

2

“Insira a Moeda na Porta” – Philip K. Dick e a Crítica à Sociedade de Consumo

2.1

Pós-modernismo e o Castelo Alto do Espetáculo

No mundo de hoje, o conceito de pós-modernidade parece ter se infiltrado em todas as esferas da organização social. Existe a literatura pós-moderna, os filmes pós-modernos, a arquitetura pós-moderna, a pintura pós-moderna e até mesmo a moda pós-moderna. Por trás dessas definições, existe a idéia do pós-modernismo como um movimento totalmente novo e independente de toda a representação cultural que o precedeu.

No entanto, a pós-modernidade consiste, em vários aspectos, de uma releitura do arcabouço modernista e de uma representação de uma mudança profunda no sistema capitalista. Como afirma Jameson:

O pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova (...), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. Não é de espantar, então, que vestígios de velhos avatares – tanto do modernismo como até do próprio realismo – continuem vivos, prontos para serem reembalados com os enfeites luxuosos de seu suposto sucessor. (JAMESON, 2002, p.16)

Se o pós-modernismo é o viés cultural do chamado ‘capitalismo tardio’, não poderia mesmo representar uma ruptura absoluta com os fenômenos artísticos anteriores. Isso se dá porque o próprio conceito de capitalismo tardio consiste em atestar uma continuidade em relação ao sistema que o precedeu (JAMESON, 2002, p.22), sendo assim um período ‘tardio’ – ou seja, não há quebra, mas apenas uma evolução para uma nova fase.

Esta nova fase se caracteriza por uma atmosfera de incerteza, contradições e releituras de certos paradigmas do modernismo que vinham guiando a produção do saber desde o início do século XX. Em linhas gerais pode-se dizer que um dos

grandes efeitos do pós-modernismo é, nas palavras de Linda Hutcheon “*de-doxificar* nossas representações culturais e seu inegável arcabouço político” (JAMESON, 2002, p.22). O termo *de-doxificar* refere-se à noção de ‘doxa’ como discutida por Barthes, que seria uma espécie de consenso da opinião pública. Ao *de-doxificar* nossos preceitos de saber cultural ou político, a pós-modernidade coloca em xeque os códigos enraizados pelo senso comum como representações fiéis da realidade.

Dessa forma, noções como ‘alta’ e ‘baixa’ cultura são subvertidas; paródia e auto-referência são imperativos da maioria das produções artísticas; há uma tendência ao relativismo na leitura de fenômenos artísticos e culturais e o real dá lugar a um *discurso do real*, onde se entende o mundo como uma multiplicidade de textos subjetivos.

As primeiras manifestações do capitalismo tardio (também conhecido como terceiro estágio do capitalismo) surgem ao final da Segunda Guerra Mundial, quando várias nações têm de sofrer uma vasta reestruturação de ordem política e econômica. Tal reestruturação chega ao ápice no fim dos anos 50 e início dos anos 60, em que transformações artísticas e sociais, assim como o desejo de mudanças no sistema capitalista, levam a uma reorganização em grande escala das leis de mercado e trabalhistas – reorganização esta que vai se estender por todo o final do século XX. Outras alterações na estrutura capitalista podem ser citadas:

A nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e as bolsas de valores (...), novas formas de inter-relacionamento das mídias (...), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das conseqüências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, a emergência dos *yuppies* e a aristocratização agora em escala global. (JAMESON, 2002, p.22-23)

Vemos assim uma gradual evolução do modelo fordista de produção para a chamada acumulação flexível (HARVEY, 2004, p.140). Henry Ford, em sua filosofia econômica, acreditava em linhas gerais em dois aspectos de sustentação para o capitalismo industrial: primeiramente, na estrutura de poder corporativo, capaz de disciplinar o indivíduo no sistema de linha de montagem. O cidadão se

submetia a uma jornada de trabalho de oito horas, caracterizada pela padronização e uniformidade, para assim adquirir seus rendimentos.

Por outro lado, o sistema fordista acreditava em fornecer aos trabalhadores a renda e o tempo de lazer suficientes para serem capazes de consumir os produtos saídos da linha de produção, criando assim um círculo vicioso que colocava o trabalhador no centro da engrenagem capitalista, seja como instrumento produtor ou consumidor.

A partir dos anos 60 e 70, contudo, a organização fordista do trabalho e do capital passa ser substituída pela chamada acumulação flexível, em que o padrão estático da filosofia de Henry Ford dá lugar à mobilidade nas relações trabalhistas e econômicas. Sobre a acumulação flexível, David Harvey afirma:

Ela [a acumulação flexível] se apóia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de novos setores de produção inteiramente novos, novos mercados (...) Envolve rápidas mudanças nos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no chamado 'setor de serviços' (...) A comunicação via satélite e a queda dos custos de transporte possibilitaram cada vez mais a difusão imediata dessas decisões num espaço cada vez mais amplo. (HARVEY, 2004, p.140)

Neste novo entendimento da produção capitalista, vemos uma transformação na maneira como o trabalho é encarado, assim como na forma como o trabalhador exerce sua função. Talvez a principal mudança ocorra nas tarefas realizadas pelo funcionário de uma empresa: ao invés de realizar uma tarefa única, com alto grau de especialização, ele passa a ser responsável por múltiplas tarefas, não-demarcadas. Além disso, o trabalho passa a ser visto como um local de aprendizagem, onde o funcionário tem de estar em constante estágio de aperfeiçoamento não só para evoluir na empresa, mas também garantir sua permanência no cargo.

Outra característica marcante dessa nova perspectiva capitalista é a importância dada à co-responsabilidade do trabalhador. Dessa forma, a empresa torna o funcionário o principal fator do sucesso ou fracasso de um

empreendimento – bem diferente da imobilidade e ausência de autonomia do modelo fordista.

É curioso notar, no entanto, que muitos elementos dessa evolução do conceito criado por Henry Ford para um padrão mais flexível de produção e consumo se deram exatamente depois do crescente desejo de mudanças da classe trabalhadora ocorrido nos anos 60. Mas como pode o capitalismo tornar-se ainda mais totalitário e controlador ao atender as reivindicações feitas a favor da classe operária? A questão pode ser resumida da seguinte forma:

As reivindicações por mais autonomia, autenticidade, criatividade, liberdade, até mesmo a crítica à rigidez da hierarquia, da burocracia, da alienação nas relações e no trabalho, foi inteiramente incorporada pelo sistema, e faz parte de uma nova normatividade que está presente nos manuais de *management* que seus executivos seguem hoje. (PELBART, 2003, p.96)

Dessa forma, o que antes era uma busca por direitos com o intuito de atingir melhoras na atividade exercida é adaptado pela ótica do lucro e se torna um imperativo do sistema. O capitalismo se modifica não só para controlar as massas insatisfeitas, mas também para atender a uma demanda de mão-de-obra jovem que representava uma quebra de valores com relação à geração anterior. Novamente, os trabalhadores se tornam co-responsáveis não apenas pelo processo produtivo – eles se tornam agentes de controle de si mesmos:

Diante das críticas que ele sofreu nos anos 60, o capitalismo ‘endogeneizou’ as reivindicações por autonomia e por responsabilidade até então consideradas subversivas, e conseguiu substituir o controle pelo autocontrole, tornando o trabalho mais atraente. (PELBART, 2003, p.102)

Mas se por um lado o capitalismo evolui no aspecto da produção, como se encontra a relação entre o mercado consumidor e a mercadoria?

Chegamos então a um dos pontos centrais dessa nova perspectiva da ordem capitalista que será fundamental para organizar a lógica pós-moderna. Sob a égide do consumo, a sociedade irá se estruturar em torno da fetichização da mercadoria, da reificação do produto, da ‘materialidade profunda subjacente a todas as coisas’ (JAMESON, 2002, p.91).

Pode-se dizer que a sociedade de consumo sustenta-se basicamente sobre dois pilares: o primeiro é a conversão de todas as esferas da produção humana (arte, cultura, filosofia etc.) em mercadoria, desenvolvendo nos indivíduos o desejo de consumir velozmente de acordo com as novas estruturas de liberação e expressão do mundo contemporâneo (o turismo, o entretenimento etc.). O segundo pilar é a idéia de presente contínuo e a ausência de passado.

O pós-modernismo como expressão do capitalismo tardio impõe sobre os indivíduos a vivência de acordo com as leis da sociedade do espetáculo. Destas leis, talvez a mais abrangente seja a lei do consumo. É através do consumo que é possível atingir a comunhão com outros membros da sociedade e ao mesmo tempo reafirmar a sua identidade através da “caça interminável de cada vez mais intensas sensações e experiências.” (BAUMAN, 1998, p.23).

A ‘comunhão’ mencionada acima não é mero exercício de estilo. Giorgio Agamben, seguindo textos de Benjamin e Marx, constrói uma interessante analogia afirmando que o capitalismo é a grande religião da contemporaneidade. No entanto, diferentemente das comunidades religiosas tradicionais, no culto capitalista não existe separação entre a esfera do sagrado e do profano; ou, melhor dizendo, essa separação ocorre de forma paralela a uma “consagração igualmente vazia e integral” (AGAMBEN, 2007, p.70), ou seja, é a adoração pela mercadoria apenas pelo fato de ser mercadoria e não pela sua possível utilidade.

Ao analisar a religião como prática humana, é notória a divisão entre elementos pertencentes à estrutura do sagrado – associada ao celestial, ao eterno e ao superior – e à estrutura do profano – associada ao terreno, ao finito e o inferior. Quando algum elemento pertencente ao território sacro tornava-se útil para o uso comum dos homens, dizia-se que aquilo teria sido profanado, já que haveria tido uma passagem do sagrado para o profano. No entanto, a profanação sob a ordem da religião capitalista é problematizada, já que este caminho do sagrado para o profano encontra-se bloqueado. Agamben explica de tal forma a questão:

Tudo aquilo que é representado, produzido, vivido – incluindo o corpo humano, incluindo a sexualidade, incluindo a linguagem – é dividido de si próprio e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e em que qualquer uso se torna duradouramente impossível. (...) Aquilo que não pode ser usado é, como tal, destinado ao consumo ou à exibição

espetacular. Mas isto significa que profanar se tornou impossível. (AGAMBEN, 2007, p.70).

Assim sendo, a sociedade do espetáculo é marcada pela mercantilização das diferentes maneiras de expressão e representação do homem. Contudo, essas novas formas de identidade como mercadoria têm de ser entendidas como fetiches pós-modernos que, como tais, são inatingíveis. Isso quer dizer que não há nenhum uso prático ou inerente para essas novas mercadorias – seu único propósito é existir como instrumento fetichizado a ser mantido como totem da religião capitalista. E já que não existe possibilidade de retirar nenhum elemento da esfera do consumo (já que uma vez transformando em fetiche, qualquer objeto, instrumento ou forma de expressão é despedido de qualquer utilidade secularizada), a profanação se torna impraticável. É interessante notar como o capitalismo revela-se, dessa forma, a religião perfeita, pois nada escapa de suas leis e qualquer tentativa de subversão (no que consiste, em termos gerais, a profanação) se torna impossível.

O fenômeno de “fetichismo da mercadoria”, como chamado por Marx, está intimamente ligado ao outro pilar de sustentação da sociedade de consumo: a permanência do presente, associada ao culto ao passado. Essa ênfase no passado como referência, todavia, é problemática, já que os fatos antigos perdem sua autoridade factual e passam a ser reconhecidos apenas como textos. Assim sendo, “a incompatibilidade da linguagem artística da nostalgia com a historicidade genuína torna-se dramaticamente visível.” (JAMESON, 2002, p.46)

Esta obsessão com o passado se inicia juntamente com advento da era pós-industrial dos anos 60, onde mudanças de paradigmas modernistas apontaram para uma recodificação do passado (HUYSSSEN, 2000, p.10). As mudanças intensas e rápidas que passaram a ocorrer com inúmeras invenções tecnológicas e as intervenções midiáticas na vivência dos cidadãos levam a um desejo de ‘recordação total’, ou seja, a busca por sustentação da verdade através de certezas registradas em práticas memorialísticas. Cria-se assim uma cultura da memória (HUYSSSEN, 2000, p.15), para atender a demanda por um fetiche passado por parte dos consumidores da pós-modernidade. O presente, repleto de indefinições e fragmentações, não seria suficiente – e ao tentar reviver aspectos já historicizados,

acaba-se por transformá-los também em fragmentos. Como afirma Umberto Eco, somos levados a “nivelar o passado com a atualidade a ser vivida, mas só concebemos o hoje como digno de vida se garantido como *igual ao passado*.” (ECO, 1984, p.30).

O fetiche da mercadoria e obsessão pelo passado são apenas dois dos temas que caracterizam uma nova forma estrutural de em que a sociedade se organiza e pode ser interpretada: como uma *sociedade do espetáculo*. O conceito, popularizado por Guy Debord, permeia o entendimento dos discursos que formam a pós-modernidade – em especial a discursividade da própria realidade, onde “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.” (DEBORD, 2000, p.13).

Existem poucas possibilidades, dessa forma, de se ter acesso ao real de forma absoluta e ininterrupta. Faz-se necessário um mediador, um correspondente, que aproxime o homem dos fatos que o rodeiam e que moldam sua subjetividade. As grandes responsáveis por essa mediação na sociedade contemporânea seriam as imagens, em especial as produzidas pela mídia. A abundância de imagens que representam, mas ao mesmo tempo mascaram o real informa os indivíduos dos acontecimentos e do mundo que os rodeia. Ao mesmo tempo, porém, essas imagens são o principal fator responsável pela criação de uma representação vazia e espetacular do entendimento do real. Como consequência de tal mediação das imagens, resta à opinião geral um imenso senso de alienação.

Esse é um dos grandes temas da ficção-científica, que adquire no período pós-moderno a potência não só de retratar as angústias de uma geração ansiosa por uma realidade tangível, mas também de criticar os pressupostos (des)construtores dessa mesma realidade.

Não é coincidência que uma das fases mais ricas da escrita da ficção-científica se dá no período em que o pós-modernismo como representação do capitalismo tardio veio à tona. É através do gênero que muitos escritores do fim dos anos 50, e também dos 60 e 70 passaram a expressar sua preocupação com o estado das coisas e as mudanças a ocorrer na sociedade, que passava então a ser caracterizada pelo espetáculo.

A partir do final da década de 50 e nos anos 60 começa a se aperfeiçoar uma união entre a escrita da ficção-científica e um estilo narrativo popular. O ápice desta junção se dá nos anos 70 – quando as heranças e modelos modernistas são abandonados para se adequar à estética pós-moderna. Brian McHale, em seu livro *Postmodernist Fiction*, afirma que a ficção-científica pode ser vista ‘como o duplo não-canonizado do pós-modernismo, seu gênero-irmão’ (McHALE, 1987, p.59). É a chamada *new wave* da ficção científica com autores como J.G. Ballard e Philip K. Dick.

A ficção-científica como gênero literário passa então de produção barata, estilo inferior e público não-culto para ser apreciado por grande parte dos consumidores-leitores. Mais do que isso, é ‘durante essa fase [anos 60 e 70] que textos pós-modernos podem ser vistos incorporando motivos e materiais da ficção-científica’ (McHALE, 1992, p.228). Dessa forma, o que era antes ex-cêntrico passa a ser parte central da criação literária do período.

Muitos historiadores e críticos vêem esse período como a confirmação de uma das máximas da estética pós-moderna: o colapso da distinção entre uma noção de ‘alta cultura’ ou ‘baixa cultura’. Se no modernismo tal distinção era uma das marcas para a avaliação do tipo de arte a ser apreciada, no pós-modernismo essa divisão torna-se desnecessária, já que todo tipo de produção artística é capaz de ser consumida por um ávido mercado que não vê diferença entre uma cultura de elite e uma cultura de massa. A ficção-científica, a partir da metade do século XX, serviria como melhor exemplo disto.

No entanto, existem outros críticos que vêem tal questão como uma falácia ou engano com relação às formas de produção pós-modernas. Brian McHale chama de ‘mito’ o suposto declínio da idéia de separação entre ‘alta cultura’ e ‘baixa cultura’. O autor afirma:

O mito do colapso de distinções hierárquicas na cultura pós-moderna é apenas isso, um mito, já que a produção, distribuição e consumo da alta cultura continua largamente distinta da cultura popular, não importa quais promíscuas relações de nível cultural possam ocorrer *dentro* de certos textos. Isso não significa que não exista ‘tráfico’ entre a alta e a baixa cultura, ou que esse tráfico não se intensificou no período pós-moderno. Pelo contrário: é precisamente esse tráfico de materiais, modelos e discurso por entre essa ‘grande divisão’ que atesta de forma inequívoca o contínuo vigor das distinções hierárquicas na cultura pós-

moderna. Sem postos de alfândega culturais, não pode haver contrabando. (McHALE, 1997, p.236)

Esse intenso contrabando, portanto, entre elementos da cultura de massa e da suposta alta cultura é inegável. Decorrente desse fator, vários autores do período passam a questionar as vantagens e os perigos da transformação de todas as esferas de produção e expressão do indivíduo em mercadoria. Num período em que tudo é fetichizado além de seu sentido original, não poderia também a realidade ter se tornado artificial?

Essa é uma das preocupações da escrita de Philip K. Dick. Dick é capaz de, “mais inteligentemente do que vários escritores de ficção-científica do pós-guerra, reconhecer a lógica totalizante do sistema econômico contemporâneo e seus mecanismos de construção subjetiva.” (MOYLAN, 2002, p.174). Ao usar a “ficção-científica para ver seu presente como história (passada)” (JAMESON, 2002, p.301), o autor norte-americano parece tecer uma narrativa que ao mesmo tempo tenta retratar a nova ordem pós-moderna (especialmente no que diz respeito à historicidade e a natureza da temporalidade) ao mesmo tempo em que procura criticar de forma criativa os problemas decorrentes desse período.

Um dos melhores romances do autor sobre os principais temas da ordem pós-moderna (a distinção entre alta e baixa cultura, a musealização do presente, a fragmentação dos pontos de vista, a natureza subjetiva da realidade) é *Time Out of Joint* (“Tempo fora dos Eixos”, em tradução livre). Nessa obra, Dick leva ao extremo a noção de ‘sociedade como construto’ (mencionada por Baudrillard) para problematizar grandes questões da contemporaneidade.

Antes de tudo, *Time Out of Joint* reflete uma preocupação de natureza ontológica presente em quase toda escrita de ficção científica. Enquanto o modernismo se concentrava em questões epistemológicas, como o que se pode conhecer sobre o mundo e quem pode ter acesso a esse conhecimento, o pós-modernismo se debruça sobre *o que é o mundo* e a possibilidade de outros mundos paralelos, onde uma vivência alternativa seria palpável (McHALE, 1992, p.247). Partindo dessas prerrogativas, a realidade também seria mais um texto e, como tal, estaria sujeita a ser re-escrita.

Tais re-escrituras, no entanto, não buscam necessariamente a originalidade e a criação de esferas ontológicas totalmente independentes das já pré-existentes. Pelo contrário: esses ‘outros mundos’ repletos de subjetividade seriam marcados pela reprodução de modelos que existem ou já existiram. É a cultura da cópia, que procura ser mais real que a própria realidade: a chamada *hiper-realidade*.

Sob a égide da hiper-realidade, existe um apagamento entre o que é verdadeiro e o que é falso:

Para falar de coisas que se pretendem conotar como verdadeiras, essas coisas devem parecer verdadeiras. O ‘todo verdadeiro’ identifica-se como ‘todo falso’. A irrealidade absoluta se oferece como presença real. (ECO, 1984, p.13)

A década de 50 descrita em *Time Out of Joint* é exatamente isso: a reprodução de um real que assume o lugar do real. Há uma distinção entre o real e a reprodução, mas tal distinção foi apagada – e o apagamento esquecido. O romance de Dick constitui-se, portanto, de uma excelente análise da preocupação pós-moderna com relação ao colapso de paradigmas tidos como imutáveis (a verdade, a realidade) e a fragmentação decorrente da velocidade das relações no mundo atual. E aí se encontra uma das grandes razões da busca pela reprodução de outras realidades:

O que toda sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa (...) [Esta reprodução] conserva todas as características do discurso da produção tradicional mas não é mais que a sua refração desmultiplicada (assim, os hiper-realistas fixam numa verossimilhança um real de onde fugiu todo o sentido e todo o *charme*, toda a profundidade e a energia da representação). Assim, em toda a parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio. (BAUDRILLARD, 1991, p.34)

Primordial para o sucesso da reprodução do real é o conceito de historicidade e a construção de narrativas passadas. Para que as novas realidades sejam aceitas como reais é necessária a existência de registros factuais ou de memória – o que lhes daria valor histórico e, portanto, de algo legítimo.

A idealização histórica americana em relação aos anos 50 é um tema caro a Dick, como afirma Fredric Jameson:

Nos anos 50, era ainda a alta cultura que tinha autoridade para julgar a realidade, ou seja, para dizer o que era vida real e o que era mera aparência; e é excluindo, ignorando ou silenciando (...) que a grande arte dá o seu veredito palpável sobre a era. (...) Entre os grandes escritores do período, apenas Dick se destaca como o

poeta laureado dessa matéria, de casais em crise e dramas conjugais, de comerciantes pequeno-burgueses, de vizinhanças, de tardes diante da TV e todo o resto. (JAMESON, 2002, p.286)

Existem várias razões pela fixação de Philip K. Dick na década de 50. Uma delas seria por causa do período em que o autor viveu sua juventude. Outro motivo seria a forma que os anos 50 sempre foram representados pela cultura de massa (séries de TV, filmes de Hollywood): ‘a família feliz na cidadezinha do interior, a normalidade e a ausência de qualquer comportamento divergente na vida cotidiana’ (JAMESON, 2002, p.286).

Ragle Gumm é guiado por essas imagens cristalizadas da década de 50, não só por ter vivido sua infância no período, mas também por acreditar que aquele período tenha ocorrido exatamente como informam as produções midiáticas, que acabam por interferir num entendimento mais autêntico daquela época. O período de tensão dos anos 90 em que vive, com o conflito crescente entre os habitantes da Terra e a colônia lunar, cria no personagem um desejo de se refugiar em um local que o liberte da atmosfera de perigo e destruição. No entanto, o local apenas não é um refúgio suficiente – é necessário uma quebra no terreno temporal para que esse abrigo, que o protegerá de uma sociedade em estado de caos, se faça completo. A década de 50 então se materializa na forma de um paraíso de tranquilidade além da estrutura tempo/espço dos anos 90. O romance explicita essa busca de Ragle Gumm:

Ele começou a passar o tempo pensando sua infância. Nos dias pacíficos quando seu pai sentava na sala de estar lendo o jornal e as crianças assistiam ao Capitão Kanguru na TV. Quando sua mãe dirigia seu novo Volkswagen e as notícias no rádio não eram sobre guerra mas sobre os primeiros satélites da Terra e as esperanças iniciais da energia termonuclear. (...) Antes das imensas greves e depressão e conflitos civis que vieram depois.

Essa foi sua última memória. Passar seu tempo meditando sobre os anos 50. E então, um dia, ele se encontrou de volta nos anos 50. (DICK, 2002, p.245-246)²⁶

²⁶ “He started spending his time thinking back to his childhood. To the peaceful days when his father had sat around the living room reading the newspaper and the kids had watched Captain Kangaroo on TV. When his mother had driven their new Volkswagen, and the news on the radio hadn’t been about war but about the first Earth satellites and the initial hopes for thermonuclear power (...) Before the great strikes and depressions and civil discord that came later. That was his last memory. Spending his time meditating about the ‘fifties. And then, one day, he found himself back in the ‘fifties.”

Ao revelar, como faz em *Time Out of Joint*, a realidade asfíxiante daquela década e a falsidade de um modelo tão divulgado pela cultura de massa que passou ao senso comum, o autor faz uma crítica sutil, porém específica, de como a Dick com os anos 50 descritos especificamente em *Time Out of Joint*:

A relação entre a cidade artificial dos anos 50 e o mundo externo de 1990 em *Time Out of Joint* pode ser lida como uma duplicação alegórica da relação entre a América (como uma plácida utopia) e o mundo externo (como uma perigosa distopia) que prevalecia na imaginação americana dos anos 50. (MOYLAN, 2000, p.129)

O autor constrói, assim, um comentário que questiona a natureza isolacionista em que está construída a sociedade americana, já que o medo de uma realidade excêntrica (o outro) acaba por neutralizar a percepção de que é na realidade interna que se encontra o verdadeiro risco. Numa passagem especialmente irônica do romance, o sobrinho de Gumm, Sammy, começa a perceber que há algo de muito errado no mundo que o rodeia e revela essa desconfiança para a sua família:

Sammy disse, ‘Eles estão tentando nos enrolar.’
 ‘Ele me ouviu dizer isso,’ afirmou Margo.
 ‘Quem está tentando nos enrolar?’ disse Vic.
 ‘O – inimigo,’ disse Sammy, depois de hesitar.
 ‘Que inimigo?’ disse Ragle.
 Sammy pensou e finalmente disse, ‘O inimigo que está à nossa volta. Eu não sei o nome deles. Mas eles estão em todo o lugar. Eu acho que são os comunistas.’
 (DICK, 2002, p.86)²⁷

O senso comum aqui representado pela criança rapidamente procura estabelecer um relação entre o irreal ou o fora do comum com um elemento externo – nesse caso o comunismo, a principal força desestabilizadora que pode ameaçar uma composição social e política estritamente americana. O que não se suspeita nesse momento é que o impulso ilusório, aqueles que ‘estão tentando nos enrolar’ são os

²⁷“Sammy Said, ‘They’re trying to dupe us.’

‘He heard me say that,’ Margo said.

‘Who’s trying to dupe us?’ Vic said.

‘The – enemy,’ Sammy said, after hesitating.

‘What enemy?’ Ragle said.

Sammy considered and finally said, ‘The enemy that’s everywhere around us. I don’t know their names. But they’re everywhere. I guess they’re the Reds.’”

mesmos responsáveis pela estrutura de poder, ou seja, um elemento interno e muito familiar.

Ragle Gumm, o protagonista do romance, é o elo que, de forma prometética, começa a desconfiar da atmosfera de falsificação que o rodeia e passa a investigar em que tipo de mundo ele realmente vive. Ele descobrirá que habita uma pequena cidade que na verdade é uma reprodução das típicas cidades americanas dos anos 50, construída com o único propósito de fazê-lo desempenhar uma missão de guerra (que ele acredita tratar de um mero jogo de adivinhação) para o governo.

O romance é construído, dessa forma, como uma distopia: há uma *narrativa* (de ordem hegemônica, onde o protagonista é coagido a viver num mundo que posteriormente saberá ser irreal) e uma *contra-narrativa* (de resistência, onde o protagonista procurará desvendar a natureza ontológica de sua busca). Inicialmente, Gumm desconhece a construção hiper-real em que habita. No entanto, à medida que lacunas começam a aparecer no tecido da realidade, é que o personagem começa a desconfiar da atmosfera de falsificação que o rodeia.

É interessante notar que o despertar do protagonista é análogo ao do leitor – ou seja, a realidade que se esconde por trás do construto artificial dos anos 50 começa a ser desvendada na esfera da ficção (por parte de Ragle Gumm) e na esfera da leitura (por parte do público). Esse despertar seguiria o seguinte esquema:

[O personagem] se move de um estado de aparente contentamento para uma experiência de alienação que é seguida por uma crescente consciência e posterior ação que leva ao *clímax* que pode ou não ameaçar ou mudar a sociedade. (MOYLAN, 2000, p.148).

Ironicamente, o início da busca por sentido por parte do personagem se dá ao entrar em contato com produtos da mídia e da sociedade de consumo que o informam da história. Um dia ao investigar as ruínas de um prédio abandonado em seu bairro (que funciona exatamente como as ruínas do passado de um romance gótico), ele encontra revistas e fotos de aparência antiga. Em uma dessas revistas, Gumm encontra a foto de uma personalidade que muito o fascina pela

exótica beleza. Posteriormente, ele mostra essa figura para os personagens de sua irmã e cunhado:

Era uma página inteira, em cores. É claro que a chuva a tinha manchado e apagado, mas não havia dúvida; a mulher era única.
 ‘E ela tem um rosto tão delicado’, disse Margo. ‘Tão refinado e civilizado.’
 ‘Porém sensual’, disse Ragle.
 Debaixo da figura, estava a legenda, *Marilyn Monroe durante sua visita à Inglaterra, com relação à filmagem de seu filme com Sir Laurence Olivier.*
 ‘Você ouviu falar nela?’ disse Margo.
 ‘Não,’ Ragle respondeu. (DICK, 2002, p.69)²⁸

É interessante notar que é uma revista de celebridades que informa aos habitantes dessa década de 1950 falsificada que há algo de estranho nessa atmosfera do real onde habitam. Os personagens desconfiam, mas em breve terão certeza, que aquela atriz que parece ser tão famosa mas que eles, no entanto, desconhecem, pertence a um passado (real) que eles não tem acesso porque acreditam ser um futuro (construído).

Chama a atenção nesse caso a importância que o conhecimento da figura Marilyn Monroe desempenha para que seja possível diferenciar o passado o futuro. Seria pouco provável que uma pessoa dos anos 90 nunca tivesse ouvido falar da atriz, mas como os personagens do romance acreditam viver nos anos 50, antes do estrelato de Marilyn, aquela figura na revista ainda não habita o mundo da sociedade do espetáculo. Dessa forma, é possível compreender que a fama e sua conseqüente admiração se dão quando mediadas por um veículo informativo (geralmente a mídia).

Esse é o tipo de mediação mencionado por Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo*. Só que no caso de *Time Out of Joint*, o que ocorre é mais do que um mero intermédio entre um mundo supostamente real e os indivíduos inseridos nessa realidade. As imagens da mídia ultrapassam o papel de intercessor entre as

²⁸ “It was full-page, in color. Of course the rain had stained and faded it, but there was no doubt; the woman was unique.
 ‘And she has such a gentle face,’ Margo said. ‘So refined and civilized.’
 ‘But sensual,’ Ragle said.
 Under the picture was the caption, *Marilyn Monroe during her visit to England, in connection with the filming of her picture with Sir Laurence Olivier.*
 ‘Have you heard of her?’ Margo said.
 ‘No,’ Ragle said.”

duas esferas - elas *são* a própria realidade. Debord aborda a questão da seguinte maneira:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, com tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana. (DEBORD, 2000, p.18)

Partindo desse ponto de vista, nota-se que as imagens vão além de informar a humanidade da esfera social em que está inserida – elas *são* a esfera social. Em *Time Out of Joint*, por exemplo, é a imagem dos anos 50 que forma toda uma realidade ilusória que a maioria dos personagens do romance acredita habitar – são as imagens que se tornam os ‘seres reais’. É quando Ragle Gumm percebe que a relação dele com esse mundo é apenas visual, e não de vivência, é que ocorre uma quebra na ‘hipnose’ mencionada por Debord.

A descoberta por parte do personagem da ilusão que o rodeia, porém, não significa um final redentor na literatura de Philip K. Dick, em especial em *Tempo Fora dos Eixos*. Ragle Gumm, mesmo depois de saber que fora enganado para favorecer o governo em conflito espacial, decide lutar no conflito ao lado dos habitantes da colônia lunar. A revelação de uma suposta ‘verdade’ não leva ao alívio ou à liberdade – pelo contrário, leva a uma nova tensão.

A tensão pós-moderna também é elemento-chave de outra grande obra de Philip K. Dick: *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Esse romance, popularizado pela brilhante adaptação cinematográfica *Blade Runner*, é um dos mais importantes de Dick no que concerne um exame dos pressupostos do capitalismo tardio e as representações artísticas desse período, caracterizadas pelo espírito do pós-moderno.

Do Androids Dream of Electric Sheep? é um romance que tece considerações pertinentes sobre a pós-modernidade, especialmente quando leva algumas das questões-chave do capitalismo tardio ao extremo. Três delas são especialmente delineadas em sua narrativa: a luta de classes, a problemática dos discursos de poder e a relação dos indivíduos com a mercadoria, todas inseridas num contexto pós-moderno.

O termo “luta de classes”, em sua acepção marxista, define, de forma geral, o antagonismo entre uma classe opressora (burguesia) e a uma classe oprimida (proletariado) no modo de produção capitalista. A classe detentora dos meios de produção se utiliza da força de trabalho da classe operária para obter lucro e perpetuar sua permanência no poder – e dessa forma estaria definida toda a história da humanidade.

O que Dick faz em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* é colocar a questão da luta de classes em outro pano de fundo e discuti-la sob outras prerrogativas. Isso não é feito, no entanto, apenas para criar um ponto de diferença como uma estratégia narrativa. Na verdade, o que a narrativa do romance faz é ampliar a discussão sob um viés pós-moderno, problematizando os papéis exercidos pela classe opressora e pela classe oprimida.

Nessa nova perspectiva da questão marxista, Dick coloca como antagonistas na luta de classes seres humanos e andróides. Os primeiros fariam parte da classe dominante, organizadores das leis econômicas e das regras sociais; os segundos formariam a classe dominada, designados a receber ordens e exercer funções nem sempre condizentes com o talento que possuem. Os andróides servem aos humanos da seguinte forma:

Com a habilidade de funcionar em outro planeta, o robô humanóide – estritamente falando, o andróide orgânico – tinha se tornado o motor do programa de colonização. Sob lei da ONU, cada emigrante automaticamente recebia a posse de um sub-tipo de andróide a sua escolha. (...) Isso havia sido o incentivo definitivo para a emigração. (DICK, 1982, p.13)²⁹

Esses seres humanóides funcionam de acordo com a estrutura de trabalho dominante do capitalismo tardio, onde trabalhadores exercem seu serviço de forma totalizante e em curto prazo (os andróides têm um prazo de vida de quatro anos apenas), sendo facilmente substituídos por outros. David Harvey vai ainda mais longe na comparação entre os andróides e trabalhadores na pós-modernidade:

²⁹ “Able to function in an alien world, the humanoid robot – strictly speaking, the organic android – had become the mobile donkey engine of the colonization program. Under U.N. law each emigrant automatically received possession of an android subtype of his choice. (...) That had been the ultimate incentive of emigration.”

[Os andróides] foram projetados como a última forma de força de trabalho de curto prazo, de alta capacidade produtiva e grande flexibilidade (um exemplo perfeito de um trabalhador que possua todas as qualidades necessárias à adaptação a condições de acumulação flexível). (HARVEY, 2004, p.278)

Ao colocar como membros da classe oprimida seres que são meras cópias de uma autenticidade humana, o romance aprofunda o vazio que existe entre os dominadores e os dominados. Mais do que trabalhadores braçais, os andróides estão subjugados aos seres humanos também por suas características falsas – eles não são o que aparentam, e portanto, são cidadãos de segunda classe (se é que se pode chamá-los de cidadãos). Sua natureza robótica condiz com o tipo de serviço que exercem, uma semi-escravidão que dispensa qualquer atividade intelectual.

Ao fugir para a Terra, o que os andróides fazem de certa forma é se rebelar contra o *status quo* estabelecido pela humanidade – seria a evolução operária de Marx, mas em uma perspectiva de ficção-científica. Além do mais, não há nenhuma passagem em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* afirmando que os andróides planejam tomar o lugar dos homens ao abandonar o trabalho semi-escravo em outros planetas. Na verdade, eles apenas querem viver uma vida livre, não só do serviço abusivo imposto pelos homens, mas também livres da opressão do ‘natural’ sobre o ‘artificial’.

Essa volta dos andróides/escravos à Terra certamente se relaciona a um desejo natural do povo subjugado de voltar a seu lugar de origem. O que esses seres humanóides procuram é o retorno às raízes tão presente em um tipo de população marginalizada por tanto tempo. É interessante notar, contudo, que aqueles gerados ‘naturalmente’ na Terra fazem exatamente o caminho oposto: desejam abandonar suas raízes em busca de um futuro melhor longe das devastadoras conseqüências de uma longa guerra nuclear. Os andróides, por outro lado, habitantes de um ‘não-lugar’ da criação – um lugar para *montagem*, certamente, mas não de *nascimento* – partem do lugar da opressão para o lugar da suposta liberdade, mesmo que decadente.

Todos os anseios dos andróides em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* podem ser resumidos em uma palavra: liberação. Seja uma liberação das amarras do trabalho forçado, uma liberdade de movimento, liberdade de exercer uma subjetividade própria e também liberdade de sentimentos (que os andróides Nexus

6 do romance passam a desenvolver depois de um certo tempo de existência) – é essa vontade de se ver livre que move as ambições dos personagens. Uma das personagens mais interessantes é Luba Luft, uma andróide que foge para a Terra e se torna uma famosa cantora lírica. Da escravidão em colônias interplanetárias ao mundo da ópera, Luft é o símbolo da busca por uma forma de expressão de sua personalidade, que no caso específico dessa andróide, se dá pela arte. O policial Deckard questiona essa natureza libertária dos humanóides:

Os andróides sonham?, Rick se perguntou. Evidentemente; essa é a razão pela qual eles ocasionalmente matam seus empregadores e escapam para cá [o planeta Terra]. Uma vida melhor, sem servidão. Como Luba Luft, cantando *Don Giovanni* e *Le Nozze* ao invés de trabalhar numa superfície rochosa desolada. (DICK, 1982, p.161)³⁰

A própria existência dos andróides se dá devido, entre outros fatores, a um desejo libertário da própria humanidade. Em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, a mudança para uma vida melhor em colônias interplanetárias se tornaria menos possível (e mais trabalhosa) sem a existência de robôs humanóides para auxiliar nesse novo período longe da vida na Terra. São os andróides que ampliam a rede de possibilidades e liberdade para os humanos – estruturas que posteriormente serão almeçadas pelos próprios andróides. Essa noção de movimento que leva ao progresso é característica do capitalismo:

A aspiração das pessoas à mobilidade, à pluralização das atividades, ao aumento de possibilidades de ser e de se fazer, se apresenta como um reservatório de idéias quase sem limites. (...) Poderíamos mostrar que quase todas as invenções que alimentaram o desenvolvimento do capitalismo foram associadas à proposição de novas maneiras de se liberar. (PELBART, 2003, p.103)

Esse desejo de liberação e mobilidade, no entanto, adquire outro contexto na perspectiva pós-moderna. Com a passagem para a era do capitalismo tardio, a articulação dos anseios dos indivíduos passou a ser filtrados pelo prisma do mercado, transformando aspirações humanas em comércio. Pelbart chega a afirmar que “o capitalismo mercantilizou o desejo, sobretudo o desejo de liberação, e assim o recuperou e o enquadrou.” (PELBART, 2003, p.103) Assim

³⁰ “Do androids dream? Rick asked himself. Evidently; that’s why they occasionally kill their employees and flee here. A better life, without servitude. Like Luba Luft; singing *Don Giovanni* and *Le Nozze* instead of toiling across the face of a barren rock-strewn field.”

sendo, nem a aspiração por liberdade encontra-se independente das amarras do capitalismo. No caso de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, a própria necessidade de possuir um ser mecatrônico para exercer as atividades humanas atesta isso.

A discussão sobre luta de classes que é possível ser feita do romance é apenas um lado de uma questão ainda maior: é inerente na construção da narrativa de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* uma reformulação dos discursos de poder e do papel daqueles responsáveis por enunciar tais discursos. O que Dick faz é desarticular as grandes estruturas detentoras de discursos totalizantes (religião, política, economia) e mostrar esses mesmos discursos como problemáticos, lançando suspeitas sobre sistemas organizadores (HUTCHEON, 1988, p.200).

Um dos elementos mais interessantes do romance é a quase onipresença de um movimento religioso e filosófico chamado de “Mercerismo”. Esse movimento é baseado na história de Wilbur Mercer, um homem que viveu antes da Guerra mundial que devastou o planeta. A grande experiência semi-religiosa vivida por adeptos do Mercerismo consiste em estar em comunhão com Mercer, o que se dá da seguinte forma: a pessoa segura as alças de uma “caixa de empatia” elétrica, o instrumento que é capaz de ligar os sentidos do usuário ao mundo de Wilbur Mercer, onde de certa forma é possível habitar a mente de Mercer numa experiência compartilhada com qualquer outra pessoa usando uma “caixa de empatia” no mesmo momento. Essa comunhão com Mercer é descrita da seguinte forma:

Assim que segurou as alças, John Isidore gradualmente experimentou a sensação de esmaecimento da sala de estar; os móveis lapidados e as paredes retrocederam e ele parou de vivê-los completamente. Ele se encontrava, ao contrário, como sempre acontecia antes, entrando numa paisagem com uma pálida colina, um céu pálido. (...) Ele sentiu a mesma velha dolorosa e irregular aspereza sob seus pés e mais uma vez sentiu o cheiro da cáustica neblina que descia do céu – não o céu da Terra mas daquele lugar estranho, distante, e ainda assim, por meio da caixa de empatia, prontamente disponível.

Ele havia cruzado na usual maneira fantástica; união física – acompanhada de identificação mental e espiritual – com Wilbur Mercer havia ocorrido Assim como para todos que naquele momento seguravam as alças, seja aqui na Terra em algum dos planetas-colônia. Ele os sentia, os outros, incorporados nas vozes de

seus pensamentos, ouvia em seu próprio cérebro o som de suas várias existências individuais. (DICK, 1982, p.18)³¹

Chama a atenção que na experiência do Mercerismo, que é o mais próximo da religião que Dick aborda em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, há um desejo de comunhão com um ser divino que habita um outro plano – elemento presente em diferentes crenças – mas também se faz presente a necessidade dos praticantes entrarem em comunhão uns com os outros através de um aparelho elétrico, a “caixa de empatia”. A fé é vivenciada através de um dispositivo tecnológico, e o contato com essa divindade assim como com outros indivíduos só é possível através dele. Assim sendo, o Mercerismo como religião exerce o seu poder através das “caixas de empatia”.

Mais do que unir os seres humanos numa atividade comum, o Mercerismo tem outro objetivo implícito e bem específico: os diferencia dos andróides. O principal traço que marca a diferença entre um humano e um andróide é sua habilidade de ter empatia por outras criaturas vivas. Seres humanos, por exemplo, possuem um grande anseio por possuírem animais de estimação por dois motivos em especial: primeiramente devido à necessidade de experimentar de uma forma emocional os sentimentos, os pensamentos e as atitudes de outra criatura; e também porque dessa forma, ao se relacionar com outro ser vivo os humanos atestam a sua própria humanidade. Andróides, por outro lado, possuem total desconsideração em relação ao ‘outro’, seja ele animal ou também robótico – a alegria ou o sofrimento de outra criatura lhes são alheios. Rick Deckard, o protagonista de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* coloca a questão da seguinte maneira:

³¹ “As he clutched the handles, John Isidore gradually experienced a waning of the living room in which he stood; the dilapidated furniture and walls ebbed out and he ceased to experience them at all. He found himself, instead, as always before, entering the landscape of drab hill, drab sky (...). He felt the same old painful, irregular roughness beneath his feet and once again smelled the acrid haze of the sky – not Earth’s sky but that of some place alien, distant, and yet, by means of the empathy box, instantly available.

He had crossed over in the usual perplexing fashion; physical merging – accompanied by mental and spiritual identification – with Wilbur Mercer had reoccurred. As it did for everyone who at this moment clutched the handles, either here on Earth or on one of the colony planets. He experienced them, the others, incorporated the babble of their thoughts, heard in his own brain the noise of their many individual existences.”

Ao aposentar – i.e. matar – ele não violava a lei da vida estipulada por Mercer. *Matarás apenas os assassinos*, Mercer tinha dito a eles no ano em que as caixas de empatia apareceram pela primeira vez na Terra. E no Mercerismo, à medida que evoluía para uma teologia completa, o conceito dos Assassinos crescia sorrateiramente. (...) Para Rick Deckard, um robô humanóide fugitivo, que matou o seu mestre, que foi equipado com uma inteligência maior do que vários seres humanos, que não possuía nenhuma afeição por animais, que não possuía nenhuma habilidade de se sentir feliz pelo sucesso de alguma outra forma de vida ou tristeza pela sua derrota – aquilo, para ele, representava a epítome dos Assassinos. (DICK, 1982, p.27)³²

Essa comunhão humana proporcionada pelo Mercerismo, no entanto, não é tão autêntica e perfeita quanto parece. Na verdade, o que Dick faz é mostrar como o Mercerismo, representativo da esfera religiosa, não passa de um construto criado para atestar a união dos indivíduos em torno de características aparentemente humanas. A unidade conseguida com Wilbur Mercer e outros membros do Mercerismo é revelada como uma grande fraude. Buster Friendly, o mais popular apresentador de TV da São Francisco do futuro (que depois se revela um andróide) expõe a farsa da empatia mercerista:

Praticantes do Mercerismo geralmente afirmavam que Wilbur Mercer não é um ser humano; que ele é na verdade um arquétipo superior, provavelmente de uma outra estrela. Bem, na verdade tal declaração mostrou-se correta. Wilbur Mercer não é humano, na verdade não existe. O mundo que ele escala é um estúdio de Hollywood barato e trivial que desapareceu anos atrás. E quem então deu origem a essa farsa? (...) Nós talvez nunca saberemos. E nem poderemos compreender o peculiar propósito por trás dessa enganação. (DICK, 1982, p.184)³³

Nessa perspectiva, onde uma experiência de caráter místico é subjetivamente produzida na tentativa de criar uma comunhão entre os seres humanos, fica a questão: onde termina o sagrado e começa o secular? Giorgio Agamben, por exemplo, quando afirma que atualmente profanar se tornou

³² “In retiring – i.e. killing – an andy he did not violate the rule of life laid down by Mercer. *You shall kill only the killers*, Mercer had told them the year empathy boxes first appeared on Earth. And in Mercerism, as it evolved into a full theology, the concept of The Killers had grown insidiously. (...) For Rick Deckard an escaped humanoid robot, which had killed its master, which had been equipped with an intelligence greater than that of many human beings, which had no regard for animals, which possessed no ability to feel empathic joy for another life’s success or grief at its defeat – that, for him, epitomized The Killers.

³³ “It has often been said by adherents of Mercerism that Wilbur Mercer is not a human being, that he is in fact an archetypal superior entity perhaps from another star. Well, in a sense this contention has proven correct. Wilbur Mercer is not human, does not in fact exist. The world in *which he climbs is a cheap, Hollywood, commonplace sound stage which vanished into kipple years ago. And who, then, has spawned this hoax? (...) We may never know. Nor can we fathom the peculiar purpose behind this swindle.”

impossível (AGAMBEN, 2007, p.117), explicita como o capitalismo tardio impede a acepção de certos objetos e idéias em um caráter prático:

Se profanar significa restituir ao uso comum aquilo que tinha estado separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, visa a criação de um absolutamente Improfanável. (AGAMBEN, 2007, p.117)

O Mercerismo, dessa forma, é praticado naquilo que possui de mais espetaculoso e surreal, não como uma forma de religião que tenha uma utilidade real para seus adeptos. Seu misticismo é maquiado, sua veracidade é construída, sua fé é produzida em Hollywood.

Se por um lado a configuração capitalista em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* dá origem a uma indústria da representação que organiza padrões para se relacionar com o mundo e as diferentes subjetividades que nele se encontram (Mercerismo) ao mesmo tempo em que criam e subjagam uma nova forma de vida ao mesmo tempo superior e inferior (os robôs humanóides), o romance *The Man in the High Castle*, por outro lado, mostra que mais do que uma indústria da representação a pós-modernidade impulsiona a fabricação (e conseqüente obsessão) da cópia.

The Man in the High Castle, considerado por vários críticos o melhor trabalho de Philip K. Dick, aborda as fronteiras da criação artística com uma cultura pós-moderna, onde conceitos como tradição e autenticidade são colocados em xeque e a própria arte passa a fazer parte da engrenagem dominante da acumulação flexível e do capitalismo tardio.

Neste romance, em que o território dos Estados Unidos encontra-se dividido entre o controle alemão e japonês após o fim da Segunda Guerra Mundial, a maioria dos personagens anseia por um contato com o passado originalmente norte-americano pré-conflito. Esse desejo se dá não só parte da população remanescente dos Estados Unidos, em busca de algum sentido de nacionalidade e comunidade, mas também por parte principalmente dos japoneses, que buscam emular de todas as formas o estilo de vida norte-americano: da decoração ao comportamento, do gosto musical à culinária.

O contato com esses Estados Unidos “reais”, mas também altamente idealizados, inalterados pela influência alemã e japonesa, se dá através de objetos antigos fabricados anteriormente à Segunda Guerra Mundial. É através da relação de posse e admiração por relíquias do passado que os personagens de *The Man in the High Castle* acreditam tomar conhecimento de forma direta das tradições e hábitos da população norte-americana. São relógios, armas de fogo, livros, coleções – artefatos que podem informar aos habitantes dessa realidade alternativa o que foi perdido com a transformação dos Estados Unidos em colônia. Um personagem japonês do romance explica essa atração por objetos americanos:

Para vários japoneses ricos e cultos, os objetos históricos da civilização americana popular eram de igual interesse em relação às relíquias mais antigas. *Por que* era assim, o próprio major não sabia; ele era particularmente viciado em colecionar revistas velhas que tratavam de botões americanos de latão, assim como os botões em si. (DICK, 1992, p.26)³⁴

Essa imensa demanda por objetos antigos, tenham eles importância histórica ou não, é incorporada pela lei básica do capitalismo: a oferta e a procura. Essas relíquias americanas podem ser adquiridas através de lojas de antigüidades presentes em grande variedade no território da costa oeste dos PSA (antigos Estados Unidos, atual “Pacific States of America”). Tais objetos do passado, então transformados em produtos, são comercializados principalmente para jovens ricos japoneses em busca de um estilo de vida americano.

A maior dessas lojas é American Artistic Handcrafts Inc., pertencente a um dos poucos personagens norte-americanos do romance, Robert Childan. Em sua loja, Childan vende desde tapetes indígenas a uma foto emoldurada e autografada de Jean Harlow (DICK, 1992, p.6). Como o próprio personagem afirma: “Nenhuma arte contemporânea; apenas o passado poderia ser representado aqui, em uma loja como a sua.” (DICK, 1992, p.5)

Essa mutação da experiência humana para a experiência econômica é sintomática do capitalismo tardio, em que a relação entre um objeto autêntico

³⁴ “To many wealthy, cultured Japanese, the historic objects of American popular civilization were of equal interest alongside the more formal antiques. *Why* this was so, the major himself did not know; he was particularly addicted to the collecting of old magazines dealing with U.S. brass buttons, as well as the buttons themselves.”

representativo de um conhecimento específico (nesse caso, dos hábitos passados de uma nação) é manipulada e inserida num contexto de acumulação flexível, onde a vivência só pode ser acessada através de sua mercantilização. Pelbart categoriza assim a questão:

Transformação do não-capitalizável em capitalizável, seres, valores, bens, tesouros. O capitalismo transforma o não-capital em capital, não só paisagens, ritmos, mas também maneiras de ser, de fazer, de ter prazer, atitudes, e nisso consiste sua inventividade nos últimos anos. (PELBART, 2003, p.104)

Em *The Man in the High Castle*, no entanto, Dick procura mostrar que a consciência contemporânea capitalista do pós-moderno vai além da mercantilização das experiências humanas. Na verdade, ela desconstrói a própria idéia de originalidade e autenticidade na forma em que nos relacionamos com os objetos – em especial os objetos artísticos – e com a realidade em si. O capitalismo não só “transforma o não-capital em capital”, mas também faz do não-capital uma mera cópia de algo ao qual jamais teremos acesso direto.

A intensa demanda por objetos antigos por parte da população dos PSA no romance origina não só o comércio dessas antiguidades, mas também toda uma indústria fornecedora para as lojas. Essa indústria nada mais é do que uma fabricante de passado, i.e. é responsável por manufaturar objetos que *parecem* antigos para serem vendidos para um público que acredita que o passado naqueles produtos é *real*. O ciclo capitalista se faz completo então de duas formas: primeiramente, porque fabrica, vende e atende a demanda de um mercado consumidor, gerando lucro ao setor secundário e terciário da economia; e também porque é capaz de produzir em larga escala não só objetos, mas todo um entendimento de experiência (do passado) que vai ser assimilado como verdadeiro pelo público – a unicidade é massificada.

Tal fenômeno é claramente explicado por Walter Benjamin em seu conceituado ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Nesse texto, Benjamin analisa os efeitos da produção capitalista no entendimento de objetos artísticos e como a reprodução da arte eventualmente afeta noções como autenticidade, originalidade, eternidade e tradição.

Benjamin começa afirmando que a reprodução da obra de arte não é em si um fenômeno totalmente novo – é no aspecto técnico que envolve a cópia que reside a sua novidade:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens (...) Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente. (BENJAMIN, 1985, p.166)

No caso de *The Man in the High Castle*, o aspecto técnico da cópia se dá através de elaborados artefatos químicos produzidos por uma fábrica específica chamada W-M Corporation cujo único objetivo é produzir obras que imitem perfeitamente peças antigas. O processo de criação, execução e distribuição final desses produtos ocorre da seguinte maneira:

Usando uma elaborada variedade de instrumentos, materiais e máquinas, a W-M Corporation distribuía um constante fluxo de réplica de artefatos americanos pré-Segunda Guerra. Essas réplicas eram cuidadosamente, mas profissionalmente fornecidas ao mercado de objetos de arte por atacado, para se juntar aos objetos colecionados em todo o continente. Assim como no negócio de selos e moedas, ninguém poderia estimar a percentagem de réplicas em circulação. E ninguém – especialmente os próprios negociantes e colecionadores – queria saber. (DICK, 1992, p.48)³⁵

Esse material artístico falso, portanto, inundava o mercado de antigüidades e era avidamente consumido por um público que não estava ciente – ou fingia não saber – das cópias que se passavam por obras de arte antigas originais. Essas peças, geralmente envelhecidas artificialmente por uma técnica que utiliza produtos químicos para corroer e dar uma aparência de usada a elas, são um exemplo da invasão da lógica pós-moderna de mercado que não distingue o genuíno da cópia. O próprio Robert Childan, proprietário de uma das maiores lojas de antigüidades de São Francisco, é questionado por um cliente que percebe algo de errado em uma obra de arte: “É possível que o senhor, o proprietário, o negociador de tais

³⁵ “Using an elaborate variety of tools, materials, and machines, W-M Corporation turned out a constant flow of forgeries of pre-war American artifacts. These forgeries were cautiously but expertly fed into the wholesale arte object market, to join the genuine objects collected throughout the continent. As in the stamp and coin business, no one could possibly estimate the percentage of forgeries in circulation. And no one – especially the dealers and the collectors themselves – wanted to.”

itens, *não consiga distinguir as réplicas do real?*”(DICK, 1992, p.56)³⁶ O pensamento estético do capitalismo tardio invade a fronteira da originalidade e, por conseguinte, da tradição – assim “mesmo um certo desejo de autenticidade foi transformado em mercadoria.” (PELBART, 2003, p.104)

Obviamente, essas obras de arte fabricadas em larga escala, por mais realistas e aparentemente perfeitas que sejam, jamais serão verdadeiramente autênticas. Falta a elas uma existência prévia que as legitime como objetos artísticos representativos de um período histórico – e é isto, mais do que sua aparência, que as autoriza a serem traços distintivos de uma época do passado ou do estilo de vida dos habitantes de um país. Benjamin posiciona a questão da seguinte maneira:

“Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou.” (BENJAMIN, 1985, p.167)

Em outras palavras, Benjamin afirma que a compreensão superficial do objeto artístico pode claramente ser falsificada, mas não é isso que faz dele necessariamente “arte”. O traço distintivo de uma obra para outra seria exatamente o que ele chama de “aqui e agora da obra de arte”, uma característica única e irredutível e, por isso, inimitável.

Ao estudarmos os exemplos fornecidos por Philip K. Dick em *The Man in the High Castle*, todavia, somos levados a nos perguntar qual o verdadeiro caráter desse “aqui e agora da obra de arte”. Ao serem encarados por esses objetos de constituição multi-facetada (do ponto de vista artístico, são obras de valor; do ponto de vista histórico, são relíquias do passado; do ponto de vista do capital, são mercadorias a serem adquiridas), a maioria dos personagens do romance acredita que aquelas figuras, coleções, moedas etc. possuem o “aqui e agora” de Benjamin. Para eles, a autenticidade, a “tradição que identifica esse objeto como *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1985, p.167), está

³⁶ “Is it possible, sir, that you, the owner, dealer, in such items, *cannot distinguish the forgeries from the real?*”

presente não na natureza da coisa em si, mas no *entendimento* que se tem de qual coisa. Ou seja, a construção do “aqui e agora da obra de arte” é menos constitutiva do objeto em si do que a subjetividade que é imbuída nesse objeto por um indivíduo.

É essa subjetividade que garante a Dick modificar e re-escrever o próprio conceito de “autêntico”. Em um momento chave do romance, o personagem Wyndam-Matson, proprietário da fábrica responsável por manufaturar objetos falsificados, tenta explicar a sua secretária a natureza de seu trabalho. Ele mostra a ela dois objetos e pergunta qual dos dois é o verdadeiro, o original. Diante da incerteza dela, ele afirma:

‘Essa é a questão! Eu teria que provar para você com alguma espécie de documento. Um comprovante de autenticidade. E então tudo é falsidade, uma ilusão em massa. O papel prova o valor do objeto, não o objeto em si!’ (...) A palavra ‘falso’ significava realmente nada, já que a palavra ‘autêntico’ significava realmente nada. (DICK, 1992, p.64)³⁷

A questão levantada pelo personagem Wyndam-Matson é que o objeto em si, mesmo o original, não possui o “aqui e agora” mencionado por Benjamin. Tal característica também não é encontrada em documentos oficiais que poderiam comprovar se tal obra é genuína já que o papel em si foi feito por um indivíduo. O traço marcante da obra de arte original, portanto, é altamente subjetivo porque o que a distingue de outros meros objetos não é uma característica inerente a ela própria, mas a forma pela qual ela é vista. Quando Benjamin afirma que “a esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 185, p.167), isso se relaciona diretamente ao universo de *The Man in the High Castle*: não porque objetos antigos artificialmente criados em fábricas não consigam replicar completamente os originais, mas sim porque a própria noção de autenticidade perdeu todo o sentido.

Por outro lado, não há como negar que à medida que certo objeto é produzido ou copiado em série de maneira sistemática, seu valor original vai se perdendo. O que certa obra tem de mais genuíno é reduzido quanto mais copiada

³⁷ ““That’s my point! I’d have to prove it to you with some sort of document. A paper of authenticity. And so it’s all a fake, a mass delusion. The paper proves its worth, not the object itself!” (...) The word ‘fake’ meant nothing really, since the word ‘authentic’ meant nothing really. DICK, 1992.p.64.

ela é. É uma estratégia interessante característica do capitalismo tardio: o que é diferente e único quer ser consumido por todos, e assim a particularidade torna-se massificada. Pelbart diz que:

A crítica à massificação, o desejo de singularidade, de diferenciação, foi endogeneizado, mercantilizado, e seguiu-se a produção de produtos autênticos, ‘diferentes’, o que representou uma ocasião para os empresários superarem uma saturação do mercado. (PELBART, 2003, p.104)

Com esta massificação, o que ocorre é que o há de mais singular na obra de arte se esvai por entre os mecanismos da ambição de lucro mercantil. Benjamin chama esse traço inerente à obra de arte de *aura* e a define de tal forma:

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. (BENJAMIN, 1985, p.168).

A idéia de aura postulada por Benjamin é análoga a um conceito crucial para o entendimento de certas obras de arte analisadas em *The Man in the High Castle*: a noção de *wu*.

No romance, Frank Frink, um judeu americano que luta para viver normalmente apesar da intensa perseguição alemã, tenta ganhar a vida produzindo jóias e bijuterias para serem vendidas ao público através de lojas como a American Artistic Handcrafts Inc. No entanto, como a demanda por parte do mercado é apenas por objetos com algum valor histórico, a comercialização de seus produtos é extremamente difícil. É quando Robert Childan, proprietário da American Artistic Handcrafts Inc. resolve por acaso mostrar essas jóias a Paul, um grande empresário japonês, que o personagem tem uma surpresa: Paul afirma que aquele objeto possui *wu*. Childan reflete sobre o significado daquela revelação:

‘Eu acredito que você esteja certo’, disse Childan, tentando lembrar o que *wu* era; não era uma palavra japonesa – era chinesa. Sabedoria, ele decidiu. Ou compreensão. De qualquer forma, era altamente positivo. (DICK, 1992, p.175)³⁸

³⁸ “‘I believe you are right,’ Childan said, trying to recall what *wu* was; it was not a Japanese word – it was Chinese. Wisdom, he decided. Or comprehension. Anyhow, it was highly good.”

Ao que Paul, então, explica como vê a relação entre aquele simples objeto e a noção de *wu*:

‘As mãos do criador,’ disse Paul, ‘tinham *wu*, e permitiram esse *wu* fluir para esta peça. Possivelmente apenas ele próprio sabe o que esta peça representa. É completa, Robert. Ao contemplá-la, nós mesmos ganhamos *wu*. Nós experimentamos a tranqüilidade associada não à arte mas com coisas sagradas.’ (DICK, 1992, p.175-176)

Esta idéia de *wu*, portanto, supera a mera fetichização do passado almejada por aqueles que procuram adquirir objetos antigos. Existe algo de místico nesses objetos concebidos no presente que são originais e únicos, que de certa forma têm em sua composição a “aura” mencionada por Benjamin.

A admiração de Paul pela aura/*wu* do objeto, no entanto, não o impede de um impulso mercantil com o objetivo de extrair o máximo, em termos financeiros, daquela jóia. E a forma de transformar o *wu* em capital é exatamente a reprodução. A proposta do empresário japonês a Childan é a seguinte:

Peças como essa (...) podem ser produzidas em massa. Seja com metal ou plástico. A partir de um molde. Em qualquer quantidade desejada (...) Amuletos da sorte. Para serem usados. Por pessoas relativamente pobres. Uma linha de amuletos para ser vendida por toda a América Latina e o Oriente. A maioria das massas ainda acredita em mágica, você sabe. Feitiços. Poções. Ouvi dizer que é um grande negócio. (DICK, 1992, p.179)³⁹

Assim sendo, a unicidade da obra, que para Paul seria quase como uma experiência sagrada, seria substituída por uma “experiência serial” como afirmada por Benjamin, onde o altamente valioso e religioso seria transformado em um item comum e prosaico. É interessante notar que Robert Childan, ciente dessa banalização de algo verdadeiramente artístico, pergunta a Paul: “E com relação ao *wu*? Ele vai permanecer nas peças [após a reprodução]?”⁴⁰ Paul não tem resposta, e Childan eventualmente vai acabar não fazendo negócio. Depois de tanto negociar o inautêntico, o personagem se agarra àquela pequena prova de originalidade do mundo ainda não corrompida pela máquina capitalista.

³⁹ “Pieces such as this (...) can be mass-produced. Either in base metal or plastic. From a mold. In any quantity desired.(...) Good-luck charms. To be worn. By relatively poor people. A line of amulets to be peddled all over Latin America and the Orient. Most of the masses still believe in magic, you know. Spells. Potions. It’s a big business, I am told.”

⁴⁰ “What about *wu*? Will that remain in the pieces?”

Benjamin menciona uma das causas da destruição da aura em obras de arte na contemporaneidade: “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade.”⁴¹ É possível dizer, todavia, que essa tendência de aproximar as massas de um elemento superior (seja ele artístico, religioso etc.) através da reprodução do mesmo ocorre menos por um desejo do público em entrar em contato com um aspecto mais refinado da realidade e mais por um interesse capitalista de manufaturar e comercializar esses objetos e, dessa forma, fazer com que a maior parte da população permaneça sujeita a manipulações – assim como Paul age no romance *The Man in the High Castle*.

Portanto, a obra de Philip K. Dick se posiciona de forma ímpar como análise e crítica do pós-modernismo ao atestar as diferentes formas de construção da realidade características do capitalismo tardio, assim como retratar a ilusão hiper-real em que se baseia a sociedade do espetáculo.

2.2

Objetificação e Personificação

Um dos mais marcantes traços da infiltração da mentalidade capitalista em todas as esferas da produção cultural é o conceito de objetificação ou reificação. É através dele que a sociedade se dobra ao jugo da mercadoria e a própria realidade torna-se um instrumento de compra e venda. A partir daí, até mesmo a noção de humanidade é engolida pela racionalidade mercantil, fazendo com que as propriedades das relações humanas sejam julgadas diante dos preceitos do mercado.

De forma geral, o fenômeno de reificação consiste na idéia de que o ser humano e suas relações sociais passam a ser considerados como objetos ou mercadoria inseridos num contexto de acúmulo de bens. Assim, as formas de relacionamento e representação da sociedade são vistas através do prisma da organização capitalista, onde tudo se torna mercadoria. Georg Lukács, um dos

⁴¹ BENJAMIN, 1985, p.170.

mais importantes teóricos marxistas do século XX, resumiu da seguinte forma esta questão:

Neste estágio da história da humanidade não há problema que não nos leve definitivamente àquela questão [a importância da mercadoria] e não há solução que não possa ser encontrada na solução do enigma da estrutura da mercadoria (...) O problema das mercadorias não deve ser considerado isoladamente ou mesmo examinado como o problema central da economia, mas como uma questão central e estrutural da sociedade capitalista em todos os aspectos. (LUKÁCS, 1972, p.83)⁴²

Isso se dá de forma ainda mais explícita no capitalismo tardio, onde as maneiras através das quais a percepção da realidade parece se organizar parece inevitavelmente passar por uma ótica mercantil.

O fenômeno da reificação geralmente necessita de uma mudança estrutural e às vezes material do elemento considerado. Isso ocorre porque de certa forma há de haver a separação desse elemento do contexto original ao qual ele pertence e situá-lo em outras condições onde parece possuir atributos que na verdade não tem. Mais do que isso, objetos que possuem qualidades devido apenas a relações sociais ou valor de compra passam a ser tratados como se mantivessem características inerentes e naturais – assim como seres vivos. Dessa forma, traços distintivos humanos são transferidos para artigos inanimados e vice-versa, causando um distúrbio no entendimento entre o que é sujeito e o que é objeto. O crítico pós-moderno Timothy Bewes, em seu livro *Reification or The Anxiety of Late Capitalism* define assim a reificação:

A reificação se refere ao momento em que um processo ou relação é generalizado em forma de abstração, e dessa forma tornado em uma ‘coisa’. Nas teorias marxistas de trabalho, reificação é o que acontece quando trabalhadores são instalados dentro de um modo capitalista de produção e dessa forma reduzidos ao status de parte de uma máquina. (BEWES, 2002, p.3-4)⁴³

⁴² “At this stage in the history of mankind there is no problem that does not ultimately lead back to that question and there is no solution that could not be found in the solution to the riddle of commodity-structure (...) The problem of commodities must not be considered in isolation or even regarded as the central problem in economics, but as the central, structural problem of capitalist society in all aspects.”

⁴³ “Reification refers to the moment that a process or relation is generalized into an abstraction, and thereby turned into a ‘thing’. In Marxist theories of labour, reification is what happens when workers are installed in a place within the capitalist mode of production, and thus reduced to the status of a machine part.”

Marx analisou inicialmente a reificação do ponto de vista da produção de bens e na forma pela qual o capitalismo se utilizava da mão-de-obra. Para o autor, o “capital emprega uma força de trabalho. Até mesmo esta relação, em sua simplicidade, é uma personificação de coisas e uma reificação de pessoas.” (MARX, 1999, p.390)⁴⁴

No entanto, ao estendermos o conceito além das relações de trabalho, nota-se o quanto a contemporaneidade está repleta de conexões que se baseiam na idéia de personificação e reificação. A transformação das relações sociais em coisas já faz parte da própria definição da sociedade pós-moderna e se tornou uma espécie de segunda natureza para indivíduos nesse novo contexto (JAMESON, 2002, p.318). Para compreender a extensão desses conceitos, é importante compreender como os objetos se reconfiguram nessa rede de associações entre o ‘homem’ e o ‘produto’.

Um dos pilares construtores da pós-modernidade encontra-se em uma das mais cruciais teorias de Karl Marx: o fetichismo da mercadoria. A partir desse argumento, as relações sociais passam a se transformar em relações objetivas entre mercadorias. Marx vai buscar a formulação de suas idéias sobre a sobrevalorização da mercadoria em preceitos religiosos, e os usa como analogia para explicar como a mão-de-obra trabalhadora se relaciona à manufatura de diferentes produtos e sua conseqüente fetichização:

Há uma definida relação social entre os homens que assume, a seus olhos, a forma fantástica de uma relação entre as coisas. Com o intuito, portanto, de encontrar uma analogia, nós devemos nos recorrer às regiões enevoadas do mundo religioso. Naquele mundo, as produções do cérebro humano aparecem seres independentes dotados de vida, e entrando em uma relação tanto um com o outro como com a raça humana. Da mesma forma se dá no mundo das mercadorias em relação aos produtos das mãos humanas. Isso é o que eu chamo de Fetichismo que se anexa aos produtos do trabalho assim que eles são produzidos como mercadorias, e que é portanto inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 1999, p.44)⁴⁵

⁴⁴ “Capital employs labour. Even this relation in its simplicity is a personification of things and a reification of persons.”

⁴⁵ “There is a definite social relation between men, that assumes, in their eyes, the fantastic form of a relation between things. In order, therefore, to find an analogy, we must have recourse to the mist-enveloped regions of the religious world. In that world the productions of the human brain appear as independent beings endowed with life, and entering into relation both with one another and the human race. So it is in the world of commodities with the products of men’s hands. This I call the Fetishism which attaches itself to the products of labour, so soon as they are produced as commodities, and which is therefore inseparable from the production of commodities.”

Essa perspectiva original marxista sobre o fetichismo da mercadoria concentra-se quase que exclusivamente na produção de objetos. Em linhas gerais, o proletariado troca a sua força de trabalho (que sob um ângulo marxista também é uma mercadoria) por uma mercadoria de valor especial – o dinheiro – e usa aquela mercadoria com o intuito de adquirir outras que também foram produzidas a partir da mesma lógica capitalista. Desse modo, os objetos passam a se dividir entre os que têm *valor de uso* e os que têm *valor de troca*. Os primeiros são aqueles que fazem jus a sua existência por possuírem um propósito prático; os segundos são aqueles que possuem pouco ou nenhum sentido prático, mas que são altamente valorizados no mercado. Assim sendo, as relações entre os indivíduos passam a ser ditadas pelas relações de propósito e troca entre mercadorias, onde os *produtores* também são parte dos *produtos* a serem comercializados.

Se Marx via a manufatura e a linha produtiva da mercadoria como base para a sua apreciação como fetiche, na pós-modernidade vemos que o foco concentra-se muito mais no consumo de bens materiais. É através da mídia e do marketing, que criam uma espécie de mística em torno do produto, seguida pela compra e conseqüente posse do objeto que nasce uma nova perspectiva para a teoria marxista. A produção em massa, estabelecida por Henry Ford, quando substituída pela acumulação flexível e re-estruturada segundo as regras do capitalismo tardio, é engolida por uma nova norma reguladora não só da produção de mercadorias, mas também da própria cultura: o consumo em massa:

A transformação cultural da sociedade moderna se dá, singularmente, devido ao crescimento do consumo em massa, ou à difusão de o que era antes considerado luxo para as classes médias e baixas da sociedade. Nesse processo, artigos luxuosos do passado são constantemente redefinidos como necessidades, para que ao final pareça incrível que um objeto trivial tivesse sido considerado fora do alcance do homem comum. (BELL, 1976, p.65)⁴⁶

Sob o ponto de vista econômico, essa transição foi crucial para reorganizar a ordem capitalista a partir dos anos 60, abolindo a estrutura rígida do fordismo e

⁴⁶“The cultural transformation of modern society is due, singularly, to the rise of mass consumption, or the diffusion of what were once considered luxuries to the middle and lower classes in society. In this process, past luxuries are constantly redefined as necessities, so that it eventually seems incredible that an ordinary object could ever have been considered out of reach of an ordinary man.”
BELL, 1976.p.65.

fazendo com que o capital se tornasse mais flexível, infiltrando-se em todas as áreas da produção humana (em especial a cultural) e tornando as relações sociais mais uma face da reificação presente em quase todas as esferas contemporâneas. Essa mudança de paradigma, no entanto, teve várias causas que de certa forma sinalizavam essa alteração na estrutura social e econômica:

O avanço da vida urbana, com sua variedade de distrações e múltiplos estímulos; os novos papéis da mulher, criados pela expansão do trabalho em escritórios e contatos sociais e sexuais mais livres; o aumento de uma cultura nacional através de filmes (...) – tudo contribuiu para uma perda de autoridade social pela parte do sistema de valores antigo. (BELL, 1976, p.75)⁴⁷

Ao ser mais do que *produzida* em massa, mas *consumida* em massa, a fetichização da mercadoria adquire um novo viés, que acentua qualquer essência intrínseca que a um produto possa ter. O valor de uso mencionado por Marx pouco importa nesse contexto. O valor de troca, por outro lado, só passa a fazer sentido ao ser articulado posteriormente à percepção universal da pós-modernidade: o ‘valor de imagem’, onde a importância de um objeto só é válida pelo discurso de representação que emana daquela mercadoria, geralmente ditada por mensagens midiáticas do marketing e da publicidade.

Guy Debord, por exemplo, acredita que a visão dos produtos como fetiche se apresenta em sua totalidade na sociedade do espetáculo contemporânea:

“O princípio do fetichismo da mercadoria (...) se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se faz reconhecer como o sensível por excelência.” (DEBORD, 2000, p.28)

Na visão de Debord, as relações entre os indivíduos em sociedade se configuram da mesma forma em que se dão relações entre imagens – elas servem apenas como representação de algo, e não têm unicidade. Diante dessa ditadura da imagem, que é regulada pela mercadoria, torna-se cada vez maior o distanciamento de um panorama centrado na produção. As “forças consumidoras”

⁴⁷“The spread of urban life, with its variety of distractions and multiple stimuli; the new roles of women, created by the expansion of Office Jobs and the freer social and sexual contacts; the rise of a national culture through motion pictures (...) – all contributed to a loss of social authority on the part of the older value system.”

tomam o lugar das “forças produtivas” e assim o abstrato prevalece sobre o concreto; a imagem prevalece sobre o material; a ilusão toma o lugar do real:

“O mundo presente e ausente que o espetáculo *faz ver* é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado *como ele é*, pois seu movimento é idêntico ao *afastamento* dos homens entre si e em relação a tudo que produzem.” (DEBORD, 2000, p.28)

Essa potencialização da mercadoria na sociedade do espetáculo não só instala uma nova maneira de se constituir as relações sociais, as formas de produção e os bens culturais, mas também abole toda a existência prévia integrada nesses elementos. A imagem faz mais do que ocupar o valor do autêntico – ela *se transforma* em autêntica, e faz da própria ânsia por alguma existência ‘real’ um desejo vão. Quando se procura buscar o produto como valor de uso, este já existe apenas como valor de imagem:

“O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas na se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura (...) O consumo alienado torna-se para as massas um dever suplementar à produção alienada.” (DEBORD, 2000, p.30-31)

O crítico francês Jean Baudrillard também vê a infiltração do fetichismo da mercadoria na sociedade contemporânea como inescapável. Para ele, se antes a esfera do consumo se constituía como uma extensão da esfera das forças produtivas, atualmente o inverso é verdadeiro: “temos de conceber toda a esfera da produção, do trabalho, das forças produtivas como estando oscilando na esfera do ‘consumo’”. (BAUDRILLARD, 1996, p.24)

Baudrillard, no entanto, vai mais longe ao analisar a obsessão pós-moderna pela mercadoria. Na verdade, a própria noção de ‘mercadoria’ não seria suficiente para abarcar toda a carga de símbolos que formam a constituição do objeto consumido. Com o declínio das idéias marxistas tradicionais de valor de uso e valor de troca e a avaliação cada vez mais exacerbada do valor de imagem, essa nova acepção da mercadoria pós-moderna é responsável pela própria formação da subjetividade do indivíduo pós-moderno. O autor afirma:

“Os objectos já não são mercadorias; já nem sequer são exatamente signos cujos sentido e mensagem decifrásemos e dos quais nos apoderássemos; são *testes*, são eles que nos interrogam e nós somos intimados a responder-lhes e a resposta está incluída na pergunta.” (BAUDRILLARD, 1991, p.97)

Esses ‘testes’ mencionados por Baudrillard, que são articulados pelos objetos com relação ao consumidor, têm origem principalmente na indústria da publicidade. Ao invadir a composição do objeto e atribuir-lhe uma mística ilusória que passa como autêntica, a publicidade age como força formadora da indústria cultural. Mais do que isso, a publicidade serve como principal impulso para a massa consumidora, agindo como o discurso imperativo da força capitalista, não só para que os produtos sejam consumidos exclusivamente pelo seu valor de superfície, mas para que a identidade dos indivíduos também sirva como seu reflexo. A mercadoria em si passa a ocupar um não-lugar tomado pelo discurso publicitário – “já não há cena da mercadoria: não há mais que a sua forma obscena e vazia. E a publicidade é a ilustração desta forma saturada e vazia.” (BAUDRILLARD, 1991, p.120)

Este vazio é uma das conseqüências da reificação, onde o homem reduzido a objeto é vítima da ditadura da objetificação das formas de expressão humanas. Philip K. Dick retratou em suas obras as conseqüências de uma sociedade em que a distinção entre o material e o orgânico é cada vez mais reduzida. Retratando sua ansiedade com o alargamento do imperativo mercadológico nas relações humanas, o autor projetou através da ficção científica mundos imaginários ou paralelos nos quais objetos ganham traços humanos enquanto os homens são gradualmente tratados e adquirem funções de objetos.

A ficção científica parece ser o gênero ideal para absorver e analisar o medo e o magnetismo que o apagamento da fronteira entre o homem e o objeto pode suscitar. Com suas tramas que geralmente envolvem máquinas e produtos com um alto grau de tecnologia e a influência dessa mesma tecnologia nas formas de relacionamento e na própria composição do corpo e da identidade humana, a ficção científica representa, conscientemente ou não, a reificação como um de seus temas:

[Philip K. Dick], em sua ficção, detalha constantemente a interação entre a humanidade e mercadorias fetichizadas (...) A ficção científica como um todo partilha muito do fascínio e da suspeita de Dick com relação ao poder das coisas, coisas que nessa forma de escrita quase adquirem uma vida própria. (ROBERTS, 2000, p.151)⁴⁸

Um das perguntas centrais de toda a obra de Philip K. Dick é “O que é humano?”. Essa busca pela(s) característica(s) que marca(m) a humanidade e a difere de outros seres é o elemento que alavanca os grandes romances do autor. Todavia, subjacente a essa questão, encontra-se uma preocupação com a perda da identidade humana e a mecanização da experiência de vida em todas as suas facetas. Se esta situação se faz possível, então também pode ocorrer de os objetos passarem a dominar a vivência em sociedade, subvertendo o *status quo* e a própria noção de identidade. Dick chegou a afirmar:

A maior mudança ocorrendo em nosso mundo hoje em dia é provavelmente o *momentum* da vivência em direção à reificação, e ao mesmo uma recíproca entrada da forma mecânica na forma animada. Não posso eu ser permitido de ver isso com alarme? (DICK, 1995, p.97)

Esse alarme com que Dick vê a questão da reificação está presente em diversos romances do autor e é interessante notar como cada obra lança uma nova luz sobre a objetificação da vivência humana e da personificação dos objetos. Seja na fetichização das peças antigas em *The Man in the High Castle*; na construção da década de 1950 como um objeto em *Time Out of Joint*; ou na própria mecanização do ser humano e seu contraste com a ‘humanidade’ andróide de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, há na literatura de Philip K. Dick uma constante preocupação com a redução das várias formas de expressão do homem a um denominador comum: a coisa, o produto.

No romance *Ubik*, por exemplo, a personificação dos objetos adquire um status quase surreal. Um dos melhores exemplos ocorre quando o protagonista do romance Joe Chip, um técnico em poderes psíquicos mergulhado em dívidas, tenta abrir a porta de seu apartamento:

⁴⁸ “[Philip K. Dick] does, again and again, detail the interaction of humanity and fetishised commodities (...) Science fiction as a whole shares much of Dick’s dual fascination with and suspicion of the power of things, things that in his mode of writing almost acquire a life of their own.”

A porta se recusou a abrir. Ela disse, “Cinco centavos, por favor.” Ele procurou nos bolsos. Mais nenhuma moeda; nada. ‘Eu te pago amanhã,’ ele disse à porta. Mais uma vez ele tentou a maçaneta. Ela permanecia travada. ‘O que eu lhe pago’, ele informou, ‘é de natureza gratuita; eu não *tenho* que pagar você.’

‘Eu não penso dessa forma,’ disse a porta. ‘Olhe no contrato de compra que você assinou quando você comprou esse apartamento. (...) Você vai descobrir que estou certa,’ disse a porta. Ela soava complacente.

De sua gaveta ao lado da pia Joe Chip pegou uma faca de aço inoxidável; com ela, ele começou sistematicamente a tirar os parafusos das dobradiças da porta engolidora de dinheiro do seu apartamento.

‘Eu vou te processar,’ a porta falou assim que caiu o primeiro parafuso.

Joe Chip disse, ‘Eu nunca fui processado por uma porta. Mas eu acho que posso viver com isso.’ (DICK, 1991, p.23-24)

Nessa passagem do romance, a porta não só possui a capacidade da fala como também tem um raciocínio próprio – sua personificação é quase completa. O que mais chama a atenção, no entanto, é que esta porta não é mostrada como um objeto tecnologicamente avançado ou sua inteligência artificial é questionada: ela é mostrada simplesmente como uma porta qualquer, o que acentua o fato de a porta falar, ter raciocínio lógico e até ter a capacidade de processar alguém ser visto com naturalidade pelo personagem Joe Chip. É a paranóia da reificação colocada em prática através da ficção científica. O próprio Dick chegou a afirmar que: “A paranóia definitiva não é quando todos estão contra você, mas quando tudo está contra você. Ao invés de ‘Meu chefe está tramando contra mim’, seria ‘O telefone do meu chefe está tramando contra mim.’”(DICK, 1995, p.45)⁴⁹

Mas se meros objetos já se constituem como risco ao homem quando adquirem alguns traços humanos abstratos, o que dizer de máquinas construídas para imitar e até mesmo superar o ser humano em suas habilidades? Os andróides, cyborgs e robôs rondam o imaginário quase sempre como um elemento de risco e perigo com relação à posição de superioridade em que se encontra o homem quando comparado a outros seres vivos. Esse medo do robótico pode ter sua origem, como mostra Dick em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, na ascensão da ‘coisa’ (o mecânico, o objeto) como ‘humano’, e o reconhecimento de marcas ‘naturais’ em seres ‘artificiais’ é o que faz os indivíduos reavaliarem a sua própria humanidade.

⁴⁹ “The ultimate in paranoia is not when everyone is against you but when everything is against you. Instead of ‘My boss is plotting against me,’ it would be ‘My boss’s phone is plotting against me.’”

O nome ‘robô’ tem sua origem na peça *R.U.R.* de Karol Capek. Nessa obra de 1920, o robô (que vem do tcheco *robot*) significa ‘trabalhador’. Esse novo operário é uma imitação mecânica do homem cujo trabalho é tão competente que ele acaba por suplantar o seu criador. (JONES, 2003, p.166). Dick em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* dá prosseguimento ao termo original do termo ‘robô’ ao mostrar como esses seres continuam a servir o homem: no caso do romance, na forma de trabalho escravo em colônias interplanetárias.

Os robôs (ou no caso do romance, andróides ou *andys*) são construídos para parecer com um ser humano em todos os detalhes físicos, em especial o último modelo andróide chamado Nexus-6. No entanto, quanto mais parecido for com um humano, mais a questão entre o orgânico e o inorgânico se torna problemática. O andróide, por si só, é definido por sua natureza artificial. Não importa o quão similar seja em seu exterior a um homem, é sempre a condição de ‘cópia’ que atesta a sua existência; sua vivência é sempre contrastada com a vivência humana, natural e autêntica; a existência andróide é sempre de segunda categoria, à margem de outra superior e claramente mais completa.

Mas se o corpo andróide, por mais perfeitamente que seja copiado da forma humana, permanece como cópia, o que dizer da mente andróide? Seria ela também uma imitação ou seriam os seres robóticos capazes de produzir pensamentos por si próprios? E se isso fosse verdade, não seria a organização de uma mente única e independente o atestado da humanidade andróide, tão humana quanto o de qualquer pessoa?

Aqui vale ressaltar que mesmo Descartes (cuja semelhança com o protagonista Deckard no romance de Dick se dá mais que apenas no nome) via, de forma geral, a mente como o elemento essencial que fundamentaria a existência humana. Em seu livro *O Homem Pós-Orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*, Paula Sibilía analisa essa idéia em Descartes:

A mente, para Descartes, era o fundamento do eu: ela não deixaria de ser tudo quanto era, mesmo que o corpo não existisse. Por se tratar de uma substância completamente diferente da matéria, pelo menos em teoria a mente poderia sobreviver sem qualquer suporte físico (...) O corpo não faz parte da essência do ser humano; é prescindível, na medida em que o pensamento dele independe. (SIBILIA, 2002, p.94)

Até mesmo em um momento ironicamente verdadeiro de *Blade Runner*, a adaptação cinematográfica de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, a andróide Pris afirma: “eu penso, logo existo”.

Se os andróides desse romance de Philip K. Dick são capazes de construir uma mentalidade própria, e se de acordo com o pensamento de Descartes é a mente que atesta a humanidade, até que ponto é possível afirmar que a experiência andróide é superficial se comparada com a experiência de vida do homem?

Porém, se a personificação de seres inorgânicos se faz possível em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, é o outro lado da moeda, mais sutil e significativa, que atesta como Dick pensava sobre a reificação e seus riscos para a subjetividade humana. Para o autor, não só os objetos estariam ganhando vida, mas, de forma mais alarmante, os seres humanos estariam se tornando objetos.

Em seu artigo *The Android and the Human* [O Andróide e o Humano] de 1972, o autor questiona a ética por trás das supostas diferenças entre um ser vivo e outro mecânico – e a problematização dessas mesmas diferenças. Para ilustrar seu ponto de vista, o autor cita um exemplo:

“Dizem que um nativo da África vê o que está ao seu redor com um propósito, uma vida, que está em realidade dentro dele próprio; uma vez que essas projeções infantis são retiradas, ele vê que o mundo está morto e que a vida reside unicamente dentro de si. Quando ele alcança esse ponto sofisticado, diz-se que ele se tornou maduro ou sã. Ou científico. Mas é possível perguntar: Não teria ele, nesse processo, reificado – isto é, tornado em uma coisa – outras pessoas? Pedras e rochas e árvores podem agora ser inanimadas para ele, mas e os seus amigos? Ele os transformou em pedras também?” (DICK, 1995, p.183)⁵⁰

Nota-se que para Dick o processo de percepção de um objeto como apenas um objeto tem a ver com a maturidade do indivíduo, no que ele vê que a vida que pulsa em estruturas inanimadas tem a ver com a projeção que é dada à realidade ao redor. No entanto, ao vermos como ‘coisas’ essa mesma realidade, não se corre

⁵⁰ “A native of Africa is said to view his surroundings as pulsing with a purpose, a life, that is actually within himself; once these childish projections are withdrawn, he sees that the world is dead and life resides solely within himself. When he reaches this sophisticated point he is said to be either mature or sane. Or scientific. But one wonders: Has he not also, in this process, reified – that is, made into a thing – other people? Stones and rocks and trees may now be inanimate for him, but what about his friends? Has he now made them into stones, too?”

o risco de tornar os indivíduos inseridos nela também em ‘coisas’? A auto-consciência da reificação é ainda mais complexa que a da personificação.

Do Androids Dream of Electric Sheep? está repleto de passagens que demonstram a preocupação de Philip K. Dick com a objetificação da vivência humana. Um dos mais interessantes artifícios usados pelo autor para ilustrar esse ponto é presença do Órgão de Humor Penfield. Trata-se de um aparelho (cujo nome refere-se ao neurocirurgião Walter Penfield, uma das mais importantes figuras no estudo da estrutura cerebral) em que um indivíduo pode, através de um discador numérico, induzir em si próprio humores ou sensações. Alguns personagens chegam a ter uma agenda diária de sensações, para que tenham um humor diferente em cada parte do dia.

A personagem mais dependente do órgão de humores é Iran, a esposa de Deckard. Ela é uma figura quase que totalmente passiva, que praticamente não sai de seu apartamento e tem uma relação de extrema dependência com o aparelho. Na passagem abaixo, ela explica a Deckard o que fez um dia em que ele não estava em casa:

‘Quando eu estava com o som da TV desligado, eu estava no humor 382; eu tinha acabado de digitar. (...) Minha primeira reação consistiu de gratidão de poder ter um órgão de humor Penfield. Mas então eu percebi o quanto prejudicial isso era, sentir a ausência de vida não apenas nesse prédio mas em todo lugar, e não reagir (...) Então eu deixei o som da TV desligado eu sentei com o meu órgão de humor e fiz uma tentativa. E eu finalmente achei uma programação para desespero.’ Seu rosto escuro e audaz mostrava satisfação, como se ela tivesse conseguido algo de valor. ‘Por isso eu coloquei na minha agenda duas vezes ao mês; eu acho que é um tempo razoável para se sentir desesperada com tudo.’ (DICK, 1982, p.3)⁵¹

A necessidade de Iran ter um aparelho eletrônico para ser capaz de sentir é o reflexo da objetificação da experiência humana, onde até mesmo os sentimentos encontram-se reificados. Não há uma reação natural da subjetividade em relação ao mundo que rodeia o indivíduo, mas sim um conjunto de programações que já traz de maneira pronta e fabricada o que deve ser sentido, e de certa forma até

⁵¹ “‘When I had the TV sound off, I was in a 382 mood; I had just dialed it (...) My first reaction considered of being grateful that we could afford a Penfield mood organ. But then I realized how unhealthy it was, sensing the absence of life not only in this building but everywhere, and not reacting (...) So I left the TV sound off and I sat down at my mood organ and I experimented. And I finally found a setting for despair.’ Her dark, pert face showed satisfaction, as if she had achieved something of worth. ‘So I put it on my schedule for twice a month; I think that’s reasonable amount of time to feel hopeless about everything.’”

mesmo pensado. É como se existisse apenas uma simulação da existência: há a necessidade de se ter sensações para se sentir vivo; porém, para se ter essas sensações é preciso uma máquina que as forneça; assim, adquire-se a vitalidade, mas de uma forma mecânica. Sob essa perspectiva, é a vivência dos seres humanos que passa a ser de segunda categoria. Como o próprio Deckard afirma: “A maioria dos andróides que eu conheço tem mais vitalidade e desejo de viver do que a minha mulher.” (DICK, 1982, p.83)⁵²

Dick questiona essa situação com alarme, mas também com uma certa ironia. Num mundo de posições invertidas, às vezes a única forma de se lidar com o absurdo é ter um comportamento ainda mais absurdo. Rick Deckard, por exemplo, vê a compulsão de sua esposa pelo órgão de humor com calculado e tedioso sarcasmo:

‘Eu não suporto TV antes do café da manhã.’

‘Digite 888’, Rick disse enquanto o aparelho esquentava. ‘O desejo de assistir à TV, não importa o que está passando.’

‘Eu não estou com vontade de digitar nada agora’, Iran disse.

‘Então digite 3’, ele disse. (DICK, 1982, p.4)⁵³

No entanto, o próprio Deckard encontra-se envolvido na atmosfera de reificação que envolve o enredo de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. A razão disso é um dos debates mais acalorados em relação ao personagem: seria Rick Deckard também um andróide? Essa discussão, propositalmente aludida por Dick, e presente não só no romance como também no filme *Blade Runner*, parece ser central à estrutura da história.

Isso se dá porque Deckard, na condição de caçador de recompensas que ganha a vida eliminando andróides, pode estar inadvertidamente exercendo o papel de algoz de seus iguais. E o fato do personagem central do romance não saber o que é apenas consolida a incerteza entre o orgânico e o inorgânico. Nenhuma informação é dada sobre o passado de Deckard, nem o círculo social

⁵² “Most androids I’ve known have more vitality and desire to live than my wife.”

⁵³ “I can’t stand TV before breakfast.”

‘Dial 888,’ Rick said as the set warmed. ‘The desire to watch TV, not matter what’s on it.’

‘I don’t feel like dialing anything at all now,’ Iran said.

‘Then dial 3,’ he said.”

que ele habita (a exceção do casamento): o leitor tem de confiar no que o personagem diz.

Por isso mesmo, chama a atenção que são exatamente os andróides caçados por Deckard que questionam a sua condição de ser humano. A inversão é quase que completa: um ser artificial desmascara o ‘objeto’ por trás de uma máscara de ‘humano’. Um momento-chave é quando Deckard interroga Luba Luft, uma cantora de ópera que ele acredita ser uma andróide:

‘Um andróide’, ele disse, ‘não se importa com o que acontece com outro andróide. Esta é uma das indicações que procuramos.’

‘Então’, Luft disse, ‘você deve ser um andróide.’

Isso o pegou de surpresa; ele a encarou.

‘Porque’, ela continuou, ‘seu trabalho é matá-los, não é? Você é o que eles chamam de...’ Ela tentava lembrar.

‘Um caçador de recompensas’, Rick disse. ‘Mas eu não sou um andróide.’

‘Esse teste que você quer me dar.’ Sua voz, agora, começava a retornar. ‘Você já fez?’

‘Sim’, ele afirmou. ‘Há muito, muito tempo atrás; quando eu comecei no departamento.’

‘Talvez seja uma memória falsa. Andróides às vezes não andam por aí com memórias falsas?’

(...)

‘Vamos continuar com o teste’, ele disse, pegando os formulários de questões.

‘Eu farei o teste’, Luba Luft disse, ‘se você o fizer primeiro (...) Eu não sei; você parece tão peculiar e rígido e estranho.’ (DICK, 1982, p.89)⁵⁴

A personagem Luba Luft toca então no cerne da questão: da mesma forma que os andróides aparentemente não possuem empatia por outro andróide, Deckard também não. Ele é uma figura fria, metódica que age calculadamente na direção da realização do trabalho – qualidades geralmente atribuídas a máquinas. Sua única expressão clara de emoção é através da relação com a andróide Rachel que,

⁵⁴ “‘An android’, he said, ‘doesn’t care what happens to another android. That’s one of the indications we look for.’

‘Then’, Miss Luft said, ‘you must be an android’.

That stopped him; he stared at her.

‘Because’, she continued, ‘your job is to kill them, isn’t it? You’re what they call... She tried to remember.

‘A bounty hunter’, Rick said. ‘But I’m not android.’

‘This test you want to give me.’ Her voice, now, had begun to return. ‘Have you taken it?’

‘Yes’, he nodded. ‘A long, long time ago. When I first started with the department.’

‘Maybe that’s a false memory. Don’t androids sometimes go around with false memories?’

(...)

‘Let’s get on with the test’, he said, getting out the sheets of questions.

‘I’ll take the test’, Luba Luft said, ‘if you’ll take it first (...) I don’t know; you seem so peculiar and hard and strange.’”

como mostrada no livro, é algo mais próximo do desejo sexual do que propriamente amor e carinho.

Vale a pena lembrar, contudo, que se considerarmos o ponto de vista de Descartes, Deckard possui uma certa humanidade mesmo que seja um andróide, já que é a sua mente, e não o seu corpo, que o torna humano. Assim sendo, o personagem seria um ser humano não via características naturais, mas através de um conceito abstrato que pode ser encontrado tanto no homem quanto no andróide. E o próprio Deckard reconhece isso ao fim do romance – não a sua condição de andróide, mas o seu estado de anormalidade: “Na verdade, tudo em relação a mim se tornou não-natural; eu me tornei um ser não-natural.” (DICK, 1982, p.204)⁵⁵

Se a própria identidade humana é reificada em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, em *The Man in the High Castle* é a relação entre o homem e as coisas que é discutida por Dick. Quando o próprio sistema dos objetos passa a regular a estrutura social, econômica e até mesmo temporal dos indivíduos, qual o limite entre a dimensão da vivência e dimensão do consumo?

The Man in the High Castle é o romance de Dick em que o autor mais deixa clara a sua ansiedade sobre a infiltração da cultura do objeto em todas as esferas da experiência dos indivíduos. Só que nessa obra, há uma singularidade na forma em que esses objetos fascinam e atestam sua posição de poder: eles possuem historicidade, e é através dela que é construída a relação entre o desejo objetificado dos consumidores e dos produtos a serem comercializados. A natureza do objeto antigo ou historicizado, todavia, é bem diferente de outro que exerça sua atração pela questão de beleza ou status:

O objeto antigo é puramente mitológico na sua referência ao passado. Não tem mais resultado prático, acha-se presente unicamente para significar. É inestrutural, nega a estrutura, é o ponto-limite da negação das funções primárias. Todavia não é afuncional nem simplesmente ‘decorativo’, tem uma função bem específica dentro do quadro do sistema: significa o tempo. (BAUDRILLARD, 2004, p.82)

⁵⁵ “In fact everything about me has become unnatural; I’ve become an unnatural self.”

O interesse que surge por esses objetos é o conhecimento histórico que se acredita inserido neles. É como se eles falassem uma língua já extinta, mas que todos anseiam por escutar. A ‘voz’ que sai desses objetos, porém, nunca é objetiva e é sempre fragmentada. Eles informam o que o sujeito quer ouvir, e até mesmo a sua posição de historicidade depende da crença de que aquele objeto fez parte de algum evento do passado; e mesmo que realmente tenha valor histórico, a narrativa passada que emerge do objeto é sempre limitada, pois seu ponto de vista é o mesmo de quem a analisa e a totalidade do conhecimento histórico é praticamente impossível de se concretizar.

Mesmo a discussão sobre a autenticidade dos objetos históricos comercializados em *The Man in the High Castle* é alheia a eles, já que sua dimensão cultural, temporal e até mesmo econômica acaba por comodificar o próprio desejo de possuí-los:

Épocas, estilos, modelos ou séries, preciosos ou não, verdadeiros ou falsos, nada disso muda a especificidade vivida: ele [o objeto antigo] não é nem verdadeiro nem falso, é ‘perfeito’ – não é nem interior nem exterior, é um ‘álibi’ – não é nem sincrônico nem diacrônico (não se insere nem em uma estrutura ambiente nem em uma temporal), é *anacrônico*. (BAUDRILLARD, 2004, p.88)

Essa ‘perfeição’ do objeto histórico pode estar inserida nele próprio, mas os indivíduos que o possuem, comercializam ou apenas o admiram não partilham dessa mesma qualidade – em especial quando desconfiam da natureza inautêntica por trás da concepção daquele objeto. O personagem Robert Childan, por exemplo, ao suspeitar que os produtos comercializados em sua loja podem não ser genuínos, compara o passado inerente naqueles objetos históricos ao passado da própria existência:

Ele não via mais seu estoque com a mesma reverência (...) Similar ao despertar da infância; fatos da vida. Mostra, ele pensava, a conexão com os nossos anos anteriores: não meramente a história dos EUA envolvida, mas a nossa história pessoal. Como se, ele pensou, uma dúvida pudesse surgir sobre a autenticidade da nossa certidão de nascimento. Ou a impressão sobre o nosso pai. (DICK, 1992, p.142)⁵⁶

⁵⁶“He no longer viewed his stock with the same reverence (...) Akin to primal childhood awakening; facts of life. Shows, he ruminated, the link with our early years; not merely U.S. history involved, but our own personal. As if, he thought, question might arise as to authenticity of our birth certificate. Or our impression of Dad.”
DICK, 1992.p.142.

É interessante notar que aqui o passado objetificado dita o passado humano e a ‘experiência’ do objeto é o que de certa forma define a maneira como o personagem se sente. O homem inventa o objeto, mas o objeto também inventa o homem. Mas se o primeiro caso se dá na esfera do material – com a produção de bens a serem consumidos através de diferentes matérias-primas – o segundo caso se dá na esfera da abstração, em especial no que se refere à identidade e à forma que os indivíduos se inserem na sociedade.

Em *The Man in the High Castle* esse jogo existente entre os objetos e os indivíduos que se completam mutuamente se dá mais claramente na presença japonesa na costa oeste norte-americana. Mais do que uma obsessão com a história, os japoneses têm uma obsessão de cunho nacional – eles admiram enormemente qualquer aspecto da cultura dos Estados Unidos pré-Segunda Guerra. Esse fascínio está estampado pela presença de diversos objetos norte-americanos na casa de Paul e Betty Kasouras (cujos nomes já indicam uma infiltração anglo-saxã em suas identidades), um casal japonês que procura imitar os hábitos da população dos Estados Unidos usando como instrumento para tal os objetos utilizados antes da Segunda Guerra. Diferentemente de outros colecionadores e compradores especificados no romance, que compram objetos históricos com o intuito de mantê-los musealizados, sem valor de uso, o casal Kasouras coloca todos aqueles produtos em prática, como se no seu valor histórico e nacional, juntamente com o seu valor de uso, estivesse o segredo para a definição da personalidade e identidade daqueles que os utilizam.

Robert Childan, ao ser convidado para um jantar na casa do casal japonês, percebe essa atmosfera reificada e ditada pelos objetos que tanto parece agradar aos Kasouras:

Ela [Betty] chamou Paul e Robert para a mesa de jantar, já arrumada com a toalha de mesa branca, prataria, porcelana, enormes guardanapos ásperos envoltos no que Robert reconheceu como anéis de marfim antigos americanos. A prataria, também, era de prata americana fina. As xícaras e pires eram Royal Albert, azul escuras e amarelas. Excepcional; ele não podia deixar de olhar para eles com admiração profissional. (DICK, 1992, p.110)⁵⁷

⁵⁷ “She [Betty] cajoled Robert and Paul to the dining table, already set with white tablecloth, silver, china, huge rough napkins in what Robert recognized as Early American bone napkin rings. The silver, too, was sterling silver American. The cups and saucers were Royal Albert, deep blue and yellow. Very exceptional; he could not help glancing at them with professional admiration.”

O jantar se configura como uma grande exposição de objetos originalmente americanos que ilustra a imersão do casal japonês na esfera do fetiche da mercadoria.

Já em *Time Out of Joint*, Dick aborda a reificação de outra maneira, de forma ainda mais completa e totalizante. O personagem Ragle Gumm é inserido numa trama de contra-espionagem sem perceber a verdadeira função que exerce, já que acredita estar apenas realizando um passatempo no jornal. Para que o exercício de seu trabalho de localizar onde mísseis lançados por rebeldes lunares cairão na Terra ocorra sem a influência e o estresse de fatores externos, é criada em volta dele uma réplica de uma cidade típica dos anos de 1950.

Essa cidade ‘de mentira’, forjada, funciona como um grande simulacro da década de 1950 em dois níveis. Primeiramente, porque não é um lugar que surge como estrutura orgânica e visceral como qualquer cidade, mas é um espaço construído especificamente e milimetricamente para servir como cópia. É uma cidade que não possui vida própria – seu único objetivo é dissimular o não-existente e preencher um vazio com uma idéia de comunidade, não necessariamente uma comunidade verdadeira.

Segundo, e principalmente, essa cidade construída em *Time Out of Joint* é uma representação não da década de 1950, mas de uma *idéia* da década de 1950. O passado que o governo planeja retratar para enganar Ragle Gumm e todos os outros personagens principais do romance na verdade é a simulação de uma percepção do passado, uma década fetichizada através de representações subjetivas:

“Se trata aqui de uma mudança de uma realidade dos anos 50 para a representação de uma coisa bem diferente, os ‘anos 50’, uma mudança que nos obriga ainda a sublinhar as fontes culturais de todos os atributos com que descrevemos o período, muitos dos quais parecem derivar precisamente de seus próprios programas de TV; em outras palavras, de suas próprias auto-representações.” (JAMESON, 2002, p.287)

O passado (re)construído na forma de uma cidade é a representação subjetiva de uma idéia da década dos anos 1950, assim como os programas de TV da época (e até mesmo os atuais) procuram ilustrar a realidade de uma época.

Esse fetiche pela década de 1950, que interessa particularmente a Dick (talvez por uma regressão infantil assim como o personagem Ragle Gumm), é o que torna possível ver o período como um ‘objeto’, ao qual se pode ter acesso direto através da reconstituição da típica cidade americana que serve como um dos símbolos máximos da época. Ao se conceber a cidade, acredita-se estar concebendo o passado em questão – e assim toda a experiência de uma década é objetificada através de uma ilusão do real:

A reificação é aqui de fato construída no interior do próprio romance e quase que despotencializada e recuperada como uma forma de práxis: os anos 50 como uma coisa, mas uma coisa que nós podemos construir, da mesma forma que o escritor de ficção científica constrói seu próprio modelo em pequena escala. (JAMESON, 2002, p.291)

Assim, Philip K. Dick ilustra em seus romances as diferentes facetas da reificação e do fetichismo da mercadoria, ao retratar a forma que o universo dos objetos invade a esfera do corpo, da identidade e até mesmo do tempo.