p. 281).

Portanto, ainda que o mundo pareça um caos e permanecer acreditando no futuro pareça ingênuo, continuar ali, tentando, lutando e esperando pode ser uma alternativa para que se possa fazer planos futuramente. E, talvez, seja essa mesma a intenção de Dick (2012), de dizer que, por mais turbulento que pareça o momento, ainda há esperança.

2.3 FRONTEIRAS E HIERARQUIA

Para que falemos de fronteiras, vale a pena apropriar-nos da ideia de Schallenger (2014, p. 215), que indica pesquisas acerca do tema que se aventuram por “[...] campos de significação que conferiram ao conceito fronteira um sentido polissêmico”. Desse modo, entende-se que o termo “fronteira” pode designar diferentes objetos de pesquisa. Por exemplo, ao falar sobre fronteiras geográficas, o autor chama a atenção para a existência de fronteiras

culturais, ao tratar sobre a exploração territorial que impôs uma cultura externa sobre povos nativos de várias áreas:

O mapeamento desencadeado, sobretudo pelos jesuítas, além de situar espacialmente os diferentes povos nativos, conferiu-lhes certa identidade pelo registro de como viviam, de suas crenças, de suas formas de comunicação e de seus aspectos físicos. Assim, o mundo desconhecido e a fronteira ilimitada começaram a ter contornos através de uma carta etnográfica que estabelecia, de certa forma, fronteiras culturais (SCHALLENGERBER, 2014, p. 218).

Tais “fronteiras culturais” podem coincidir ou não com suas fronteiras geográficas. Trata-se de um tipo de separação que não depende, exclusivamente, de território ou limites visíveis fisicamente e, nesse caso, trata-se de cultura. Nesse caso, há povos que tiveram que enfrentar o tema da “superioridade cultural” (SCHALLENGERBER, 2014, p. 217), quando suas naturezas próprias eram negadas em detrimento de uma cultura exterior tida como melhor. Trata-se, então, do que o autor chama de ideologia da conquista, que define “[...] campos de interesse que, de modo geral, reduziram a diversidade sociocultural dos povos nativos” (SCHALLENGERBER, 2014, p. 217). É o que se pode entender quando Dick (2012) suplanta a cultura americana no pós-Segunda Guerra Mundial, e impõe como prevalecente a cultura oriental, do dominante, através do *I Ching*.

Há também, por outro lado, a ideia de fronteiras multiculturais, que são comuns em regiões de muito contato entre diferentes culturas, seja por fronteiras geograficamente definidas, ou mesmo por um alto índice de imigração, que se assemelham ao período de delimitação dos territórios nacionais, segundo Schallenger (2014), onde se tenta unificar as diferenças em busca de uma identidade nacional, e assim intensificam-se os contatos sociais, ou seja, o

[...] encontro de diferentes mundos culturais, [que] promoveram, em circunstâncias dadas, conflitos e fricções interétnicas, comunicação e negociação cultural, hibridismo e sincretismo cultural e, enfim, relações intersubjetivas onde as relações de poder sempre se fizeram presentes (SCHALLENGERBER, 2014, p. 225).

Portanto, entendemos que há uma pluralidade polissêmica, como nos sugere Schallenger (2014), em relação ao termo fronteira, afinal de contas, “[...] as fronteiras são dinâmicas, fluidas, construídas por conflitos e diferenças, estando sempre se adaptando e formatando a novas situações” (CARDIN, 2014, p. 58). Gostaríamos de nos atentar, portanto,

não à ideia de fronteiras geográficas, especificamente, mas fronteiras socialmente construídas, que podem se assemelhar às já mencionadas fronteiras culturais ou não. Nem toda fronteira é definida geograficamente pelo Estado, porque nem toda fronteira é literal.

Assim, existe uma fronteira simbólica em Dick (2012) que separa o alemão do americano, por exemplo, e o americano do japonês, o que é facilmente observável em diferentes passagens do livro, como quando um dos personagens, o Sr. Childan, é convidado para jantar na casa de japoneses, e ele demonstra um pouco de choque e muita preocupação com como será o encontro:

[...] tremia de medo ao se imaginar batendo à porta deles. Examinou suas anotações. Os Kasoura. Se fosse recebido, sem dúvida lhe ofereceriam chá. Faria tudo corretamente? Saberria como agir e falar no momento exato? Ou iria se desgrçar, como um animal, com algum fora terrível? (DICK, 2012, p. 15)

Observa-se, nessa passagem, a maneira como a separação entre o americano e o japonês é enraizada na sociedade de Dick (2012), e isso dita as relações humanas com um personagem, por exemplo, sentindo-se menor que o outro por causa de sua nacionalidade, chegando a comparar-se a um animal, enquanto treme de medo apenas ao se imaginar batendo à porta do casal japonês. Desse modo, não temos, nessa situação, uma fronteira geográfica, tendo em vista que todos os personagens estão e moram nos Estados Unidos, mas uma fronteira simbólica que colocou os japoneses como dominantes e “mais importantes”, e diminui a posição dos próprios americanos em seu território. Como o mesmo personagem reflete mais tarde: “Sou um estrangeiro em meu próprio país” (DICK, 2012, p. 122).

Tal como em fronteiras que são observadas em uma casa – há uma diferença socialmente aceita sobre o que podemos fazer na sala, na cozinha ou no quarto. Batemos à porta para entrar no quarto, por exemplo, mas não para entrar na cozinha – ou em uma sala de aula – o que o professor pode fazer em sala de aula não é o mesmo que um estudante pode fazer, por exemplo –, algumas fronteiras podem ser observadas em Dick (2012) dentro de um mesmo território, quando Childan entra no edifício Nippon Times, por exemplo:

Estaria vestido de forma absolutamente adequada para entrar no edifício Nippon Times? Possivelmente desmaiaria no elevador de alta velocidade. [...] A quem tratar com polidez, a quem tratar com rudeza. Seja brusco com o porteiro, com o ascensorista, recepcionista, guia, qualquer espécie de servente. Curve-se diante de qualquer japonês, claro, mesmo que seja obrigado a fazer centenas de reverências (DICK, 2012, p. 32).

Assim, a ideia de fronteira aqui descrita se concretiza culturalmente. Os personagens compartilham o mesmo lugar, mas não estão realmente juntos, porque várias fronteiras simbólicas marcam a separação entre eles, como sua função social, sua forma de se portar ou como falar. Fronteiras geográficas e socialmente construídas existem concomitantemente, e se complementam, e o *Nippon Times* é um dos claros exemplos trazidos por Dick (2012), onde as separações estão visíveis entre nacionalidades diferentes, ou entre funções. Robert Childan pensa, também, sobre os negros escravizados e sua posição acima deles na hierarquia social, e conclui:

Navios alemães ou sulistas atracavam no porto de San Francisco a toda hora, e às vezes os negros tinham permissão de descer por um breve período. [...] Seria preciso encontrar um escravo, mesmo que ele tivesse de esperar uma hora de pé. Mesmo que perdesse o encontro. Era inconcebível deixar que um escravo o visse carregando alguma coisa; tinha de tomar cuidado com isso (DICK, 2012, p. 33).

Esse sentimento de que é “inconcebível deixar que um escravo o visse carregando alguma coisa” marca uma fronteira em paralelo a outra, sobre como ele precisa “curvar-se diante de qualquer japonês”, caracterizando o que Dick (2012) chamará de “hierarquia”. Ainda sobre o *Nippon Times*, vale ressaltar que a escolha dos nomes (não só de personagens, mas também de lugares) em uma obra de ficção não acontece aleatoriamente. No caso do edifício *Nippon Times*, percebe-se notadamente uma referência a algo de valor cultural muito grande no Japão: um jornal, publicado em língua inglesa, chamado *The Japan Times*. Segundo Ishii (2015), o nome do jornal foi alterado temporariamente no fim da Segunda Guerra Mundial e anos subsequentes – justamente o período no qual o livro de Dick (2012) se passa – por causa de uma política de resistência à língua inglesa devido à Guerra e passou, nesse período, a ser chamado de *The Nippon Times*.

Chegamos, assim, a um ponto importante que funciona como agente da definição de fronteiras: a língua. A ideia de que um jornal muda seu nome devido à resistência a uma língua, graças à rivalidade na Guerra, acentua a concepção de que a língua funciona como expressão de poder e, assim, como uma fronteira cultural e meio de dominação. No voo em que o Sr. Baynes chega aos Estados Unidos, os avisos são dados nessa ordem: “Primeiro em alemão, depois em japonês e, por fim, em inglês, o alto-falante explicou que não era permitido fumar nem se desprender do assento acolchoado” (DICK, 2012, p. 49). Assim, percebemos o alemão como língua predominante na obra de Dick (2012), tendo em vista a Alemanha

vitoriosa no pós-Segunda Guerra Mundial, seguida do japonês, cuja cultura é dominante na sociedade do livro, e por fim o inglês, que não é uma língua socialmente valorizada.

Do mesmo modo, a língua alemã, predominante, foi imposta sobre os personagens, e há um juízo de valor que ocorre naturalmente frente à sua posição à língua, como a de não saber falá-la, conforme observamos quando um jovem alemão que está com o Sr. Baynes no mesmo voo se mostra intrigado com a possibilidade de alguém não saber falar alemão:

Não fala alemão? – disse o jovem surpreso, num inglês com sotaque. Obviamente, o jovem alemão não podia acreditar que alguém no mundo moderno, alguém que tinha negócios internacionais e viajava – podia dar-se ao luxo de viajar – no mais recente foguete da Lufthansa, não soubesse ou não quisesse falar alemão (DICK, 2012, p. 50).

Assim, falar alemão é símbolo de *status* e característica essencial no mundo moderno para que alguém pudesse ter negócios internacionais e “dar-se ao luxo de viajar”, o que esconde um discurso com a opinião do jovem alemão sobre como pessoas que não são alemãs precisam esforçar-se no mínimo a falar a língua para que possam ser respeitadas ou ao menos consideradas na sociedade atual. A maneira como Dick (2012, p. 50, grifos nossos) coloca “não soubesse ou **não quisesse** falar alemão” concede a ideia de que parece absurdo que alguém não queira falar a língua dominante, exatamente como percebemos, em nossa realidade, com o inglês.

Outros exemplos do que Dick (2012) chama de hierarquia em sua obra são observadas desde o começo do livro, com um código, por exemplo, que dita a maneira como as relações humanas devem se organizar. O exemplo acontece quando o Sr. Tagomi liga para o Sr. Childan, e esse descreve sua voz como “[...] exigente, rápida, com polidez mínima, que por pouco não se mantinha dentro do código” (DICK, 2012, p. 12), e novamente em relação à maneira como o seu nome foi pronunciado: “Tagomi pronunciou o nome errado deliberadamente; era um insulto dentro do código que fez as orelhas de Childan pegarem fogo. **Hierarquia, a terrível mortificação da situação que os relacionava**” (DICK, 2012, p. 12, grifos nossos). Então, pela primeira vez, Dick (2012) usa a palavra “hierarquia” para caracterizar diferenças causadas por fronteiras simbólicas, construídas socialmente e presentes nessa realidade fictícia de início da década de 1960, após a Alemanha ter vencido a Guerra.

A ideia de hierarquia e de que as pessoas não são iguais é também notável quando Juliana lê uma revista sobre os avanços da tecnologia da televisão, cujo artigo diz que uma estação de TV seria construída em Nova York até 1970, e ela nos apresenta a ideia de engenheiros alemães que estão no lugar de construção de Nova York, supostamente “[...]”

ajudando a equipe local a resolver seus problemas” (DICK, 2012, p. 91), sugerindo, veladamente, que os americanos, embora ela mesma seja americana, não conseguem resolver os seus problemas sozinhos, sem a ajuda de alemães.

Ela ainda descreve uns e outros:

Era fácil ver quais eram os alemães. Tinham aquele aspecto saudável, limpo, enérgico, seguro. Os americanos, por sua vez, apenas pareciam gente. [...] Via-se um dos técnicos alemães apontando alguma coisa e os americanos tentando ver o que era. Acho que eles enxergam melhor que nós, pensou ela. Há vinte anos que comem melhor. Eles podem ver coisas que ninguém vê; é o que dizem. Vitamina A, talvez? (DICK, 2012, p. 91-92).

O discurso de Juliana é impregnado da ideologia construída nos últimos 20 anos no Pós-Guerra a respeito de uma defendida “inferioridade” do povo americano em relação ao povo alemão. Essa desvalorização do americano é notada em outras passagens, quando o Sr. Ramsey é confrontado com uma afirmação como “O senhor é de origem americana. Embora se tenha dado o trabalho de escurecer a pele” (DICK, 2012, p. 28), e ele responde que se trata de bronzeado artificial, com lâmpada ultravioleta, “[...] apenas para a obtenção de vitamina D – mas sua expressão de humilhação o entregava. – Garanto ao senhor que conservo autênticas raízes... Não cortei todos os laços com... os padrões étnicos nativos” (DICK, 2012, p. 28).

Também é possível notar essa posição americana através dos olhos de Robert Childan, que observa com certa admiração o casal japonês que chega à sua loja, e descreve Paul Kasoura, que trabalha na “Comissão de Inquérito para Planejamento do Padrão de Vida das Áreas com Problemas de Desenvolvimento” (DICK, 2012, p. 14) através do orgulho que é evidente que o jovem japonês sente:

Não era militar. Não era um daqueles recrutas provincianos que viviam mascando chiclete, com suas caras gananciosas de camponeses, andando de um lado para outro na Rua Market, boquiabertos diante das casas de shows eróticos, dos cinemas pornô, dos estandes de tiro ao alvo, das casas noturnas baratas com fotos de louras de meia-idade apertando os bicos dos seios com dedos enrugados, um sorriso debochado nos lábios... os antros de jazz, que formavam a maior parte da baixa San Francisco, frágeis barracos de zinco e de tábuas que surgiram das ruínas antes mesmo que a última bomba caísse. Não: aquele jovem era da elite. Culto, educado, ainda mais que o sr. Tagomi, que, afinal de contas, era um alto funcionário, com o cargo de Adido Comercial da Costa do Pacífico (DICK, 2012, p. 14).

Assim, Robert Childan descreve o que se entende por “elite”, que são pessoas cultas e educadas, provavelmente oriundas de outros países, como é o caso tanto de Kasoura quanto

de Tagomi, ambos japoneses, em contraposição ao que é o “povo”, descrito pelos seus hábitos libertinos e pelos “antros de jazz” que frequentam, gananciosos e, provavelmente, americanos. Esse mesmo casal de jovens japoneses que visita a loja de Childan o convida para um jantar em sua casa, o que surpreende o americano:

Era a oportunidade de conhecer socialmente um jovem casal japonês, na base de uma aceitação dele como homem mais do que como um ianque ou, na melhor das hipóteses, como um comerciante de objetos artísticos. Sim, esses jovens da nova geração, que não se lembravam dos dias de antes da guerra, nem da própria guerra – eles eram a esperança do mundo. Diferenças de posição não significavam nada para eles. Isso vai acabar, pensou Childan. Um dia. A própria ideia de posição. Não mais governados e governantes, mas gente (DICK, 2012, p. 15).

E percebemos, em uma rara ocasião, a discussão a respeito do *fim* da hierarquia e da ideia de posição, a transposição das fronteiras como esses personagens as conhecem. Childan descreve os jovens como “a esperança do mundo”, com a esperança de que, para eles, a posição não importe, e todos possam ser tratados como seres humanos, antes de serem tratados como governados. No entanto, as opiniões de Childan vão mudando ao longo da cena que se segue. Ele chega ao bairro japonês nos Estados Unidos onde os Kasoura moram, um bairro em que nenhum branco reside, e onde Childan, portanto, se sente um estrangeiro em seu próprio país. Childan anda pelas ruas observando “[...] os modernos prédios de apartamentos, admirando a beleza da sua arquitetura. Os balcões de ferro forjado, as imensas e, contudo, modernas colunas, os tons pastel, o emprego de texturas diversas” (DICK, 2012, p. 121), admirando o quanto tudo parece uma obra de arte, e lembrando-se “[...] de quando tudo aquilo não passava de escombros da guerra” (DICK, 2012, p. 121).

Durante o jantar, que ocorre justamente quando se deflagra a crise no sistema político devido à morte do Chanceler do Reich, toda a interação de Childan com os Kasoura é tensa, especialmente porque o narrador aproxima-se do personagem de Childan, e não dos japoneses, e sentimos a preocupação constante do personagem em estar fazendo alguma coisa errada, sentindo-se deslocado no apartamento do jovem casal japonês. Isso ainda se intensifica quando os Kasoura pedem que ele os trate por seus primeiros nomes, Betty e Paul, e o que pode parecer, em primeira instância, bondade ou mesmo uma “quebra da hierarquia”, tem o sentido oposto ao percebermos o quanto isso deixa Childan visivelmente consternado. E, para Childan, as coisas deixam mesmo de dar certo quando o tema político atual vem à tona:

Os acontecimentos internacionais estão muito em evidência por esses dias. [...] Ao voltar para casa, hoje à noite, ouvi a transmissão direta do grande Funeral Oficial em Munique, com a participação de cinquenta mil pessoas, bandeiras e tudo o mais. Muita gente cantando 'Ich hatte einen Kamerad'. O corpo está agora exposto para receber as homenagens dos fiéis (DICK, 2012, p. 124).

Paul Kasoura e Robert Childan discutem brevemente, então, a situação política graças à morte recente, e Betty os informa do que estava escrito no *Nippon Times* daquele dia, sobre as reações no mundo por causa do tenso momento político: “Muita confusão e intriga. Deslocamento de unidades do exército de um lado para o outro. Licenças militares canceladas. Postos de fronteira fechados. O Reichstag em sessão. Todo mundo discursando” (DICK, 2012, p. 125). Assim, Robert Childan, tentando impressionar, sente-se na liberdade de fazer suas próprias conjecturas e diz:

Isso me lembra um excelente discurso do doutor Goebbels [...] No rádio, há um ano ou mais. Violento e mordaz. Tinha a plateia na palma da mão, como de costume. Jogou com todo um leque de emoções. Sem dúvida: com o primeiro de todos, Adolf Hitler, fora do páreo, o doutor Goebbels é o melhor orador nazista (DICK, 2012, p. 125).

Rapidamente, no entanto, Robert Childan se arrepende de ter feito o comentário, porque Paul, então, continua comentando a política, citando Göring e escândalos sexuais que considera absurdos, e que Childan desconsidera, dizendo que não passam de boatos esquecidos há muito tempo, apenas mentiras. Como a tensão se intensifica, Betty decide encerrar o assunto de política antes que a discussão fique acalorada demais, caracterizando a forma como a política foi tornada um tabu, e como Childan, na posição de um americano, não tem o direito de discutir o tema com um japonês, e ele lamenta tê-lo feito: “Que início terrível. Discutira política de maneira tola e em voz alta; fora descortês ao discordar e só o tato do seu anfitrião salvara a noite. Como tenho coisas a aprender, pensou Childan. Eles são tão amáveis e delicados. E eu... o bárbaro branco” (DICK, 2012, p. 125-126).

Por fim, ainda no tema de fronteiras, avaliaremos brevemente a situação dos poucos judeus sobreviventes do massacre nazista, através da figura do Sr. Baynes, um judeu que passa despercebido no meio da alta sociedade, e que a avalia como “Um mundo psicótico, este em que vivemos. Os loucos estão no poder. [...] Mas, pensou, o que significa ser *louco*? Uma definição jurídica. O que quero dizer com isso? Eu sinto, vejo, mas o que é?” (DICK, 2012, p. 52, grifos do autor), especialmente depois de o Sr. Lotze, que divide um foguete com ele, rumo aos Estados Unidos, lhe incomodar com comentários pejorativos em relação aos

judeus, quando avalia um estádio de beisebol, por exemplo, e ao não gostar da arquitetura, diz que “Parece [...] ter sido desenhado por um judeu” (DICK, 2012, p. 52), usando a expressão para mostrar desgosto e desaprovação.

A opinião do Sr. Baynes em relação ao jovem alemão é trazida por Dick (2012, p. 52), quando o narrador informa que “Baynes fitou o sujeito durante alguns segundos. Sentiu intensamente, por um momento, o desequilíbrio, o traço psicótico da mente germânica. Será que Lotze queria mesmo dizer aquilo? Seria um comentário realmente espontâneo?”, exemplificando, talvez mais forte do que com qualquer outro personagem, as fronteiras existentes na sociedade desse livro de ficção científica, na imagem do judeu, que é impedido de tanta coisa, inclusive privado da própria vida, porque as fronteiras que o separam da sociedade a qual quer pertencer são quase intransponíveis. Em determinado momento, o Sr. Baynes não consegue mais resistir, e declara:

Sr. Lotze, eu nunca disse isso a ninguém. Eu sou judeu. Entendeu? [...] O senhor jamais descobriria [...] porque não pareço judeu de modo nenhum fisicamente; alterei meu nariz, diminuí meus grandes poros gordurosos, clareei minha pele quimicamente, modifiquei a forma de meu crânio. Em suma, fisicamente não posso ser descoberto. Posso frequentar e tenho frequentado as rodas mais altas da sociedade nazista. Ninguém me descobrirá. E... [...] Há outros de nós. Está ouvindo? Nós não morremos. Ainda existimos. Vivemos invisíveis (DICK, 2012, p. 54).

Percebemos, nesse trecho, uma possível alegoria de Dick (2012) aos elaborados serviços de espionagem que foram desenvolvidos por alemães e russos no período da Segunda Guerra Mundial, onde o disfarce, inclusive com cirurgias, era um dos principais artifícios. Portanto, vários dos judeus remanescentes precisam esconder-se sob falsas identidades, sejam elas através da mudança do sobrenome (de Fink para Frink, no caso de Frank, por exemplo) ou mesmo de métodos mais invasivos que alteram grande parte de sua aparência física, tornando-o irreconhecível como um judeu, no caso de Baynes, na tentativa de eliminar a fronteira socialmente construída pela ideologia nazista que exclui o judeu da sociedade como um todo.

2.4 MERCADO E CULTURA

Uma das expressões da cultura na sociedade de *O Homem do Castelo Alto* pode ser observada através da American Artistic Handcrafts Inc., a loja de Robert Childan nos Estados Unidos, responsável pela venda de produtos que contêm o que Dick (2012) chama de

historicidade, relembando, especialmente, momentos de antes da Segunda Guerra Mundial. Porém, esse comércio é ameaçado pela descoberta de cópias que circulam no mercado entre as peças verdadeiras, e então uma inusitada parceria entre Frank Frink e Robert Childan oferece outra possibilidade de mercado, trabalhando com o conceito de unicidade em detrimento do de historicidade.

A ideia de um mercado cultural que atenda às pessoas de forma individualizante surge, segundo Ortiz (1998, p. 121), com

A emergência do poder monárquico, a promoção dos príncipes em detrimento das sociedades de cavaleiros, a erosão do monopólio da Igreja Católica [que] faz com que esse luxo impessoal se individualize. Impulso que obedece a motivos egoístas, destinando-se a satisfazer necessidades subjetivas. [...] Privatização que se manifesta em diversos espaços da intimidade, nos móveis domésticos, nas decorações, na maneira de dispor a comida sobre a mesa, e implica num processo de refinamento do gosto.

Assim, em Dick (2012), os personagens procuram a loja de Robert Childan em busca de objetos que possam ser usados como decoração, sejam eles de utilidade facilmente observável – como “[...] uma Victrola de 1920 transformada em bar” (DICK, 2012, p. 15) – ou de cunho mais abstrato, como “[...] *um retrato emoldurado e autografado de Jean Harlow*” (DICK, 2012, p. 15, grifos do autor), uma atriz da década de 1930. Os produtos vendidos na loja também podem ter a característica de serem mais artesanais, como quando Childan profere: “Estou para receber uma mesa da Nova Inglaterra, de bordo, toda de madeira de encaixe, sem pregos. De imensa beleza e valor. E um espelho da época da Guerra de 1812. E também arte arborígene: um grupo de tapetes de pelo de cabra com tintura vegetal” (DICK, 2012, p. 14).

Vale notar aqui um apeço por momentos específicos de guerras, mesmo que não sejam da Segunda Guerra Mundial. Além da citada “Guerra de 1812”, a Guerra Anglo-Americana, também existe um fascínio presente na maneira como o Sr. Tagomi liga para a loja de Childan e pergunta: “O meu cartaz de alistamento da Guerra Civil Americana já chegou, senhor?” (DICK, 2012, p. 11). E, por fim, da própria Segunda Guerra Mundial, em “Você conhece os cartões ‘Os Horrores da Guerra’? [...] Em sua infância, esses cartões vinham nas embalagens de chicletes. Um centavo cada. Era uma série, e cada cartão exibia um tipo diferente de horror” (DICK, 2012, p. 36).

No entanto, gostaríamos de ressaltar uma característica indicada por Jameson (2005) em relação às obras de Philip K. Dick, que indica uma tendência do autor ao que ele chama de

“nostalgia pelo presente” ou de “presente histórico”, que é a capacidade de Dick de tornar o seu presente, ou passado recente, histórico, através da criação de futuros distantes ou realidades alternativas, como é o caso. Assim, é com muito apreço que se fala sobre uma revista em quadrinhos antiga, por exemplo:

Ele havia conseguido, por um milagre, um exemplar quase intacto do Volume Um, Número Um, da *Tip Top Comics*. Datando dos anos 30, ela era uma valiosa peça da arte americana, uma das primeiras revistas em quadrinhos, item muito procurado pelos colecionadores (DICK, 2012, p. 32).

Datada da década de 1930, aproximadamente, a revista em quadrinhos, uma das primeiras já lançadas, é considerada “uma valiosa peça de arte americana”. Outro exemplo, que não é necessariamente comercializado na loja de Childan, são as antigas tampinhas de garrafa dos tempos antes da Guerra que, embora talvez não tragam nenhum tipo de estrondoso valor comercial, são apreciadas pelo o que significam subjetivamente a todos que lembram-se delas:

Tampinhas de garrafa! [...] Nós costumávamos colecionar as tampas das garrafas de leite. [...] As tampas redondas que traziam o nome da leiteira escrito. Devia haver milhares de leiteiras nos Estados Unidos. Cada uma imprimia uma tampa diferente. [...] as antigas e há muito esquecidas tampas dos dias anteriores à guerra, quando o leite vinha em garrafas e não em embalagens de papelão descartáveis (DICK, 2012, p. 37).

Para a materialização da discussão de “cultura” como um “mercado”, avaliemos, em primeiro lugar, a chegada de importantes fregueses japoneses na loja de Robert Childan. A primeira maneira como Childan descreve aqueles que acabam de entrar em sua loja é “Um rapaz e uma moça, os dois bonitos e bem vestidos. Ideais” (DICK, 2012, p. 13), e então descreve o que eles observam: “Estavam debruçados, examinando o mostruário no balcão e tinham escolhido um bonito cinzeiro. Casados, ele imaginou. Moram na Cidade das Neblinas Tortuosas, os novos apartamentos exclusivos da Skyline, com vista para Belmont” (DICK, 2012, p. 13).

Embora Childan diga que “Eles sorriram para ele sem qualquer superioridade, apenas com gentileza” (DICK, 2012, p. 13), diferente do que ele esperaria de um casal japonês em relação a um americano, como ele, tendo em vista a hierarquização da sociedade, como vimos no item anterior, ele ressalta a ideia de que eles moravam em um lugar bonito e “exclusivo”, evidenciando seu alto poder aquisitivo. Com o casal japonês, vemos que a “[...] necessidade de se representar um papel faz com que o luxo assuma uma função de consumo de prestígio”

(ORTIZ, 1998, p. 123), já que eles precisam, necessariamente, teatralizar o seu pertencimento social, uma vez que a ideia de luxo “[...] não somente priva o indivíduo de sua essência, como promove a separação entre as classes sociais” (ORTIZ, 1998, p. 125). Ou seja, quem é que pode entrar na loja de Childan e fazer compras? E o que significa fazê-las?

Aqueles que podem (leia-se “que tem poder aquisitivo para”) entrar na loja de Childan são, por exemplo, os japoneses, que podem dar-se ao luxo de gastar muito dinheiro com um cinzeiro, que é a primeira coisa que eles observam, e o seu poder de fazê-lo, enquanto outros não o podem, expressa, de alguma maneira, as diferenças sociais presentes na sociedade assim organizada – “A própria noção de consumo se associa à existência de uma classe abastada” (ORTIZ, 1998, p. 131) e, acrescentaria, à existência de uma classe que não pode consumir o mesmo luxo.

Quando Ortiz (1998, p. 137) fala sobre o investimento em raridades como “um novo caminho a ser trilhado pela distinção social”, entendemos a necessidade das classes abastadas, como a dos japoneses, de encontrar uma maneira de reforçar a ideia de que são diferentes de classes que estão abaixo na hierarquia estabelecida, como os americanos, através do consumo de produtos únicos e que indicam, talvez acima de tudo, elevação social. Childan nos elucidava, por exemplo, a respeito da relação entre ele, o casal japonês, e os produtos expostos em sua loja:

Os olhos dos dois, aquecidos não só pelo contato humano, mas pelo prazer comum proporcionado pelos objetos de arte que ele vendia, por seus gostos e satisfações mútuos, não desgrudavam dos dele; agradeciam-lhe por ter coisas como aquela, que eles podiam ver, tocar, examinar, manusear talvez [...]. Sim, pensou, eles sabem em que espécie de loja estão, aqui não há bugigangas para turista, placas de sequoia onde se lê *Muir Woods, Marin County, EAP* (Estados Americanos do Pacífico), coisinhas, anéis para moças ou cartões-postais com a vista da Ponte (DICK, 2012, p. 13).

Há certo esnobismo e superioridade na maneira como Childan pensa a respeito de sua própria loja, e o casal japonês reforça a ideia ao declarar que “É de conhecimento público [...] que sua loja vende esses valiosos objetos antigos, saídos das páginas da história americana. Mas que, infelizmente, vão desaparecendo rapidamente no limbo do tempo” (DICK, 2012, p. 67). Tratando com tanta formalidade a loja e os produtos, o exposto pela loja de Childan é quase o que Ortiz (1998) chama de “cultura erudita”, em contraste à “cultura de mercado”, que pode “[...] ser apreendido como relação de poder” (ORTIZ, 1998, p. 73).

Existe, sim, relação de poder nas negociações empreendidas por Robert Childan, afinal de contas nem todos podem ter uma Colt 44, por exemplo, e essa distinção entre o que é

cultura erudita e cultura de mercado – transpondo os termos para a ficção de Dick (2012), e o que é considerado elevado ou não *dentro* da obra de ficção científica – pode ser expressa, também, na diferença entre o que Childan valoriza, e o que despreza: “Nada de arte americana contemporânea; apenas o passado poderia estar representado ali, numa loja como a dele” (DICK, 2012, p. 13).

Assim, rapidamente, entendemos a desvalorização da “arte americana contemporânea”, desprezada de imediato por Childan por não apresentar valor cultural o suficiente para ser vendida em “uma loja como a dele”. Segundo Ortiz (1998, p. 66), “arte autônoma e mercado são elementos historicamente simultâneos e antagônicos”, opondo o comércio de Robert Childan ao futuro florescimento de uma arte autônoma através do personagem de Frank Frink, que expressa a cultura americana contemporânea, sofrendo do preconceito que Ortiz (1998, p. 76) chama de “preconceito contra a multidão”, que, segundo o autor, expressa um conflito político.

Outra característica importante do mercado em Dick (2012), timidamente mencionado na introdução desse item, é a ideia de réplicas de produtos americanos de antes da Guerra, que são inseridos no “mercado erudito”, como o de Robert Childan, como produtos autênticos:

Utilizando uma grande variedade de ferramentas, materiais e máquinas, a W-M Corporation produzia um fluxo constante de imitações de objetos americanos de antes da guerra. Essas imitações eram cautelosa e eficientemente introduzidas no mercado atacadista de objetos de arte, para juntar-se aos objetos genuínos colecionados por todo o continente. Como no comércio de selos e moedas, seria impossível calcular o número de imitações em circulação. E ninguém – especialmente os comerciantes e os próprios colecionadores – queria fazer isso (DICK, 2012, p. 60)

Portanto, intencionando a ampliação do mercado e do lucro com os objetos de arte americanos do Pré-Guerra, de forma cuidadosa e ainda assim arriscada, pois todo o mercado poderia ruir caso a existência das imitações viesse à tona, o “mercado erudito”, dito superior e valoroso, é invadido por uma grande quantidade de objetos feitos na contemporaneidade, com o capital aproveitando-se extensamente da obsessão japonesa por esse tipo de arte. Questiona-se, portanto, se a “arte americana contemporânea” que não é reconhecida como tal, tem o mesmo valor da arte americana do passado, e entramos no quesito de historicidade.

Wyndam-Matson despreza toda a ideia de historicidade como algo idiota no qual os japoneses acreditam, e explica: “Os japoneses são meio malucos. [...] Olhe só para estes [isqueiros] aqui. Parecem idênticos, não parecem? Pois ouça. Um tem historicidade. [...] Um

vale uns quarenta ou cinquenta mil dólares no mercado dos colecionares” (DICK, 2012, p. 77). É interessante, portanto, notar a ideia de historicidade e a avaliação do fascínio japonês pelos objetos americanos de antes da Guerra a partir da opinião de um falsificador como Wyndam-Matson:

Um desses dois isqueiros estava no bolso de Franklin D. Roosevelt quando ele foi assassinado. O outro não estava. Um tem uma tremenda historicidade. [...] E o outro não tem nada. Dá para sentir? [...] Não dá. Não dá para saber qual é qual. Não há nenhuma ‘presença plásmica mística’, nenhuma ‘aura’ em torno deles. [...] É uma grande trapaça, e estão todos se enganando. Quero dizer, um revólver sobrevive a uma batalha famosa com a de Meuse-Argonne, e é a mesma coisa que nada, *a não ser que você saiba*. Está tudo aqui – bateu com a ponta do dedo na cabeça – Está na mente, não no revólver (DICK, 2012, p. 78, grifos do autor)

Não entraremos, no entanto, em juízos de valores a respeito da “historicidade”, embora o discurso de Windam-Matson seja muito convincente, mas trazemos essa discussão pela sua importância no que se segue: eventualmente, Robert Childan descobre uma imitação entre seus produtos, e toda a situação de comércio se torna assustadoramente instável. Ele teme que seu nome vá ser associado ao de falsificadores, e então sua loja falirá e, por isso, ele concede algum tipo de abertura à ideia de arte americana contemporânea, quando um novo comerciante vai à sua loja oferecer-lhe joias personalizadas produzidas naquele momento. Trata-se de Ed McCarthy, que se demite ao lado de Frank Frink da empresa de Wyndam-Matson para abrir seu próprio negócio: “Peças originais, não comerciais. [...] estilo contemporâneo, moderno” (DICK, 2012, p. 59). Frank questiona-se se existe mercado para aquele tipo de comércio, afinal de contas, “a única coisa que ele conhecia eram os tradicionais – até mesmo antigos – objetos do passado. – Ninguém quer objetos americanos contemporâneos; isso não existe, não depois da guerra” (DICK, 2012, p. 59).

No entanto, “à medida que a sociedade se industrializa, como para compensar o processo de padronização imposto, o consumo deve ser investido de uma dimensão individualizante” (ORTIZ, 1998, p. 159), ou seja, embora Ed e Frank trabalhem nas suas joias através de métodos industriais que aprenderam em seus trabalhos prévios, as joias são únicas e, portanto, dotadas de uma dimensão individualizante. Eles explicam: “O que fizemos aqui [...] foi adaptar técnicas industriais testadas e aprovadas à fabricação de joias. Que eu saiba, é a primeira vez que se faz alguma coisa do gênero. Sem moldes. Tudo metal contra metal” (DICK, 2012, p. 166),

Portanto, através da inovação do trabalho de Ed e de Frank, a arte deixa de ser uma característica tão mercadológica e se torna expressão de criação subjetiva, e “a arte é agora concebida como uma ‘realidade superior’, e o artista começa a se perceber como um produtor independente, dotado de um gênio criador” (ORTIZ, 1998, p. 64), que é o caso de Frank Frink, o desenhista e criador das peças:

Após duas semanas de trabalho quase ininterrupto, a Edfrank Joias Personalizadas tinha seu primeiro lote finalizado. Lá estavam as peças, sobre duas pranchas de madeira cobertas de veludo preto, e o conjunto todo numa cesta de vime quadrada de origem japonesa. [...] O mostruário continha uma boa variedade. Pulseiras feitas de latão, cobre, bronze e até ferro fundido. Pingentes, a maioria de latão, com detalhes em prata. Brincos de prata. Broches de prata ou latão. [...] Havia comprado algumas pedras semipreciosas, também, para encaixe nos broches: pérolas barrocas, rubis balas, jade, lascas de opala de fogo. E, se as coisas dessem certo, tentariam ouro e, quem sabe, até diamantes de cinco ou seis quilates. Era o ouro que lhes daria lucro de verdade (DICK, 2012, p. 151-152).

Como artista, Frank Frink descreve suas peças:

A maioria das peças era abstrata; espirais de arame, curvas, desenhos até certo ponto assumidos aleatoriamente pelos metais no momento da fundição. Algumas tinham a delicadeza de uma teia de aranha, uma certa leveza; outras, um peso forte, maciço, quase bárbaro (DICK, 2012, p. 153).

Essa descrição do personagem a respeito da abstração de suas peças e das formas que foram surgindo no exato momento da fabricação, nos remete à ideia de Ortiz (1998, p. 85) de que “[...] a ‘inspiração’ se concretize em substratos materiais relativamente indiferenciados”, já que o artista é o “senhor de uma liberdade infinita”, que “opta por um caminho que se afasta dos cânones de uma estética tradicional, simplesmente do ponto de vista técnico”. A criação artística americana e contemporânea, ainda com um lugar muito diminuto no mercado, é desvalorizado por Robert Childan quando lhe sugerem que ele venda esse tipo de produto em sua loja. No entanto, com toda a questão das imitações, e propondo uma consignação que, portanto, não lhe prejudicaria em nada, Childan aceita ficar com algumas peças.

Porém, como o próprio Robert Childan teve muita resistência em relação à arte americana contemporânea, ele pensa em como pode conseguir vender o produto, pensando em mudar as etiquetas e aumentar os preços, insistindo na característica de “feitos à mão”, e “[...] o caráter exclusivo. Peças originais. Pequenas esculturas. Use uma obra de arte. Uma criação

exclusiva em sua lapela ou pulso” (DICK, 2012, p. 169). Por fim, ele decide oferecer a peça como um presente para alguém de alta posição, para que possa sentir a sua reação e, quem sabe, poder dizer que há mais peças na loja, e Robert Childan escolhe, justamente, Paul, do casal japonês que visitou sua loja no início do livro.

Eis a primeira reação de Paul, conversando com Childan, tempo depois:

Tomei a liberdade de mostrar isto a uma série de conhecidos e colegas. [...] Pessoas que compartilham meu gosto por objetos históricos americanos ou por artefatos de mérito artístico e estético. [...] Nenhum deles, naturalmente, conhecia nada do gênero. Como você explicou, até hoje esse tipo de trabalho contemporâneo era desconhecido. Acho, também, que você me informou ser o único representante. [...] Essas pessoas [...] riram. [...] Mas eu também ri, sem que você percebesse [...], no outro dia, quando você apareceu e me mostrou esta coisa. [...] É fácil compreender esse tipo de reação. Temos aqui um pedaço de metal derretido até ficar disforme. Não representa nada. Nenhum desenho, nenhuma intenção. É apenas amorfo. Poder-se-ia dizer que é um mero conteúdo, despido de forma (DICK, 2012, p. 200-201).

No entanto, Paul continua:

Contudo [...], há vários dias que o venho examinando e, sem a menor razão lógica, *sinto uma certa atração emocional*. Por que isso acontece? [...] Continuo não vendo forma nenhuma. Mas de alguma maneira este objeto partilha do Tao. Está vendo? [...] Ele está equilibrado. As forças no interior desta peça estão estabilizadas. Em repouso. Por assim dizer, este objeto está em paz com o universo (DICK, 2012, p. 201, grifos do autor).

Desse modo, apesar da primeira impressão e o primeiro impulso que foi o de rir da peça oferecida por Robert Childan, Paul começa a perceber algum tipo de beleza, ou “paz”, na peça, e então ela começa a significar algo para ele. Interessante reforçarmos a ideia de que algo só é “bom” ou “bonito” para alguém quando ela significa alguma coisa para essa pessoa, e isso pode ser observado em todos os tipos de arte, seja uma escultura, um quadro ou uma obra de literatura. Conceitos de “bom” ou “ruim” são muito subjetivos e relativos, o que quer dizer que podem variar de uma pessoa a outra. Por isso, podemos acreditar, também, que a arte pode ter um sentido e/ou uma beleza socialmente construída, e não necessariamente inerente a ela.

Paul insiste que “as mãos do artífice [...] tinham *wu* e deixaram que o *wu* se infiltrasse na peça. [...] Ela está completa, Robert. Contemplando-a, nós mesmos ganhamos mais *wu*. Experimentamos a tranquilidade associada não com a arte, mas com as coisas sagradas” (DICK, 2012, p. 201). Segundo esse discurso de Paul, podemos lembrar que “[...] a

arte é pensada como uma linguagem específica; para existir ela deve transcender a realidade” (ORTIZ, 1998, p. 64-65), e é justamente o que Paul está dizendo do objeto que tem em seu poder, depois de observá-lo – ele transcendeu a realidade e tem características e força que não são visíveis apenas aos olhos, mas que representam *significado* a ele.

Essa característica, Paul opõe à historicidade: “Através desta mediação, que iniciei com intensidade desde a última vez em que você esteve aqui, acabei identificando o valor que este objeto possui, em oposição à historicidade. Fiquei profundamente comovido, como você pode ver” (DICK, 2012, p. 201). Ou seja, a historicidade era marcada como a característica essencial para que um objeto tivesse valor artístico e pudesse ser apreciado, em detrimento de outros valores que outros objetos, como a joia de Frank Frink, podiam ter. Trata-se de uma prática comum em várias artes, como a literatura, em que uma característica é observada e avaliada, e a falta dessa faz com que especialistas anulem qualquer valor a determinada obra, por exemplo, ainda que ela tenha muitos outros valores diferentes daquele que eles estão se preocupando em estudar.

Alegorias à parte, no entanto, retomemos a dúvida a respeito do valor da arte ser inerente ou socialmente construído, quando Paul continua sua narração a respeito de sua opinião da joia que Robert Childan lhe entregou dias antes:

[...] convoquei os mesmos colegas de negócios. Resolvi fazer [...] uma apresentação sem qualquer tato. [...] Solicitei que essas pessoas me ouvissem. [...] O resultado [...] foi emocionante. Eles foram capazes de adotar meu ponto de vista devido a essas circunstâncias; perceberam o que eu havia conceituado. Portanto, valeu a pena (DICK, 2012, p. 202).

Entendemos que a primeira reação de todos foi rir da ideia de comercializar arte americana contemporânea, mas a partir do momento em que o objeto foi aceito por Paul, ele conseguiu convencer outras pessoas, as mesmas que riram em um primeiro momento, de sua opinião a respeito do valor da peça – assim, a peça adquire valor artístico, através da exposição de suas características que podem e merecem ser observadas. Feito isso, Paul pede que Childan descubra a melhor maneira de promover esses objetos para que possam ser vendidos em sua loja, e fala de uma proposta de produção em massa, para que esses objetos possam ser vendidos como amuletos da sorte baratos, o que distorce a ideia primária de Frank Frink, a ideia individualizante de que Ortiz (1998) trata.

A produção em massa nega a beleza, talvez, mas certamente a unicidade da peça, que não tem mais o *wu* que Paul diz que as mãos do artífice possuíam e conseguiram passar à peça, reforçando a dicotomia entre mercado e arte, nesse caso. Como arte, as peças devem ser

comercializadas reforçando sua característica única e individual. Como mercado, para gerar lucro, seriam produzidas em massa, e vendidas às dezenas de milhares para pessoas que Paul chama de “gente ignorante” (DICK, 2012, p. 206), capazes de encontrar prazer em uma peça com milhares de outras idênticas circulando pelo mundo. Toda a proposta choca Robert Childan, que demora algum tempo para dar uma resposta a Paul:

Todo aquele negócio era a cruel depreciação dos esforços americanos, sendo efetuada diante de seus olhos. [...] Fez com que eu concordasse, passo por passo, levou-me sorratamente a conclusão: produtos manuais americanos só servem para modelos de talismãs ordinários. Era assim que os japoneses dominavam, não pela brutalidade mas pela sutileza, pelo engenho, por uma sagacidade milenar. [...] Paul não disse – não me disse – que nossa arte não vale nada; fez com que eu dissesse isso por ele (DICK, 2012, p. 208).

Assim, reforça-se a ideia de hierarquia sobre a qual comentamos anteriormente, com a dominação de Paul, um japonês, sobre Childan, um americano. A ideia de um produto americano que possua *wu* e valor artístico é menosprezada, novamente, como toda arte americana contemporânea o é, quando Paul sugere que Childan a venda como molde para a produção de milhares de amuletos da sorte idênticos. Afinal, os dominantes japoneses acreditam que esse é o único espaço que cabe à arte americana. A proposta de Paul, também, é a expressão clara do capitalismo contemporâneo, onde

a questão fundamental deixa de ser a racionalização da produção e torna-se a produção ilimitada de bens. O que implica em encontrar fórmulas para circulá-los em massa. Isto significa que as necessidades deixam de ser individuais. [...] o consumo não é pessoal, [...] ele é um sistema, uma peça da própria organização econômica (ORTIZ, 1998, p. 157).

Na perspectiva da proposta de Paul, a joia personalizada se tornaria um sistema, subvertendo a ideia inicial de Childan e de Frank – de um consumo pessoal, onde se valorize o teor cultural e artístico da peça –, e felizmente Robert Childan toma uma posição contra a proposta de Paul. Ele percebe toda a manipulação japonesa para que ele mesmo deprecie a arte americana, e se sente humilhado, mas decide assumir sua posição como americano de fato, e valorizar sua própria cultura, ao dizer:

Paul, eu... estou... humilhado. [...] Paul. Um momento. [...] Eu... tenho orgulho deste trabalho. Não é possível transformá-lo em talismãs baratos. Recuso a proposta. [...] Os homens que fizeram isto [...] são orgulhosos artistas americanos. Eu me incluo entre eles. Sugerir transformá-lo em

talismãs ordinários é, portanto, uma injúria e peço que se desculpe. [...] Eu exijo (DICK, 2012, p. 209-210).

Trata-se, assim, de uma das passagens mais marcantes da obra, porque Childan expressa certa emoção em seu discurso, e força em uma tomada de posição que demora a acontecer, em oposição à sua submissão constante aos japoneses, devido à hierarquia estabelecida. O fato de ele pedir e, logo em seguida, exigir que Paul Kasoura se desculpe por ter sugerido transformar uma peça de arte americana em talismãs baratos é um pequeno – mas ainda significativa e necessário – grito contra a hierarquia e contra a maneira como os americanos são tratados. Paul responde, depois de algum tempo, com um pedido de desculpas por sua “arrogante imposição” (DICK, 2012, p. 210), apertando a mão de Childan antes que ele saia de seu escritório, levando consigo, novamente, a joia personalizada que deu de presente dias antes.

Percebemos, portanto, o quanto tudo parece estar conectado, de alguma maneira. A própria noção de mercado e de cultura, sobre a qual nos propomos tratar, reflete a questão hierárquica estabelecida em Dick (2012), onde algumas fronteiras são quase intransponíveis, devido à maneira como a sociedade é organizada depois do fim da Segunda Guerra Mundial. A arte é, em Dick (2012), mais uma fronteira importante que relega uma posição marginal aos americanos, mas uma fronteira que pode começar a ruir através das peças personalizadas de Ed e Frank, comercializadas por Robert Childan, em uma loja grande e respeitada, a partir do momento em que uma posição é tomada.

Depois dessa caracterização de como a sociedade é organizada em Dick (2012), discutiremos, no próximo capítulo, *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, um livro fictício em língua inglesa, escrito por um americano, que imagina um mundo fictício em que os Estados Unidos venceram a Segunda Guerra Mundial, e que circula dentro dessa sociedade dominada por alemães e japoneses. É importante notar como isso, ainda, faz parte da mesma discussão, e o livro fictício, que é uma meta-ficção, constrói-se nas fronteiras que relegam uma posição baixíssima tanto aos americanos quanto à língua inglesa propriamente dita, como já foi comentado, e essas dicotomias fronteiriças também podem ser observadas no modo como indivíduos de diferentes nacionalidades leem o mesmo livro, com encanto ou choque, por exemplo.

3 O I CHING E A METALITERATURA NA PRÁTICA: O GAFANHOTO TORNA-SE PESADO

Depois de apresentarmos a sociedade de Dick (2012) em *O Homem do Castelo Alto*, pensaremos agora na literatura dentro da obra, através de dois exemplos bem distintos: primeiro, o *I Ching*, e depois, *O Gafanhoto Torna-se Pesado*. O primeiro é um livro de tradição e sabedoria milenar, muito usado na cultura chinesa, que figura entre um dos símbolos de cultura mais significativos em Dick (2012), expressando a maneira como a cultura oriental foi difundida com a vitória japonesa na Segunda Guerra Mundial, embora o livro em questão seja de origem *chinesa*. Estudaremos a maneira como os personagens consultam o *I Ching* constantemente em busca de respostas ou conselhos, e como baseiam suas decisões no que leem no chamado “oráculo”.

O segundo, *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, é um livro fictício, em língua inglesa (em uma sociedade dominada pela língua alemã), que funciona como alegoria ao próprio *Homem do Castelo Alto*. *O Gafanhoto*, escrito por Hawthorne Abendsen, se propõe a imaginar um mundo em que a Alemanha e o Japão *não* venceram a Segunda Guerra Mundial, fazendo o mesmo trabalho de ficção científica que Dick (2012) fez, mas dessa vez de um modo invertido, refletindo, em parte, *o nosso próprio mundo empírico* quando o processo se inverte e a pergunta se torna “*como seria o mundo se os Estados Unidos tivessem vencido a Guerra?*” No entanto, vale lembrar que *O Gafanhoto Torna-se Pesado* não é, e nem tenta ser, um retrato histórico da nossa realidade, trata-se de nova *ficção*.

Importante também notar, na leitura de trechos de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* e opiniões dos leitores, a maneira como o livro é recebido de diferentes maneiras, dependendo da pessoa que o lê. O livro sofre intensa censura por conta dos alemães, que consideram um absurdo *imaginar* um mundo sem a Alemanha Nazista no poder, enquanto o Japão permite a circulação do livro, como “mais uma obra de ficção”, e os americanos, por exemplo, o leem quase como um dever patriótico. Assim, também estudaremos um pouco dessas “recepções” distintas. Por fim, uniremos *O Gafanhoto Torna-se Pesado* e o *I Ching* em um último *novum* proposto por Dick (2012).

3.1 *I CHING* – O LIVRO DAS MUTAÇÕES

O *I Ching*, também conhecido como *O Livro das Mutações*, é amplamente utilizado em Dick (2012) por diversos personagens, que costumam fazer perguntas ao livro em busca de conselhos, ou mesmo para saber qual é o provável resultado de uma reunião de negócios, e o ritual se repete diariamente. Segundo a introdução do *I Ching*, o livro é

[...] uma das mais importantes obras da literatura mundial. Sua origem remonta a uma antiguidade mítica, tendo atraído a atenção dos mais eminentes eruditos chineses até os nossos dias. Tudo o que existiu de grandioso e significativo nos três mil anos de história cultural da China ou inspirou-se nesse livro ou exerceu alguma influência na exegese do seu texto (I CHING, 2017, s/p).

Nas poucas ocasiões em que Dick (2012) descreve o *I Ching* de fato, ele o chama de “[...] o divino Quinto Livro da Sabedoria Confuciana, o oráculo taoísta conhecido há séculos pelo nome de *I Ching* ou *O Livro das Mutações*” (DICK, 2012, p. 25) ou “[...] uma compilação secular de sabedoria de inspiração divina” (DICK, 2012, p. 206). Ambas as definições são precisas, e remontam à história do surgimento do *I Ching*. Percebe-se, durante a leitura de Dick (2012), que o autor aprofundou-se nos estudos do livro chinês para que pudesse usá-lo coerentemente em sua obra de ficção. A própria maneira como o autor se refere ao livro como “um ser vivo”, em algumas ocasiões, remonta a uma crença milenar acerca do *I Ching*.

O livro surgiu, segundo Pinto (1982, s/p), “no período anterior à dinastia Chou (1150-249 a.C.), com figuras lineares, compostas de linhas inteiras e linhas interrompidas, superpostas em conjuntos de três e seis linhas, chamados de ‘Kua’ (signo)”, cuja sabedoria desempenharia uma forte influência na civilização chinesa. Ainda segundo Pinto (1982), os Kua eram designados pela designação “I”, um ideograma que tem sido traduzido por “mutação”, que é

[...] o fator central da visão de mundo que se consolida na China no período imediatamente anterior à dinastia Chou. A observação do mundo em torno de si e a observação do mundo em seu próprio interior levaram o homem chinês à constatação de um fluir contínuo do qual nada escapa (PINTO, 1982, s/p).

No entanto, o conceito de “I” é verdadeiramente complexo. Apesar de representar a *mutação*, acredita-se que a mutação, em si, é “onipresente e absoluta” (PINTO, 1982, s/p),

portanto, imutável. Além do conceito de mutação e não-mutação, ambos presentes no ideograma “I”, há também um terceiro significado que fala de uma certa simplicidade contida na complexidade do universo, que

[...] consiste nas tendências opostas e complementares em que sempre oscila a mutação. [...] Muda constantemente a natureza, porém sempre ao longo das mesmas estações. Nunca as mesmas flores, mas sempre a primavera. Os fenômenos são incontáveis e distintos uns dos outros, porém regidos, em suas tendências de mudança, pelos mesmos e constantes princípios. Apreendendo-os, descobre-se o simples por detrás do complexo (PINTO, 1982, s/p).

No entanto, durante a dinastia Chou, textos foram acrescentados ao “I”, que outrora fora um “[...] livro sem palavras, que fala na eloquência silenciosa de usar figuras lineares” (PINTO, 1982, s/p), e aos Kua acrescentou-se textos que tinham a intenção de *explicá-los*, através de palavras. O que antes era apreendido apenas através dos Kua, agora era intermediado por textos que podem, ou não, desviar-se do significado *realmente* presente nos Kua. Segundo PINTO (1982), a autoria dos textos é atribuída ao rei Wên e ao duque de Chou, e como esses textos passaram a acompanhar os Kua, com o tempo o “I” passou a ser chamado de “Chou I”.

Os significados desses novos textos (Julgamentos e Linhas), ainda, se tornaram obscuros com o passar dos séculos, e novas notas explicativas foram acrescentadas ao original por volta do século VI a.C., notas essas chamadas de “Dez Asas” e cujas autorias são atribuídas a Confúcio. Segundo a história, “[...] o Chou I foi incluído por Confúcio em sua edição dos ‘Clássicos’ (‘Ching’). Assim, a tradição das ‘Mutações’ veio a se tornar conhecida como I Ching, o Livro (ou Clássico) das Mutações” (PINTO, 1982, s/p). Desse modo, o *I Ching* se aproxima de sua forma atual, em que textos foram adicionados aos Kua originais, mas embora eles estejam presentes e tornando os Kua (expressos por hexagramas) mais acessíveis, busca-se ainda encontrar a sabedoria *diretamente* no símbolo, sem as palavras acrescentadas mais tarde.

Pinto (1982, s/p), avalia como o *I Ching* se tornou *indireto*:

O fato de se ter acrescido, inicialmente, a indicação dos primórdios da dinastia Chou ao ideograma “I” mostra que o acesso ao “I” já não se fazia mais diretamente, como fora antes, mas recorria-se à mediação dos textos de Wên e Chou. Quando se passa a designar o “I” como “Ching”, evidencia-se o obscurecimento da via anterior e o recurso aos comentários (Dez Asas), que procuram esclarecer os comentários (Julgamento e Linhas), que, por sua vez, procuraram esclarecer o original, os Kua.

De todo modo, o *I Ching* detém um imenso valor cultural e uma sabedoria milenar cada vez mais acessível quanto mais independente do texto o leitor se torna. Por sua característica mística, sendo o livro comumente usado para se obter respostas, através de hexagramas formados pelo jogo de 49 varetas de milefólio, muitas pessoas o encaram com preconceito, especialmente, segundo Jung (1949), a mente ocidental, porque o modo de pensar da cultura chinesa, refletida no *I Ching*, é muito diferente da nossa. Desse modo, alguns estudiosos ocidentais “tenderam a considerá-lo como um conjunto de ‘fórmulas mágicas’” (JUNG, 1949, s/p), mas o autor reforça a importância de se deixar de lado certos preconceitos para que se possa de fato compreender de que se trata o *I Ching*, que se refere muito mais a uma exploração do inconsciente do que de “respostas prontas” ou “fórmulas mágicas”.

Em primeiro lugar, a maneira como a China e os ocidentais encaram a “ciência” difere significativamente. Enquanto o ocidente preocupa-se com a *causalidade*, os pensadores chineses se preocupam extensivamente com a *casualidade*:

A mente chinesa [...] parece preocupar-se exclusivamente com o aspecto casual dos acontecimentos. O que chamamos de coincidência parece ser o interesse primordial desta mente peculiar e o que cultuamos como causalidade passa quase despercebido. Devemos admitir que há muito a dizer a respeito da imensa importância do acaso (JUNG, 1949, s/p).

Naturalmente, essa maneira de *pensar* oriental reflete-se amplamente no *I Ching*, uma vez que frequentemente a teoria a respeito de causa e efeito, característica ocidental, parece fraca se confrontada com “os resultados práticos do acaso” (JUNG, 1949, s/p). Desse modo, talvez o *I Ching* não favoreça, necessariamente, a maneira causal de pensar, porque não é assim que encara a realidade, afinal, “a forma concreta [...] parece interessar mais ao sábio chinês do que a forma ideal” (JUNG, 1949, s/p). Assim, “enquanto a mente ocidental cuidadosamente examina, pesa, seleciona, classifica e isola, a visão chinesa do momento inclui tudo até o menor e mais absurdo detalhe, pois tudo compõe o momento observado” (JUNG, 1949, s/p), o que se pode notar quando se contam as 49 varetas que compõe o *I Ching*, porque se acredita que “[...] tudo que acontece num determinado momento tem inevitavelmente a qualidade peculiar àquele momento” (JUNG, 1949, s/p).

Por algumas de suas características, o *I Ching* também é utilizado como oráculo desde a Antiguidade, e Pinto (1982, s/p, grifos nossos), alerta para o fato de que o livro “[...] não é apenas (nem primordialmente) um oráculo. Ele é *também* um oráculo. E essa sua faceta

é, inclusive, quase irrelevante se confrontada com a riqueza da sabedoria contida nos Kua”. Mesmo assim, sendo um uso comum do *I Ching*, a sua característica oracular precisa ser levada em consideração, em especial pela maneira como os personagens de Dick (2012) o encaram. De acordo com Jung (1949, s/p), a mente chinesa acredita que

[...] são ‘agentes espirituais’, atuando de uma forma misteriosa, que fazem com que as varetas de caule de milefólio deem uma resposta significativa. Esses poderes constituem como que a alma viva do livro, que é, portanto, uma espécie de ser vivo, e a tradição supõe que se podem fazer perguntas ao *I Ching* e esperar receber respostas inteligentes.

Tal explanação de Jung (1949), que compara, de certa forma, o *I Ching* a um ser vivo encontra ecos na narrativa de Dick (2012, p. 84), quando o Sr. Tagomi comenta que “Nós fazemos perguntas a ele como se fosse vivo. E ele *está* vivo. Como a Bíblia cristã; muitos livros são realmente vivos. Não metaforicamente. Ganham vida por intermédio do espírito”, o que, por sua vez, é uma mescla interessante da crença no livro como um ser vivo e da *transformação* de um objeto em ser vivo, através do “espírito”, que Jung (1949) e Pinto (1982) chamam de “inconsciente”.

Para que a consulta oracular ao *I Ching* seja bem sucedida, é importantíssima a clara formulação da pergunta, que, segundo Pinto (1982, s/p), “[...] tem um papel decisivo no êxito ou no fracasso da consulta (no sentido da compreensão ou não da resposta obtida)”. Segundo acredita-se na tradição chinesa, o oráculo jamais falha, mas embora suas respostas sejam claras e precisas, sempre, o entendimento humano pode falhar. Segundo o autor, “todas as barreiras e obstáculos à compreensão da resposta estão em nós e não no oráculo”. Isso pode ocorrer porque

A primeira grande dificuldade que enfrentamos é saber com clareza e precisão o que buscamos. *Só quem sabe o que procura pode encontrar*. Na formulação da pergunta, explicitamos para nós mesmos o que estamos buscando. A pergunta incorretamente formulada revela uma imperfeita compreensão do que procuramos saber, o que, por si só, já dificulta ou mesmo impossibilita que o reconheçamos. [...] A intenção correta consiste na adequação ao propósito e finalidade do próprio oráculo, ou seja, auxiliar o homem na busca da verdade, na busca de *si mesmo*, já que é *em si* que ele há de encontrá-la (PINTO, 1982, s/p, grifos nossos).

Notamos, nessa descrição do autor, uma ênfase muito maior na pessoa que consulta o oráculo do que no oráculo em si, já que, segundo ele, é no próprio ser que se encontrarão as respostas que ele busca, através do *intermédio* do oráculo. Por isso, ressalta-se a importância

da precisão e clareza de entendermos o que se busca para que possamos encontrá-lo. Do mesmo modo, o autor adverte para a importância, além da intenção correta, da *forma correta* da pergunta, que não pode ser ambígua ou vaga, pois “[...] evidencia uma visão turva e confusa do que se busca, e resulta na incapacidade de se reconhecer aquilo que não se sabe ser o objeto da busca” (PINTO, 1982, s/p).

Com a clareza do que se busca e a pergunta formulada de forma correta, a fase seguinte da consulta ao oráculo consiste na obtenção da resposta através de um método de divisão de quarenta e nove varetas. Há também um método alternativo de consulta que é através do jogo de três moedas, que Pinto (1982) considera inadequada, pois o fato de “economizar tempo” prejudica alguns fatores psicológicos que normalmente estão presentes no processo de consulta oracular, afinal de contas

O método de varetas requer, para cada consulta, em torno de meia hora. Durante esse tempo, repete-se um processo já estabelecido de divisão sistemática das varetas em conjuntos e subconjuntos, que, no entanto, exige uma constante atenção, pois qualquer lapso pode pôr a perder a ordem dos procedimentos necessários. Com isso, a atenção se fixa sobre os dados imediatos e afasta temporariamente a influência dispersiva do eu, com suas expectativas e memórias, com seus desejos e repulsas. Durante esses momentos, a mente tende a se afastar de seu centramento no arbítrio consciente e se torna mais disponível ao que lhe é sugerido do inconsciente, pelo próprio inconsciente, através do texto (PINTO, 1982, s/p).

Desse modo, o processo de divisão das varetas, mais demorado, permite o “desligamento” do consciente, permitindo que o inconsciente trabalhe, ajudando na condução da resposta, um processo realmente pessoal e psicológico, enquanto o jogo de moedas, muito mais imediato, perde essa característica de interferência do inconsciente, e Pinto (1982, s/p) chama essa “voracidade imediatista” na busca pela resposta de “imaturidade inadequada ao diálogo oracular”. Afinal, o inconsciente pode ser visto como o que “[...] há de mais verdadeiro, puro e essencial em nós” (PINTO, 1982, s/p). Reforça-se, assim, a ideia de estar *dentro de si* a resposta que se busca.

O processo de consulta oracular ao *I Ching*, como explicado acima, pode ser observado de forma mais detalhada ainda no começo da narrativa de Dick (2012), quando Frink consulta o livro:

Do tubo de couro, tirou as quarenta e nove varetas de milefólio. Refletiu até ter os pensamentos sob controle e as perguntas formuladas. / Perguntou em voz alta: ‘Como deverei abordar Wyndam-Matson de modo a entrar num acordo decente com ele?’ Escreveu a pergunta na pequena lousa e começou

a passar as varetas de uma mão para a outra até obter a primeira linha, o início. Um oito. Metade dos sessenta e quatro hexagramas eliminados de saída. Dividiu as varetas e obteve a segunda linha. Como tinha prática, logo conseguiu todas as seis linhas; o hexagrama estava formado e nem era preciso consultar o quadro. Reconheceu-o: o Hexagrama Quinze. Ch'ien. Modéstia. Ah. Os que estão embaixo serão exaltados, os que estão no alto serão rebaixados, famílias poderosas serão humilhadas; ele não precisava consultar o texto: conhecia-o de cor e salteado. Um bom augúrio. O oráculo estava dando conselhos favoráveis (DICK, 2012, p. 21).

Percebemos, nesse trecho, a importância dada à *reflexão*, “até ter os pensamentos sob controle e as perguntas formuladas”. A resposta (nesse caso “Modéstia”) é dada através de um hexagrama, que é um Kua em seis linhas, assim nomeado por James Legge em sua tradução do *I Ching*, segundo Pinto (1982). Assim como falamos anteriormente sobre a unicidade do momento e a maneira de pensar chinesa, que difere da causalidade ocidental, acredita-se que o hexagrama obtido em determinado momento o representa inteiramente, sendo ele “o indicador da situação essencial que prevalecia no momento de sua origem” (JUNG, 1949, s/p). Assim como alguns estudiosos conseguem precisar o ano e local de procedência de um vinho, apenas ao prová-lo, ou a autoria e lugar de origem de um móvel ou um objeto de arte, ao observá-lo, pode-se afirmar que “os momentos podem deixar marcas duradouras” (JUNG, 1949, s/p).

Essa marca duradoura do momento que atua sobre o hexagrama formado no momento da consulta oracular é a característica essencial para a interpretação da resposta concedida pelo *I Ching*. Existem 64 hexagramas no *I Ching*, que são “o instrumento pelo qual se pode determinar o significado de 64 situações diferentes, porém típicas” (JUNG, 1949, s/p), e a resposta buscada é encontrada dentro daquele mesmo que a buscou, através de sua interpretação subjetiva e pessoal do hexagrama dado e do texto que o acompanha. Assim, “o método do *I Ching* leva realmente em consideração a oculta qualidade individual existente nas coisas e nos homens e também no nosso próprio inconsciente” (JUNG, 1949, s/p).

Assim, o *I Ching* é muitas vezes procurado por sua característica oracular, e como vemos em Dick (2012, p. 27), o livro é buscado com frequência como uma forma de conselho para eventos ou decisões importantes:

Perguntei ao oráculo: ‘Minha reunião com o sr. Childan será lucrativa?’ e, para minha consternação, obtive o pouco auspicioso hexagrama Preponderância do Grande. A viga mestra cede a ponto de quebrar. Peso demais no meio; tudo está em desequilíbrio. Claramente em desarmonia com o Tao.

Essa passagem, em específico, é interpretada como “Isso indica claramente que às duas horas o sr. Childan não terá nada de valor a nos oferecer” (DICK, 2012, p. 28), expressando a maneira como se acredita no *I Ching* sem questionamentos. No entanto, como comentamos antes, o livro não é *meramente* um oráculo e, segundo a introdução do *I Ching*,

[...] não apenas a filosofia da China mas também sua ciência e arte de governar sempre buscaram inspiração na fonte de sabedoria encontrada no *I Ching*. [...] Mesmo os aspectos mais simples da vida cotidiana da China estão embebidos de sua influência. [...] até mesmo os letreiros que ornamentam as casas, painéis verticais de madeira com pintura em ouro ou laca negra, trazem inscrições cujo floreado reporta sempre a pensamentos ou citações do *I Ching* (I CHING, 2017, s/p).

Na obra de Dick (2012), essa característica é marcante devido à maneira como a cultura oriental se espalhou após a vitória do Japão, ao lado da Alemanha, na Segunda Guerra Mundial, embora o *I Ching* seja de origem chinesa e não japonesa, característica que é citada no livro como uma forma de *desprezo* aos japoneses, já que comenta-se que nem o livro que eles impuseram é deles mesmo. Outro livro marcante na obra de Dick (2012) é *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, esse, fictício, de origem americana, sobre o qual comentaremos no tópico seguinte.

3.2 METALITERATURA E CENSURA

Na sociedade altamente rigorosa, preconceituosa e cheia de censura de Dick (2012), devido à dominação nazista, um livro chamado *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é publicado. Proibido em muitos lugares, ele consegue circular livremente em outros, como os Estados Unidos, e é lido por muitas pessoas, cujas interpretações variam de acordo com suas personalidades e, especialmente, nacionalidades. O livro, escrito por Hawthorne Abendsen, é uma visão de como seria o mundo caso o Eixo tivesse *perdido* a Segunda Guerra Mundial, sendo, portanto, o livro paralelo ao próprio *O Homem do Castelo Alto*, representando dentro da obra para seus leitores/personagens o que a obra de Philip K. Dick representa para nós, leitores do lado de fora.

Para que um estudo a respeito de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* seja possível, é importante deixar claro o fato de que o livro trata-se de *metaliteratura* e só existe dentro da obra de Philip K. Dick, *O Homem do Castelo Alto*. Desse modo, *O Gafanhoto* é escrito ficticiamente por Hawthorne Abendsen que, por sua vez, é um personagem criado por Philip K. Dick. Portanto, *O Gafanhoto* também foi indiretamente escrito por Dick (2012), que usa a

proposta de metaliteratura para se camuflar atrás do personagem de Abendsen e espelhar em seus próprios personagens reações similares àquelas esperadas pelos leitores que chegariam à sua obra. A metaliteratura pode ser definida como

[...] uma literatura da literatura, em que o texto se refere, além de a outras coisas, ao mesmo texto, uma literatura que se constrói no próprio processo da escritura e com os materiais da própria escritura, um conjunto de manobras meta-textuais que ficam incorporadas ao texto como um elemento a mais do sistema de delação programada da obra literária⁷¹ (CAMARERO, 2004, p. 10, tradução nossa).

O que Dick (2012) faz, portanto, é apresentar um metalivro de ficção científica no qual o *novum* é, também, o diferente resultado da Segunda Guerra Mundial – se na sociedade de *O Homem do Castelo Alto* a Alemanha e o Japão são os vencedores, em *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, eles perderam a Guerra. Como tratamos no primeiro capítulo, o *novum* de ficção científica é o elemento textual que torna algo plausível. Ele pode ser um objeto material, como uma máquina do tempo, por exemplo, ou uma ideia, como a alteração de um evento – o importante é que ele *justifique* o enredo da ficção científica e torne as suas diferenças com o mundo real *críveis*.

Nessa perspectiva, Roberts (2002), cita um livro de Gwyneth Jones escrito em 1991, *White Queen (Rainha Branca)*, ambientado nos anos 2030, no qual alienígenas chegam à Terra:

Um dos aspectos mais poderosos da história hábil e inteligentemente escrita de Jones é a maneira como ela relaciona essa narrativa de primeiro contato tanto da perspectiva de humanos como Johnny, quanto do ponto de vista dos próprios alienígenas. Em efeito, recebemos duas ordens de alteridade⁷² (ROBERTS, 2002, p. 22, tradução nossa).

Assim, quando a autora apresenta coisas comuns da Terra através do olhar alienígena, percebemos a não-familiaridade que estes têm com o que, para nós, é tão comum. Essa ideia de “[...] coisas comuns que são representadas como estranhas⁷³” (ROBERTS, 2002, p. 22, tradução nossa) é o que Roberts (2002) conceitua como “*novum* invertido”.

⁷¹ “[...] una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria”.

⁷² “One of the most powerful aspects of Jones’s deftly and intelligently written story is the way she relates this narrative of first contact both from the perspective of humans such as Johnny, and from the point of view of the aliens themselves. In effect we are given two orders of alterity”.

⁷³ “[...] ordinary things are represented as strange”.

Assim, além do *novum* primeiro de Dick (2012), através de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, o autor também apresenta uma ideia de *novum* invertido, apresentando como “estranho” e “novo” a ideia de o Japão e a Alemanha terem perdido a Segunda Guerra Mundial, assemelhando-se, assim, à nossa realidade.

Desse modo, como mencionado anteriormente, na sociedade nazista de *O Homem do Castelo Alto*, um autor norte-americano, chamado Hawthorne Abendsen, publica um livro controverso intitulado *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, livro esse que se refere a um mundo no qual os Aliados venceram a Segunda Guerra Mundial e Adolf Hitler foi executado. O autor tenta refazer o real de forma literária, concebendo um mundo no qual a África ainda não foi destruída, os judeus não foram exterminados e a escravidão foi erradicada.

Assim, o livro é o lugar onde podemos, eventualmente, “encontrar um mundo preferível àquele em que vivemos” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 104), afinal de contas, todos os momentos da história da humanidade “[...] foram vividos como insatisfatórios ou mesmo insuportáveis” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 103), exatamente o que se sente em relação à opressão do nazismo, criando a atmosfera insatisfatória do real que favorece o surgimento do *Gafanhoto*. Desse modo, a literatura funciona como uma forma de fuga, quando se lê sobre o mundo preferível ao seu porque se prefere estar em outro mundo. Afinal, “[...] ler é estar alhures, onde não se está, em outro mundo” (DE CERTEAU, 1998, p. 269).

Hawthorne Abendsen, o fictício autor do livro, é um homem recluso que vive em um “Castelo Alto”, que na verdade é uma fortaleza nas montanhas, de difícil acesso e muito protegida, como se o autor quisesse se isolar do restante do mundo e, conseqüentemente, proteger-se de ataques alemães de leitores horrorizados com o fim que ele deu a Adolf Hitler, um personagem idolatrado no país por seus seguidores nazistas, mesmo que ele já morasse lá antes de escrever o livro. O autor é descrito na contracapa do livro da seguinte forma:

É um veterano. Serviu no Corpo de Fuzileiros Navais dos EUA na Segunda Guerra Mundial e foi ferido na Inglaterra, por um tanque Tigre nazista. Sargento. Aqui diz que ele tem praticamente uma fortaleza na qual escreve, cercada de armas por todos os lados (DICK, 2012, p. 104).

Classificando-o assim, Dick (2012) pode tentar aproximá-lo dos modelos gregos, cuja maioria dos grandes escritores eram ermitões, ou remontar aos sábios que, nos grandes contos, são habitualmente colocados em montes, ou montanhas, isolados como forma de reflexão. Por Philip K. Dick, ele chega a ser descrito em outra publicação, e vale ressaltar que é ele quem tem toda a autoridade para construir a história de Abendsen, tendo em vista que se

trata de um personagem criado por ele – ainda que ele aja como se Abendsen fosse um escritor real cujos trabalhos o incentivaram ao longo de sua carreira. Segundo o autor,

Não é nem necessário dizer que *O Gafanhoto Torna-se Pesado* [...] se tornou o livro mais renomado de Hawthorne Abendsen, embora “menosprezado” tanto em impressão quanto em distribuição, devido à sua natureza política e religiosa. Ainda que *O Gafanhoto* tenha ofendido as Autoridades, eles mesmos o estudaram com intenções profissionais aguçadas, por delinear “possibilidades” históricas de um “mundo alternativo”, de certa forma familiar a leitores de ficção científica, em que o Eixo não é descrito favoravelmente⁷⁴ (DICK, 1974, p. 80, tradução nossa).

Além dessas informações, o autor enfatizará o fato de Abendsen viver em uma verdadeira fortaleza e pouco ter publicado depois de escrever *O Gafanhoto*. As passagens que podemos ler de *O Gafanhoto* estão presentes ao longo de *O Homem do Castelo Alto*, às vezes citado diretamente, às vezes resumido e/ou comentado por personagens leitores que estão se familiarizando com a obra. Na primeira vez em que o livro é mencionado, ele é empolgadamente descrito e nomeado por Rita, uma leitora que explica toda a teoria básica de Abendsen, sobre como Roosevelt não teria sido assassinado em Miami (como o foi na sociedade de *O Homem do Castelo Alto*) e, portanto, ainda seria presidente dos Estados Unidos quando a Alemanha ataca a Inglaterra, a França e a Polônia:

A teoria de Abendsen é que Roosevelt teria sido um presidente de enorme força. Tão forte quanto Lincoln. Ele demonstrou isso durante o ano em que governou, aquelas medidas todas que introduziu. O livro é ficção. Quero dizer, está em forma de romance. Roosevelt não é assassinado em Miami. Ele continua e é reeleito em 1936, e aí permanece como presidente até 1940, até a guerra. [...] E ele vê tudo. Fortalece a América. Garner era mesmo um péssimo presidente. Muito do que aconteceu foi culpa dele. E então, em 1940, em lugar de Bricker, teriam eleito um Democrata... (DICK, 2012, p. 80).

Assim, Roosevelt seria o responsável por fortalecer a América e seu sucessor, então Rexford Tugwell, daria continuidade às políticas antinazistas, impedindo a Alemanha de ajudar o Japão em 1941 e, conseqüentemente, fazendo com que eles perdessem a Guerra. Essa fala de Rita é um jogo de Dick (2012) com as “realidades”, pois mescla a ficção do *Gafanhoto* (mais similar à nossa realidade empírica) com a realidade de *O Homem do Castelo Alto* e, ao

⁷⁴ “It goes without saying that *The Grasshopper Lies Heavy* [...] has become Hawthorne Abendsen’s most renowned book, although ‘underground’ both in printing and distribution, due to its political and religious nature. Although *Grasshopper* offended the Authorities, they themselves studied it with keen professional intent, for it outlines major historic ‘possibilities’ of an ‘alternate world’, of a sort familiar to SF readers, in which the Axis is not favorably described”.

fazê-lo, Rita não apenas nos conta o que *O Gafanhoto* está contando, mas também elucida mais o *novum* original de Dick (2012), sobre como a Alemanha ganhou a Guerra, naquela realidade em que vivem. Em contraponto, temos o *Gafanhoto*, ficcional.

Ao passo que Rita fala animadamente, gesticulando excessivamente, Wyndman-Matson, outro personagem, acha tudo uma grande piada e um grande absurdo, desfazendo-se do livro, e, de forma ansiosa, Rita o defende porque sabe que ele foi banido em toda a Europa e nos Estados Unidos: “Não tem perigo falar sobre isso; os japoneses permitiram que o livro circulasse no Pacífico. Li que muitos deles estão lendo também. É popular no arquipélago nipônico. Tem provocado muita discussão” (DICK, 2012, p. 81). Evidentemente, o livro cheio de polêmicas tende a causar muita discussão, mas ela também argumenta que se trata de um livro repleto de partes fictícias, afinal, precisava ser divertido ou então ninguém o leria: “Tem um tema de interesse humano; dois jovens, o rapaz está no Exército Americano. A garota... bom, em todo caso, o Presidente Tugwell é muito esperto” (DICK, 2012, p. 81).

Outra parte interessantíssima a ser comentada é a conversa que Rita e Wyndam têm a respeito da cidade de Stalingrado, desconhecida para eles, mas importantíssima, na realidade, para a derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, como aconteceu em nosso mundo:

[...] depois de derrotar Rommel, os ingleses conseguiram fazer com que todo o seu exército atravessasse a Turquia para se juntar aos restos do exército russo e lutar. No livro, contam o avanço dos alemães na Rússia, numa cidade do Volga. Nunca ouvimos falar nessa cidade, mas ela existe, porque procurei no atlas. [...] *Stalingrado*. E os ingleses mudam o rumo da guerra ali. Assim, no livro, Rommel nunca se teria reunido aos exércitos alemães que desceram da Rússia, os exércitos de Von Paulus; lembra? E os alemães nunca teriam seguido até o Oriente Médio para obter o petróleo necessário, ou até a Índia, como fizeram, para juntar-se aos japoneses (DICK, 2012, p. 82, grifos nossos).

Percebemos um estudo histórico de Dick (2012) ao falar sobre a Batalha de Stalingrado como um elemento de ficção científica, como algo imaginado por um autor como Abendsen, ao passo que esse é um evento real e importantíssimo da Guerra que realmente redefiniu os rumos dali em diante... na sociedade fictícia de Dick (2012), em que a Alemanha venceu a Guerra, a cidade de Stalingrado é desconhecida, enquanto, como vimos no resgate histórico do Capítulo 2, a cidade, conhecida como a “cidade de Stalin”, representou a primeira derrota real do exército alemão, em 1943, iniciando uma cadeia de eventos que levou o país à derrota na Guerra, em 1945.

Outro elemento real da Segunda Guerra Mundial tratado como ficção de Abendsen em Dick (2012), expressando a metaliteratura, é a posição da Itália frente aos conflitos:

[...] você sabe como é que a Inglaterra ganha? Como derrota o Eixo? [...] Faz a Itália trair o Eixo. [...] A Itália passa para o lado dos Aliados. Junta-se aos anglo-saxões e abre o que ele chama de “o ventre vulnerável” da Europa. Mas é natural que ele pense assim. Nós todos sabemos que o covarde exército italiano fugia cada vez que encontrava os ingleses. [...] Este sujeito... [...] Abendsen. Não posso culpá-lo. Ele escreveu esta fantasia, imaginou como seria se o Eixo perdesse. E de que outra maneira podia perder a não ser que a Itália resolvesse trair? (DICK, 2012, p. 98).

Assim, depois que os Estados Unidos entram na Guerra e derrotam os japoneses, “[...] os ingleses e americanos dividem o mundo. Exatamente como foi feito pela Alemanha e o Japão, na realidade” (DICK, 2012, p. 98), uma expressão que novamente marca o interessante jogo de palavras de Dick (2012), quando seus personagens falam sobre a “realidade” e, naturalmente, se referem ao mundo dominado pelo nazismo, devido à vitória alemã na Guerra. As palavras do *Gafanhoto* são, para eles, meros elementos de uma ficção científica.

O *Gafanhoto* também é citado *diretamente* em algumas ocasiões. Na primeira vez, o autor (2012) apresenta uma visão da Queda de Berlim para os ingleses, evidenciando os horrores da Guerra e da destruição aos olhos de um garoto, retratando o horror do momento e das mortes que o circundam:

Meu Deus, ele gritou. Eles não vão parar? Os enormes tanques britânicos avançavam. Outro prédio, podia ter sido de apartamentos ou uma loja, um colégio, um escritório; não tinha como dizer: as ruínas desmoronaram, havia deslizamentos e transformavam tudo em fragmentos. Sob os escombros, outro punhado de sobreviventes enterrados, e não se ouvia sequer o barulho da morte. A morte havia se espalhado por toda parte sem distinção, sobre os vivos, os feridos, os cadáveres empilhados e já cheirando mal. O cadáver trêmulo e fedorento de Berlim, as torres cegas ainda de pé, desaparecendo sem protesto como esta, este edifício sem nome que o homem um dia havia erguido com orgulho (ABENDSEN⁷⁵, 2012, p. 144-145).

Ainda na visão do mesmo garoto, ele fala sobre fome, sobre como “há seis dias vinha se alimentando de urtigas, mas elas agora tinham acabado. O campo de ervas havia desaparecido numa vasta cratera de terra” (ABENDSEN, 2012, p. 145). Momentos depois, em menção direta de outro trecho do livro de Abendsen (2012), *O Gafanhoto* nos apresenta o julgamento e morte de Hitler após o fim da Guerra, ele nas mãos dos Aliados:

⁷⁵ Doravante, citaremos passagens diretas de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* como Abendsen (2012), na tentativa de estabelecer com clareza a obra a que nos referimos. No entanto, ressaltamos que *O Gafanhoto* não é um livro que existe independente de *O Homem do Castelo Alto*, de Dick (2012), e apenas figura como um metalivro fictício presente nessa obra específica de ficção científica.

O corpo trêmulo, acabado, se retesou; a cabeça se ergueu. Um coaxar que era meio latido, meio gemido saiu dos lábios que babavam sem cessar. “Deutsche, hier. Steh’ Ich”. Arrepios percorreram os espectadores, de fones apertados nos ouvidos, com as fisionomias tensas: russos, americanos, ingleses e alemães. Sim, pensou Karl. Ei-lo que reage uma última vez... eles nos derrotaram, e fizeram muito mais. Desnudaram este *super-homem*, mostraram sua face verdadeira (ABENDSEN, 2012, p. 146, grifos do autor).

Toda a audácia apresentada por Abendsen na escritura de seu livro gera polêmicas catastróficas e uma *censura* intensa que proíbe o livro, mesmo que ele continue sendo lido, normalmente às escondidas, e lentamente ganhe espaço chegando ao ponto de ser anunciado nos Estados Unidos com toda uma parafernália de cartazes que exaltam sua importância e popularidade. O motivo de tal censura que a obra encontra frente a uma dominação nazista pode ser interpretada através da característica do escrito de “[...] *informar* uma população, ou seja de dar forma às práticas sociais” (DE CERTEAU, 1998, p. 260, grifos do autor), que advém de todo um processo histórico do século XVIII e da ideologia das Luzes que vê o livro como capaz de *reformar* a sociedade.

Podemos dizer que o medo do *Gafanhoto* fez com que o livro se tornasse proibido em qualquer lugar dominado pela Alemanha, afinal “[...] o público é moldado pelo escrito [...], torna-se semelhante ao que recebe, enfim, deixa-se *imprimir* pelo texto e como o texto que lhe é imposto” (DE CERTEAU, 1998, p. 261). Tal característica do livro, como reformador dos comportamentos, é um sonho dos modernos com o qual o autor *discorda*, mas pode justificar o medo que torna a obra censurável. A característica de livro “proibido” é recorrente durante toda a narrativa de *O Homem do Castelo Alto*, devido ao receio em relação ao poder daquilo que é escrito, e a capacidade que a literatura tem de modificar as pessoas. A Alemanha teme que a leitura de *O Gafanhoto* possa se tornar motivo de revoluções. Afinal de contas, o livro apresenta de forma utópica um mundo livre das amarras e horrores do nazismo, especialmente ao povo oprimido que era massacrado pela Alemanha dominante. A morte dos ideais nazistas é apresentada da seguinte forma:

[...] em silêncio, Karl contemplou o caixão coberto pela bandeira. Ele jazia ali e agora não voltaria mais, nunca mais. [...] O homem [...] que Karl seguira cegamente, adorara... até a beira do túmulo. Adolf Hitler morrera, mas Karl ainda estava vivo. Não vou segui-lo, murmurou mentalmente. Vou continuar a viver. E reconstruir. Todos iremos reconstruir. Precisamos. [...] Blefe. Adolf Hitler havia mentido para todos. Liderara com palavras vazias. *Não é tarde demais*. Percebemos seu blefe, Adolf Hitler. E finalmente sabem quem é você. E o Partido Nazista, a terrível era de assassinatos e fantasmagoria megalômana, sabemos o que é. O que foi. Karl virou as costas

e se afastou do caixão silencioso (ABENDSEN, 2012, p. 147, grifos do autor).

Com a morte de Hitler, mencionada anteriormente (no livro de ficção ele foi executado, não morrendo por suicídio, como na realidade), morre também o nazismo, com seus seguidores percebendo o que ele foi e como, de alguma maneira, foi vazio e louco. Esse é um dos motivos pelos quais o livro é proibido em tantos lugares. A maneira com que o nazismo é tratado com *desprezo* assusta a Alemanha dominante que, tendo vencido a Guerra, ainda defende esses ideais.

Também, quem lê e quem é privado da leitura é cuidadosamente manipulado, e mesmo aqueles que o leem às escondidas sofrem uma retaliação daqueles ao seu redor, como um dos leitores que é questionado a respeito da proibição do livro na Costa Leste e se os alemães ainda não estão fuzilando aqueles que o leem. No entanto, Joe Cinadella, um dos leitores, responde que tudo depende de quem está lendo. *Quem tem o direito da leitura*. Por exemplo,

Os escravos, os poloneses, os porto-riquenhos, eram os mais limitados quanto ao que podiam ler, fazer, ouvir. Os anglo-saxões tinham uma vida mais fácil; escola pública para os filhos, podiam frequentar bibliotecas, museus e concertos. Mas mesmo assim... *O Gafanhoto* não estava apenas classificado num índice; era proibido, e para todos. (DICK, 2012, p. 103).

Ainda assim, embora muitos tenham acesso ao livro, ele continua sendo proibido, e o medo dos opressores pode parecer fundamentado, uma vez que logo que o livro é apresentado, certos discursos são acompanhados de revolta e sonho por um mundo diferente, como podemos observar no seguinte trecho: “Eu acho que ele tem muita coragem para escrever um livro desses. Se o Eixo tivesse perdido a guerra, a gente teria podido escrever e dizer tudo o que quisesse, como antigamente, seríamos um só país e teríamos um sistema legal justo, o mesmo para todos” (DICK, 2012, p. 104).

No entanto, ainda que o livro seja polêmico no mundo todo por sua temática, vale ressaltar o processo de construção do sentido que acontece durante a leitura – afinal de contas, cada leitura é única e tem um significado próprio, porque a construção dela se dá pela participação do leitor, de acordo com suas crenças e sua vivência. Cada leitura modifica *O Gafanhoto* e lhe concede um significado diferente. As interpretações são distintas porque o leitor

[...] não toma nem *o* lugar do autor nem *um* lugar de autor. Inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a “intenção” deles. Destaca-os de sua origem [...] Combina os seus fragmentos e cria algo não sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações (DE CERTEAU, 1998, p. 264-265, grifos nossos).

Assim, é necessário, segundo De Certeau (1998), dissociar a leitura de uma ideia de passividade, pois é durante ela que o sentido se mostra completo. Seja qual for o texto lido ou a intenção autoral primária, “[...] o texto só tem sentido graças a seus leitores; muda com eles; ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam” (DE CERTEAU, 1998, p. 266), e só se torna texto, efetivamente, devido à relação com a exterioridade do leitor, cujas visões de mundo influenciarão diretamente no sentido construído. Desse modo, é através da construção de sentido de cada personagem-leitor que percebemos a dicotomia das interpretações de *O Gafanhoto*, que pode ser visto como uma obrigação, uma utopia ou uma terrível afronta, tema que exploraremos no próximo tópico.

3.3 OS LEITORES DE *O GAFANHOTO TORNA-SE PESADO*

Acreditamos que diferentes leituras concedem significações distintas à obra literária, e essa diferença de interpretação acontece por vários motivos. No caso da leitura de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, elementos como a nacionalidade do leitor interferem em sua apreciação da obra, ou então as crenças que tem, uma vez que dois leitores americanos não se posicionam da mesma forma perante a obra. Assim, “a obra literária só existe, de fato e indefinidamente, enquanto recriada pela leitura, ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 108).

Desse modo, avaliaremos, primeiramente, duas leituras de *O Gafanhoto*, a primeira de um americano que vive em solo dominado pelos japoneses, e é quase totalmente submisso; a segunda de um alemão nazista que trabalha no Consulado em São Francisco. Em seguida, em contraponto à leitura do primeiro americano, teremos a leitura de Juliana, uma professora de judô americana que busca um significado para a sua vida e se envolve com o livro de forma intensa.

Para a primeira parte da análise, em que estudaremos a leitura do americano e do alemão, gostaríamos de remontar à ideia de que eles são leitores “opostos”, de algum modo, e “todo livro – não só de literatura, e mesmo que ‘dirigido’ para alguém – é lido por seus destinatários e é lido pelos inimigos” (CALVINO, 2009, p. 194). Robert Childan, americano,

é o que chamaríamos de destinatário do livro. O personagem é o típico americano de Dick (2012), inferiorizado e oprimido pela hierarquia pesada, e conhece o livro em um jantar na casa de japoneses, que lhe oferecem o livro, expressando, aqui, a diferença entre o Japão e a Alemanha – enquanto os alemães proíbem o livro, os japoneses o leem como uma forma de ficção, gostam dele e chegam a oferecê-lo emprestado: “De mistério não – disse Paul. – Ao contrário, uma interessante forma de ficção, talvez dentro do gênero de ficção científica” (DICK, 2012, p. 127).

Durante o jantar com os Kasoura, Robert Childan tem uma importante mudança de posição. Inicialmente, ele encara a proposta de *O Gafanhoto Torna-se Pesado* com certo ceticismo, e ele chega a dizer que “Gostaria de saber [...] como ele imagina que seria o mundo se o Japão e a Alemanha tivessem perdido a guerra. [...] Tenho opinião formada a respeito. [...] Já pensei muito no caso. O mundo seria muito pior” (DICK, 2012, p. 129), demonstrando a sua posição alienada e, acima de tudo, submissa – ele aceitou sua “posição” na hierarquia, e se sente mesmo inferior aos alemães ou aos japoneses. No entanto, aos poucos, Childan se enche de sentimento patriótico, percebendo a maneira sutil como os japoneses o rebaixam, e decide:

Até o *I Ching*, que eles nos obrigaram a engolir, é chinês. [...] A quem estão tentando enganar? A eles mesmos? Roubar hábitos aqui e ali [...] Só as raças brancas têm a faculdade da criação, refletiu. E eu, contudo, membro sanguíneo de uma delas, sou obrigado a me curvar diante desses dois [...] Pensou: preciso ler esse livro, o *Gafanhoto*. É um dever patriótico, ao que parece (DICK, 2012, p. 131).

No entanto, vale notar como a mudança de posição não é imediata, tendo em vista que a hierarquia, sobre a qual tratamos no capítulo passado, está enraizada na sociedade de Dick (2012). Em um momento, Childan pensa na “necessidade” de ler aquele livro, porque era “um dever patriótico”. Finalmente ele interessou-se pela história, justamente por ser um americano, pelo desejo de vislumbrar um mundo em que os Estados Unidos fossem a grande potência, mas enquanto ele pensa mais sobre isso, louco para ir comprar o livro, ele vai novamente pensando no quanto o mundo poderia ser *pior* caso fosse diferente.

Amanhã vou sair e comprar o tal livro, aquele *Gafanhoto*, disse a si mesmo. Vai ser interessante ver como o autor retrata um mundo dirigido por judeus e comunistas, com o Reich em ruínas e o Japão, sem dúvida, transformado em uma província da Rússia. [...] Livro interessante, pensou. Estranho que ninguém tenha pensado em escrevê-lo antes. [...] Devia fazer com que a gente percebesse a *sorte* que tem, pensou ele. Apesar das evidentes

desvantagens... podia ser *muito pior*. Esse livro nos dá uma grande lição de moral. Sim, os japoneses estão no poder aqui e nós somos uma nação derrotada. Mas é preciso olhar além; é preciso construir. Disso tudo deverão sair coisas grandiosas, como a colonização dos planetas, por exemplo (DICK, 2012, p. 136-137, grifos nossos).

Sua relação com a proposta d’*O Gafanhoto*, mesmo antes da leitura, é visivelmente dicotômica. Inicialmente ele parece empolgado, depois, apesar das desvantagens que nota no mundo em que vive, ele fala sobre a “sorte” que eles têm, afinal as coisas podiam ser muito piores...

Por outro lado, Freiherr Hugo Reiss apresenta uma reação diferente, devido à sua nacionalidade e crenças, se assemelhando ao que Calvino (2009) chama de “inimigo”. É interessante ressaltar que, em alemão, “Freiherr” quer dizer barão, o que confere ao personagem uma posição alta na sociedade alemã nazista. Provavelmente, Hugo Reiss lê, primordialmente, por mera curiosidade – o livro foi censurado, e ele quer conferir. Sua primeira reação é de *envolvimento* com a obra, de certo choque, mas um choque controlado, de quem está gostando da obra de ficção:

Como este homem escreve bem, ele pensou. Fiquei completamente enlevado. Real. A queda de Berlim para os ingleses, tão vívida como se tivesse acontecido. Brrr. Estremeceu. Incrível, o poder que a ficção, até mesmo a ficção popular, barata, tem de evocar coisas. Não é de estranhar que este livro tenha sido proibido no território do Reich; eu mesmo o proibiria. Arrependo-me de ter começado a ler. Mas é tarde demais; agora, preciso terminá-lo (DICK, 2012, p. 145).

Até esse momento da leitura, Reiss se diz “enlevado”, está admirando a capacidade da obra de ficção e de uma boa escrita para que algo pareça real e o envolva... agora ele não pode parar de ler até que o tenha terminado. A sua opinião muda quando ele surpreende uma passagem que envolve Hitler, e a lê, mesmo que ainda não esteja nessa parte do livro: “Percebeu que se tratava do julgamento de Hitler. Após o fim da guerra. Hitler nas mãos dos Aliados, meu Deus. Também Goebbels, Göring e todos os outros. Em Munique. Evidentemente, Hitler estava respondendo ao promotor americano” (DICK, 2012, p. 145). Durante o começo do trecho, Dick (2012) nos informa que a nuca de Reiss está “pegando fogo” e, depois que Reiss termina a leitura do trecho, Dick (2012) abusa de adjetivos como “furioso” para descrever o ódio angustiante que o personagem sente de ler um horror como a morte de Hitler.

Horrorizado com o julgamento e morte de Hitler como está apresentado na obra fictícia, o leitor se questiona a respeito do motivo de a obra ser tão convincente e, por isso, deseja matar o autor (que ele julga ser um judeu) e proibir o livro no mundo todo:

Reiss fechou o livro e ficou sentado por algum tempo. Não queria, mas estava perturbado. Deviam ter feito mais pressão sobre os japoneses, disse a si próprio, para que proibissem este maldito livro. Na verdade, está óbvio que foi deliberado da parte deles. Podiam ter prendido esse – como se chama? – Abendstein. Eles têm bastante força no Meio-Oeste. O que o incomodava era aquilo. A morte de Adolf Hitler, a derrota e destruição de Hitler, do *Partei*, da própria Alemanha, conforme descritas no livro de Abendstein... Eram, de certa maneira, mais grandiosas, mais no espírito dos velhos tempos do que o mundo atual. O mundo da hegemonia germânica (DICK, 2012, p. 148, grifos do autor).

Assim, Hugo Reiss é tomado por uma intensa revolta contra o autor do livro, Abendstein, e passa a chamá-lo de Abendstein, dizendo que esse deve ser seu verdadeiro nome, uma vez que deve ser um judeu – o livro, segundo Reiss investiga, foi publicado em Omaha, Nebraska, “o último posto avançado da antiga e plutocrática indústria editorial dos Estados Unidos, anteriormente situada no centro de Nova York e sustentada por ouro judeu e comunista” (DICK, 2012, p. 148), e conclui que o livro é *perigoso*. Assim, tomado pela ira oriunda da forma como o livro o perturbou, Reiss conclui: “Se Abendstein fosse encontrado um belo dia enforcado no teto, seria um alerta aos que pudessem ter sido influenciados pelo livro. Nós teríamos dado a última palavra. Escrito um *post-scriptum*” (DICK, 2012, p. 149), marcando, novamente, a ideia de censura sobre a qual já comentamos – o medo de que pensamentos e, conseqüentemente, ações o livro pode provocar.

Tomado pela raiva, Hugo Reiss passa por um rápido processo de consciência:

E então, subitamente, sem qualquer aviso, ficou doente de raiva. Pensei que isso tivesse acabado, disse a si próprio. Será preciso continuar sempre? A guerra terminou há anos. E pensamos que tivesse acabado para sempre. [...] Aquele Herr Hope é quem tem razão, pensou. Com sua piada sobre nossos contatos em Marte. Marte povoada por judeus. Nós os veríamos lá também. Até com suas duas cabeças e trinta centímetros de altura. Tenho minhas tarefas de rotina, pensou. Não tenho tempo para esse tipo de aventura descerebrada, esse negócio de mandar Einsatzkommandos atrás de Abendstein (DICK, 2012, p. 149-150).

Uma passagem muito interessante do livro que apresenta o choque e repulsa do personagem ao ler a morte de Hitler, cogitando, inclusive, caçar o autor (provavelmente judeu, segundo ele) e matá-lo. No entanto, em seguida, ele mesmo reconhece a obsessão

nazista, citando como exemplo a piada de Herr Hope sobre nazistas que chegam a Marte e julgam ter encontrado judeus por lá – então ele questiona os motivos de fazer isso e a necessidade e, apesar da raiva que sentiu há alguns minutos, deixa tudo de lado e volta à rotina. Vale ressaltar que, ao fim dessa passagem, Reiss já voltou a chamar o autor do livro de “Abendsen”, demonstrando como parece, mesmo, ter aberto mão de qualquer tipo de retaliação.

As divergências de opinião à leitura da obra literária, segundo Calvino (2009), estão relacionadas às diferenças apresentadas pelos leitores em relação à própria interpretação de mundo, sua escala de valores morais e sociais, e a literatura apresenta a possibilidade de “[...] questionar a escala dos valores e o código dos significados estabelecidos” (CALVINO, 2009, p. 191).

Juliana Frink, por fim, também americana, é uma leitora apaixonada e preocupada em explorar o livro o máximo que pode – uma leitora viajante, daquelas que “[...] circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram” (DE CERTEAU, 1998, p. 269-270). A personagem é descrita como uma instrutora de judô, por ter morado na Costa, onde já sofreu e apanhou muito, por isso resolveu aprender a se defender. Em uma das primeiras menções à personagem, a conhecemos sob o ponto de vista de Frank Frink, seu ex-marido judeu:

Sobrancelhas e cabelos retintos: leves traços de sangue espanhol distribuídos em pura cor, até em seus lábios. [...] Mas, acima e além de tudo, ele fora atraído de início por seu ar alucinado; sem a menor razão, Juliana cumprimentava gente totalmente estranha com um portentoso sorriso à Mona Lisa. As pessoas ficavam surpresas e paravam antes de responder, fosse para dizer alô ou não (DICK, 2012, p. 23).

A ideia de que Juliana “cumprimentava gente totalmente estranha”, que Frink chama de um “ar alucinado”, é uma expressão da personalidade de Juliana, complementada pela maneira como ela pensa sobre a morte, como cogita maneiras de cometer suicídio, por exemplo, fosse em uma viagem marítima ou como em Shakespeare, e então ela culpa os japoneses por isso: “Ela aprendera aquilo, pensou, com os japoneses. Incorporara ao seu ser uma atitude tranquila diante da morte” (DICK, 2012, p. 42). Essa faceta da personalidade de Juliana pode, quiçá, ser interpretada como uma espécie de desesperança de uma vida melhor.

Em várias passagens, Dick (2012) dá a entender que Juliana não é feliz, e também não tem a impressão de que sua vida valha alguma coisa – a personagem não tem perspectiva, esperança ou algo pelo qual viver. Por isso ela pensa em suicídio, embora ressalte que jamais

teria coragem para fazê-lo. Nessa busca eterna por um motivo para viver, em busca de aventuras, é que Juliana conhece um caminhoneiro e sai com ele pelo mundo, sem destino – afinal de contas, nada que ficou para trás lhe interessa. E é nessa viagem, ao lado de Joe Cinadella, que Juliana Frink conhecerá *O Gafanhoto Torna-se Pesado*.

Joe Cinadella, por sua vez, é um personagem enigmático, com amplo envolvimento na maneira como Juliana se relaciona com *O Gafanhoto*, e o que conhecemos dele, a princípio, é o fato de ele ser italiano e detestar estar nos Estados Unidos, onde não tem bons empregos por causa da cor de sua pele: “Moça, já é ruim demais ter que passar um dia ou uma noite numa cidade destas. Morar aqui? Meu Deus! Se eu pudesse conseguir qualquer outro tipo de emprego e não precisasse viver na estrada comendo em lugares como este” (DICK, 2012, p. 45). Juliana o desvenda aos poucos, percebe que “[...] é o idealismo que o faz tão amargo. Pedir demais da vida” (DICK, 2012, p. 47), e percebe que a angústia dele e a necessidade de estar sempre em movimento se assemelha à dela, porque ela já não aguentava mais estar na Costa Oeste antes de vir àquele lugar, e agora já não aguentava mais estar ali tampouco.

Joe Cinadella não era, enfim, um caminhoneiro como ela pensou ao conhecê-lo, e deixou que o caminhão no qual veio partisse sem ele. Aproximando-se temerosamente dele, mas com sua vontade de aventura e de conhecer gente nova aflorando, Juliana se dá conta de que ele esteve na Guerra, mas sendo um italiano de 34 anos, da parte nazista do mundo, ele só pode ter lutado do lado do Eixo:

Você lutou mesmo no Cairo, pensou, olhando a Cruz de Ferro de Segunda Classe, tendo no alto a inscrição 10 de junho, 1945. Não foi todo mundo que ganhou uma dessas; só os valentes. O que será que você fez?... Você tinha apenas dezessete anos na época. [...] Seus dois irmãos mais velhos serviram na campanha da Etiópia, enquanto ele, aos treze anos, fazia parte da juventude fascista de Milão, sua cidade natal. Mais tarde, seus irmãos entraram para uma bateria da artilharia de elite do major Ricardo Pardi e, quando começou a Segunda Guerra, Joe já tinha idade para se juntar a eles (DICK, 2012, p. 95-96).

Assim, enquanto Juliana Frink está partindo rumo ao desconhecido ao lado de Joe Cinadella, é ele quem lhe apresenta *O Gafanhoto*, explicando: “Suponha que eles tivessem ganho. Como seria? Não precisamos nos preocupar; este sujeito aqui pensou em tudo para nós” (DICK, 2012, p. 97). Segundo o que Joe lhe introduz de *como seria o mundo*, “O Império Britânico controlaria a Europa inteira. O Mediterrâneo todo. A Itália desapareceria. A

Alemanha, também. Só ficariam os *bobbies*, e aqueles soldadinhos gozados de chapéu alto peludo, e o rei, até o Volga” (DICK, 2012, p. 97, grifos do autor).

É interessante notar esse primeiro contato de Juliana com *O Gafanhoto* e associá-lo a uma opinião a respeito de Adolf Hitler que ela compartilhou muitas páginas antes, dizendo:

Obviamente, era a vingança sardônica de Deus, do tipo das que aconteciam nos filmes mudos. Aquele homem horrível derrubado por uma sujeira interna, o castigo histórico para a maldade humana. E o pior era que o Império Alemão atual era um produto daquele cérebro. No início um partido político, depois uma nação, depois metade do mundo. [...] as baboseiras que o Líder falava ainda eram sagradas, ainda eram o Evangelho (DICK, 2012, p. 48).

Sobre o livro, em si, Juliana comenta já conhecê-lo, porque muita gente estava lendo, embora ela mesma nunca tivesse lido. Ela ainda acrescenta que “Frank e eu... meu ex-marido e eu... muitas vezes falamos de como seria se os Aliados tivessem ganhado a guerra” (DICK, 2012, p. 98), e percebe que gostaria de ler aquele livro, com um tom notável de esperança. Juliana começa a se envolver com a obra de ficção ainda antes de lê-la, mas em busca da chamada utopia, e não apenas pelo interesse que a censura causa, como é o caso de Joe, que afirma: “Eu lia no banheiro. E escondia debaixo do travesseiro. Na verdade, eu li esse livro *justamente* porque era proibido” (DICK, 2012, p. 103, grifos do autor).

Durante a leitura de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, Juliana Frink se empolga e fica visivelmente encantada pelo o que Abendsen escreveu, mas Joe Cinadella tenta minar a profunda empolgação de Juliana, buscando desconstruir a sua animação ao classificar o livro como uma utopia, como se, por isso, fosse menos merecedor de admiração:

Você sabe o que ele fez, não sabe? Pegou o melhor do nazismo, a parte socialista, a Organização Todt e o progresso econômico que tivemos graças a Speer; e a quem está atribuindo o mérito? Ao New Deal. E deixou de lado a parte ruim, a SS, a exterminação racial e a segregação. É uma utopia! (DICK, 2012, p. 181).

No entanto, tal criação de uma “utopia” precisa ser valorizada com o poder revolucionário que ela possui: “Representar o que poderia ter acontecido é sugerir o que poderá acontecer, é revelar possibilidades irrealizadas do real. E é nesse sentido que a literatura pode ser e é revolucionária: por manter viva a utopia” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 108). Ao manter viva a utopia de um mundo onde o nazismo não venceu a Guerra, o *Gafanhoto* torna-se revolucionário, justificando-se assim a proibição dele em tantos lugares.

No entanto, politicamente falando, o peso da literatura é bastante modesto, pois “[...] a luta decide-se com base em linhas estratégicas, táticas gerais e em relações de força; nesse quadro, um livro é um grãozinho de areia, sobretudo em se tratando da literatura” (CALVINO, 2009, p. 194), mas a obra ainda apresenta um poder de elevar o nível de consciência de seus leitores, fazendo-os questionar o “real”, e a obra devidamente se torna revolucionária quando ela é utilizada pelos leitores como tal.

Juliana Frink ainda apresenta determinadas passagens do *Gafanhoto* que justificam, em parte, o apelo que o livro tem em relação a seu público, retomando a ideia de Perrone-Moisés (2006) de uma realidade por vezes preferível à sua, como na passagem: “As naves espaciais exploratórias em breve arriscariam um voo cauteloso no vácuo, partindo de um mundo que, por fim, acabara com seus sofrimentos seculares: fome, praga, guerra, ignorância” (ABENDSEN, 2012, p. 182), ou ainda em:

Aqueles “nativos” perceberam e notaram, em suas conversas e jornais, que, nos Estados Unidos, o problema racial havia sido resolvido desde 1950. Brancos e pretos viviam, trabalhavam e comiam lado a lado, inclusive no Sul dos EUA; a Segunda Guerra Mundial acabara com a discriminação... (ABENDSEN, 2012, p. 183).

Agora, por fim, avaliaremos a possível conexão existente entre a leitura de Juliana e as demais; esta última é incentivada por Joe Cinadella que, por sua vez, nos leva de volta a Hugo Reiss, de alguma maneira. Empolgada com o livro, Juliana comenta: “Você gostou tanto desse livro, do *Gafanhoto*; será... será que um sujeito que escreve um best-seller, um autor como esse Abendsen... as pessoas escrevem cartas para ele? Aposto que tem um monte de gente que escreve elogiando o livro, talvez até o visitem!” (DICK, 2012, p. 187), e então pede a Joe que a leve até Abendsen, para que possa conversar com ele e “discutir a história toda” (DICK, 2012, p. 188), e Joe aceita.

Na verdade, eles já estavam na estrada, Joe já tinha convidado a mulher para uma viagem até uma cidade grande, onde pudessem comprar roupas novas, assistir a um espetáculo, e tudo isso é parte de um plano de Joe que começa a se desvelar quando Juliana descobre que ele não era um motorista de caminhão, mas sim alguém contratado para protegê-lo, e quando ela encontra uma estranha “caneta” entre suas coisas: “Por baixo do envelope encontrou uma caneta grande, cilíndrica, ou ao menos era o que parecia; tinha, inclusive, um clipe de lapela. Mas era muito pesada. Tirou cuidadosamente o objeto da mala, desatarraxou a tampa. Sim, ela tinha uma ponta de ouro” (DICK, 2012, p. 160). Era, na verdade, uma arma escondida.

O Gafanhoto é ressaltado como algo de imensa importância nesse trecho da obra de Dick (2012), quando Joe Cinadella e Juliana Frink chegam ao luxuoso hotel no qual ficarão:

Havia até uma livraria. Enquanto Joe assinava o registro, ela pediu licença e foi até a livraria ver se tinham *O Gafanhoto*. Sim, lá estava ele, uma pilha de exemplares reluzentes, com um cartaz falando de sua popularidade e importância, e, claro, de como era *verboten* nos territórios alemães. [...] o livro custou quase quatro dólares, o que pareceu caro a Juliana (DICK, 2012, p. 235).

Assim, o livro é anunciado cheio de pompa nas livrarias americanas, exaltando o fato de ser “proibido” em territórios alemães, e ainda custava caro, ao passo que Joe se torna impaciente e grosseiro, apresentando uma ansiedade estranha para ir depressa a Cheyenne, onde Hawthorne Abendsen mora, e é a primeira vez que, segundo Dick (2012), Juliana se assusta e sente medo dessa impetuosidade toda, especialmente quando ele a ameaça com “Põe o vestido ou te mato” (DICK, 2012, p. 237). Motivada pelo perigo eminente, Juliana começa a entender toda a motivação e a missão de Joe:

Você cortou e tingiu mesmo os cabelos? Acho que foram sempre louros e que você estava era de peruca. Não é verdade? [...] Você deve ser da SD [...] Fazendo-se passar por um motorista de caminhão carcamano. Você nunca lutou no norte da África, não é? Você tinha era que vir para cá matar Abendsen, não é? Sei que é. Acho que sou muito burra mesmo (DICK, 2012, p. 238).

Então embora o Freiherr Hugo Reiss tenha desistido, eventualmente, de sua obsessão contra Abendsen, querendo matá-lo por escrever um livro como *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, colocando um fim nessa história toda e usando-o de exemplo para qualquer um que se aventurasse a pensar como ele, em um mundo melhor sem o nazismo, a mesma revolta que o livro lhe causou pôde ser sentida por outros leitores. Joe Cinadella não é o mandante mais que o executor, mas alguém poderoso como Hugo Reiss desgostou profundamente do que leu e, diferente de seu companheiro alemão, não conseguiu ignorar e voltar às suas atividades rotineiras: *encomendou a morte de Abendsen*.

No fim, Joe Cinadella não é italiano, como se pensava, mas suíço, e aproximou-se de Juliana porque, segundo os registros da polícia nazista, ela era exatamente o tipo de mulher que interessava a Abendsen – ele a usaria para se aproximar do autor de *O Gafanhoto* e, enfim, matá-lo: “Quando chegarmos à casa de Abendsen, você não precisa fazer nada, a não

ser ficar ao meu lado; eu falo. Basta sorrir e ser simpática comigo e com ele; fique sempre perto dele e converse, para que fique junto de nós e não se afaste” (DICK, 2012, p. 240).

Juliana, no entanto, não aceita o plano de Joe e tem um ataque de pânico no quarto do hotel. Primeiramente, ela pega um pacote de lâminas de barbear no armário de remédio do banheiro, e então entra no chuveiro, ainda de roupa, estragando o vestido completamente, enquanto chora desesperadamente: “A lâmina, ela pensou. Eu a engoli; agora ela vai cortar minhas entranhas para sempre. Castigo. Casei-me com um judeu e fui me enrabichar por um assassino da Gestapo” (DICK, 2012, p. 241). Depois, ainda descontrolada, Juliana ataca o pescoço de Joe com uma lâmina de barbear e o deixa sangrando no chão do quarto, para que possa fugir, enquanto ele diz: “Se eu soltar [...] vou sangrar até morrer em dois minutos. Você sabe disso. Então me arrume um socorro qualquer, chame um médico ou uma ambulância” (DICK, 2012, p. 244). No entanto, vale ressaltar que Juliana ficou *com medo* e estava tendo um surto, por isso atacou dessa maneira.

Assim, Juliana deixa o hotel sozinha:

Ninguém tentou detê-la, e isso a deixou assombrada; ninguém sequer ergueu a sobrancelha. Provavelmente sabem que ele vai pagar, concluiu. [...] Enquanto ela esperava no trânsito um sinal mudar de cor, lembrou-se de que não havia dito a ninguém na recepção que Joe estava sentado no chão do quarto precisando de um médico (DICK, 2012, p. 145).

E, tentando se acalmar do surto que acabou de ter, Juliana para o carro para conversar com o oráculo chinês, o *I Ching*, e perguntar o que ela deve fazer naquele momento:

Ela saiu e tirou a bagagem da mala do carro; no banco de trás, abriu-a e remexeu entre roupas e sapatos até encontrar os dois volumes pretos do oráculo. Ali mesmo, no banco de trás, com o motor ligado, começou a jogar três moedas de dez centavos do EMR, à luz da vitrine de uma loja de departamentos. O que devo fazer agora?, perguntou. Diga-me o que fazer; *por favor*. [...] Jesus, ele descrevia aquela exata situação – mais uma vez um milagre. Tudo o que havia acontecido estava ali, diante de seus olhos, reproduzido como num esquema, numa planta. [...] Tenho de ir até lá, ela percebeu (DICK, 2012, p. 246-247, grifos do autor).

Conforme lê as linhas do *I Ching*, Juliana conclui que ela ainda deve ir até a casa de Abendsen, mesmo sozinha, para que possa alertá-lo do perigo que está correndo e, quem sabe, ainda discutir o livro com ele, como pretendia desde o início. Juliana liga para a casa dos Abendsen antes de ir até lá, para anunciar sua visita, e quem atende é a mulher dele, evasiva,

até que Juliana a convença do quão séria é a situação lendo as passagens do *I Ching*: “Quando chegou à nove, no alto, a linha que falava sobre alguém vir a golpeá-lo e de infortúnio, ouviu a sra. Abendsen soltar uma exclamação” (DICK, 2012, p. 250). Assim, a mulher diz que eles estariam esperando por ela no dia seguinte.

No caminho até o “Castelo Alto”, onde Hawthorne Abendsen mora, Juliana lê o fim do livro, que ainda não tinha terminado no meio de toda essa confusão última, e mesmo com todas suas próprias interpretações, ela acredita que ainda precisa ir até o escritor para que possa discutir com ele toda a obra, inconsciente da realidade de que o sentido completo da obra só acontece na leitura e, portanto, por ela:

Às seis e quinze da tarde, ela acabou de ler o livro. Será que Joe leu até o fim?, ela se perguntou. Há muito mais coisas aí dentro do que ele entendeu. O que é que Abendsen quis dizer? Nada sobre seu mundo de faz-de-conta. Sou eu a única que sabe? Aposto que sim; ninguém mais entendeu realmente o sentido do *Gafanhoto*: os outros apenas imaginam que entenderam (DICK, 2012, p. 282).

Questiona-se, a partir da fala de Juliana, como acontece a construção do sentido da obra – estaria ela certa ao afirmar que ela foi a única a entender o que o *Gafanhoto* queria dizer? Percebemos que a construção do sentido, que no caso dela foi diferente das outras pessoas, é um processo muito individual e que acontece durante a leitura, é um papel ativo do leitor, assim como De Certeau (1998) afirma que deveria acontecer e nem sempre acontece, porque a leitura foi erroneamente associada a uma atividade passiva. Ao passo em que o escritor inicia o trabalho, ele não o finaliza por completo, não sendo o dono absoluto da obra literária, uma vez que no “[...] ato de recriação da obra pela leitura, a proposta inicial se amplia e as intenções primitivas do autor são superadas” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 109).

Essa busca de Juliana Frink por um significado na obra de ficção, com a ajuda do autor, a levará a uma teoria, que é corroborada por duas outras experiências que ela desconhece. Uma delas é um comentário feito por Rudolf Wegener ao entrar em um avião para deixar o país, e a outra é uma experiência de “troca de estado” experimentada pelo Sr. Tagomi no parque, por intermédio de uma das joias personalizadas de Ed McCarthy e Frank Frink, vendidas por Robert Childan. Juntos, esses três momentos constituem um novo *novum* de Dick (2012), sobre o qual comentaremos no próximo tópico.

3.4 UM ÚLTIMO *NOVUM*

Para apresentarmos o último *novum* da obra de Dick (2012), precisaremos aprofundar-nos, brevemente, em três momentos da história, que acompanham três diferentes personagens: Rudolf Wegener, o Sr. Tagomi e Juliana Frink. Para isso, trabalharemos com alguns trechos da obra essenciais para a compreensão do novo *novum* que, por sua vez, expressa novamente as possibilidades interessantes do gênero de ficção científica que nos propomos defender. Dick (2012) incita uma dúvida que, como discutimos no primeiro capítulo, é um tema recorrente em suas obras: o que é real e o que não é? Isso acontece através de menções, vislumbres e descobertas de um *novo mundo*.

A ideia de um “novo mundo” é nomeada, primeiramente, através do personagem de Rudolf Wegener, um judeu que passou por uma série de cirurgias e outros procedimentos para não ser reconhecido como judeu, e agora frequenta “[...] as rodas mais altas da sociedade nazista” (DICK, 2012, p. 54), e que conhecemos no livro, inicialmente, pelo nome de “Sr. Baynes”, como comentamos no capítulo passado. Ele, ao entrar em um avião, se pergunta se o plano dos nazistas não é, secretamente, destruir todo o mundo, e então conclui, com um quê de esperança:

Ele não conseguia acreditar nisso. Mesmo que toda a vida do nosso planeta seja destruída, deve haver vida em alguma outra parte, da qual nada sabemos. É impossível que o nosso mundo seja o único; deve haver outros mundos invisíveis para nós, em alguma região ou dimensão que simplesmente não percebemos. Muito embora eu não possa provar isso, embora nem seja lógico... eu acredito, disse a si mesmo (DICK, 2012, p. 278).

Estamos, aqui, trabalhando com uma ideia de “mundos invisíveis [...] em alguma região ou dimensão que simplesmente não percebemos”, teoria essa que Dick (2012) não aprofunda, apenas sugere, embora nos mostre, através de uma experiência de Tagomi, como esse mundo poderia ser... *ele chega a visitá-lo*. É a ideia de diferentes mundos dividindo um mesmo espaço, invisíveis uns aos outros, habitando diferentes dimensões: os universos paralelos.

Os mundos existem paralelamente, e esse é o *novum* proposto por Dick (2012) – o mundo no qual a Alemanha e o Japão venceram a Segunda Guerra Mundial não é o único, e as coisas ali, no mundo que acompanhamos durante toda a obra de ficção, são daquele jeito por esse evento específico. Outros mundos, conseqüentemente, teriam outros destinos e, agora, alguns anos mais tarde, poderiam ser completamente diferentes. É o que o Sr. Tagomi

descobre ao sentar-se no parque com um pequeno triângulo de metal, uma joia personalizada, de origem americana, que ele comprou na loja de Robert Childan.

Nobusuke Tagomi se envolveu em coisas perigosas com as quais não queria ter nada a ver. Em uma situação extrema, ele matou dois homens que invadiram o seu escritório, acreditando que fossem da SD, uma espécie de forças armadas nazistas, com uma Colt 44, e isso o destruiu emocionalmente – ele fez o que precisava ser feito para salvar a própria vida e de pessoas que estavam com ele, como o próprio “Sr. Baynes”, mas ele foi criado com fortes influências do budismo, uma cultura “que ensina que não se deve tirar a vida; todas as vidas são sagradas” (DICK, 2012, p. 228), e Tagomi tenta lidar com isso recorrendo ao *I Ching* por ajuda, conselhos... ele está próximo demais de um surto, e resolve, por isso, sair para andar.

Assim, Tagomi não retorna ao trabalho, e tenta se livrar da Colt 44, na esperança de que isso vá, também, livrá-lo da sensação do desconforto e do horror do que fez – é assim que Tagomi chega à loja de Childan, tentando vender a arma (sem sucesso), e se torna o primeiro cliente de Childan para as joias personalizadas de Frink Frank e Ed McCarthy. As joias, instantaneamente, parecem representar algo para Tagomi, embora ele não compreenda o quê: “Dentro de uma vitrine trancada, em bandejas de veludo negro, repousavam pequenas espirais de metal, formas que eram mais sugeridas do que finalizadas. O sr. Tagomi se sentiu tomado de uma estranha emoção quando parou para observá-las” (DICK, 2012, p. 257).

Childan as apresenta assim:

Estes são objetos de fabricação americana. Sim, claro. Mas, senhor, não são antigos. [...] Senhor, estes são novos. – As feições brancas e um tanto tristonhas de Robert Childan estavam distorcidas de paixão. – Está é a nova vida de meu país, senhor. O princípio sob a forma de pequenas sementes imperecíveis. De beleza (DICK, 2012, p. 257).

É a primeira vez que vemos Childan com as joias personalizadas depois do desastroso encontro com Paul Kasoura, que sugeriu que ele as vendesse como moldes para talismãs baratos, como vimos no capítulo anterior desse estudo, e é reconfortante vê-lo com a ideia comprada, defendendo os objetos como “a nova vida de seu país”. Inicialmente, Tagomi não compra nenhum dos objetos que observou, mas em busca de respostas, de uma forma de voltar a viver, ele retorna depressa à loja e diz: “Comprarei um daqueles, o que o senhor selecionar. Não tenho fé, mas passo por dificuldades neste momento” (DICK, 2012, p. 259), e Childan o ajuda: “Isto irá acalmar o senhor [...]. Ofereceu-lhe um pequeno triângulo de prata ornamentado com gotas côncavas. Preto por baixo, brilhante e luminoso por cima” (DICK, 2012, p. 259).

Sentado, sozinho, no parque, Tagomi começa a examinar a sua nova aquisição, o pequeno triângulo de prata, na busca incessante por algum tipo de manifestação, algum tipo de resposta: “Tentei tudo, ele percebeu. Implorei, contemplei, ameacei, filosofei longamente. O que mais pode ser feito? [...] Que outro sentido poderia apreender o mistério? A audição era inútil, evidentemente” (DICK, 2012, p. 261). A audição e a visão parecem inúteis, então Tagomi tenta, esperançosamente, cada um dos outros sentidos: o tato, o olfato, o paladar. Sem nenhum tipo de sucesso, e por isso retorna à visão. Ele quer encontrar a paz, respostas... *qualquer coisa*.

O começo das respostas que busca vem através da admiração:

Um objeto nem úmido nem escuro. Não pesado, desgastado, mas pulsando de vida. O reino do alto, a face do yang: celestial, etéreo. Como cabe a uma obra de arte. Sim, isto é um trabalho de artista: retira rocha mineral da terra escura e silenciosa e a transforma em algo que brilha e reflete a luz do céu. [...] Sim, esta coisa revelou seu espírito: luz. Agora, minha atenção está presa; não posso afastar o olhar. Estou enfeitiçado por esta hipnótica superfície resplandecente, que não posso mais controlar. Não sou mais livre para abandoná-la (DICK, 2012, p. 262-263).

Ali Tagomi está mais próximo de respostas e possibilidades do que nunca – considerando-se aprisionado pelo objeto, tendo chegado à sua essência, ele pede, então, que ele “fale com ele”. E enquanto ele implora ao objeto, *a mudança ocorre*. Simbolicamente, Dick (2012) nos apresenta através da “luz se apagando”, através da sombra de um policial que acha que Tagomi está brincando com um quebra-cabeça infantil. Tagomi fica irritado com isso, e então se levanta para andar pelo parque, descobrindo o quão diferente ele está. Eis a sua descoberta desse novo mundo:

Alcançou a periferia do parque. A calçada da Rua Kearny. Trânsito intenso e barulhento. [...] Nenhum bicitáxi. [...] Meu Deus, o que é isso? Parou, de queixo caído, diante da coisa horrorosa que aparecia na linha do horizonte. Como uma montanha-russa suspensa, cortando a vista toda. Uma enorme construção de metal e cimento no ar. O sr. Tagomi virou-se para um pedestre, um homem magro de terno amarrotado. – O que é aquilo? – perguntou, apontando. O homem sorriu. – Horrível, não é? Aquilo é a Rodovia Embarcadero. Muita gente acha que a paisagem ficou uma porcaria. [...] É um sonho louco, pensou o sr. Tagomi. Preciso acordar. Onde estão os bicitáxis hoje? Começou a andar mais rápido. A paisagem toda tem um aspecto sinistro, enfumaçado, tumular. Cheiro de queimado. Prédios cinza-fosco, a calçada, as pessoas, com uma pressa peculiar. E *ainda* nenhum bicitáxi. [...] Carros como brutais trituradores, todos de formas que não lhe eram familiares. [...] Distorção de minha percepção ótica, de natureza particularmente sinistra. Uma perturbação afetando meu sentido de espaço. O horizonte ondulava. [...] Preciso descansar um pouco. Adiante, havia uma

lanchonete de aspecto sujo. Só brancos em seu interior, todos comendo. O sr. Tagomi empurrou as portas de madeira de vaivém. Cheiro de café. No canto, uma jukebox grotesca berrando. [...] Todas as banquetas ocupadas por brancos. O sr. Tagomi soltou uma exclamação. Vários brancos se voltaram. *Mas nenhum saiu de seu lugar. Nenhum lhe cedeu seu banco. Simplesmente voltaram a comer.* [...] Onde estou? Fora do meu mundo, do meu espaço, do meu tempo⁷⁶ (DICK, 2012, p. 264-265, grifos do autor).

Note o quão desconcertante é para o Sr. Tagomi. Ele está subitamente jogado em um mundo que desconhece, repleto de elementos que não lhe são familiares, como “aquela coisa horrorosa” que ele observa de queixo caído, comparando-a com uma montanha-russa suspensa, e que é, na verdade, a Rodovia Embarcadero. Não é o tipo de construção que o mundo de Tagomi conhece. Por outro lado, ele não encontra nenhum bicitáxi, que nós desconhecemos, mas é um elemento muito comum no universo da ficção de Dick (2012). O imenso desconcerto de Tagomi é expressado, também, pela sua crença absoluta de que isso tudo é “um sonho louco”. O jogo de palavras de Dick (2012) é interessante porque o seu novo *novum*, que explora universos paralelos, descreve com estranheza, segundo os olhos de seu personagem, elementos que são bastante comuns para nós, como os prédios, a pressa dos transeuntes, nos levando novamente ao termo *novum invertido*, de Roberts (2002), como vimos anteriormente.

Os questionamentos de realidade e não-realidade propostos por Dick (2012) são interessantes, expressados pela conclusão “Fora do meu mundo, do meu espaço, do meu tempo” (DICK, 2012, p. 265) de Nobusuke Tagomi, algo que será amplamente explorado, talvez de forma mais clara, na parte final do livro, quando Juliana chega à casa de Abendsen Hawthorne. A experiência de Tagomi é finita, ele consegue retornar de volta ao “seu mundo”, onde ele reconhece tudo, onde a Rua Kearny está repleta de bicitáxis e não existe nenhuma Rodovia Embarcadero.

Se Tagomi consegue *vislumbrar* um outro mundo através do pequeno triângulo de prata que compra de Childan, Juliana Frink, como ávida leitora de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, o consegue através do próprio livro, concluindo, após o término da leitura: “Ele nos contou a respeito de nosso próprio mundo, ela pensou ao abrir a porta do seu quarto do motel. Deste que está ao nosso redor agora. [...] Ele quer que vejamos as coisas como elas realmente são. E eu vejo, cada vez mais, à medida que o tempo passa” (DICK, 2012, p. 283). O livro

⁷⁶ Optamos por manter a citação, ainda que longa, por ser o momento na obra em que Dick (2012) descreve, através da experiência de um de seus personagens, esse novo mundo, que é vislumbrado pela primeira vez. Não quisemos recontar o trecho parafraseando o autor para que a obra de ficção científica e as palavras de Dick (2012) pudessem ser valorizadas, e a experiência, portanto, completa.

abriu os olhos de Juliana para perceber o mundo ao seu redor, e por isso a visita a Abendsen se torna ainda mais significativa.

Juliana chega ao “Castelo Alto” com alguma surpresa, mas lembremos que, desde o término da leitura, antes de chegar à casa dele, ela falou sobre como passou a ver as coisas como elas *realmente* são, cada vez mais, à medida que o tempo passava:

A casa dos Abendsen estava toda iluminada, e ela ouviu música e vozes. Era uma casa de alvenaria de um andar só, cercada por muitos arbustos e por um grande jardim que consistia, em sua maior parte, de trepadeiras cobertas de rosas. Subindo o caminho de placas de ardósia, ela pensou: estarei realmente aqui? Este é o Castelo Alto? E os boatos e as histórias? Era uma casa comum, bem-cuidada e com o jardim tratado (DICK, 2012, p. 285).

Esse trecho de Dick (2012) está aberto a interpretações. Fascina-nos o poder da ficção e, nesse caso, da ficção científica, de sugerir coisas e abrir-se, simultaneamente, a interpretações. Analisando o trecho com calma, comparando-o à experiência de Tagomi no parque, entre dois mundos, e avaliando as falas de Juliana sobre ver “as coisas como elas realmente são”, a impressão é de que Abendsen Hawthorne, o autor de *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, habita, ao mesmo tempo, ambos os mundos, de formas diferentes... se em um mundo (aquele em que a Alemanha ganhou a Guerra) ele vive em uma verdadeira fortaleza, um “Castelo Alto”, em outro (livre do nazismo), ele vive em uma casa normal e aconchegante, o que nos leva, conseqüentemente, a pensar que Juliana não está mais no mundo que esteve durante toda a obra, mas no mundo que Tagomi conheceu brevemente... “as coisas como elas realmente são” são como Tagomi as conheceu e Juliana agora as vê.

Por exemplo, Juliana também fala sobre a ficha da Gestapo de Abendsen, que dizia que ele se sentia atraído por mulheres como ela (a informação que Joe Cinadella tinha para usá-la e chegar até Abendsen e matá-lo), e ele responde com um “Não há mais Gestapo desde 1947” (DICK, 2012, p. 289), expressando uma separação entre a “verdade” e o mundo de Abendsen, no qual Juliana agora se encontra, do mundo em que Juliana viveu até agora, dominado pelo nazismo, no qual a Gestapo existe e ainda opera. Para Juliana, no entanto, tudo ainda é muito vago, e as coisas se tornam mais contundentes quando eles discutem a obra e sua autoria.

Juliana tem duas coisas importantes a dizer sobre *O Gafanhoto*: “Eu li seu livro. [...] Como é que você sabe tudo aquilo sobre esse outro mundo que descreveu? [...] Você usou o oráculo?” (DICK, 2012, p. 287) e “Em seu livro [...] você mostrou que há uma saída. Não era isso o que queria dizer?” (DICK, 2012, p. 289). Por isso Juliana diz que só ela entendeu o

significado do *Gafanhoto*, porque ela acredita que Abendsen estava mostrando uma saída, estava mostrando a possibilidade de “outro mundo”, mais do que imaginando-o. Ele não era inventado, ele estava lá, era a verdade... por isso ela questiona o autor sobre o uso, ou não, do *I Ching*, e é a esposa dele quem responde:

Hawth fez as escolhas uma por uma. Milhares delas. Através das linhas. Período histórico. Assunto. Personagens. Enredo. Levou anos. Hawth até perguntou ao oráculo que sucesso teria. O oráculo respondeu-lhe que seria um grande sucesso, o primeiro realmente grande de sua carreira (DICK, 2012, p. 290).

Então, talvez, o *I Ching* tenha mesmo tido alguma influência na escrita do livro. Talvez não. Dick (2012) é cuidadoso e misterioso o suficiente para deixar isso apenas pairando no ar entre a conversa de Juliana com o autor e sua esposa. Mas Juliana, insistente, ainda quer respostas, ainda quer a “verdade”, e por isso se pergunta:

Por que será que o oráculo resolveu escrever um romance? [...] E por que um romance sobre a derrota dos alemães e japoneses na guerra? Por que especialmente esta história, e não uma outra? O que é que o oráculo não pode nos dizer diretamente, como sempre fez? Isto deve ser diferente, não acham? (DICK, 2012, p. 291).

A resposta, segundo a crença de Juliana e muitos dos personagens de Dick (2012), poderá ser encontrada no próprio *I Ching*, e a sua intenção parece legítima quando ela decide consultá-lo. Afinal de contas, como discutimos no 3.1 a respeito da formulação da pergunta que é feita ao oráculo, ela deve ser feita de forma clara e ter a intenção correta, que se alinhe com os propósitos do próprio oráculo, que é auxiliar o homem na busca da verdade. Assim, “a pergunta que busca o que é, que procura o real para além do aparente, possui a reta intenção” (PINTO, 1982, s/p). É exatamente o que Juliana está fazendo quando consulta o oráculo e lhe pergunta, com lápis e papel na mão, com as pessoas na sala formando um círculo ao seu redor, “Oráculo [...], por que escreveu *O Gafanhoto Torna-se Pesado*? Que lição devemos tirar dele?” (DICK, 2012, p. 291).

O *I Ching* responde, em um momento repleto de apreensão:

É Chung Fu [...] Verdade Interior. Eu também sei sem usar a tabela. E sei o que significa. Levantando a cabeça, Hawthorne examinou-a atentamente. Tinha agora uma expressão quase selvagem. – Isso quer dizer que meu livro é verdade, não é? – Sim – ela disse. Com raiva, ele disse: – Alemanha e Japão perderam a guerra (DICK, 2012, p. 292).

E, assim, completamos o impressionante fascínio que as possibilidades infinitas da ficção científica propõem. *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, por fim, é encarado como a “verdade” pelo *I Ching*, e, portanto, por personagens como Juliana e Abendsen – o livro, supostamente de ficção, representa um mundo real que coexiste com o mundo em que a Alemanha venceu a Segunda Guerra Mundial. Um mundo com o qual Rudolf Wegener sonha, e um mundo que Nobusuke Tagomi visitou brevemente, mas, alarmado, retornou para o seu próprio. Assim, Dick (2012) propôs o seu último *novum*, um terceiro mundo (porque também ainda não é o nosso), percebido por poucos, fosse pela leitura de um livro ou pela admiração a um objeto repleto de “wu”. De todo modo, provavelmente, ambas as realidades, tanto de *O Homem do Castelo Alto* quanto do *Gafanhoto* são reais, apenas paralelas, dividindo um mesmo espaço, em dimensões distintas. As interpretações e discussões são infinitas. Nós, no entanto, nos detemos por aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atendendo à “necessidade de ficção” que comentamos no início dessa pesquisa, consideramos que a literatura está mais conectada à realidade do que comumente se imagina. Quando uma obra (seja ela de fantasia ou de ficção científica, por exemplo) representa um mundo que não é o empírico conhecido pelo leitor, uma primeira impressão pode nos fazer crer que estamos em um mundo “totalmente imaginado” que nada tem a ver com aquele em que vivemos – impressão errônea e perigosa, por sinal, ao inibir-nos de aproveitar toda a capacidade da dita obra. A imaginação subjetiva do autor recria a realidade como a conhecemos e trabalha de forma alegórica para representá-la. Afinal de contas, independente de pretender representar o mundo “da forma como ele é” ou não, a ficção inevitavelmente reflete aspectos da realidade e, por fim, histórias com outros universos ou viagem no tempo, podem ser tão *realistas* quanto a “literatura realista”.

O processo de imaginação do autor pelo qual a realidade passa antes de se transformar em uma obra de ficção precisa ser racionalizado de alguma maneira. Por exemplo, um mundo “totalmente novo” precisa ser internamente coerente, para que o leitor possa acreditar nele. Se o que não é explicitamente explicado em um romance é preenchido pelo o que o leitor traz de seu mundo real, o que o difere deste precisa ser explicado de uma forma que faça sentido, para que a obra seja aceita. Esse aspecto da ficção encontra um paralelo importante na ficção científica que é uma de suas características principais: *o novum*.

O *novum* da ficção científica nada mais é do que a explicação que torna determinada obra *plausível*. Com o passar dos anos, esse *novum* deixou de ser, necessariamente, científico para que a obra fosse caracterizada dentro do gênero, mas ele comumente se parece com uma “pseudo-ciência”, uma linguagem que *parece* científica, mesmo que não a seja. Desse modo, uma “máquina do tempo”, por exemplo, ganha explicações em uma obra de ficção científica, mesmo que ainda não seja possível na realidade, e a partir dela todo um roteiro se torna aceitável, tornando a obra acessível ao leitor. Esse *novum* pode ser algo material, como a mencionada máquina do tempo, ou uma ideia, como é o caso da escolha de Dick (2012) para *O Homem do Castelo Alto*.

Para que nossa pesquisa possa defender o gênero “ficção científica”, como nos propusemos no início desse estudo, escolhemos evidenciar as possibilidades do gênero através do estudo de uma obra literária de Philip K. Dick, *O Homem do Castelo Alto*, o que, por sua vez, nos levou a outros estudos e obras, expressando, por si só, a abrangência do gênero. A

imensa gama de possibilidades de refletir o “real” que essa obra de ficção científica abre perpassa duas principais facetas que queremos ressaltar nessas considerações: primeiro, a pesquisa histórica provavelmente empreendida pelo autor, que se reflete em sua obra, e, também, a pesquisa cultural a respeito do *I Ching*, um livro chinês milenar que é amplamente usado pelos personagens de Dick (2012).

Desse modo, o *novum* escolhido para *O Homem do Castelo Alto* é uma ideia: como seria o mundo se a Alemanha tivesse vencido a Segunda Guerra Mundial? Para justificá-la, Dick (2012) retorna à História para reverter algumas vitórias dos Aliados, como a Batalha de Stalingrado (famosa e importante, em nosso mundo, e desconhecida em um mundo fictício dominado pelo nazismo), e tornar aceitável a ideia da Alemanha vitoriosa. Todos os elementos que compõem a sociedade nazista a seguir, como a pesada hierarquia que separa as pessoas, são fruto dessa ideia inicial, o *novum* original da obra.

Assim, Dick (2012) não só cria uma obra de ficção, como também reflete a respeito da Segunda Guerra Mundial, do nazismo e da relação entre os países, tornando-se questionador e crítico, graças ao seu engajamento político que se reflete em sua escrita da época. O autor ainda busca em figuras históricas importantes para o nazismo, os seus personagens que seguirão Hitler na linha de sucessão, como é o caso de Goebbels e, ao fazê-lo, a obra revela-se não distante e independente do nosso mundo, como se podia pensar inicialmente, pois se vale de elementos da nossa realidade e reflete sobre ela, em última instância.

Do mesmo modo quando falamos no *I Ching*, que não é uma escolha aleatória, nem tampouco imaginada. O chamado “oráculo chinês”, embora não seja apenas (nem primordialmente) um oráculo, é quase um personagem dentro da obra de Dick (2012), sempre presente no momento de importantes decisões, dando conselhos a personagens que estão perdidos ou apenas buscando algum tipo de ideia, mas não foi criado por ele: remonta a séculos de existência. Ao estudarmos a história do *I Ching*, percebemos que o autor fez, também, uma pesquisa para que o seu uso, na obra de ficção, fosse aceitável e parecesse real. Desse modo, *O Homem do Castelo Alto* funciona como uma porta de entrada cultural que nos leva a conhecer o *I Ching*, muitas vezes desconhecido em nossa sociedade ocidental, expressando não apenas a capacidade da ficção científica de refletir o mundo que conhecemos, de algum modo, mas, também, de representá-lo e ser uma forma de *informação*.

Outro livro importantíssimo para o nosso estudo, não adicionado em nosso título principal por não se tratar de um livro independente de *O Homem do Castelo Alto*, é *O Gafanhoto Torna-se Pesado*. Esse livro representa, na prática, o que trouxemos na teoria.

Discutimos tanto a “utopia” quanto a “metaliteratura”, e essa obra responde a esses dois conceitos. Primeiramente, a “utopia”. A utopia é vista como um lugar imaginado, uma espécie de mundo preferível àquele em que se vive de fato. Desse modo, se os personagens de Dick (2012) eram oprimidos pelo nazismo e por toda a questão de fronteiras sociais que os separavam, *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é a perfeita *utopia*, imaginando um mundo sem preconceito, sem separações entre as raças, sem fome, etc.

De outro modo, o livro também responde à questão da “metaliteratura”. A metaliteratura é a ideia de “um livro dentro de um livro”, refletindo ele mesmo. Quando Abendsen, um personagem de Dick (2012), escreve *O Gafanhoto Torna-se Pesado*, um livro de ficção científica que, dentro da sociedade nazista do livro de Dick (2012), imagina um mundo alternativo em que a Alemanha *perdeu* a Segunda Guerra Mundial, esse livro se caracteriza como um paralelo ao próprio *O Homem do Castelo Alto*, e os personagens-leitores assemelham-se a nós mesmos, pessoas reais lendo o livro de Dick (2012), com a diferença de que, para eles, *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é uma utopia, enquanto, para nós, *O Homem do Castelo Alto* é uma distopia, termo mais recente da ficção científica para representar universos destruídos e, geralmente, infelizes, possivelmente destruídos pela própria humanidade.

Vale lembrar, portanto, que *O Gafanhoto Torna-se Pesado* não é um livro real, e só foi ficticiamente escrito dentro da história de *O Homem do Castelo Alto*, pois a sociedade ao seu redor tornou-lhe possível, diferente do nosso caso. Afinal de contas, o meio em que está inserido muito tem a ver com a composição de um livro, como a obra de Dick (2012) expressa ao fazer uso de pesquisas históricas e culturais para tornar sua narrativa mais real. Não precisamos de uma obra de ficção que “imagine” o mundo em que a Alemanha *perdeu* a Segunda Guerra Mundial, pois essa é nossa realidade empírica, mas em uma sociedade dominada pelo nazismo e repleta de segregação, como é o caso da sociedade de Dick (2012), era viável imaginar um mundo com os Estados Unidos vencedores da Guerra.

Como a sociedade em *O Homem do Castelo Alto* é bastante marcada pela “hierarquia” (como o autor chama), ou pelas fronteiras sociais culturalmente estabelecidas que separam as pessoas (como chamamos), e como o processo de construção de sentido de um livro só é completo no ato da leitura, dependendo da subjetividade de cada leitor, consideramos que elementos exteriores à obra interferem na leitura, compreensão e aceitação de determinada obra literária. Assim, tanto as diferentes identidades nacionais (como o alemão ou o americano), como os diferentes pensamentos (o americano mais submisso e o americano mais revolucionário, por exemplo) proporcionam-nos diferentes “leituras” de *O*

Gafanhoto Torna-se Pesado. Concluimos que a obra é recebida de diferentes maneiras por diferentes pessoas.

Por fim, expressando novamente a amplitude de possibilidades da ficção científica, Dick (2012) apresenta-nos, quase que timidamente, um novo *novum* próximo ao fim de seu livro. De modo geral, as obras de Philip K. Dick são propensas a questionar o que é real e o que não é, o que nos remonta novamente à sua biografia, e a maneira como, possivelmente, o autor sofreu de esquizofrenia ao longo de sua vida, e *O Homem do Castelo Alto*, que em grande parte do seu livro não questiona a realidade, termina por fazê-lo, com o segundo *novum* proposto pelo autor. Através de três personagens, um que imagina, outro que vislumbra e outra que passa a viver nele, Dick (2012) apresenta-nos um novo mundo, um terceiro mundo, onde *O Gafanhoto Torna-se Pesado* é real. É o que o *I Ching* chama de “verdade”.

Esse novo *novum*, colocado de forma bem simples, é a teoria dos “universos paralelos”. Nessa teoria, cada decisão tomada ou cada resultado possível de um evento (como a Segunda Guerra Mundial) divide a realidade em duas, criando uma variedade infinita de universos paralelos, diferentes entre si, dividindo o mesmo espaço e habitando dimensões diferentes. Desse modo, existe o nosso mundo, por exemplo, como o conhecemos, o mundo em que a Alemanha e o Japão venceram a Guerra, como apresentado em *O Homem do Castelo Alto*, e um terceiro mundo, em que os Estados Unidos venceu a Guerra, mas não é o nosso mundo porque alguns detalhes ainda são diferentes, como o fato de Hitler ter sido condenado e o preconceito já não existir.

Assim, expressamos a maneira como uma obra de ficção científica, como a que nos propomos estudar, tem muitas relações com a realidade, que interfere diretamente em sua escrita, e muitas vezes o preconceito contra esse tipo de literatura faz com que estudiosos a requeiem uma posição inferiorizada. Acreditamos, por fim, que a ficção científica merece ser lida e, mais ainda, *respeitada*, por não só imaginar um novo mundo e servir como forma de lazer, mas pela capacidade de também, se desejar, representar, de forma metafórica, discussões políticas e sociais que dizem respeito a nós e à nossa sociedade. Concluimos que a ficção científica se afasta da realidade, mas como forma de refleti-la.

REFERÊNCIAS

- ABENDSEN, Hawthorne. O Gafanhoto Torna-se Pesado. In: DICK, Philip K. **O Homem do Castelo Alto**. 3ª edição. São Paulo: Aleph, 2012.
- ANGENOT, Marc. “The Absent Paradigm: An introduction to the Semiotics of Science Fiction”. In: **Science Fiction Studies**, Vol. 6, No. 1 (Mar., 1979). Disponível em: <http://www.academia.edu/4574159/Angenot_Marc_The_Absent_Paradigm_An_Introduction_to_the_Semiotics_of_Science_Fiction> Acessado em: 27 de abr. 2016.
- ATAIDE, Vicente. **A narrativa de ficção**. Curitiba: Editora dos professores, 1972.
- BAUM, Lyman Frank. **O Mágico de Oz**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CABOT, Meg. **O Garoto da Casa ao Lado**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: **Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAMARERO, Jesús. **Metaliteratura: estructuras formales literarias**. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2004.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002a.
- _____. A personagem do romance. In: _____. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002b.
- CARDIN, Eric Gustavo. Teoria das fronteiras e totalidade. In: CARDIN, Eric Gustavo e COLOGNESE Silvio Antônio (Orgs.). **As ciências sociais nas fronteiras: Teorias e metodologias de pesquisa**. Cascavel, PR: JB, 2014.
- CARDOSO, Luisa Rita. Joseph Goebbels. **InfoEscola**. Disponível em: <http://www.infoescola.com/biografias/joseph-goebbels/> Acesso em: 24 mar. 2017.
- CHARTIER, Roger. **Literatura e História**. Topoi (Rio J.) vol. 1 n. 1. Rio de Janeiro Jan./Dez. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v1n1/2237-101X-topoi-1-01-00197.pdf>> Acesso em: 06 de mar. 2017.
- CIÊNCIA. In: **DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ci%C3%A7%C3%A2ncia>> Acesso em: 02 de nov. 2016.
- CUNHA, Fausto. A futura odisséia. In: ASIMOV, Isaac, et. al. **Antologia do Espaço: as grandes histórias da ficção científica**. Rio de Janeiro: Cátedra / Tempo e Espaço, 1975.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**, Vol. 1. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DICK, Philip K. Biographical Material on Hawthorne Abendsen (1974). In: SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

_____. Biographical Material on Philip K. Dick. (1973). In: SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

_____. Introducing the Author. (1953). In: SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

_____. My definition of Science Fiction. (1981). In: SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

_____. Naziism and the High Castle (1964). In: SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

_____. **O Homem do Castelo Alto**. 3ª edição. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. Schizophrenia and the Book of Changes. (1965). In: SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

_____. The Short, Happy Life of a Science Fiction Writer. (1976). In: SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

_____. Who is an SF writer? (1974). In: SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

DOYLE, Arthur Conan, Sir. **Sherlock Holmes: Obra Completa**, Volume 1. Rio de Janeiro: HaperCollins Brasil, 2016.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**; tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDES, Fábio. Philip K. Dick: Homem, Visão e Obra. In: DICK, Philip K. **O Homem do Castelo Alto**. 3ª edição. São Paulo: Aleph, 2012.

FICÇÃO. In: **DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos, 2016. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=fic%C3%A7%C3%A3o>> Acesso em: 02 de nov. 2016.

FIDELIS, Alexandre e RITO, Marcelo. **História**: 9º Ano. Sistema de ensino Poliedro, Ensino Fundamental II. São Paulo: Poliedro, 2011.

FIORANI, Flavio. **História ilustrada da II Guerra Mundial: A paz impossível, a eclosão do conflito, a capitulação da França**. Volume 1. São Paulo: Larousse, 2009a.

_____. **História ilustrada da II Guerra Mundial: O ataque a Pearl Harbor, a Europa sob o nazismo, a Guerra do Pacífico**. Volume 2. São Paulo: Larousse, 2009b.

FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. **Reificação e Utopia na Ficção Científica norte-americana da Guerra Fria**. São Paulo, 2010. 209 f. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-27042010-121239/pt-br.php>> Acessado em: 27 de abr. 2016.

GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**; tradução de Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

ISHII, Hayato. Wartime naval cadet recalls the twisted history of English in Japan. *The Japan Times*, Kyodo News, 24 de fevereiro, 2015. Disponível em: <<http://www.japantimes.co.jp/news/2015/02/24/national/history/wartime-naval-cadet-recalls-twisted-history-english-japan/>> Acessado em: 29 de jul. 2016.

JAMESON, Fredric. **Archeologies of the future**. London/New York: Verso, 2005. Disponível em: <<https://brickballoon.files.wordpress.com/2013/10/jameson-archeologies-of-the-future-full.pdf>> Acessado em: 25 de abr. 2016.

JUNG, Carl Gustav. **I Ching**: Prefácio de C. G. Jung, 1949. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/iching/prefcgjung.htm>> Acesso em: 13 de jun. 2017.

LEVITHAN, David. **Dois Garotos se Beijando**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2015.

NUREMBERG. Law for the Protection of German Blood and German Honor, de 15 de setembro de 1935. In: UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. “Nuremberg Race Laws: Translation”. Holocaust Encyclopedia. Disponível em: <<https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007903>> Acesso em: 13 de mar. 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade: A França no Século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Gustavo Alberto Corrêa. **I Ching**: Prefácio à Edição Brasileira: Sobre o conceito de mutações, 1982. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/iching/prefedbr.htm>> Acesso em: 13 de jun. 2017.

PORTO, Alexandre Vidal. **Sergio Y. vai à América**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RIORDAN, Rick. **A Pirâmide Vermelha**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROWLING, Joanne Kathleen. **Harry Potter e o Cálice de Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SCHALLENBERGER, Erneldo. Ruptura histórica e (des)continuidades culturais na fronteira: os desafios do pesquisador. In: CARDIN, Eric Gustavo e COLOGNESE Silvio Antônio (Orgs.). **As ciências sociais nas fronteiras: Teorias e metodologias de pesquisa**. Cascavel, PR: JB, 2014.

SCIENCE FICTION. In: **ENGLISH Oxford Living Dictionaries**. Oxford: Oxford University Press, 2016. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/science_fiction> Acesso em: 02 de nov. 2016.

SILVA, Erlane Gonçalves da. O mundo verdadeiro das histórias de ficção. In: CARDOSO, João Batista (Org.). **Outras vozes na ficção: reflexões**. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2014.

STABLEFORD, Brian; CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Definitions of Science Fiction. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. **Encyclopedia of Science Fiction**. London: Orbit/Little, Brown and Company, 1993.

SUTIN, Lawrence. **The shifting realities of Philip K. Dick**. Selected literary and philosophical writing. New York: Vintage Books, 1995.

UOL. **I Ching**: Introdução. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/iching/introducao.htm>> Acesso em: 13 de jun. 2017.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**; tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.