UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
E LITERÁRIOS EM INGLÊS

GUSTAVO PIACENTINI

**Reificação na Ficção Científica norte-americana dos anos 60:
Uma análise do foco narrativo de *Do androids dream of electric
sheep?* de Philip K. Dick**

São Paulo

2011

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês

**Reificação na Ficção Científica norte-americana dos anos 60:
Uma análise do foco narrativo de *Do androids dream of electric
sheep?* de Philip K. Dick**

Gustavo Piacentini

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Marcos César de Paula Soares.

São Paulo
2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHO POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE
ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Piacentini, Gustavo

Reificação na ficção científica norte-americana dos anos 60 : uma análise
do foco narrativo de *Do androids dream of electric sheep?* De Philip K. Dick /
Gustavo Piacentini ; orientador Marcos César de Paula Soares. – São Paulo,
2010.

110 f. ; il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área
de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Ficção científica - Estados Unidos. 2. Foco narrativo. 3. Dick, Philip K.. I.
Título. II. Soares, Marcos César de Paula.

CDD 813

FOLHA DE APROVAÇÃO

Gustavo Piacentini

Reificação na Ficção Científica norte-americana dos anos 60: Uma análise do foco narrativo de *Do androids dream of electric sheep?* de Philip K. Dick

Dissertação de mestrado, pelo Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Marcos Soares, pela minha formação crítica e política que vem desde a graduação, pela oportunidade de continuar este processo na pós-graduação e por toda a competente orientação necessária para que isto ocorresse.

Ao Prof. Alfredo Suppia e à Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco, pelos comentários e críticas construtivas que me ajudaram na fase de qualificação.

Aos meus pais (Augusto e Valderez) e a minha família (Thiago e Gláucia), por todo o apoio que sempre tive e que sempre terei.

A Janaína Bortolazzo, pelo seu companheirismo e auxílio de última hora, essenciais para a finalização desta dissertação.

À “Patrulha da ajuda”, pela amizade e por todo o apoio ao longo deste processo, em especial ao Elton Furlanetto, pela paciência, leituras, indicações bibliográficas e contatos acadêmicos.

A todos os amigos do Grupo de Estudos de Literatura e Cinema, pelas discussões e opiniões sobre meu trabalho.

“Historicizar Sempre!”

Fredric Jameson, “O Inconsciente político”.

“Se o fazer artístico se definia, segundo a estética idealista, pela ausência de uma determinação objetiva (o que embasava a idéia de arte como um território de liberdade), na era da arte-mercadoria-industrial todo um sistema (que inclui a publicidade, a crítica, as pesquisas sociológicas de mercado, os meios de comunicação de massa etc.) forma e conforma o “objeto” (a obra) e o “sujeito” (o artista) às finalidades funcionais do mercado, do lucro rápido e constante e da existência efêmera (o caráter daquilo que deve desaparecer logo para que outra mercadoria entre em seu lugar sem emperrar a cadeia de investimentos e lucratividade).”

Francisco Alambert, “Arte como mercadoria”.

RESUMO

Esta dissertação busca investigar os materiais sócio-históricos dos anos 60 norte-americanos materializados no romance de ficção científica *Do androids dream of electric sheep?* de Philip K. Dick por meio da análise do foco narrativo, especialmente. Embora não seja considerado um dos mais refinados romances de Dick, a obra apresenta um diagnóstico bastante apurado dos limites de experiência disponíveis da década.

Palavras-chave: ficção científica, foco narrativo, Philip K. Dick, reificação.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the socio-historical materials of the North American 60's materialized in the Philip K. Dick's science fiction novel *Do androids dream of electric sheep?* by analyzing its point of view, mostly. Although it is not considered one of Dick's finest novels, the work presents a very refined diagnosis of the limits of the available experiences of the decade.

Key-words: science fiction, point of view, Philip K. Dick, reification.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. MUNCH, Edvard. <i>O Grito</i> . 1893.....	26
Ilustração 2. MUNCH, Edvard. <i>Puberdade</i> . 1894-95.....	26
Ilustração 3. Tabela retirada de < http://www.tvhistory.tv/facts-stats.htm >	55
Ilustração 4. 1960 Philco Televisão Branco & Preto– tela de 23 polegadas – Modelo "Miss América" #4828M.....	56
Ilustração 5. “ <i>Smog here nears the danger point</i> ” declarou o jornal <i>The New York Times</i> . A poluição nos anos 60 foi a razão de ao menos 80 mortes em uma semana, razão esta que levou o presidente Lyndon Johnson a assinar o <i>Air Quality Act</i> de 1967.. ..	75
Ilustração 6. Joseph McNeil, Franklin McCain, Billy Smith e Clarence Henderson, foto de Jack Moebes (<i>Greensboro Daily News</i>) não publicada no jornal de <i>Greensboro</i> em 1960 para não promover a causa dos <i>Greensboro 4</i>	79
Ilustração 7. "Protest by Ministers," April 14, 1960. Coleção de fotografias do New York World-Telegram e do Sun Newspaper - Library of Congress.. ..	80

SUMÁRIO

Introdução	10
O gênero de Ficção Científica (FC) e Philip K. Dick (PKD)	12
O romance: Sonham os androides com ovelhas elétricas? Sonham os humanos com cabras?	16
O foco narrativo	35
Caçando recompensas: o centro de consciência predominante	37
Homem X Máquina: Cultura X Civilização e o Anticapitalismo Romântico.....	41
Mercerismo: o Espetáculo e a TV	52
A ideia fixa: mercadoria, paranoia e reificação pós-moderna.....	61
O 'especial' Isidore e os androides.....	73
Limites do foco narrativo	91
Referências Bibliográficas	107
Referências Eletrônicas	110

Introdução

A partir de seu título, *Do androids dream of electric sheep?* causa estranhamento e outros questionamentos: O que é um androide? O que é uma ovelha elétrica e por que sonhar com elas? Tais efeitos são mais do que desejáveis no título de um romance de ficção científica uma vez que nossa sociedade é, em muitos aspectos, ditada pela forma mercadoria e, portanto, estes servem de atrativo ou isca, dependendo do ponto de vista que olharmos. Embora pertença a um gênero popularmente considerado como aquele que se preocupa somente com o futuro, este romance publicado em 1968 trata dos limites da experiência disponíveis durante a década de 60 norte-americana.

Seu autor, Philip Kindred Dick, é um escritor de ficção científica cuja obra já passou por três estágios: o da beatificação feita pelos críticos literários, o da contestação de sua fortuna crítica e o da difusão de seus textos¹. Aqui no Brasil, Dick é mais conhecido graças a este último, pois sua obra tem sido cada vez mais absorvida pela indústria cinematográfica e de entretenimento norte-americana desde o filme *Blade Runner* (1982), que possui estrondosa fama entre os aficionados por ficção científica. Segundo a divisão proposta por Fredric Jameson, a obra de PKD pode ser dividida em três grupos ou ciclos: os romances *mainstream* de 1955 a 1960, o período da Ficção Científica de 1961 a 1968 (incluindo o ganhador do *Hugo Awards* o romance *The Man in the High Castle*) e

¹ Ver a introdução de Istvan Csicsery-Ronay Jr. em MULLEN, R., RONAY JR, Istvan C., EVANS, Arthur B., HOLLINGER, Veronica. *On Phillip K. Dick: 40 articles from Science-Fiction Studies*. Greencastle: Terre Haute & Greencastle, 1992, p. viii - ix.

finalmente os romances religiosos de 1973 a 1981². O romance aqui estudado pertence, portanto, ao segundo ciclo proposto.

O presente estudo visa analisar a forma mercadoria presente no romance e nos diversos materiais sócio-históricos nele materializados por meio do foco narrativo, principalmente. A dissertação foi organizada na forma de pequenos ensaios concatenados de forma que uns se mantêm autônomos enquanto outros são engendrados por suas seções anteriores. Começamos com a apresentação do gênero de FC, do escritor, seguido de uma paráfrase do romance e de um pequeno resgate do instrumental relativo ao foco narrativo. Em seguida adentramos a análise propriamente dita investigando os dois principais centros de consciência do romance. Começamos com o personagem Rick Deckard, o protagonista, e depois Isidore, identificando os principais temas e figuras por eles construídos, juntamente com a respectiva historicização necessária dos materiais sócio-históricos identificados. Finalizamos, com uma retomada das várias peças esboçadas e analisadas ao longo da pesquisa, tentando, em um esforço totalizante, apontar os limites de experiência mapeados pelo romance.

² JAMESON, Fredric. *Archeologies of the Future - The desire called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, London - New York, 2005. p. 363.

O gênero de Ficção Científica (FC) e Philip K. Dick (PKD)

Futuros apocalípticos, colônias em outros planetas, invenções tecnológicas incríveis e a posição do humano em meio a tudo isso, estes e vários outros elementos são recorrentes e definidores de um gênero literário - usualmente considerado inferior - chamado *Ficção Científica*, que data do século XIX na Inglaterra, tendo como obras fundadoras *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley e *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells. Mais tarde, durante o século XX nos Estados Unidos, a Ficção Científica adquiriu maior popularidade especialmente durante a década de 50³ com as revistas americanas de cultura de massa chamadas *pulps*, ambiente no qual Philip Kindred Dick (PKD) iniciou sua carreira como escritor de obras do gênero. A princípio, escrevia contos e após o encontro com o ídolo Alfred Elton van Vogt (popular escritor canadense de FC dos anos 40) em uma convenção de FC em 1954, Philip Dick começou a escrever romances com a mesma produtividade que escrevia seus contos (publicou sete de seus contos em *pulps* de junho de 1953 e no auge de sua produção publicou dezesseis romances entre 1959 e 1964). Em outras palavras, PKD era uma 'máquina de escrever', característica no mínimo curiosa para um escritor que pensa o andróide e o homem, a máquina e o humano.

Segundo Istvan Csicsery-Ronay Jr, a maior parte dos romances de PKD possui certo padrão comercial e foi escrito de forma ligeira, com poucas revisões, buscando um salário ao fim de cada produção. Contudo, a grande surpresa é o

³ Para um resgate detalhado em língua portuguesa do desenvolvimento da ficção científica neste período ver a dissertação de mestrado de Elton Furlanetto *Reificação e Utopia na Ficção Científica norte-americana da Guerra Fria* (2010).

intenso tratamento sem precedentes de temas como a política, a consciência, a realidade, a ética e o amor que esses romances *pulp* de FC continham.⁴ Sobre isto, em 1955 ao escrever o texto *Pessimism in Science Fiction*, primeiramente publicado no fanzine *Oblique*, N.º 6 de Dezembro, PKD confessa que

(...) If a writer feels that present-day saber-rattling and drum-beating are leading the world to war, he has no choice but to reproduce his feelings in his writings – unless he is writing purely for profit, in which case he *never* reproduces his feelings, only those sentiments that he feels will be commercially acceptable.

All responsible writers, to some degree, have become involuntary criers of doom, because doom is in the wind; but science fiction writers more so, since science fiction has always been a protest medium.⁵

Apesar de flertar com o mercado da ficção científica, PKD possuía o coração no lugar certo e buscava manter-se sintonizado aos problemas contemporâneos. Observava a realidade e suas mazelas no intuito de se apropriar destes materiais, incluindo-os como premissa de seus romances. Desta forma, Dick define sua literatura como *thought-experiment*, uma literatura de ideias que assume a existência de um problema e procura soluções parciais para tal⁶.

O gênero de Ficção Científica é popularmente considerado como aquele que imagina o diferente, o futuro, por isso, há quem diga que possui afinidades com a teoria Marxista e seus conceitos – principalmente os que se relacionam ao

⁴ Istvan Csicsery-ronay Jr. “Pilgrims in Pandemonium: Philip K. Dick and the Critics”. In: MULLEN, R., RONAY JR, Istvan C., EVANS, Arthur B., HOLLINGER, Veronica. *On Phillip K. Dick: 40 articles from Science-Fiction Studies*. Greencastle: Terre Haute & Greencastle, 1992, p. v.

⁵ DICK, Philip K. *The shifting realities of Philip K. Dick. Selected literary and philosophical writings/edited and with an introduction by Lawrence Sutin*. New York: Vintage Books, 1995, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

estudo da utopia e das alternativas sociais para um futuro diferente do *status quo* – embora muitos críticos e autores de FC não o admitam abertamente⁷. A partir dos anos 70, críticos como Darko Suvin e R. D. Mullen fundaram a *Science Fiction Studies* (SFS), principal publicação e reduto da crítica Marxista da FC. Mais tarde teóricos como Fredric Jameson, Peter Fitting, Carl Freedman, se associaram a SFS e desenvolveram conceitos importantes derivados dos trabalhos de Theodor Adorno, Georg Lukács, Walter Benjamin, Raymond Williams.

Um destes críticos com o qual contaremos enormemente ao longo deste trabalho é o norte-americano Fredric Jameson. Para Jameson em *Archeologies of the Future*, livro dedicado ao estudo da Utopia e da Ficção Científica, a Utopia é e sempre foi uma questão política, seja ela desejada e bem vinda (o que parece ser uma condição do mundo atual, que se aproxima da Utopia como alternativa ao dito de Margaret Thatcher em relação ao Capitalismo - T.I.N.A.: “*There is no alternative*” - “Não há alternativa”) ou apenas idealista e inatingível. Ademais, ao contrário do que popularmente se pensa, por possuir esta conexão com questões políticas, o pensamento utópico e a FC estão mais ligados com o tempo presente do que se imagina. Segundo Jameson, o pensamento utópico é também uma espécie de coletânea feita a partir de experiências vividas em um dado contexto, uma *colagem das experiências* (“*collages of experiences*”), ou seja, “no nível social, isto significa que nossas imaginações são [portanto] reféns do nosso próprio modo de produção”⁸ (tradução nossa). Sendo assim, *o texto utópico acaba*

⁷ Para um resgate detalhado das origens do estudo marxista da ficção científica ler o capítulo “*Marxist theory and Science Fiction*” de Istvan Csicsery-ronay Jr. In: *The Cambridge companion to science fiction*/edited by Edward James & Farah Mendlesohn. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 113.

⁸ JAMESON, Fredric. *Archeologies of the future*. London/New York: Verso, 2005, p. xiii.

revelando os limites da imaginação e, portanto, das possibilidades e impossibilidades de criação de alternativas que contrastam e se opõem ao sistema dominante, ou nas palavras de Jameson, a Utopia “nos faz mais conscientes de nosso aprisionamento mental e ideológico”⁹.

Portanto, tudo aquilo que é dito em um certo texto ou objeto cultural, seja ele utópico ou não, está embasado nas tendências que coexistem e se sobrepõem em um certo momento sócio-histórico, possibilitando certas condições de visibilidade e produção. Ao mesmo tempo, tudo aquilo que *não* é dito, deixado de fora ou intencionalmente apagado deve ser igualmente considerado como relevante em uma interpretação, pois o *não* dito também determina as *impossibilidades e limites* de tal cenário, momento e condição social.

⁹ *Ibid*, p. xiii.

O romance: Sonham os androides com ovelhas elétricas? Sonham os humanos com cabras?

Em 1968 Philip K. Dick publicou¹⁰ o romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Sonham os androides com ovelhas elétricas? – tradução nossa¹¹), mais famoso nos dias de hoje por ser o chamado *source novel* do filme *Blade Runner* de 1982, dirigido por Ridley Scott. Este romance, por meio das convenções da ficção científica, trata das complicadas relações de consonância e embate entre o homem e a máquina num mundo onde a mercadoria se transformou na medida de todas as coisas. Num cenário devastado pelos efeitos colaterais de uma guerra mundial, os seres humanos buscam cultivar o que lhes resta de humanidade, mesmo que contraditoriamente o façam de uma forma artificial.

No intuito de esclarecermos os desdobramentos destas relações entre o homem e a máquina, desenvolveremos a seguir um passo clássico em uma análise: a paráfrase. Tentaremos expor a estruturação do romance, isto é, perseguiremos o foco narrativo da obra que se divide em dois centros de consciência: o caçador de recompensas Rick Deckard e o motorista da loja de animais J. R. Isidore. Tal esforço tem também como objetivo resumir e trazer a lume os temas mais relevantes para esta análise, a saber, a reificação decorrente da colonização da sociedade pela forma mercadoria, inclusive na utopia presente

¹⁰ O romance aqui estudado foi publicado em 68, porém escrito em 66 de acordo com o site Scriptorium <http://www.themodernword.com/scriptorium/dick_biblio.html> visitado em 20/12/2010.

¹¹ Há no Brasil uma tradução do romance pela editora Rocco que foi intitulado de *O caçador de Androides* (2007), uma adaptação do título do romance para o subtítulo do filme de 1982 *Blade Runner* com fins comerciais. Uma vez que este estudo não visa estes mesmos fins, decidimos utilizar uma tradução própria em alguns trechos, tendo o original como base.

na ficção científica. Com isso, ora seremos mais sucintos e ora mais detalhados na tentativa de exposição de tais temas.

Em algum momento além do ano de 2019 na poluída São Francisco, seguimos a história de Rick Deckard, um caçador de recompensas cujos alvos principais são androides que abandonam seus donos na colônia de imigração em Marte, retornando a Terra e se misturando à população que não imigrou ou que é impedida disso. O caçador se depara com a difícil tarefa de retirada¹² de um grupo de androides tecnologicamente avançado, os Nexus-6. Tal empreitada é uma ótima oportunidade para a obtenção do dinheiro necessário para a realização de um desejo de consumo sempre fixo na mente de Deckard: a compra de um animal de estimação ‘de carne e osso’ que substituirá a ovelha elétrica que possui. Os animais neste romance, assim como várias outras mercadorias na nossa sociedade, são vistos como símbolos de uma condição social; quanto maior ou mais raro o animal, maior prestígio social terá seu dono. Além disso, eles também são vistos como uma espécie de demarcador de vestígios de humanidade em seus donos; neste mundo fragmentado e decadente, a empatia por um outro ser vivo é valorizada e denota a não degeneração do ser humano. Daí a necessidade moral perante a vida pública de possuir um animal ou ao menos uma fachada, um animal artificial e elétrico que ‘comprove’ seus resquícios de humanidade.

Paralelamente ao *tour de force* do caçador de recompensas, acompanhamos John R. Isidore, um motorista de loja de animais elétricos e um excluído desta sociedade. Isidore está entre aqueles que foram impedidos de

¹² Traduzi aqui o termo original *retirement*, que também significa aposentadoria, como *retirada* no intuito de explicitar o caráter violento de tal ação.

imigrar para Marte devido ao seu grau de degeneração cognitiva, sendo taxado a contragosto de ‘especial’, ou mais popularmente de ‘cabeça-de-frango’. O ‘especial’ mora nos abandonados subúrbios de São Francisco e é através dele que o leitor aprenderá mais sobre o processo de degeneração do mundo chamado *Kipple* – um processo ininterrupto de entropia presente na ficção de Dick, no qual todas as coisas se movem em direção ao caos, desordem e degeneração – e o que se contrapõe a ele: a imigração escapista para Marte, a tecnorreligião futurista chamada Mercerismo e o único programa de TV e rádio ainda existente na Terra, *Buster Friendly*. De certa forma, é através de Isidore que o leitor entrará em contato com o pano de fundo do romance.

Após a apresentação de ambos os centros de consciência e de suas problemáticas, o romance segue com o protagonista. A oportunidade de lucro se põe diante de Deckard graças a um acidente de trabalho sofrido pelo principal caçador da cidade, Dave Holden, durante a identificação de um androide. Uma vez que Deckard apenas recebera trabalhos secundários delegados por Holden, agora incapacitado, o inspetor de polícia Bryant decide enviar o caçador substituto à Seattle, à Associação Rosen fabricante dos androides Nexus-6, com o objetivo de testar sua capacidade de distinção entre os autômatos e os seres humanos.

Ao chegar ao seu destino, Deckard encontra-se diante da luxuosa coleção de animais dos Rosen, que inclui uma coruja – um dos primeiros animais extintos pela poluição. Embasbacado e invejoso de tamanha riqueza, nosso desejoso caçador, acompanhado da anfitriã Rachel Rosen, reflete sobre sua necessidade de possuir um animal real e sente raiva por ter a obrigação social e moral de manter uma farsa em sua vida: cuidar de sua ovelha elétrica, que tal qual a um

androide – segundo Deckard – não é capaz de apreciar a existência e presença de um outro ser vivo (“A tirania de um objeto, pensou. Ele não sabe que eu existo.” DICK, 1968: 42).

Eldon Rosen, cabeça da corporação e tio de Rachel, questiona Deckard e seus métodos de detecção de androides, já que um erro no processo poderia custar a vida de um ser humano. Eldon Rosen orgulha-se do fato de sua nova linha de androides Nexus-6 facilmente se confundir com seres humanos. Já Deckard precisa ser capaz de identificar um androide por meio de seu teste de empatia, uma característica exclusiva dos seres humanos segundo o caçador. Tanto para ele quanto para o cabeça da Associação Rosen, a constante inovação técnica (a contínua evolução de uma determinada linha de mercadorias) é um processo natural: se a Associação Rosen não tivesse produzido os Nexus-6 como réplicas perfeitas dos humanos, outra empresa o faria. Esta cena é posta ao leitor como um aparente conflito de interesses, no entanto, ambos Eldon e Deckard possuem uma mesma motivação impelindo-os: o lucro. Eldon Rosen precisa sempre inovar tecnicamente para continuar criando novas necessidades no mercado e continuar lucrando com seus androides, enquanto Deckard precisa continuar sendo capaz de detectar seus alvos para continuar trabalhando e receber as respectivas recompensas a cada androide retirado. O sucesso de Deckard ao identificar Rachel Rosen como androide – mesmo com a pequena farsa criada pelos Rosen para tentar enganá-lo – não altera em nada o *status quo* para a Associação Rosen. Eles continuarão fabricando os androides, enquanto ele continuará aposentado-os caso retornem a Terra e se tornem uma ameaça.

De volta aos subúrbios de São Francisco, Isidore descobre não estar totalmente sozinho no edifício. Um som de TV sintonizada no programa *Buster Friendly* ecoa de um dos apartamentos abaixo. Isidore vai ao encontro do novo habitante com um cubo de margarina em mãos, uma oferenda que tenta resgatar antigos costumes entre vizinhos. Em meio a uma conversa casual e banal, o leitor e a nova habitante do edifício são introduzidos a elementos estranhos – aquilo que alguns críticos chamam de *novum*¹³, presente em toda FC – e pertencentes ao mundo do romance: o processo de deterioração chamado *Kipple*, ao qual tanto o edifício quanto todo o universo estão fadados, e o evento tecnorreligioso chamado Mercerismo, que conecta pessoas e, portanto, funciona como algo anti*Kipple*, algo que age contra a deterioração. Ao explicar melhor o Mercerismo, sem intenção alguma de mencionar sua condição de ‘especial’, Isidore, em um deslize de fala, afirma que até mesmo pessoas como ele podem fazer parte da fusão Mercerita. Ao longo de todo o romance, Isidore sempre se deprime ao refletir ou ser lembrado (pela TV, pela vizinha, pelo patrão etc) da sua condição de ‘especial’.

Cabisbaixo e confuso, Isidore deixa sua nova vizinha e vai ao trabalho. A caminho do serviço, o motorista da loja de animais elétricos aproveita para atender o primeiro chamado do dia: um ‘gato’ que está ‘doente’. O ‘especial’ sente-se enjoado com os gemidos de sofrimento do gato, mesmo sabendo que se trata de uma inovação técnica: um circuito inserido no animal elétrico que identifica um mau funcionamento no sistema e então simula um estado de enfermidade. O motorista então se compara ao patrão, Hannibal Sloat, que nada sofre com tais

¹³ Ver o livro de Darko Suvin *Positions and Presuppositions in Science Fiction* e sua definição do *novum* como uma estrutura que imagina uma alternativa ao mundo empírico do autor.

gemidos sintéticos, e conclui que sua reação de mal-estar perante a artificialidade provavelmente se deve à sua condição de deteriorado. Estes pensamentos deprimentes rapidamente são espantados ao ligar o rádio do caminhão no programa de *Buster Friendly*.

Chegando à loja de animais elétricos, o motorista cabeça-de-frango e os outros que ali trabalham descobrem que o animal elétrico é, na verdade, um gato real e não artificial. Uma vez que o Hospital de animais *Van Ness* onde Isidore trabalha prioriza a privacidade de seus clientes e, portanto, mantém a aparência de um hospital veterinário real – não expondo a farsa mantida pelos donos de animais elétricos – tal engano aconteceria cedo ou tarde. Com o incidente, o cabeça-de-frango é humilhado e sentenciado a resolver o problema por vídeo-fone. Isidore oferece à esposa do dono do gato o valor correspondente ao animal perdido ou a reposição do mesmo por uma réplica elétrica. A esposa aceita a oferta da réplica:

'Ed never got physically close to Horace, even though he loved him; I was the one who took care of all Horace's personal needs such as his sandbox. I think I would like to try a false animal, and if it didn't work then you could find us a real cat to replace Horace. I just don't want my husband to know; I don't think he could live through it. That's why he never got close to Horace; he was afraid to. And when Horace got sick - with pneumonitis, as you tell me - Ed got panicstricken and just wouldn't face it. That's why we waited so long to call you. Too long ... as I knew before you called I knew.'¹⁴

¹⁴ DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine Books, 1996, p. 81-82.

Mesmo sendo avisada que um dono nunca seria enganado por uma réplica, a cliente confirma sua preferência pelo simulacro. Ao tomar tal decisão, está aqui posto em cheque o caráter de ‘índice de resquícios de humanidade’ presente na posse de um animal. Uma vez que este episódio se justapõe à visita do caçador a Associação Rosen com sua luxuosa coleção de animais, percebemos que todo o pânico e amor do marido pelo gato Horace, do qual nunca se aproximou, na verdade atestam o valor social e o grau de ostentação desta mercadoria nesta sociedade, e não o quanto tal sociedade aprecia a presença de um outro ser vivo. De certa forma, todo o episódio com o gato Horace funciona como um comentário sobre a gana do protagonista em adquirir tal mercadoria e o *status* que dela vem.

Neste ponto voltamos a acompanhar Deckard, que possui agora sua habilidade de detecção de andróides confirmada, estando apto, portanto, a retomar o trabalho do antecessor e ir em busca de seu primeiro alvo: Polokov, o andróide que está trabalhando como catador de lixo para uma empresa de coleta. Ao retornar de Seattle, o inspetor Bryant avisa Deckard da visita e acompanhamento de um inspetor soviético interessado na efetividade do teste de empatia na detecção dos Nexus-6. O caçador demonstra-se insatisfeito e menciona certa preocupação quanto à possibilidade de divisão de uma futura recompensa, já que não estaria trabalhando sozinho. Bryant assegura que nenhuma divisão será feita e o caçador parte em sua missão. Após uma tardia visita à empresa de coleta de lixo e ao apartamento onde Polokov morava, ambas mal sucedidas, o protagonista pensa ter perdido a chance de encontrar o andróide que havia pegado seu antecessor e começa a ler o relatório sobre o próximo da lista: Luba Luft, uma cantora de ópera. Neste momento, o inspetor soviético

Kadalyi finalmente se encontra com o caçador e de forma mal definida o caçador descobre que Kadalyi é na verdade o androide Polokov. Tal fato inverossímil e insólito aparece na forma de um deslize de fala: “Você não é Polokov, você é Kadalyi, disse Rick.”, seguido por uma reação ainda mais estranha por parte do androide, que delata a si mesmo respondendo: “Você não quer dizer o contrário? Você está um pouco confuso” (DICK, 1968: 92)¹⁵. Desta forma não habitual e mal explicada, o caçador consegue a primeira recompensa do dia e segue adiante no encalço da androide cantora de ópera.

Rick Deckard chega ao teatro durante um ensaio de ‘A Flauta Mágica’ de Mozart. A androide Luba Luft interpreta a princesa Pamina. Ela é linda e ótima cantora, características que fazem o caçador pensar. Rick não entende por que se sente atraído por Luba, mesmo sabendo que ela é uma androide. Não entende por que um talento como o de Luba é considerado uma ameaça à sociedade. Em suas reflexões conclui que quanto maior é o talento de um autômato, quanto melhor o seu funcionamento, mais necessária se torna sua posição de caçador e sua função de ‘aposentá-los’. Rick compara a si mesmo com o processo de deterioração chamado *Kipple*, concluindo que ser um caçador de recompensas é ser parte deste “processo destruidor de formas da entropia”. Deckard chega a desejar que Luba não seja uma androide, apesar de sua experiência profissional dizer o contrário. Ao abordá-la em seu camarim, a cantora pergunta ao caçador se ele já passara pelo teste de empatia que ela estava prestes a se submeter. A dúvida sobre Deckard ser ou não um androide é instaurada para o leitor, uma vez

¹⁵ Ambas as falas foram livremente traduzidas por nós a partir da edição da *Del Rey Books* de Junho de 1996 do romance *Do androids dream of electric sheep?* escrito por Philip K. Dick e publicado pela primeira vez pela *Doubleday and Company, Inc.* em 1968.

que o caçador, assim como os androides e os predadores, não reage empaticamente em relação à morte de seus alvos. Desorientado e pego de surpresa, Luba consegue apontar uma arma para seu interrogador e chamar um policial, que ao chegar, leva Rick preso, pensando que o protagonista é um androide se passando por caçador de recompensas.

O departamento de polícia para onde Rick foi levado lhe é desconhecido e fica ao sul da cidade, no sentido oposto de onde trabalha. Ao chegar, o inspetor Garland leva-o até sua sala e investiga os conteúdos de sua maleta. Enquanto ouve o depoimento de Rick, Garland checa a lista de alvos do suposto caçador androide: Polokov, Luba Luft e ele próprio, Garland, como o próximo alvo. O inspetor então surpreso chama Phil Resch, um caçador de recompensas que trabalha no local e que conversa com Deckard sobre suas listas e sobre os meios utilizados na detecção dos androides. Na presença destas três personagens, o resultado de um teste de medula óssea feito em Polokov, morto dentro do carro de Deckard anteriormente, confirma toda a história do protagonista: Polokov é realmente um androide e, conseqüentemente, o leitor – junto das personagens na sala – assume que todos os outros contidos na mesma lista de Deckard também são. Enquanto Resch busca seu aparelho para a detecção de androides, o inspetor Garland revela toda a farsa ao protagonista. Aquele havia sido um mau dia, reclama o androide Garland, que tivera uma *má intuição* assim que Deckard adentrou o departamento. Garland conta que todos os androides na lista de Deckard vieram juntos da colônia em Marte, exceto Phil Resch, que ficou para trás para adquirir um sistema sintético de memória. Confessa que ocupar posições sociais de destaque, como um inspetor de polícia, uma cantora de ópera ou até

mesmo um caçador de andróides, é um bom disfarce para os autômatos se mesclarem aos humanos. O replicante diz ainda que Resch é o único que não tem conhecimento de quem é, ou melhor, *do que* é. Conclui que o fato de Resch não saber ser um andróide (devido ao sistema de memória artificial) é a única maneira de suportar sua função de destruidor de seus próprios pares. Ainda, o andróide Garland fica curioso a respeito do que irá acontecer assim que Resch voltar e descobrir ser um autômato. Ele se arrisca ao esperá-lo. Finalizando, o inspetor andróide revela que o maior risco foi o de vir ao planeta Terra, onde até o mais insignificante animal é considerado mais valioso e desejável do que todos os andróides juntos.

Resch retorna e num ato instintivo atira contra Garland, que possuía uma arma laser escondida. Os dois caçadores fogem do falso departamento de polícia algemados um ao outro para não provocar alarde. Juntos, retornam até o teatro atrás da andróide cantora. Phil Resch estranha o fato de nunca ter percebido os andróides no local de trabalho e, com isso, questiona a própria validade de suas memórias. Rick pede que se concentre no próximo alvo: Luba Luft. O ensaio terminara e um contrarregra informa-os que Luba fora até um museu próximo apreciar a exposição de Edvard Munch. No caminho para o museu, Resch ainda atormentado por questionamentos diz possuir um esquilo, tentando convencer Deckard e a si mesmo de sua humanidade, já que um animal não sobreviveria – exceto em raríssimas exceções – sob os cuidados de um andróide.

No museu, há duas referências aos quadros de Munch: a primeira, quando os caçadores passam pelo famoso quadro “O Grito”, comentando que deve ser

assim que um androide se sente; a segunda, quando em seguida encontram Luba Luft apreciando o quadro *Puberdade*.

Ilustração 1. MUNCH, Edvard. *O Grito*. 1893.

Ilustração 2. MUNCH, Edvard. *Puberdade*. 1894-95.

Os caçadores a cercam forçando-a a acompanhá-los. No caminho para o elevador, Deckard compra, a pedido de Luba, uma reprodução do quadro *Puberdade*. A cantora androide o agradece e menciona que tal ato de compaixão nunca seria realizado por um androide. Desde sua chegada a Terra, Luba confessa que sua ‘vida’ consistiu em atuar e imitar os seres humanos, uma forma de vida superior em seu entendimento. Logo em seguida, a cantora provoca Phil Resch indagando-o se ele sentia o mesmo. Irritado com o comentário, Resch dispara seu laser na cantora. Aos olhos de Deckard, a androide grita e agoniza de modo a reproduzir o quadro “O Grito”, comentado anteriormente, até o protagonista poupá-la de seu sofrimento com mais um disparo. Deckard sente a morte de Luba e não se vê apto a continuar na função de caçador de androides, já

que desenvolveu uma empatia por um de seus alvos. Todo este episódio com a cantora de ópera faz Deckard refletir sobre a barbárie da qual é responsável. É interessante notar que tal reflexão surge somente durante a perseguição de uma androide envolvida com a arte (Mozart e Münch, respectivamente). O próprio protagonista chega a perceber que não houve empatia alguma em relação a Polokov, Garland ou mesmo Phil Resch, até finalmente submetê-lo a um teste e comprovar sua humanidade – ao contrário do que o leitor foi levado a pensar. No entanto, a tese que será desenvolvida daqui em diante, mencionada pelo caçador Phil Resch, é a de que Rick sente-se sexualmente atraído por androides mulheres, algo normal segundo Resch, devido à função de prostitutas que algumas exercem em Marte.

Rasgando os céus voltando para casa após o trabalho, J. R. Isidore pensa em sua nova vizinha e no banquete que irá preparar. O carro possui o cheiro de várias raridades e guloseimas que juntas somam duas semanas de salário. A ocasião possui tamanha importância que o ‘especial’ retirou de seu cofre no banco sua maior raridade: uma garrafa de vinho francês *Chablis*, reservada para um momento romântico. No encontro com a vizinha Pris, modelo idêntico da androide Rachel Rosen, o ‘especial’ toma conhecimento da existência de uma profissão contrária à ética Mercerita: a de um caçador de recompensas, que segundo Pris, já deve ter assassinado seus outros amigos. Enquanto o ‘especial’ prepara a refeição, a nova vizinha, evitando deslizes na fala que a identifiquem como androide, conta ter vindo e fugido da solidão que é a colônia em Marte. Tanto os humanos quanto os androides são solitários lá; a única coisa que lhe dava algum prazer e esperança eram drogas sintéticas e literatura pré-colonial

contrabandeada da Terra: histórias de ficção científica sobre viagens espaciais escritas antes mesmo das mesmas existirem. Sem sobreaviso, chegam ao apartamento os dois últimos fugitivos: Irmgard e Roy Baty. Os Batys informam que todos já foram pegos e que ficarão todos juntos agora com Isidore. Roy diz ter instalado um sistema de alarme acoplado a um órgão de humor *Penfield* que induzirá pânico assim que uma *pessoa* adicional entrar no edifício. Com este deslize, o ‘especial’ percebe que todos eles são andróides e se solidariza com sua condição de *persona non grata*. Por sua vez, os andróides encontram um amigo em Isidore e o consideram alguém *especial*.

Deprimido com a descoberta de sua empatia por alguns de seus alvos (andróides femininos) e portando o valor equivalente a três recompensas (Polokov, Garland e Luba), Deckard busca uma cura para o seu estado emocional de baixa moral: ele vai a compra de um animal. Durante a cena da negociação com o vendedor de animais, o foco narrativo não se aproxima dos pensamentos do caçador ou do vendedor. O diálogo é mostrado ao leitor com certa reserva e a compra da cabra negra – um animal que segundo o vendedor faz parte de um patamar social mais alto do que os coelhos que o caçador pensara em comprar no início da negociação – é finalizada sem que o leitor tenha conhecimento do valor pago pela mercadoria. Uma vez efetuada a compra, definido o pagamento de entrada e as respectivas prestações mensais, o foco narrativo aproxima-se novamente do caçador permitindo ao leitor acessar os pensamentos do protagonista. Deckard estaciona seu *hovercar*¹⁶ e desce ao seu apartamento para buscar sua esposa Iran e fazer-lhe uma surpresa. Entram de volta no elevador e

¹⁶ Uma espécie de carro voador que é estacionado nos topos dos edifícios.

“juntos foram para perto de deus” (DICK, 1968: 171). Iran, que no início do romance briga com Deckard por conta da barbárie que a profissão de caçador de recompensas implica, fica extasiada com a nova aquisição. Imediatamente, ela diz que seria imoral não fundir-se a Mercer naquele momento. Eles devem agradecer e, ao mesmo tempo, compartilhar o sentimento de felicidade com os outros conectados à caixa preta da empatia (*Black empathy Box*). De volta ao apartamento e em frente ao aparato, o caçador interrompe a fusão da esposa e tenta contar sobre sua mudança de sentimento em relação aos autômatos e seu plano sobre mudar de função no trabalho e parar de ‘aposentá-los’. Iran preocupa-se com as parcelas mensais da cabra e interrompe a conversa atendendo uma ligação do inspetor Bryant, com informações sobre o paradeiro dos últimos androides a serem retirados. Após a ligação, o protagonista assume o lugar de sua esposa na fusão Mercerita. Deckard então aprende com Mercer que não há salvação e que todos em algum momento da vida são forçados a violar sua própria identidade; “é a condição básica da vida” (DICK, 1968: 179), diz Mercer.

Deckard está exausto por ter retirado de ação três Nexus-6 em um só dia. Ele sabe que talvez não será capaz de retirar os últimos três sozinho, portanto entra em contato com a androide Rachel Rosen em Seattle e aceita sua oferta de auxílio feita anteriormente. O protagonista, que agora sente empatia por androides, sabe que tal sentimento pode atrapalhá-lo na aquisição das últimas recompensas. Deckard então combina com a androide de se encontrarem em um hotel para por à prova um conselho dado pelo caçador Phil Resch, que havia sugerido a Deckard satisfazer-se sexualmente com uma androide e matá-la logo em seguida.

No quarto de hotel, enquanto espera por Rachel Rosen e analisa a ficha do líder androide Roy Baty, o protagonista conclui que os androides sonham com uma vida melhor, sem servidão, assim como Luba Luft. Rachel Rosen chega de Seattle, analisa as fichas dos próximos androides, inclusive da androide Pris Stratton que é do mesmo modelo que ela. A androide fica então melancólica ao saber que o caçador terá que 'aposentar' uma androide como ela. Ambos se embebedam e a androide começa a seduzir o caçador, tirando sua roupa pouco a pouco. Após a relação sexual, Deckard diz ter gostado e que Rachel se portava de forma tão humana como qualquer garota que conhecera. Ao decolarem no *hovercar* de Deckard, a androide então diz que nenhum caçador de recompensas (nove até a presente data) consegue continuar trabalhando no cargo depois de uma noite com ela, com exceção de um cínico chamado Phil Resch. Deckard sente-se traído de certa forma.

'How many times have you done this?'

'I don't remember. Seven, eight. No, I believe it's nine.' **She - or rather it - nodded.** 'Yes, nine times.'¹⁷

Neste momento a narração se corrige e não mais se refere à Rachel como *ela* e sim com como *algo*, e o caçador então tenta 'aposentá-la", mas é incapaz. A mudança de tratamento da personagem Rachel é um indício formal do retorno da opinião primária de Rick sobre os androides. Contudo, a incerteza na execução de Rachel aponta ainda uma dúvida presente: continuar ou não neste ofício? Ele a leva de volta ao seu carro e decide prosseguir no encalço das últimas três recompensas. Este capítulo então se fecha com a androide Rachel rindo e

¹⁷ DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine Books, 1996, p. 199.

dizendo que Rick deveria amar muito sua cabra, mais do que sua esposa ou do que ela própria.

Enquanto isso nos subúrbios de São Francisco, os androides ansiosamente esperam por uma revelação do programa de TV *Buster Friendly*. Isidore crê estar sendo explorado pelos autômatos trazendo sozinho as coisas de Pris até seu apartamento, mas não se importa. Na verdade, está contente de não estar sozinho; pensa estar humanizando-se mais. No caminho, encontra uma pequena aranha que sofrerá uma vivisseção de quatro de suas patas pela androide Pris. Ao mesmo tempo, o programa de TV *Buster Friendly* – apresentado pelo androide Buster – revela a identidade de Mercer: um ator de Hollywood, Al Jarry, que participou de alguns filmes antes da guerra para um contratante desconhecido. Os androides creem numa mudança que há de vir com a revelação, pois consideram a empatia que permite a experiência coletiva do Mercerismo, agora desmascarada, o único elemento que os separa dos humanos. Isidore, em agonia pelo sofrimento da aranha, busca conforto na fusão Mercerita, que o leva para o mundo tumular (*tomb world*) ao conectar-se. Mercer entrega-lhe a aranha viva e ajuda-o a sair da decadência e tristeza da ‘morte’ no mundo tumular e diz que enquanto for procurado, ele continuará levantando Isidore e todos os merceritas: “Eu o levantei do mundo tumular neste momento e continuarei a levantá-lo até que perca o interesse e queira desistir. Mas você terá que parar de me procurar porque eu nunca vou parar de procurá-lo” (DICK, 1968: 215). Diz ainda que os androides terão dificuldade em compreender a não mudança mesmo com a descoberta de toda a fraude que é o Mercerismo.

Isidore é retirado da conexão com a caixa preta pelos androides porque chegara ao edifício um caçador de recompensas. Os androides o enviam até o caçador, no intuito de convencê-lo a ir embora. Descendo do edifício, Isidore decide deixar a aranha que Mercer lhe entregara em uma pequena área verde. É neste momento que os dois centros de consciência do foco narrativo se encontram. Ao ser indagado por soltar a aranha e não mantê-la, o ‘especial’ diz que está protegendo-a ou *ela* (Pris) arrancaria suas patas novamente. A experiência de Deckard identifica um comportamento androide nos dizeres do ‘especial’ e pede sua cooperação na retirada da ameaça. Isidore se recusa a fornecer-lhe qualquer informação adicional, permitindo que o caçador prossiga sozinho. Ao engajar-se na procura de seus alvos, Rick Deckard tem uma visão da entidade Mercer – mesmo sem a mediação do aparato da caixa preta. O mártir virtual vem confirmar o dever do caçador e avisar-lhe da maior ameaça: a androide Pris Straton/Rachel Rosen, que o aguarda fora do apartamento. Já preparado para a armadilha, Deckard ‘aposenta-a’ primeiro e sente-se aliviado; agora poderia prosseguir sem problemas e acabar com os dois últimos seguindo o procedimento padrão. O caçador dirige-se ao apartamento e finge ser o ‘especial’, a porta se abre e seu trabalho é concluído. Seis androides Nexus-6 em um só dia, um novo recorde. Rick pode agora voltar para sua esposa com dinheiro suficiente para o pagamento das parcelas subsequentes da cabra que comprara.

Com o fim da retirada dos androides, Isidore decide sair dos solitários subúrbios e mudar-se para perto das pessoas. O contato com os androides o mudou, elevou-o (“Você não pode voltar, pensou. Não pode ir de pessoa [*people*] à não-pessoa [*nonpeople*].” DICK, 1968: 204). Já Rick Deckard considera a si

mesmo um flagelo, como a fome ou a peste, amaldiçoado a causar o mal. Com isso em mente, volta para junto de sua esposa e de Euphemia, sua nova cabra, para aliviar-se. Iran o recebe com más notícias: a cabra fora assassinada. A descrição de Iran revela o algoz do animal: Rachel Rosen. O caçador não se espanta e parte em seu *hovercar* para fora da cidade, longe da poeira de São Francisco, em busca das estrelas no céu.

Ao ver a decadência do que seriam campos outrora, o caçador compara-os a uma sala de despachos após a remessa de todas as mercadorias: somente fragmentos dos engradados restam, restos que não significam nada por si só. Rick Deckard, o detentor de um recorde – a retirada de seis Nexus-6 em 24 horas – ainda busca consolo ligando para o caçador hospitalizado. Seria recompensador falar com Dave Holden, pois ele corroboraria todo o esforço de Deckard e barbárie necessários na retirada dos andróides, mas a tentativa é inútil. O protagonista então sai de seu carro e caminha morro acima como Mercer na fusão mercerita, mas aqui, longe da cidade e não mediado pelo aparato da caixa preta, Deckard o faz sozinho. Reflexivo no vazio dos arredores de Oregon, o cansado protagonista pensa na última vez em que havia descansado: na cama com Rachel. A experiência realmente o mudara, mas não como a androide previra. Retomando os fatos desde então, Deckard conclui ter errado ao deixar Rachel viver; sua cabra ainda estaria viva se não fosse por isso.

Antes de retornar a São Francisco, Rick encontra um sapo em meio a paisagem sem vida. A captura do animal reanima-o totalmente. Sua ideia fixa então retorna a mente: ao encontrar um animal dito extinto e sagrado até mesmo para Wilbur Mercer, quais seriam as recompensas? Um milhão de dólares? Uma

medalha de honra e um estipêndio das Nações Unidas? Deckard rasga os céus retornando a São Francisco, ansioso para mostrar o sapo a Iran. Sua esposa feliz com a volta do marido e de sua nova descoberta examina o sapo mais de perto, revelando o painel elétrico na barriga do animal. O entusiasmo gradativamente desaparece do rosto do caçador. Iran então o conduz até o quarto e ao órgão de humor, do qual Deckard sempre usufruiu, e digita o humor 670: paz há muito merecida. Enquanto o marido dorme, ela encomenda por telefone moscas artificiais para o novo animal elétrico e ainda aceita a sugestão do atendente, contratando um serviço de manutenção periódica de língua, pois “em um sapo isso é vital” (DICK, 1968: 244).

O foco narrativo

Mencionamos no início da paráfrase que o foco narrativo em *Do androids dream of electric sheep?* acompanha dois *centros de consciência*: Rick Deckard e John Isidore. Não cabe aqui fazermos em detalhe todo o resgate desta teoria e sua evolução¹⁸, mas é necessário ao menos elucidarmos o instrumental com o qual trabalharemos a seguir.

Nos prefácios de seus livros no final do século XIX, o escritor norte-americano Henry James discutiu sobre os *pontos de vista* construídos em suas obras. Para James, assim como para muitos outros depois dele, o ideal é que o romance possua um narrador discreto que ao contar algo, dê “a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas idéias”¹⁹. Este *refletor* ou *centro de consciência* é uma espécie de organizador das ideias e percepções com as quais o leitor terá contato. No caso de nosso objeto de estudos teremos, portanto, ora a história pelos olhos do caçador de recompensas Rick Deckard e ora pelo motorista John R. Isidore.

Quanto a esta característica discreta do narrador, Wayne Booth afirma que, na verdade o autor não desaparece da narrativa, mas se mascara atrás das personagens ou da voz narrativa. Sendo assim, Booth contribui para o estudo do foco narrativo com sua categoria do *autor implícito* que comanda o ponto de vista da composição geral da obra, ou seja, os movimentos do narrador, das

¹⁸ Para acompanhar toda a trajetória do estudo da narrativa ver: LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

¹⁹ *Ibid*, p. 13.

personagens, a estruturação dos capítulos, o tempo cronológico ou psicológico, o *centro de consciência* para uma cena (esta ou aquela personagem), um certo modo de construção de cena (mostrar ou narrar), o jogo de distâncias entre o narrador e narrado (definindo concordância ou não com a matéria narrada, assim como os diversos graus de onisciência – ou não – sobre o narrado), enfim, todo o jogo de “ir e vir” de “enxergar ou não” que veicula uma visão de mundo incrustada na obra.

Dada esta sucinta apresentação de nosso instrumental, retomemos alguns pontos relevantes mencionados na paráfrase e passemos para a análise destes.

.

Caçando recompensas: o centro de consciência predominante

“The whole idea in bounty hunting is to work as fast as hell.
That’s where the profit comes.”²⁰
Rick Deckard, bounty hunter

Já sabemos que ao longo do romance temos o foco narrativo perseguindo dois centros de consciência. Começemos com o parecer do próprio autor. Em um texto chamado *Notes on Do androids dream of electric sheep?* (1968), Philip K. Dick (PKD) escreveu sobre uma possível adaptação cinematográfica do romance. Nele o autor discutiu questões como possível elenco de atores, os temas, a relação sexual entre Deckard e a androide Rachel, questões de gênero e tons do provável filme (humor, drama, suspense etc), e a duplicidade do ponto de vista (*viewpoint*) presente nas personagens Deckard e Isidore:

The initial question: Who is the viewpoint character? It must be either the bounty hunter Rick Deckard or Jack Isidore. Since Isidore is younger, were he to be the viewpoint character we would perhaps have something on the order of *The Graduate*, in which everyone over thirty is corrupt and an instrument of the Establishment, and young, free, innocent love wins out – an oddly corny theme for such a supposedly adult movie. In the novel, Isidore has a naive love directed toward the androids; Rick Deckard’s view is that the androids are vicious machines that must be destroyed. These two different (and mutually exclusive) views, running parallel to each other in a twin-plot scheme, merge toward the end of the work, when Isidore is confronted by the cruelty of the androids as they cut the legs off the spider. Rick Deckard’s view has won out, and the proof of this is that Isidore tells the bounty hunter where the androids are within the

²⁰ DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine, 1996, p. 157.

decayed apartment building. Since Deckard's view proves to be correct, perhaps he should be the viewpoint protagonist. We cannot come up with "love and innocence and faith conquers all," as was done – and I think wrongly – in the movie *The Graduate*.²¹

Coloquemos agora estes personagens sob lente de aumento; comecemos com Rick Deckard. Deckard é um caçador de androides secundário da cidade de São Francisco; há um outro caçador titular que lhe delega apenas casos menores. Somos apresentados ao protagonista em meio a uma briga conjugal com sua esposa Iran, cujo assunto é a ocupação do marido e fatos relacionados: o valor das recompensas recebidas pelo caçador e a frequente programação artificial do humor do cônjuge através de uma máquina – o órgão de humor Penfield (*Penfield mood organ*). A grande maioria dos capítulos acompanha-o²² numa espécie de façanha, um *tour de force*: a caça de seis androides de última geração, os Nexus 6. O motivo pelo qual os androides são caçados não é apresentado com clareza ao leitor e, aos poucos, percebemos que nem mesmo o protagonista, ao longo do romance, sabe ao certo se os androides são um benefício ou uma ameaça²³. Mas a princípio, o Rick Deckard como centro de consciência primário do foco narrativo define o androide como uma espécie de predador solitário (que veremos mais adiante). Além disso, no que diz respeito ao constante avanço tecnológico dos autômatos à categoria Nexus 6, o principal centro de consciência do romance

²¹ DICK, Philip K. *The shifting realities of Philip K. Dick. Selected literary and philosophical writings/edited and with an introduction by Lawrence Sutin*. New York: Vintage Books, 1995, p.155).

²² Dentre os vinte e dois capítulos, treze acompanham somente o protagonista Rick Deckard. Outros seis acompanham somente J. R. Isidore, o “especial” e em apenas três capítulos ambos os personagens aparecem, juntos ou não.

²³ Diz o caçador durante a visita à Associação Rosen: 'A humanoid robot is like any other machine, it can fluctuate between being a benefit and a hazard very rapidly. As a benefit it's not our problem.' (DICK, 1996: 40).

considera tal desenvolvimento algo imutável ao qual a sociedade sempre deve se adaptar²⁴. Temos aqui ideias embutidas na personalidade do protagonista que se relacionam ao tema da reificação que desenvolveremos mais adiante

Ao longo de toda a façanha do protagonista, todas as dificuldades e peripécias na detecção e retirada dos androides Nexus 6, percebemos uma fixação do caçador em adquirir um animal verdadeiro que substituiria a réplica elétrica de ovelha que possui em casa, a *electric sheep* do título. Esta *idéia fixa* está sempre presente nos pensamentos de Rick Deckard; é um objeto de desejo que traz consigo maior *status* social e moral, uma vez que, na sociedade do romance, ter um animal – seja ele verdadeiro ou falso (elétrico) – é um dever social e moral, um comprovante de humanidade remanescente no indivíduo que vive num mundo poluído e abandonado de um pós-guerra (*World War Terminus*). Na cena a seguir, temos uma conversa casual entre Rick Deckard e seu vizinho Barbour comentando sobre a necessidade de posse de um animal.

As he started toward his car Barbour called after him hurriedly,
'Um, I won't say anything to anybody here in the building.'

Pausing, Rick started to say thanks. But then something of the despair that Iran had been talking about tapped him on the shoulder and he said, 'I don't know; maybe it doesn't make any difference.'

'But they'll look down on you. Not all of them, but some. You know how people are about not taking care of an animal; they consider it immoral and anti-empathic. I mean, technically it's not a crime like it was right after W.W.T. but the feeling's still there.'

²⁴ Deckard comenta ao chegar no trabalho: 'Harry still wants the Nexus-6 brain unit withdrawn from the market?' He felt no surprise. Since the initial release (...) most police agencies which dealt with escaped andys had been protesting. (...) Legally, the manufacturers of the Nexus-6 brain unit operated under colonial law, their parent auto-factory being on Mars. 'We had better just accept the new unit as a fact of life,' he said. 'It's always been this way, with every improved brain unit that's come along. (DICK, 1996: 29).

'God,' Rick said futilely, and gestured empty-handed. 'I want to have an animal; I keep trying to buy one. But on my salary on what a city employee makes -'²⁵

Nossa sucinta descrição do caçador de recompensas já aponta elementos importantes para esta análise. Em um nível mais explícito vários destes elementos, às vezes sobrepostos ou não, se relacionam ao ofício de Deckard como caçador de recompensas – como por exemplo a programação de seu humor, sua visão dos andróides, sua fixação pela compra de um animal e todo o *tour de force* que dá forma ao romance – já outros, ao gênero de ficção científica (FC) propriamente – como a tecnologia e o estranhamento causado por nomes estranhos se referindo às máquinas (como o *Penfield Mood Organ*) ou humanos (como Mercer, figura pseudorreligiosa, e Iran, a esposa de Deckard). Todavia, o trabalho de análise e interpretação deve partir do conteúdo manifesto e seguir em direção a um conteúdo latente mais profundo que transpassa todo o romance. Como ponto de partida falaremos sobre a oposição homem versus máquina e a presença da mercadoria como *ideia fixa*, motivos ligados tanto ao gênero de ficção científica quanto aos elementos mencionados acima, que se relacionam ao ofício do protagonista.

²⁵ DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine Books, 1996, p. 13.

Homem X Máquina: Cultura X Civilização e o Anticapitalismo Romântico

"The tyranny of an object, he thought.
It doesn't know I exist."
Rick Deckard, bounty hunter.

O tema homem versus máquina é popular e frequente na ficção científica, porém não exclusivo do gênero. Na tradição inglesa ele já está presente no conceito de cultura há muito estabelecido pelo considerado fundador da crítica literária inglesa contemporânea, Mathew Arnold²⁶, contrapondo-se ao conceito de civilização a que foi outrora sinônimo. Maria Elisa Cevasco explica que

Durante o romantismo, em especial na Inglaterra e na Alemanha, [cultura] passou a ser usada em oposição a seu antigo sinônimo, civilização, como uma maneira de enfatizar a cultura das nações e do folclore e, logo, o domínio dos valores humanos em oposição ao caráter mecânico da "civilização" que começava a se estruturar com a Revolução Industrial. Trata-se de uma virada semântica notável, que dá notícia de uma intensa transformação social.²⁷

Podemos aglutinar esta oposição da cultura à civilização (mundo da espiritualidade e da criatividade oposto ao mundo do mecanicismo) no conceito de "anticapitalismo romântico" cunhado por Michael Löwy em suas reflexões sobre o caráter (conservador, reacionário ou potencialmente revolucionário) do movimento

²⁶ Mathew Arnold é "a figura que faz a ligação da cultura e da sociedade. Como Burke, ele insiste no papel da tradição cultural de funcionar como um cimento social, ligando partes em conflito. Como os poetas românticos, reserva um papel especialíssimo para a literatura. Como Coleridge, separa cultura – o mundo dos valores espirituais e da criatividade – e civilização – o mundo material e mecânico da mesmice. Defende, ainda, a criação de uma casta, a reedição da clerezia preconizada por Coleridge, a classe que deveria ser treinada para manter vivo o mundo da doçura e da luz." (CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 18).

²⁷ CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 10.

romântico²⁸. Löwy define o anticapitalismo romântico como “*uma crítica radical à moderna civilização industrial (burguesa)* – incluindo os processo de produção e de trabalho – *em nome de certos valores sociais e culturais pré-capitalistas.*”²⁹

A característica central da civilização industrial (burguesa) que o romantismo critica não é a exploração dos trabalhadores ou a desigualdade social – se bem que eles podem também ser denunciados, particularmente pelos românticos esquerdistas – mas é a *quantificação da vida*, isto é, a total dominação do valor de troca (quantitativo), do cálculo frio do preço e do lucro, e das leis do mercado, acima do conjunto do tecido social.

(...)

O envenenamento da vida social pelo dinheiro, e do ar pela fumaça industrial, são captados por muitos românticos como fenômenos paralelos, resultantes da mesma raiz infernal.³⁰

Tendo dito isso, é necessário agora mencionar que os materiais, as estruturas e os temas encontrados em uma determinada obra são uma espécie de racionalização de uma experiência, um delineamento simbólico de tensões sociais e históricas que mapeiam certos males presentes na sociedade aos quais a obra, uma vez entendida como ato socialmente simbólico³¹, se projeta como resposta. Desta maneira, retomemos o romance e observemos que o ponto de vista de Deckard, assim como sua função de caçador de recompensas, é o principal responsável pela construção da oposição homem versus máquina (Cultura versus

²⁸ “Sem querer decidir o debate, e a título de hipótese de trabalho, parece-nos que um dos traços mais fundamentais do romantismo, enquanto corrente sociopolítica (aliás, inseparável de suas manifestações culturais literárias), é a *nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social ou cultural ao capitalismo.*” (LÖWY, Michael. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates; 234) p. 12).

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 36-37.

³¹ JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

civilização). Vejamos abaixo este antagonismo sendo definido através da figura da empatia (*empathy*), definida como característica pertencente às comunidades humanas.

An android, no matter how gifted as to pure intellectual capacity, could make no sense out of the fusion which took place routinely among the followers of Mercerism - an experience which he, and virtually everyone else, including subnormal chickenheads, managed with no difficulty.

He had wondered as had most people at one time or another precisely why an android bounced helplessly about when confronted by an empathy-measuring test. **Empathy, evidently, existed only within the human community, whereas intelligence to some degree could be found throughout every phylum and order including the arachnida. For one thing, the empathic faculty probably required an unimpaired group instinct; a solitary organism, such as a spider, would have no use for it; in fact it would tend to abort a spider's ability to survive.** It would make him conscious of the desire to live on the part of his prey. Hence all predators, even highly developed mammals such as cats, would starve.

Empathy, he once had decided, must be limited to, herbivores or anyhow omnivores who could depart from a meat diet. Because, ultimately, the empathic gift blurred the boundaries between hunter and victim, between the successful and the defeated. As in the fusion with Mercer, everyone ascended together or, when the cycle had come to an end, fell together into the trough of the tomb world. Oddly, it resembled a sort of biological insurance, but double-edged. As long as some creature experienced joy, then the condition for all other creatures included a fragment of joy. However, if any living being suffered, then for all the rest the shadow could not be entirely cast off.

A herd animal such as man would acquire a higher survival factor through this; an owl or a cobra would be destroyed. Evidently the humanoid robot constituted a solitary predator.

Rick liked to think of them that way; it made his job palatable.³²
(grifos nossos)

Acima, Deckard define a empatia como uma característica exclusiva da comunidade humana, pois esta requer um instinto coletivo ímpar. A falta dela perante o chamado teste de empatia Voigt-Kampff (*Voigt-Kampff empathy test*), utilizado para distinguir andróides de humanos, detecta estes autômatos por serem incapazes de reagir emocionalmente às perguntas que envolvem animais (“Ostras cruas são mais aceitáveis pra você do que um prato de cachorro cozido?” pergunta Deckard a andróide Luba Luft) e, como acabamos de ver no trecho acima, estes mesmos autômatos são também incapazes de participar do evento religioso chamado fusão (*fusion*), ritual integrante da religião fictícia do romance chamada Mercerismo. Temos então o centro de consciência predominante construindo a ideia de empatia como pertencente apenas à esfera dos valores humanos – junto à definição romântica de Cultura com C maiúsculo de Mathew Arnold e dos românticos³³, e junto ao conceito de anticapitalismo romântico de Löwy.

É interessante notarmos que a empatia na citação acima é tida pelo centro de consciência que protagoniza o romance como dupla. Ao mesmo tempo em que ela é uma alternativa positiva para um mal social – a frieza do mundo e da falta de

³² DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine Books, 1996, p. 31.

³³ Cf. Cevalco, *op. cit.*, p.18.

reação emocional androide (*an absence of appropriate affect*) – serve também de catalisador negativo para um despencar melancólico – a queda ao mundo tumular, espécie de purgatório virtual ligado ao Mercerismo. Este é o único momento em que o caçador identifica a empatia como ambivalente. Nos capítulos seguintes, Deckard se apóia na empatia apenas como alternativa positiva para fazer uma distinção de valores entre os andróides e os humanos, entre os inanimados e os animados, atribuindo superioridade aos últimos por serem os supostos detentores dela e, como o trecho citado com sua reflexão nos mostra, por tornar o seu próprio trabalho mais palatável – o que aponta um sentimento de culpa ou dúvida sobre a natureza de seu ofício.

Nos ensaios “*Futurecop: The neutralization of revolt in Blade Runner*” de Peter Fitting e “*History and Salvation in Philip K. Dick*” de Jameson, ambos afirmam que a figura da empatia é um motivo recorrente na obra de PKD, especialmente em seu ciclo de ficção científica³⁴.

Without going into a full discussion here, the novel’s ethical dimension lies not only in Dick’s “grand theme” – “who is human and who only appears (masquerades) as human?” – but in the emphatic spiritual experience of “Mercerism” (...).

Empathy, as we shall see in a moment, is the key to the novel.³⁵

Thus “empathy” is one of those motifs, and finds itself written into many of the early novels of our cycle as a constituent part of the

³⁴ No intuito de agrupar os romances de PKD como variações de uma mesma temática e de separar os romances religiosos do restante, Jameson propõe a seguinte divisão da obra de PKD: Os romances *mainstream* (1955-1960), o período da Ficção Científica (1961-1968) e os romances religiosos (1973-1981). (JAMESON, Fredric. *Archeologies of the future*. London/New York: Verso, 2005, p363.)

³⁵ MULLEN, R., RONAY JR, Istvan C., EVANS, Arthur B., HOLLINGER, Veronica. *On Phillip K. Dick: 40 articles from Science-Fiction Studies*. Greencastle: Terre Haute & Greencastle, 1992, p.133.

plot (the empathy tests, which certify androidhood or schizophrenia), all the while seeming to offer a philosophical concept of some kind, saying something about human warmth or coldness in interpersonal relationships and sometimes (as in *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) even parading itself as a kind of privileged key to the novel's meaning or message.³⁶

As citações acima identificam a empatia como chave (Fitting) ou suposta chave (Jameson) para a interpretação do romance. Partindo da definição da empatia feita por Deckard acima, percebemos que sua duplicidade de sentido é abafada e, portanto, é utilizada por ele de modo a justificar o extermínio dos androides. Em outras palavras, por este ponto de vista, a empatia se configura como característica que privilegia a esfera da Cultura. Contudo, o próprio Philip K. Dick parece estar mais interessados em não definir uma simples e clara oposição entre homem e máquina, ou entre Cultura e Civilização como este centro de consciência, os românticos de outrora, ou ainda como alguns filmes recentes de FC³⁷. PKD expressa uma mescla de limites entre a máquina e o humano em um texto (escrito para uma palestra em 1972) chamado “*The Android and the Human*”, no qual partindo de sua posição de escritor de ficção científica preocupado com a realidade futura, reflete sobre seus romances anteriores (o ciclo de Ficção Científica) e comenta esta mescla entre o animado e o inanimado.

And – here is a thought not too pleasing – as the external world becomes more animate, we may find that we – the so-called humans – are becoming, and may to a great extent always have been,

³⁶ JAMESON, Fredric. *Archeologies of the future*. London/New York: Verso, 2005, p365.

³⁷ Ver a dissertação de mestrado de Marcelo C. Guirau sobre a trilogia Matrix: Figurações da indefinição: a epistemologia travada de Matrix (2007).

inanimate in the sense that we are led, directed by built-in tropisms, rather than leading. So we and our elaborately evolving computers may meet each other halfway. Someday a human being, named perhaps Fred White, may shoot a robot named Pete Something-or-Other, which has come out of General Electric factory, and to his surprise see it weep and bleed. And the dying robot may shoot back and, to its surprise, see a wisp of gray smoke arise from the electric pump that it supposed was Mr. White's beating heart. It would be rather a great moment of truth for both of them.³⁸

Este momento de verdade que o autor menciona define talvez um dos males sociais presente ao longo dos anos 50 e que se estende para a década seguinte, a saber, a “sociedade do espetáculo” (o avançado estágio do fetichismo da mercadoria) teorizada por Guy Debord que trataremos adiante. Por hora, continuemos nosso estudo do centro de consciência predominante: Rick Deckard.

Como dito anteriormente, o foco narrativo centrado em Deckard tenta, a princípio, estabelecer uma clara divisão entre o humano e a máquina através das opiniões do caçador sobre os andróides, principalmente através da figura da empatia. Porém uma leitura mais atenta pode revelar uma impossibilidade desta empatia pertencer unicamente à esfera do humano, uma vez que ela só se manifesta por intermédio da máquina.

Mencionamos anteriormente que a empatia requer um instinto coletivo ímpar que permite aos humanos a participação na fusão, evento religioso do Mercerismo. Esta fusão acontece por meio da caixa preta da empatia (*black empathy Box*, aparentemente uma versão mais completa do aparelho *Penfield*

³⁸ DICK, Philip K. “The android and the human.” In: DICK, Philip K. *The shifting realities of Philip K. Dick. Selected literary and philosophical writings/edited and with an introduction by Lawrence Sutin*. New York: Vintage Books, 1995, p. 187.

mood organ que abre o romance), um aparelho existente no ambiente privado que conecta as pessoas numa espécie de realidade virtual, fundindo as imagens de todos os conectados à imagem da figura central do Mercerismo, Wilbur Mercer. Como a Internet nos dias de hoje, esta é uma experiência privado-coletiva: privada porque cada usuário está no conforto de seu lar e à frente de seu aparelho pessoal; e coletiva porque todos os usuários se encontram em um local virtual comum: as salas de bate papo, os programas chamados *messengers* – que conectam somente aqueles que possuem os endereços eletrônicos uns dos outros (os *e-mails*) – ou mesmo os jogos *online* (os *MMORPGS*³⁹ ou outros quaisquer), nos quais os usuários possuem um avatar, uma imagem virtual que o representa dentro do jogo. Sendo assim, a experiência do Mercerismo descrita acima em muito se assemelha com a experiência do jogo *online*, se distinguindo somente pelo fato dos Merceritas não possuírem seus próprios avatares, e sim compartilharem e se fundirem a uma única representação. Este avatar único é Mercer, que se encontra em meio a uma paisagem virtual tão desolada quanto à da própria realidade do romance. Todas as pessoas fundidas em Mercer entram em contato umas com as outras, compartilhando suas emoções – sejam elas boas ou ruins – e ao final da trajetória no topo de uma montanha, todos também sentem a dor de Mercer que é ali apedrejado.

³⁹ MMORPG – Massive Multiplayer Online Role-Playing Game são jogos de computador que permitem o acesso simultâneo via Internet de milhares de jogadores mensalistas que criam e controlam um avatar próprio, um personagem customizado, que irá representá-los dentro de um mundo virtual ambientado segundo uma temática, como a ficção científica ou a fantasia medieval. Uma vez feito seu próprio personagem e conectado ao jogo, os usuários podem criar grupos ou comunidades de amigos para completarem as missões disponibilizadas pela empresa criadora do jogo. Um dos MMORPG mais populares do mundo chama-se *World of warcraft* da empresa de jogos americana *Blizzard*, possuindo cerca de 11.5 milhões de usuários ao redor do mundo (dados divulgados pela própria empresa em 2008).

A fusão é, portanto, uma relação social, uma maneira pela qual os indivíduos dotados de empatia, isto é, os humanos, se unem numa experiência coletiva de partilha de emoções e, ao mesmo tempo, o modo pelo qual a empatia, característica dita exclusiva da comunidade humana, adquire uma forma, uma imagem mediada pela caixa preta da empatia. Podemos então constatar que o mundo e as relações humanas em *Do androids...* são a tal ponto desoladas, isoladas e fragmentadas que há uma necessidade de mediação do contato humano através da imagem. Confirmando isto, temos também o outro centro de consciência, John R. Isidore que será analisado mais adiante, mencionando também em outro ponto do romance que o contato com outros humanos é possível somente por meio da caixa preta da empatia: “É a maneira de tocar outros humanos, é como você para de ficar sozinho” (tradução nossa)⁴⁰.

Ainda em relação à empatia, cremos que uma pequena digressão a uma análise de outra obra de FC feita por Theodor Adorno pode nos ser produtiva. Sabemos que a afirmação da empatia como característica unicamente humana é ao longo do romance recorrente e persistente. Contudo, tamanha ênfase na esfera dos valores humanos acaba surtindo o efeito contrário, trazendo a lume a condição de extrema reificação dos indivíduos desta sociedade. Similar ‘problema’ é percebido e analisado por Adorno no romance *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, no qual Huxley estabelece uma rígida oposição entre humanidade e reificação na figura do Selvagem, personagem criada fora do condicionamento do “*Mundo Novo*” e que encarna todos os valores da *Cultura* (amor, liberdade, artes, espontaneidade etc), em oposição ao próprio ‘*Mundo Novo*’, que pode ser

⁴⁰ DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine Books, 1996, p. 66.

representado por várias personagens integrantes desta *Civilização*⁴¹. Adorno demonstra o erro da aposta utópica de Huxley, apoiada única e exclusivamente no “espírito diante da prática e da satisfação das necessidades materiais”⁴².

Nada de espiritual, nem tampouco qualquer sonho escapista, foi jamais concebido sem que seu conteúdo já não implicasse objetivamente uma modificação da realidade material. Não há nenhum afeto, nenhum sentimento íntimo que não implique por fim algo exterior, sem o qual estes se reduziriam à intenção sublimada, à mera aparência, à inverdade.⁴³

Em sua análise Adorno esclarece que a crítica à satisfação material não se dá pura e simplesmente pela afirmação de seu inverso – a satisfação intelectual, subjetiva e espiritual, esfera de valores normalmente chamada pela classe burguesa de ‘elevada’ – uma vez que a verdade se dá na síntese entre os dois. Da mesma forma, o foco narrativo em *Do androids...* – indiferente da personagem adotada como centro organizador das ideias e percepções – reforça a reificação presente na sociedade, e não a humanidade, toda vez que se apóia única e exclusivamente na empatia como bóia salva-vidas. Numa primeira leitura somos levados pelo foco narrativo a crer que estamos acompanhando a redescoberta da humanidade do protagonista, mas a desenfreada valorização da figura da empatia, junto a sua associação ao aparato tecnológico da caixa preta, também nos apresenta um protagonista e uma sociedade extremamente coisificados e dependentes desta tecnologia que consideram ‘natural’.

⁴¹ ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 102.

⁴² *Ibid.*, p. 104.

⁴³ *Ibid.*, p. 104.

O que tentamos fazer até aqui foi uma historicização do tema Cultura versus Civilização, ou do ‘anticapitalismo romântico’, presente no foco narrativo centrado em Deckard através da figura da empatia. Por meio dos ensaios de Fitting (ao qual retornaremos adiante) e Jameson aprendemos ser a empatia um motivo constante no ciclo de ficção científica na obra de PKD, enquanto através de Adorno recordamos a máxima dialética que diz que tudo é composto de opostos, sendo assim, a exagerada afirmação de um extremo como a esfera dos valores humanos, pode revelar seu extremo inverso: a reificação na qual o foco narrativo do romance está imerso. Sendo assim, temos a figura da empatia como uma figura ambivalente que representa o “meio do caminho” entre os humanos e os computadores, os animados e os inanimados mencionados por PKD no ensaio “*The Android and the Human*”. A empatia, portanto, é o ápice da experiência humana que só adquire uma forma, porém, no aparelho chamado caixa preta. Por sua vez, a caixa preta e a fusão que nela ocorre, são uma espécie de síntese entre as esferas do animado e do inanimado, unindo a humanidade numa ‘ilusão real’.

Retomando o conceito de romance como ato socialmente simbólico, cremos ter aqui codificada nas figuras da caixa preta e da fusão um delineamento simbólico de tensões sociais e históricas mapeando um mal presente na sociedade americana, a saber, a já mencionada *sociedade do espetáculo* teorizada por Guy Debord em 1967, um ano antes da publicação de *Do androids dream of electric sheep?*, juntamente com uma invenção tecnológica massivamente entrelaçada ao espetáculo: a TV.

Mercerismo: o Espetáculo e a TV

“A humanoid robot is like any other machine, it can fluctuate between being a benefit and a hazard very rapidly. As a benefit it's not our problem.”
Rick Deckard

“But you will have to stop searching for me because I will never stop searching for you”
Mercer

Em seu livro *A sociedade do espetáculo* Guy Debord afirma que “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”⁴⁴.

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.⁴⁵ (grifos nossos)

O evento religioso da fusão, o qual discutimos na seção anterior, se assemelha a esta representação que Guy Debord menciona. No mundo fragmentado e em deterioração do romance, este *religere*, esta conexão feita pela religião e pela tecnologia funciona como uma espécie de compensação de algo escasso e em deterioração na vida real: as relações humanas. Todavia, esta compensação é problemática, pois a experiência da fusão não traz salvação ou alívio algum, uma vez que a paisagem desolada e virtual da trajetória junto a Mercer reproduz o cenário igualmente desolado e real do mundo poluído do pós-guerra. Retomando Jameson, que no ensaio já citado preocupa-se em historicizar os motivos e traçar as (im)possibilidades da utopia na obra de PKD, aprendemos que

⁴⁴ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

(...) This is a fantasy already tainted by the reality principle; (...) Wish-fulfillments, as Freud and the Utopians taught us alike, are not to be achieved so easily, by the mere making of a wish; they have their own specific formal demands and constraints, which betray the realities of their context even more effectively than the inversion in the content. Thus, as with the stones with which Mercer is persecuted and wounded, a dystopian and entropic world consistently threatens the thin fabric of the projective identification. But this involves a curious paradox: for in the characteristic Dick nightmare, about which the reader had always assumed that it was a matter of degradation of reality (as, physically, with kipple itself), it turns out on the contrary that it is the dreamworld or hallucinatory state which is degraded, and progressively infected by reality itself.⁴⁶

Esta experiência virtual da fusão – a união das imagens dos conectados à caixa preta junto à imagem de Mercer – poderia representar um espaço de formalização de escapismo ou de utopia dentro do romance, uma vez que, por uma convenção de gênero, os romances de Ficção Científica projetam sua narrativa no futuro, em uma outra realidade que extrapola ideias, males sociais e antecipações sistemáticas num esforço de literalização de uma alternativa social ou de uma forma utópica. Entretanto, para Jameson, os romances de PKD são muito mais interessantes pelo seu senso histórico e não só pelo exercício de projeção futurista. Deste modo, queremos levantar aqui a hipótese que a experiência da fusão (o mundo da fantasia ou da alucinação) configura uma representação socialmente simbólica de uma outra experiência que rima com os

⁴⁶ JAMESON, Fredric. *Archeologies of the future*. London/New York: Verso, 2005, p369.

Estados Unidos dos anos 50 e com o advento de uma ‘maravilha’ da tecnologia moderna: a televisão.

Television is in any case another one of those contextual 1950s themes and current-event references which we have observed Dick's work to soak up (as with the dramatization of the then novel Barbie dolls); and it may be suggested that in Dick drugs and schizophrenia are bad, not because they provoke hallucinations, but because those hallucinations are too closely related to television.⁴⁷

Ao contrário do que os leitores de PKD pensavam, temos a figura da fusão – não o mundo futurista degradado – como o mal da vida social figurado no romance e, à luz de Guy Debord, percebemos que esta fusão mercerita também pode ser considerada uma alegoria do *espetáculo*, que não é apenas “um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”⁴⁸ (lembramos que a fusão mercerita é o modo como as pessoas interagem umas com as outras no mundo futurista do romance).

Explorando um pouco mais a História Americana, vale a pena mencionar que nos anos 50 a economia do país teve um crescimento como nunca antes visto, acompanhado de uma evolução tecnológica decorrente do sucesso da empreitada militar americana na Segunda Guerra Mundial. A guerra de além-mar aqueceu as indústrias americanas durante e depois do conflito, contribuindo para uma grande acumulação de riquezas no país. Os soldados americanos voltaram para terra natal vitoriosos; o índice de casamentos na década de 50 subiu de maneira nunca antes vista, causando o fenômeno chamado *baby boom*. O tão chamado *American*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 371.

⁴⁸ DEBORD, Guy. *op. cit.* p.14.

Dream ia de vento em popa; o produto interno bruto quase dobrava, a inflação era baixa e a invenção dos cartões de crédito contribuía para o consumo em massa. Com tamanho poder de compra é claro que um grande número de novas famílias não deixou de adquirir a invenção tecnológica do momento⁴⁹. Ainda, os anos 50 foram uma década de homogenização, conformismo e um forte sentimento de pertença. Fazer parte de um grupo não era apenas um sinal de bom comportamento individual, mas uma necessidade social e um sinal de boa cidadania; portanto possuir uma mercadoria como a televisão significava não só possuir o poder aquisitivo para tal, mas também ser bem ajustado na sociedade⁵⁰.

Number of TV Households in America					
Year	Number of TV Households	% of American Homes with TV	Year	Number of TV Households	% of American Homes with TV
1950	3,880,000	9.0	1964	51,600,000	92.3
1951	10,320,000	23.5	1965	52,700,000	92.6
1952	15,300,000	34.2	1966	53,850,000	93.0
1953	20,400,000	44.7	1967	55,130,000	93.6
1954	26,000,000	55.7	1968	56,670,000	94.6
1955	30,700,000	64.5	1969	58,250,000	95.0
1956	34,900,000	71.8	1970	59,550,000	95.2
1957	38,900,000	78.6	1971	60,900,000	95.5
1958	41,920,000	83.2	1972	62,350,000	95.8
1959	43,950,000	85.9	1973	65,600,000	96.0
1960	45,750,000	87.1	1974	66,800,000	97.0
1961	47,200,000	88.8	1975	68,500,000	97.0
1962	48,855,000	90.0	1976	69,600,000	97.0
1963	50,300,000	91.3	1977	71,200,000	97.0
			1978	72,900,000	98.0

Ilustração 3. Tabela retirada de <<http://www.tvhistory.tv/facts-stats.htm>> - visitado em 26/11/2009

⁴⁹ ANDERSON, Terry H. *The Sixties – 3rd ed.* New York: Pearson/Longman, 2007, p.9.

⁵⁰ BODROGHKOZY, Aniko. *Groove Tube. Sixties television and the youth rebellion.* Durham and London: Duke University Press, 2001, p.26.

Philco Cool-Chassis beats the heat...major cause of all TV breakdowns!

When your family says hello to a new Philco, you say good-bye to costly TV repair bills! Philco TV has *patented* Cool-Chassis Construction. It runs cooler, performs better and lasts longer - gives up to 76% longer TV life! Philco Cool-Chassis TV has an amazing Automatic Picture Pilot that keeps your picture on the beam through live show, taped show or even old movies. It checks and perfects the picture 15,750 times a second! Styling? Models to blend with every décor—from fresh, new Compacts to the stunning new Miss America Series rendered in authentic hardwood Mastercraft cabinetry. Prices? Philco Cool-Chassis TV sets cost you no more than *ordinary* television!

PHILCO
Famous for Quality the World Over

Philco 23" "Miss America" 4828M (shown above) is a Traditional console in genuine mahogany Mastercraft cabinetry. Available with Wireless Directa Remote Control.

*23-in. overall diagonal measurement, 202 sq. in. viewable area.

Ilustração 4. 1960 Philco Televisão Branco & Preto— tela de 23 polegadas – Modelo "Miss América" #4828M – Imagem retirada de <<http://www.tvhistory.tv/1960-Philco-TV-Ad.JPG>> - visitado em 26/11/2009

O capitalismo nos Estados Unidos do pós-guerra presenciou ‘anos dourados’ de produção e consumo, configurando a tão chamada sociedade de massas, que vem se desenvolvendo a passos largos desde o século XIX por meio da especialização do trabalhador, da organização industrial em grande escala, da concentração das populações em centros urbanos e outros fatores. Toda esta dominação da economia sobre as diversas áreas da vida social acarretou uma mudança qualitativa que dá um salto novamente nos anos 60. Estamos falando do contínuo avanço da colonização mercadológica de todas as áreas da vida social ainda não colonizadas: o capitalismo tardio⁵¹.

(...) late capitalism in general (and the 60s in particular) constitute a process in which the last surviving internal and external zones of precapitalism – the last vestiges of noncommodified or traditional space within and outside the advanced world – are now ultimately penetrated and colonized in their turn. Late capitalism can therefore be described as the moment when the last vestiges of Nature which survived on into classical capitalism are at length eliminated: namely the Third World and the unconscious. The 60s will then have been the momentous transformational period when this systemic restructuring takes place on a global scale.⁵²

Dentro deste novo estágio do capitalismo estão presentes as grandes corporações, a globalização dos mercados e o consumo em massa largamente propagado pelos meios de comunicação em massa, tendo a televisão se tornado uma espécie de carro-chefe. Guy Debord considerava os meios de comunicação de massa a manifestação superficial mais esmagadora da sociedade do

⁵¹ Conceito originalmente cunhado por Ernest Mandel e aqui retomado por Fredric Jameson.

⁵² JAMESON, Fredric. “Periodizing the 60’s” In: JAMESON, Fredric. *Ideologies of theory*. London: Routledge, 1988, p.207.

espetáculo⁵³, que faz do indivíduo um anônimo e um solitário em meio à massa de consumidores. Ao mesmo tempo, este mesmo indivíduo não se vê como um solitário, pois está em consonância com uma necessidade criada em sua época: possuir um artefato que todos aqueles considerados normais possuem.

É importante fazermos um rápido esclarecimento. Não estamos sugerindo que a televisão é um aparelho malévolos. Ao mesmo tempo em que a TV era vendida como um artefato de entretenimento próprio para os lares com crianças, ela possuía também características vistas como utópicas: a possibilidade de trazer o mundo para dentro de casa, uma “nova janela para o mundo.”⁵⁴ Queremos apenas ressaltar neste momento (pois retomaremos este ponto mais adiante) o aspecto ambivalente da TV em meados dos anos 50 e 60, quando esta invenção tecnológica ainda podia ser vista tanto como causadora de certos males sociais, quanto de novas possibilidades.

Retomando o romance, ambas as personagens que funcionam como centro de consciência do foco narrativo, Deckard e Isidore, possuem um aparelho de TV e a caixa preta da empatia. A TV cria um certo conhecimento partilhado e rebaixado comum através do programa *Buster Friendly*, e a caixa preta permite aos humanos se fundirem à figura de Mercer. Ambos os aparelhos funcionam como um elo entre os humanos desta sociedade, ambos permitem a todos *to fit in*, isto é, permitem que as pessoas pertençam a um grupo (como os merceritas) e sejam vistos como bem ajustados à sociedade em que vivem. Desta maneira, a

⁵³ DEBORD, Guy. *op. cit.* p. 20.

⁵⁴ A expressão vem de uma propaganda de televisores de 1948 da extinta DuMont resgatado em SPIGEL, Lynn. *Make room for TV: Television and the Ideal in Postwar América*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 105 e citado no estudo da TV nos anos 60 de Aniko Bodroghkozy *Groove Tube*, p. 28.

figura de Mercer acaba funcionando como uma espécie de 'cimento social' no romance, conectando as pessoas que podem fazer parte do Mercerismo. Se investigarmos a morfologia da palavra Mercer temos, segundo os verbetes do *Oxford English Dictionary*:

Mercer ♂

Transferido do uso do sobrenome, originalmente um nome profissional para um mercador (Francês Antigo *mercier*, do Latim Tardio *mercarius*, um derivado de *merx* 'merchandise'). O uso como primeiro nome nos Estados Unidos pode ter se originado em honra ao General Hugh Mercer, morto na batalha de Princeton em 1777. Pode também ter sido escolhido como um equivalente masculino de [Mercy](#).⁵⁵ (tradução nossa)

merc

• **subst.** principalmente histórico um negociante de tecidos, especialmente seda e outros tecidos finos. — ORIGIN Francês Antigo *mercier*, do Latim *merx* 'mercadorias'.⁵⁶ (tradução nossa)

Sendo assim, transferindo este significado para a figura religiosa de Mercer podemos considerá-lo uma figuração da forma mercadoria em sua versão dos anos 50 e 60: o espetáculo – uma imagem que é tão representativa da mercadoria, quanto de suas relações sociais reificadas. A partir daí, temos ainda que desvendar os outros elementos que se relacionam a Mercer: a caixa preta da empatia e a fusão que nela ocorre. Organizando as relações entre estes três elementos temos Mercer como *o objeto* central da fusão, que é *o como* os humanos possuidores da caixa preta entram em contato com ele e uns com os outros. Considerando Mercer como representação do espetáculo temos, portanto, uma mercadoria (a caixa preta) como mediadora de uma relação social (a fusão),

⁵⁵ <<http://www.askoxford.com/firstnames/mercercer?view=uk>> - visitado em 27/05/2009.

⁵⁶ <http://www.askoxford.com/concise_oed/mercercer?view=uk> - visitado em 27/05/2009.

confirmando assim o papel da TV como principal tema do plano empírico dos anos 60 por trás do plano ficcional do romance. Esquematizando didaticamente nossas hipóteses de representações temos o seguinte:

Mercer, portanto, pode ser visto como uma figuração do espetáculo: uma imagem da forma mercadoria mediada por outra mercadoria – a caixa preta da empatia – através da fusão, uma relação social. Sendo assim, cremos ter aqui uma representação simbólica da reificação largamente presente na sociedade capitalista das décadas de 50 e 60 que vemos se alastrar a medida em que avançamos na leitura do romance. A forma mercadoria não está apenas figurada naquilo que claramente representa a mercadoria, como os animais vivos e os elétricos, as caixas pretas e a televisão. Citando Debord mais uma vez, se “toda a extensão da sociedade é o seu retrato”, vamos encontrá-la em todos os lugares, inclusive nas personagens. A seguir continuaremos a análise do protagonista Deckard, cuja mente possui uma ‘ideia fixa’ que é fruto deste mundo da forma mercadoria e que se torna um norte para o qual o foco narrativo continuamente se volta e se sustenta.

A ideia fixa: mercadoria, paranoia e reificação pós-moderna

'What did it say to you while I was gone?'
'That he - it - was an android. And you -' Rick broke
off, the conduits of his brain humming, calculating, and
selecting; he altered what he had started to say, 'would
detect it,' he finished. 'In a few more minutes.'
Phil Resch and Rick Deckard

Vejamos agora como a mercadoria coloniza os pensamentos e ações do protagonista, tornando-se uma ideia fixa que servirá inclusive de mola propulsora para a narrativa.

O termo ideia fixa vem da expressão francesa *idée fixe* e é aqui utilizado segundo os estudos de José Antonio Pasta sobre as figuras recorrentes e comuns a vários romances capitais da literatura brasileira. Pasta identifica o fenômeno e trabalha com a denominação utilizada no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (MPBC) de Machado de Assis⁵⁷. Para Pasta a ideia fixa, junto a outras figuras, está presente dentro da lógica da obra machadiana de forma conscientemente desenvolvida, especialmente nos romances de fase madura. Pasta afirma que esta obsessão nasce a partir de um *tour de force*, uma façanha, uma demanda pelo absoluto. Sendo o absoluto algo inatingível, a façanha torna-se uma fixação, um desejo que retorna constantemente, assim como o retorno do recalque estudado por Freud em seus estudos sobre o duplo. Em MPBC, a ideia fixa é a demanda de Brás Cubas pelo *Emplasto Brás Cubas*, “a invenção de um

⁵⁷ Evitando a piada francesa que diz que “Ideia fixa é o cachorro do Asterix” (personagem famosa dos quadrinhos franceses), José Antonio Pasta adota a definição do fenômeno segundo a lógica machadiana. PASTA, José Antonio. *Volubilidade e ideia fixa (O outro no romance brasileiro)*. Tradução de Cláudio R, Duarte do original publicado em francês. Revista Sinal de Menos #4, Fevereiro de 2010 acessada em <<http://www.sinaldemenos.org>> - visitado em 30/07/2010

medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.”⁵⁸

Dito isto, é necessário fazermos uma ressalva. A figura da ideia fixa estudada por Pasta na obra machadiana possui determinadas raízes sócio-históricas (romance brasileiro do final do século XIX, sociedade escravocrata etc) que não se aplicam ao nosso objeto de estudo (romance americano da metade do século XX, sociedade de massas etc). Entretanto, insistimos em trazer o exemplo acima por duas razões. A primeira e mais didática é a aproximação do leitor brasileiro com os materiais da obra estudada por Pasta (MPBC), na tentativa de tornar o conceito da ideia fixa e a análise do romance de PKD aqui desenvolvidas mais elucidativos. A segunda é um ponto comum que nossa análise tem com o *modus operandi* da crítica materialista de Pasta, a saber, buscar figuras socialmente simbólicas que remetem à forma-mercadoria. Sendo assim, analisemos agora as linhas iniciais do romance.

Desde o primeiro capítulo já é possível notar a ideia fixa de Deckard (sua obsessão pela mercadoria) condicionando seus pensamentos, opiniões, ações e, mais adiante, se tornando uma espécie de alívio à melancolia presente em sua vida. Também, podemos observar neste início de narrativa as próprias origens desta obsessão: o esforço do caçador em ascender socialmente e possuir mercadorias que lhe atribuam maior prestígio social.

A merry little surge of electricity piped by automatic alarm from the mood organ beside his bed awakened Rick Deckard. Surprised - it always surprised him to find himself awake without prior notice - he

⁵⁸ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, Série Bom Livro – 25.^a ed., 1998, p. 19.

rose from the bed, stood up in his multicoloured pyjamas, and stretched. Now, in her bed, his wife Iran opened her grey, unmerry eyes, blinked, then groaned and shut her eyes again.

'You set your Penfield too weak,' he said to her. 'I'll reset It and you'll be awake and-'

'Keep your hand off my settings.' Her voice held bitter sharpness. 'I don't want to be awake.'

He seated himself beside her, bent over her, and explained softly. 'If you set the surge up high enough, you'll be glad you're awake; that's the whole point. At setting C it overcomes the threshold barring consciousness, as it does for me.' Friendlily, because he felt well disposed toward the world - his setting had been at D - he patted her bare, pale shoulder.

'Get your crude cop's hand away,' Iran said.

'I'm not a cop.' He felt irritable, now, although he hadn't dialed for it.

'You're worse,' his wife said, her eyes still shut. 'You're a murderer hired by the cops.'

'I've , never killed a human being in my life.' His irritability bad risen, now; had become outright hostility.

Iran said, 'Just those poor andys.'

'I notice you've never had any hesitation as to spending the bounty money I bring home on whatever momentarily attracts your attention.' He rose, strode to the console of his mood organ. 'Instead of saving,' he said, 'so we could buy a real sheep, to replace that fake electric one upstairs. A mere electric animal, and me earning all that I've worked my way up to through the years.' At his console he hesitated between dialing for a halamic suppressant (which would abolish his mood of rage) or a thalamic stimulant (which would make him irked enough to win the argument).⁵⁹

⁵⁹ DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine, 1996, p. 3 - 4.

Nesta cena de abertura, Deckard acorda muito “bem disposto em relação ao mundo” para mais um dia de trabalho, pois como mencionado, sua configuração é de nível D no aparelho chamado Órgão de Humor *Penfield*⁶⁰ (*Penfield mood organ*). Em seguida, ao discutir com sua esposa e inflamar os humores, embora não o tivesse previamente planejado, o caçador de andróides comenta a desmedida atitude de Iran com o dinheiro das recompensas (*bounty money*).

É característico dos romances de Philip K. Dick esta mistura da parafernália futurista (típica da ficção científica) junto a situações e personagens da realidade comum (como na discussão do casal acima), questões filosóficas do ser e da banalidade cotidiana. O material utilizado em seus romances é impregnado de vários elementos tanto da indústria cultural quanto da alta cultura (da propaganda de TV ao expressionismo de Munch⁶¹). Este apagamento da fronteira entre alta cultura e cultura de massa é, para Fredric Jameson, característica fundamental do texto pós-moderno.

De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem ‘degradada’ do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos hotéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura (...): todos esses materiais não são apenas ‘citados’, como poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância.⁶²

⁶⁰ Wilder Penfield foi um neurocirurgião que em seu trabalho *Epilepsy and the Functional Anatomy of the Human Brain* publicado em 1951, mapeou o córtex cerebral motor e sensorial mostrando suas várias conexões com os membros e órgãos do corpo.

⁶¹ A morte de um dos andróides (Luba Luft) é descrita como o famoso quadro “O Grito” de Edvard Munch.

⁶² JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p. 28.

Este tipo de produção estética, sem dúvida, está relacionada à produção de mercadorias numa sociedade capitalista de consumo “à urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades”⁶³. Não há dúvidas que Philip K. Dick está totalmente inserido como profissional neste cenário do capitalismo tardio⁶⁴ desde o início dos anos 50⁶⁵, sentindo todas as pressões e dificuldades que um artista-trabalhador autônomo em face do mercado sente, assim como colhendo todos os frutos que o mercado também oferece àqueles poucos que alcançam o desejado sucesso comercial – Philip Dick recebeu um *Hugo Award* pelo romance *The man in the High Castle* (1961). Bruce Gillespie, editor da revista australiana *SF Commentary* criada em 1969 e também amigo de PKD, em entrevista a página de Internet oficial do autor comenta sobre a inserção de PKD no mercado editorial:

O trabalho de Phil Dick quase me passou despercebido, já que muitos de seus romances que apareceram no começo dos anos 60 eram comuns, cordialmente falando. Descobri muito tardiamente que Phil Dick estava rapidamente escrevendo pra comer (e manter os pagamentos de várias pensões alimentícias), e foi quase por acidente que ele produziu ótimos livros durante aquele período.⁶⁶
(tradução nossa)

The Cambridge companion to science fiction também confirma o fato:

⁶³ *Ibid*, p 30.

⁶⁴ Termo utilizado por Jameson em seu *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*

⁶⁵ Em um texto do biógrafo Lawrence Sutin retirado do site oficial de Philip K. Dick: “No início dos anos 50, (...) Dick começou a publicar contos nas revistas *pulps* de FC da época em uma velocidade surpreendente (...). Logo largou seu emprego nas lojas de Hollis para perseguir uma carreira economicamente insegura de escritor de FC. (...) havia mais dinheiro a ser ganho nos romances do que nos contos.” (tradução nossa) <http://www.philipkdick.com/aa_biography.html>

⁶⁶ <<http://www.philipkdickfans.com/frank/gillespie.htm>>

The brilliantly iconoclastic Philip K. Dick was forging a powerful new vision from sf's generic trash, which he dubbed 'kipple'. Dick was driven by routine commercial urgencies, but something wonderful happened when his hilariously demented tales ran out of control inside the awful covers of pulp paperbacks.⁶⁷

Há sem dúvida uma aproximação da experiência do autor como trabalhador com a posição em que o protagonista Rick Deckard se encontra ao longo do livro. Assim como a lógica do mercado define os padrões de trabalho do autor – Philip K. Dick ou qualquer outro inserido no mercado – também define a maneira como o caçador de andróides age. Há vários momentos em que a mercadoria ocupa o lugar central no romance e, em todos eles, o caçador de recompensas é o centro de consciência principal (a caminho do trabalho, Deckard para numa vitrine de uma *pet shop* para ver uma avestruz da mesma forma como hoje em dia as pessoas param nas lojas de celulares, admirando e cobiçando as mercadorias ali apresentadas; ao ser chamado para substituir o caçador oficial de São Francisco, David Holden, Deckard imediatamente se informa sobre o preço da avestruz – o pagamento de entrada e as respectivas parcelas mensais – e sobre o preço de sua versão elétrica; durante a visita à fabricante de androides, a Associação Rosen, o caçador fica embasbacado com a coleção de animais da empresa). A lógica da mercadoria está presente tanto no exterior quanto no interior do romance, impulsionando Deckard a continuar desempenhando seu trabalho até a compra do objeto de desejo (o 'animal real') e até o fim da execução do seu dever profissional

⁶⁷ BRODERICK, Damien. "New wave and backwash: 1960 – 1980" *In: The Cambridge companion to science fiction/edited by Edward James & Farah Mendlesohn*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 56.

(o extermínio dos novos modelos de andróides, os Nexus 6, que retornaram a Terra).

A referência às mercadorias, em suas mais diversas formas, é tão constante na obra de Dick – ao menos no ciclo de romances de ficção científica definido por Jameson⁶⁸ que estamos estudando – que um de seus estudiosos, Carl Freedman, ao analisar o romance *Ubik* (1969), sugere uma teoria da paranoia⁶⁹. Freedman retoma respectivamente o conceito de paranoia a partir dos estudos de Freud⁷⁰ e Lacan⁷¹. Em linhas gerais o paranoico é definido, primeiramente de forma isolada e anacrônica, como alguém que atribui significado a tudo, apegando-se a sua composição de significado que é totalizante e hermenêutica (Freud). Em seguida, definido de forma historicizada, o paranoico está ligado ao nascimento da hegemonia burguesa e da divisão do indivíduo burguês [*division of the subject*] (Lacan)⁷². Freedman chega à conclusão de que a paranoia “não é uma mera aberração, mas sim estruturalmente crucial à maneira que, como sujeitos comuns de uma hegemonia burguesa, representamos nosso eu a nós mesmos [*represent ourselves to ourselves*] e embarcamos em um projeto

⁶⁸ JAMESON, Fredric. *Archeologies of the future*. London/New York: Verso, 2005, p363.

⁶⁹ “Desde *O Capital*, o fetichismo da mercadoria se tornou uma categoria central em muitas versões da teoria cultural marxista e que tem sido desenvolvida e reformulada de várias maneiras – como reificação, por exemplo, por Lukács, e como contrafinalidade [*counter-finality*] por Sartre. Mas Philip Dick, ao escrever racionalmente sobre “coisas” que vivem, escolhe um termo que de modo algum está diretamente relacionado ao Marxismo, mas à ciência da psicanálise: paranoia.” FREEDMAN, Carl. “Towards a theory of paranoia” In: MULLEN, R., RONAY JR, Istvan C., EVANS, Arthur B., HOLLINGER, Veronica. *On Phillip K. Dick: 40 articles from Science-Fiction Studies*. Greencastle: Terre Haute & Greencastle, 1992, p. 111.

⁷⁰ Carl Freedman refere-se aos ensaios freudianos intitulados “*Some neurotic mechanisms in jealousy, paranoia, and homosexuality*” e “*On Narcissism*”. *Ibid.*, p. 112.

⁷¹ Carl Freedman refere-se aos ensaios lacanianos intitulados “*Agressivity in psychoanalysis*”, “*The freudian thing*” e “*The four fundamental concepts of psycho-analysis*”. *Ibid.*, p. 113

⁷² “He [Lacan] argues that the subject known to Freudian-analysis – which seems to itself to be centered and autonomous but which analytic theory and practice show to be divided and ‘de-centered’ between the Imaginary (or specular and dualistic) and Symbolic (or linguistic and structural) Orders – is by no means an eternal, ahistorical phenomenon. On the contrary, Lacan repeatedly links its emergence with such cultural products of the period of the nascent bourgeois hegemony as perspectival optics and the Cartesian *cogito*: the Freudian subject and the subject of capitalism are inextricably related.” *Ibid.*, p. 113

Cartesiano de aquisição empírica do conhecimento” (tradução nossa). Consequentemente, buscando desenvolver sua teoria *marxista* da paranoia, Freedman questiona o que há no capitalismo que nos transforma em sujeitos paranoicos e parte então para um conceito marxista clássico: o caráter duplo da mercadoria, o de possuir um valor de uso, que satisfaz a necessidade humana, e um valor de troca, que confere à mercadoria sua característica intercambiável num sistema de trocas que mistifica sua própria origem no trabalho humano”.

(...) If we are economically constituted as capitalists and workers who must buy and sell human labor that is commodified into labor-power, then we are psychically constituted as paranoid subjects who must seek to interpret the signification of the objects – commodities – which define us and which, in quasi-living manner, mystify the way that they and we are defined..⁷³

Para Freedman, portanto, PKD formaliza em seus romances toda esta paranoia estrutural da sociedade burguesa moldada à imagem da mercadoria, principalmente a constituição do sujeito desta sociedade. Em outros estudos não conectados à ficção científica podemos também encontrar esta reificação do sujeito decorrente da reificação da sociedade. Este condicionamento físico e sensorial do sujeito é muito semelhante à experiência do choque do homem mergulhado na multidão em Edgar A. Poe e em Charles Baudelaire que Walter Benjamin menciona em seu estudo sobre a poesia de Baudelaire.

Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de

⁷³ *Ibid.*, p. 113 – 114.

trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa.⁷⁴

Neste mesmo estudo Benjamin, assim como Freedman anteriormente, cita Marx que por sua vez menciona o caráter opressor da forma de produção capitalista ao fazer uso do trabalhador e de sua força de trabalho.

Todas as formas de produção capitalista... – escreve Marx – têm em comum o fato de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário; contudo, somente com as máquinas é que esta inversão adquire, tecnicamente, uma realidade concreta.⁷⁵

Identificamos todas estas tensões do mundo da produção burguesa-capitalista naturalizadas no protagonista Deckard. *Temos nele um sujeito que é constituído como o paranoico, condicionado como o passante e usado como o operário.* O caçador de recompensas tenta racionalizar o porquê faz o que faz (considerando os androides como predadores, na tentativa de justificar a barbárie de seu trabalho) e submete seu corpo e suas emoções à tecnologia – o órgão de humor *Penfield* das linhas iniciais – já que considera o avanço tecnológico um fato natural e imutável ao qual a sociedade deve sempre se adaptar. Ao refletir sobre os novos modelos de androides Nexus 6, Deckard diz:

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – vol.III. Charles Baudelaire: Um Lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.125.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.125.

“We had better just accept the new unit as a fact of life’ he said.

‘It’s always been this way, with every improved brain unit that’s come along.”⁷⁶

A submissão ao aparelho de humor irá torná-lo apto (pois com a configuração D sempre acordará bem disposto) à conclusão de seus deveres diários como trabalhador (a caça aos andróides) e como consumidor (a *ideia fixa* de aquisição da mercadoria), tornando-o parte integrante de todo o processo de produção de mercadorias, por mais que ele veja a si mesmo como antagonista deste sistema (devido ao grau de barbárie de sua profissão, o caçador se vê como parte integrante do processo de deterioração do mundo – “parte da forma destruidora do processo de entropia”⁷⁷ - tradução nossa).

Esta reificação no ser humano que pulsa da forma mercadoria e que condiciona sua maneira de agir, o *modus operandi* do protagonista, possui também um embasamento histórico relativo às décadas de 50 e 60. Thomas Frank, logo no primeiro capítulo de seu livro *The Conquest of Cool*, faz um resgate de obras que influenciaram e ainda influenciam as definições dos americanos sobre a contracultura e os anos 60. Uma dessas obras é o *best seller* *The Greening of America* (1970) de Charles A. Reich (Yale). Neste livro, Reich menciona a reificação e falta de sentido do conformismo dos anos 50, e confirma a falta de autonomia do homem da época que é comparado a um autômato.

(...) the counterculture had given rise to no less than a new “Consciousness,” a way of envisioning the world that was utterly at odds with the prevailing mores of the over-organized society. Under

⁷⁶ DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine, 1996, p. 29.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 99.

the “corporate state,” Americans had been trained in the ways of what Reich calls “Consciousness II”: they became automatons, thinking of themselves in terms of their duties as workers and consumers. They endured “a robot life in which man is deprived of his own being, and he becomes instead a mere role, occupation, or function.”⁷⁸

Esta mera função, este tipo de comportamento ‘bem ajustado’ resquício dos anos 50 está presente no protagonista Deckard. Seu trabalho requer um condicionamento de seu modo de agir e pensar, daí vem a necessidade de se subordinar física e sensorialmente à programação de humor no órgão de humor *Penfield*⁷⁹ e de considerar os andróides predadores solitários, tornando sua ocupação mais “palatável” no intuito de cumprir seu dever profissional, ser remunerado e continuar sua vida ‘livre’ no mundo do consumo.

Vimos aqui que a mercadoria como ideia fixa na personagem é sua mola propulsora e, conseqüentemente, principal força motriz da narrativa uma vez que Deckard é o centro de consciência principal a ser acompanhado no romance. Aprendemos com *Pasta* que esta obsessão é fruto de uma demanda pelo absoluto, figurado no romance pelo anseio da escalada social por meio da aquisição de mercadorias que representem uma posição superior. Tais temas mundanos normalmente considerados como temas de degradação fazem parte da produção de mercadorias no mundo pós-moderno no qual Philip K. Dick está plenamente inserido como profissional atuante. Esta sociedade burguês-capitalista de

⁷⁸ FRANK, Thomas. *The conquest of cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p.14.

⁷⁹ Ainda neste primeiro capítulo temos uma espécie de catálogo de emoções ou estímulos sensoriais possíveis de serem digitados na caixa preta – e.g. 481: “awareness of the manifold possibilities open to me in the future”, 888: “The desire to watch TV, no matter what’s on it”, 3: stimulates the cerebral cortex into wanting to dial, 594: “pleased acknowledgement of husband’s superior wisdom in all matters”; e dois estímulos são comentados, porém seus códigos não foram mencionados: “despair” e “ecstatic sexual bliss” (DICK, 1996:6).

organization men dos anos 50 constrói um sujeito reificado, paranoico e conformista, condicionado a buscar o que a sociedade instaura como natural: uma função ou papel de consumidor.

Posto isto, havia possibilidade de uma alternativa em meio a esta sociedade de consumo massificada? E quanto a Isidore, o outro refletor de ideias do foco narrativo, e os andróides, seriam eles representações sociossimbólicas do *status quo* ou de uma alternativa? Passemos agora a investigação destes.

O 'especial' Isidore e os androides

They [the ads] informed him in a countless procession of ways that he, a special, wasn't wanted, had no use, could not, even if he wanted to, emigrate. So why listen to that? He asked himself irritably.
Fork them and their colonization;
John R. Isidore, special

In the land of the free, some citizens were more free than others, although all were guaranteed the same liberties by the U.S. Constitution⁸⁰.

Vimos anteriormente que há na obra uma duplicidade dos centros de consciência do foco narrativo: ora acompanhamos o burocrata e caçador de recompensas Rick Deckard, ora o 'especial' e solitário J. R. Isidore. Tratemos agora deste último, começando com uma definição inicial apresentada no capítulo dois:

(...) Once pegged as special, a citizen, even if accepting sterilization, dropped out of history. He ceased, in effect, to be part of mankind.⁸¹

Como podemos notar no trecho acima, a aceção para o título de 'especial' no universo do romance não é a de alguém superior ou notável, mas sim o seu contrário. A personagem Isidore nos é apresentada em meio a uma descrição de um edifício decadente do subúrbio de São Francisco.

In a giant, empty, decaying building which had once housed thousands, a single TV set hawked its wares to an uninhabited room.

This ownerless ruin had, before World War Terminus, been tended and maintained. Here had been the suburbs of San Francisco,

⁸⁰ ANDERSON, Terry H. *The Sixties – 3rd ed.* New York: Pearson/Longman, 2007, p. 20.

⁸¹ DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine, 1996, p. 16.

a short ride by monorail rapid transit; the entire peninsula had chattered like a bird tree with life and opinions and complaints, and now the watchful owners had either died or migrated to a colony world. Mostly the former; (...).

In addition, no one today remembered why the War had come about or who, if anyone, had won. The dust which had contaminated most of the planet's surface had originated in no country and no one, even the wartime enemy, had planned on it.

(...) Perhaps, deformed as it was, Earth remained familiar, to be clung to. Or possibly the nonemigrant imagined that the tent of dust would deplete itself finally. In any case thousands of individuals remained, most of them constellated in urban areas where they could physically see one another, take heart at their mutual presence. Those appeared to be the relatively sane ones. And, in dubious addition to them, occasional peculiar entities remained in the virtually abandoned suburbs.

John Isidore, being yammered at by the television set in his living-room as he shaved in the bathroom, was one of these.⁸²

De certa forma, o cenário decadente espelha a vida rebaixada de Isidore. Somos informados que este lugar foi uma vizinhança bastante sonora antes da guerra (*World War Terminus*), mas agora não passa de ruínas cujos donos morreram ou imigraram. O narrador então aproveita a deixa e tece o pano de fundo do romance: a guerra, o abandono, a imigração e a poeira que contamina tudo e quase todos na superfície terrestre. Esta poeira rima com o cenário de poluição dos anos 60 norte-americanos, que forçou o presidente Lyndon Johnson – diferente dos governos do período de 1997 a 2005 que se negaram a assinar o

⁸² DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine, 1996, p. 15-16.

Protocolo de Kyoto – a assinar o *Air Quality Act* em 1967, atribuindo a cada estado o controle da emissão de poluentes.

Ilustração 5- “*Smog here nears the danger point*” declarou o jornal *The New York Times*. A poluição nos anos 60 foi a razão de ao menos 80 mortes em uma semana, razão esta que levou o presidente Lyndon Johnson a assinar o *Air Quality Act* de 1967. ANDERSON, Terry H. *The sixties*. 3rd ed. New York: Pearson/Longman, 2007, p. 69.

Percebemos aqui uma função inicial para este centro de consciência: auxiliar na definição do contexto ficcional do romance e tudo o que dele faz parte: o cenário (mundo futurista degradado pela poluição), o Mercerismo, os androides. Este segundo centro de consciência representa o *underdog*, um pobre diabo oprimido por todos que têm conhecimento de sua condição degenerada de “desligado da história” e de “não-humano”: pessoas do trabalho, o caçador de recompensas e até mesmo os androides que irão refugiar-se em seu apartamento. Nem mesmo a TV lhe dá folga. Ao ligá-la todas as manhãs, Isidore sofre com as propagandas prometendo-lhe uma vida melhor em Marte como se tudo fosse uma

simples questão de escolha (“Emigrate or degenerate! The choice is yours!”⁸³ – tradução nossa), que aos ditos ‘especiais’, no entanto, é negada por meio de testes que medem a saúde e as faculdades mentais do candidato a imigração. Apesar de “degenerado”, Isidore é detentor de empatia aos moldes já definidos pelo centro de consciência principal e, portanto, passivo de participação na fusão mercerita. Na verdade, Isidore conta enormemente com o Mercerismo, pois o considera sua única alternativa de possuir algum contato com as pessoas ditas normais. Em outras palavras, sua condição precária e segregada o impele à busca de uma compensação social no Mercerismo, que já sabemos ser problemática, uma vez que a fusão junto a Mercer não traz salvação ou mudança alguma.

Em seções anteriores vimos que o Mercerismo é uma espécie de representação simbólica do espetáculo, uma consequência decorrente do ‘avanço’ capitalista em uma sociedade mediada pela imagem (configurando uma representação sociossimbólica da sociedade do espetáculo). Constatamos então que Mercer, a caixa preta da empatia e a fusão poderiam ser consideradas, respectivamente, representações do espetáculo, da TV e de uma das relações sociais que regem o mundo burguês-industrial: o consumo. Sendo assim, a dependência ou defesa de Isidore da fusão com Mercer não configura uma formalização utópica de alternativa ao sistema governante (*establishment*), mas ao contrário, é apenas mais uma forma de afirmá-lo. Ao defender e depender da relação social reificada que o Mercerismo representa, Isidore ajuda a manter o próprio sistema de relações sociais que o oprime.

⁸³ *Ibid.*, p. 8.

Toda esta condição de *persona non grata* e de rebaixamento da personagem Isidore permite a aproximação deste com os androides. O romance possui sete personagens androides: *Rachel Rosen*, propriedade da fabricante de androides Rosen e a única que não está sendo perseguida pelo caçador de recompensas; *Pris Straton*, androide idêntica a Rachel que refugia-se no edifício onde Isidore habita; *Garland*, inspetor de um falso departamento de polícia composto por uma maioria androide; *Luba Luft*, excepcional cantora de ópera e apreciadora de arte; *Polokov*, investigador da polícia soviética e primeiro androide a ser exterminado; *Roy e Irmgard Baty*, o casal de androides que liderou a fuga de Marte. Nesta pequena descrição dos androides e suas funções adquiridas ao se misturarem aos humanos, verificamos algumas características que rimam com os anos 60 americanos.

Anteriormente vimos que Deckard podia ser comparado a um homem dos anos 50, condicionado de maneira a agir e pensar dentro do que é considerado ser alguém bem ajustado ao *status quo*. Os androides, no entanto, estão mais ligados à década posterior, ao incorporarem vários pontos de tensão dos anos 60, como a contracultura e a arte (Roy, Irmgard, Pris e Luba), a União Soviética e a polarização do mundo durante a Guerra Fria (Garland), e a rebeldia em geral (todos os androides que fugiram de Marte). Lembremos que os androides são fabricados por esta sociedade e utilizados como uma espécie de prêmio dado aos imigrantes assim que chegam a Marte; suas funções são servir seus proprietários e fazer os trabalhos que os humanos não desejam realizar. Em decorrência disto, eles se unem em uma ação comum contra a condição precária em que vivem e num esforço coletivo fogem de Marte para vir a Terra em busca de uma vida

melhor, misturando-se aos humanos. Além disso, querem também desmascarar o Mercerismo, pois do ponto de vista dos autômatos, a pseudorreligião é o único elemento que os distingue dos humanos. Os androides, portanto, se configuram como uma espécie de representação sóciosimbólica de várias tensões dos anos 60 que se colocaram contra o *establishment* norte-americano. Abaixo apresentaremos o que acreditamos ser o material sócio-histórico mais relevantes materializado nos androides, mais precisamente em sua segregação, servidão, subclassificação e insatisfação junto ao *status quo*.

The movement foi como ficou conhecido o movimento nacional ativista de negros e estudantes (negros e brancos) pelos direitos civis nos anos 60 que começou com protestos pacíficos chamados *sit-ins*⁸⁴, nos quais os participantes se sentavam em lugares públicos a eles proibidos. Embora a Constituição lhes garantisse direitos – como o direito à integração de espaços e meios públicos de transporte desde o caso *Brown v. Board of Education* de 1954 que decidiu em favor de Linda Brown e seu direito de estudar em uma escola de brancos a três quadras de sua casa (ao invés de ser levada até a cidade de Topeka - Kansas em uma escola só para negros) – vários estados, principalmente do sul, ainda ignoravam as decisões federais e mantinham o sistema de segregação dos

⁸⁴ O primeiro deles foi o numa tarde de primeiro de Fevereiro de 1960 numa *Woolworth's store* em Greensboro, Carolina do Norte, quando quatro jovens estudantes negros da *A&T College* exigiram que uma garçonne os atendesse em um balcão. Naquela tarde, Joseph McNeil, Franklin McCain, Billy Smith e Clarence Henderson (ver ilustração 6) não foram atendidos. No dia seguinte, os quatro estudantes voltaram com cerca de mais trinta estudantes negros, entre homens e mulheres, e se sentaram no balcão novamente. No próximo dia, cerca de 50 estudantes, incluindo três brancos, voltaram à loja. ANDERSON, Terry H. *The sixties*. – 3rd ed. New York: Pearson/Longman, 2007, p. 19.

“Separados, mas Iguais” (*separate but equal*) chamado Jim Crow⁸⁵. Terry Anderson, em seu livro *The sixties*, comenta:

Outside of the South, most whites thought African Americans had better opportunities. In fact, a decade after the *Brown* case, educational facilities remained segregated because white officials drew school district lines. The Civil Rights Commission found that between 1950 and 1965, segregation in 15 large northern cities actually “rose sharply”, and that in those cities black unemployment was double that of whites, even during the booming economy of the sixties. In Watts, the black unemployment rate was 30 percent, and nationally, the majority of blacks were underemployed in unskilled and service jobs, the prescription for poverty.⁸⁶

Ilustração 6. Joseph McNeil, Franklin McCain, Billy Smith e Clarence Henderson, foto de Jack Moebes (*Greensboro Daily News*) não publicada no jornal de *Greensboro* em 1960 para não promover a causa dos *Greensboro 4*. Imagem retirada de <http://objectofhistory.org/objects/extendedtour/lunchcounter/?order=4> > visitado em 30/09/2010.

⁸⁵ Desde 1838, Jim Crow é usado como um epíteto desrespeitoso de negros. A origem do nome é incerta, mas o que se sabe é que um ator chamado Thomas Ryce em 1828 criou uma personagem chamada Jim Crow. Ryce era um *minstrel*, um intérprete branco de músicas ou peças de negros com fim frequentemente humorístico. <<http://www.ferris.edu/jimcrow/who.htm>> - visitado em 30/09/2010.

⁸⁶ ANDERSON, Terry H. *op. cit.*, p. 74.

Ilustração 7. "Protest by Ministers," April 14, 1960. Coleção de fotografias do New York World-Telegram e do Sun Newspaper - Library of Congress. Imagem retirada de <http://objectofhistory.org/objects/extendedtour/lunchcounter/?order=8> > visitado em 30/09/2010.

O movimento pelos direitos civis, e seus respectivos *sit-ins*, foi fortemente liderado por Martin Luther King Jr. no começo da década, culminando na Marcha a Washington de 28 de Agosto de 1963. 200 mil pessoas – dentre negros e brancos, cantores como Bob Dylan, Joan Baez e o trio *Peter, Paul and Mary* – foram a capital do país no intuito de impelir o Congresso norte-americano a votar em favor das Leis de Direitos Civis (*Civil Rights Act*). Foi nesta marcha que King pronunciou seu famoso "*I have a dream*" speech que representou o auge da Marcha. Em suas linhas podemos perceber que o problema enfrentado pelo movimento é de origem histórica:

Five score years ago, a great American, in whose symbolic shadow we stand signed the Emancipation Proclamation. This

momentous decree came as a great beacon light of hope to millions of Negro slaves who had been seared in the flames of withering injustice. It came as a joyous daybreak to end the long night of captivity.

But one hundred years later, we must face the tragic fact that the Negro is still not free. One hundred years later, the life of the Negro is still sadly crippled by the manacles of segregation and the chains of discrimination. One hundred years later, the Negro lives on a lonely island of poverty in the midst of a vast ocean of material prosperity.

(...)

I have a dream that one day on the red hills of Georgia the sons of former slaves and the sons of former slave owners will be able to sit down together at a table of brotherhood.

(...)

I have a dream that my four children will one day live in a nation where they will not be judged by the color of their skin but by the content of their character.⁸⁷

Apesar do discurso de King retomar as origens históricas da segregação que datam do período da escravidão e de como se deu o processo de integração do negro na sociedade após a Proclamação de Emancipação (*Emancipation Declaration*) assinada por Abraham Lincoln, percebemos que a questão era tratada de forma naturalizada. Até então era “senso comum” que estabelecimentos comerciais possuísssem cartazes enunciando “Somente para brancos” (White people only) ou “Não servimos negros” (*We don't serve negroes*), dando a impressão de que tal atitude segregacionista era algo natural, algo que sempre aconteceu e, portanto, deveria continuar acontecendo. Os empregos que os

⁸⁷ Ver o discurso completo em <<http://www.mlkonline.net/dream.html>> visitado em 29/10/2010.

negros possuíam, quando os tinham, eram de baixa renda e aparentemente de pouca habilidade. A simples manutenção desta condição ao longo dos anos, sem a devida reflexão sobre o assunto e sem revoltas por parte dos oprimidos, acaba se tornando uma espécie de tradição, algo considerado natural. Logo, desloca-se o cerne da questão, que é histórica, para uma característica presente na situação, como a cor por exemplo. Desta forma, um problema que era histórico – o processo como se deu a emancipação e integração dos antigos escravos na sociedade norte-americana – torna-se pontual e absolutizado em uma categoria – a “inferioridade” da raça negra decorrente dos subempregos que estes “conseguem” (leia-se aqui “é impelido a”) assumir. Portanto, embora King retome as origens históricas em sua retórica, no ápice de seu discurso é a questão da cor que fala mais alto, deixando de lado todo o processo histórico, todo o devir que gerou a situação dos negros. Aqui há, de certa forma, uma vitória da ideologia mesmo dentro do discurso mais alternativo e *anti-establishment* dos anos 60, que apesar de avançar em vários aspectos, não se esforça em buscar uma outra experiência, mas sim pela integração no sistema vigente, solapando uma posição que poderia ser realmente revolucionária⁸⁸.

Em um outro contexto que concerne a década de 60, partindo de campanhas publicitárias Thomas Frank em seu livro *The conquest of cool* faz um estudo da cooptação da contracultura dos anos 60, ao analisar “the forces and

⁸⁸ Desde 1935 com a ascensão da Frente Popular no mundo todo, a tomada dos meios de produção não faz parte da pauta dos movimentos revolucionários e/ou utópicos, configurando-os assim como reformistas na melhor das hipóteses.

logic that made rebel youth cultures so attractive to corporate decision-makers”⁸⁹. Frank demonstra em seu livro como a lógica da mercadoria se apropriou de elementos dos movimentos *anti-establishment* e os refuncionalizou, retirando seu caráter de alternativa ao *status quo* para transformá-los em mais uma variedade de mercadorias oferecidas aos consumidores.

In contemporary American public culture the legacy of the consumer revolution of the 1960s is unmistakable. Today there are few things more beloved of our mass media than the figure of the cultural rebel, the defiant individualist resisting the mandates of the machine civilization. Whether he is an athlete decked out in Mohawk and multiple-pierced ears, a policeman who plays by his own rules, an actor on a motorcycle, a movie fratboy wreaking havoc on the townies’ parade, a soldier of fortune with explosive bow and arrow, a long-haired alienated cowboy gunning down square cowboys, or a rock star in leather jacket and sunglasses, he has become the paramount cliché of our popular entertainment, the preeminent symbol of the system he is supposed to be subverting. In advertising, especially, he rules supreme.⁹⁰

Sendo assim, embora seja necessária uma pesquisa cujo objetivo não é vislumbrado por nosso estudo, podemos levantar a hipótese de que vários dos movimentos que buscavam uma alternativa na década de 60 de certa forma possuíram ou bateram em um teto ideológico comum: a forma mercadoria e a propriedade privada. Como vimos acima, tanto o movimento pelos direitos civis

⁸⁹ FRANK, T. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counter-culture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. p. 7.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 227-228.

aos moldes de Martin Luther King Jr. (não esqueçamos que na década de 60, vários outros movimentos libertários existiram como, por exemplo, sob a liderança de Malcolm X, que previa um radicalismo e separatismo entre brancos e negros) e a contracultura, não resistiram às forças dinâmicas de cooptação e integração do *big business* e do *establishment*. O que nos interessa, portanto, em nosso estudo é que o movimento pelos direitos civis e suas demonstrações de insatisfação com o *establishment* é o material sócio-histórico mais expressivo, mas não único, reduzido estruturalmente⁹¹ na figura dos androides, configurando-os como a posição *anti-establishment* – guardadas as devidas proporções em relação às possibilidades e limites históricos disponíveis – no romance. Sendo assim, os *androides materializam um terceiro ponto de vista disponível na década de 60 que é mapeado pela obra, porém não amplamente analisado* como os outros dois (*Deckard e Isidore*), pois estes em foco é que acabam construindo o ponto de vista dos autômatos dentre “idas e vindas”.

Percebemos que a opinião destes dois centros organizadores em relação aos androides não se mantém única ao longo da obra. A princípio, o ponto de vista dos androides entra em embate com o de Deckard e se concilia com o de Isidore. Como já mencionado anteriormente, Rick Deckard prefere compará-los a animais predadores sem qualquer tipo de empatia para facilitar seu trabalho de detecção e execução – tal atitude mantém o caçador a favor do sistema ao qual serve. Contudo, ao entrar em contato com a androide mais interessante do romance, a cantora Luba Luft que está associada às artes por meio da ópera de Mozart e da

⁹¹ Utilizo aqui o conceito da redução estrutural segundo Antonio Candido, que basicamente aponta para a mediação que é feita de um determinado material não literário em um componente de estrutura literária. CANDIDO, Antonio. *O discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 9.

exposição expressionista de Munch, Deckard coloca sua opinião inicial à prova e passa a simpatizar com os autômatos, ou pelo menos com suas versões femininas. O caçador chega a desejar não ter que executá-la, pois não compreende inteiramente por que um talento como o dela pode ser considerado uma ameaça. A única explicação que consegue conceber delata uma imperfectibilidade daqueles que são considerados seres humanos normais. Ao ver a androide Luba Luft pela primeira vez, Deckard reflete:

On the stage Luba Luft sang, and he found himself surprised at the quality of her voice; it rated with that of the best, even that of notables in his collection of historic tapes. The Rosen Association built her well, he had to admit. And again he perceived himself *sub specie aeternitatis*, the form-destroyer called forth by what he heard and saw here. Perhaps the better she functions, the better singer she is, the more I am needed. If the androids had remained substandard [...] there would be no problem and no need of my skill⁹².

Percebemos aqui que os androides representam uma ameaça da ordem profissional aos humanos, pois suas habilidades e talentos são extremamente desenvolvidos; daí o anseio androide de inserir-se na sociedade terrestre. A ideia inicial do predador, definida pelo protagonista, é impossível de se manter ao observar a androide cantar ópera ou admirar uma pintura. Isto se tornará ainda mais saliente com o fim da androide Luba Luft, sendo que sua morte mimetiza um dos quadros mais expressivos do alto modernismo: “O Grito”.

(...) At an oil painting Phil Resch halted, gazed intently. The painting showed a hairless, oppressed creature with a head like an inverted pear, its hands clapped in horror to its ears, its mouth open in a vast,

⁹² DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey/Ballantine, 1996, p. 99.

soundless scream. Twisted ripples of the creature's torment, echoes of its cry, flooded out into the air surrounding it; the man or woman, whichever it was, had become contained by its own howl. It had covered its ears against its own sound. The creature stood on a bridge and no one else was present; the creature screamed in isolation. Cut off by - or despite - its outcry. 'He did a woodcut of this,' Rick said, reading the card tacked below the painting.

'I think,' Phil Resch said, 'that this is how an andy must feel.

(...)

Phil Resch fired, and at the same instant Luba Luft, in a spasm of frantic hunted fear, twisted and spun away, dropping as she did so. The beam missed its mark but, as Resch lowered it, burrowed a narrow hole, silently, into her stomach. She began to scream; she lay crouched against the wall of the elevator, screaming. Like the picture, Rick thought to himself, and, with his own laser tube, killed her.

(...)

'Do you think androids have souls?' Rick interrupted.⁹³

Constatamos que a associação do quadro “O Grito” com a androide Luba solapa a definição corrente na sociedade do romance que considera os androides como frios e predatórios, pois

O quadro de Edvard Munch, *O grito*, certamente é uma expressão canônica dos grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento (...).⁹⁴

Ao discutir sobre o pós-modernismo, Jameson afirma que “O grito”, exemplo de arte do alto modernismo, implementa o que ele chama de “modelos

⁹³ *Ibid.*, p.130-131.

⁹⁴ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p.38.

fundamentais de profundidade” como a dialética da essência e da aparência, o modelo do latente e do manifesto (Freud), da autenticidade e inautenticidade. Não precisamos entrar a fundo na análise de Jameson do quadro para já percebermos que a associação de “O grito” aos androides é capital para a mudança de visão do protagonista – e do leitor – em relação aos fugitivos de Marte, uma vez que esta associação aproxima os autômatos a temas como os da mônada – componente básico de toda e qualquer realidade física ou anímica – do indivíduo autônomo etc, ou seja, esta aproximação os configura como não sendo simples máquinas coisificadas, predatórias e condicionadas, mas sim humanos que sentem solidão, medo, angústia.

Após a expressiva (ou expressionista) morte de Luba, enquanto o caçador de recompensas se mantém em dúvida sobre executar ou não os androides fugitivos, é o próprio Mercer (a alegoria do espetáculo) quem soluciona tal questionamento e define o que deve ser feito e pensado. Isto acontece em dois momentos: quando o caçador utiliza a caixa preta da empatia:

*“Go and do your task, even though you know it's wrong”*⁹⁵

E pouco antes do caçador retirar de cena os últimos androides fugitivos:

*“What you are doing has to be done, I said that already”*⁹⁶.

Nestes dois momentos, a alegoria do espetáculo preenche as lacunas e dita aquilo que deve ser pensado ou para falar como Guy Debord

⁹⁵ DICK, Philip K. *op. cit.*, p. 178.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 220.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico.⁹⁷

Por outro lado, Isidore parece não se importar com a companhia de seus hóspedes andróides, pelo menos a princípio. Ao contrário, o 'especial' se solidariza com eles, uma vez que confessam viver numa situação tão precária em Marte quanto à dos 'especiais' na Terra. Os andróides agradecem-lhe o auxílio e consideram-no *especial*, refuncionalizando este termo que até então possuía uma conotação pejorativa associada àqueles que se deterioraram com a poluição do mundo.

'Well,' Irmgard said, 'I won't say anything more. But if we turn this down I don't think we'll find any other human being who'll take us in and help us. Mr Isidore is -' She searched for word.

'Special,' Pris said.⁹⁸

Entretanto, esta consonância entre o 'especial' e os andróides se complica quando Isidore assiste aterrorizado a uma cena de viviseção de uma aranha realizada pela curiosidade da andróide Pris. Lembremos que a sociedade do romance estabelece uma relação mercadológica e fetichista com qualquer tipo de animal, daí decorre o horror de Isidore ao ver a aranha sendo mutilada. Embora Isidore não represente um consumidor potencial das mercadorias de *status* tal qual o protagonista, a cena da viviseção da aranha delata um ponto em comum entre os dois, um limite intransponível da sociedade e de ambos os pontos de

⁹⁷ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. . Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 18

⁹⁸ DICK, Philip K. *op. cit.*, p. 165.

vista: a relação sacrossanta com a mercadoria. Mesmo sendo inalcançável a um “especial” e mesmo não a tendo como uma *ideia fixa*, Isidore não consegue conceber um outro tipo de relação com a mercadoria mais valiosa desta sociedade. A destruição deste objeto perante seus olhos é algo inconcebível e aterrorizante, não pelo fato de Isidore possuir uma relação ecológica de preservação do animal, mas por se tratar de um fetiche, um objeto mágico ao qual se presta culto. Ao mesmo tempo, em contrapartida, nesta *cena* notamos que o ponto de vista androide ultrapassa este limite em relação à mercadoria, pois não a enxerga como tal.

Ademais, novamente como no caso do protagonista, é a alegoria do espetáculo (Mercer) que dita o que deve ser pensado e impede Isidore de aderir à causa androide. Sua crença cega no Mercerismo o torna um consumidor contemplativo do evento da fusão, que o condiciona a uma passividade, ou para falar como Guy Debord, Isidore age como o espectador de TV que apenas espera a próxima atração.⁹⁹

Posteriormente, no encontro com Deckard, sua falta de pensamento reflexivo e crítico, ou atitude contemplativa e “ingênua”, o faz acidentalmente delatar os androides que estão em seu apartamento, com os quais ele poderia se aliar, já que compartilham de uma condição semelhante.

'What did you do?' the man holding the flashlight asked.

'I put down a spider,' he said, wondering why the man didn't see; in the beam of yellow light the spider bloated up larger than life. 'So it could get away.'

⁹⁹ “Quem fica sempre olhando, para saber o que vem depois, nunca age: assim deve ser o bom espectador.” DEBORD, Guy. *op. cit.*, p. 183.

'Why don't you take it up to your apartment? You ought to keep it in a jar. According to the January Sidney's most spiders are up ten per cent in retail price. You could have gotten a hundred and some odd dollars for it.'

Isidore said, 'If I took it back up there she'd cut it apart again. Bit by bit, to see what it did.'

'Androids do that,' the man said. Reaching into his overcoat he brought out something which he flapped open and extended toward Isidore.¹⁰⁰

Em suma, o que apresentamos aqui neste capítulo o segundo centro de consciência explorado no romance e sua respectiva proximidade ao terceiro ponto de vista inserido na obra, que por sua vez é constituído em sua maioria de forma cambiante a partir de Deckard e Isidore. Ambos mudam de opinião ao longo da obra e acabam, de forma consciente ou não, decretando a eliminação dos autômatos. Vimos também que sua condição degradada e segregada que os aproxima da personagem Isidore, rima especialmente com a situação dos negros da década de 60 ao se rebelarem em um movimento a favor dos direitos civis. Passemos agora a análise do ponto de vista da composição geral do romance e ao mapeamento dos pontos de vista disponíveis junto aos seus respectivos limites.

¹⁰⁰ DICK, Philip K. *op. cit.*, p. 218.

Limites do foco narrativo

Por intermédio dos centros de consciência que compõem o romance, tentamos mostrar em toda a investigação feita até agora “as peças de nosso quebra-cabeça” os pontos de vista dos centros de consciência e os principais materiais sócio-históricos incrustados na obra – dos quais ela se apropria em maior ou em menor grau. Faz-se agora necessário que examinemos todos estes elementos sobre o ponto de vista da composição geral da obra que se estrutura através da soma de todas as escolhas formais e estruturas que constroem o romance.

Entramos em contato com os centros de consciência da obra por intermédio de um narrador em terceira pessoa que não emite julgamentos e que varia sua distância dos objetos narrados no que concerne ao acesso dos pensamentos. Como podemos perceber na maior parte das citações do romance feitas até aqui, este narrador prefere *mostrar a narrar*, ou seja, há uma preferência pelo recurso da *cena*, que apresenta os valores, posições e opiniões de cada personagem sendo proferidas por elas mesmas, seja falando ou pensando.

Quanto à estrutura, os capítulos se organizam pela alternância entre os centros de consciência Deckard e Isidore. seguindo o esquema abaixo:

Capítulos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Deckard	x		x	x	x			x	x	x	x	x		x	x	x	x		x	x	x	x
Isidore		x				x	x						x		x			x	x	x		

Claramente percebemos que o ponto de vista de Deckard é o mais frequentemente acompanhado e, conseqüentemente, isto acaba resultando em

uma análise mais profunda deste cuja discussão retomaremos adiante. Em decorrência de sua estrutura alternante, a obra exige elementos que conectem ambos os centros de consciência como, por exemplo, a TV analisada aqui anteriormente. Observemos abaixo uma mesma previsão do tempo presente nos capítulos que acompanham ambos os centros de consciência.

He turned up the TV sound, and the voice of Buster Friendly boomed out and filled the room. “-ho ho, folks. Time now for a brief note on today’s weather. The Mongoose satellite reports that fallout will be especially pronounced toward noon and will then taper off, so all you folks who’ll be venturing out-“

Appearing beside him, her long nightgown trailing wispily, Iran shut off the TV set.¹⁰¹

‘-ho ho, folks! Zip click zip! Time for a brief note on tomorrow’s weather; first the Eastern seaboard of the U.S.A. – Mongoose satellite reports that fallout will be especially pronounced toward noon and then will taper off. So all you folks who’ll be venturing out ought to wait until afternoon, eh? (...)’¹⁰²

A previsão de tempo do programa de TV *Buster friendly* nos dá a impressão de que não há mudança alguma neste mundo decadente. No capítulo 1 a TV diz ser a previsão do tempo para *hoje*, e no capítulo 6 para *amanhã*, contudo, a previsão é a mesma – com uma pequena mudança na posição do advérbio *then*, que acaba criando duas opções da mesma coisa. Este “mais do mesmo” está associado à TV, que traz várias opções de um mesmo formato de entretenimento

¹⁰¹ *Ibid.*, p.7.

¹⁰² *Ibid.*, p.61.

ou notícia, que por sua vez, está presente no cotidiano de ambos Deckard e Isidore tanto no formato do televisor propriamente quanto alegoricamente representado na caixa preta da empatia, definindo uma atmosfera de homogeneização e imutabilidade para aqueles associados a estes aparelhos.

Ainda com base no modelo acima, do ponto de vista estrutural, de imediato notamos que os androides não são adotados como centros organizadores, aparecendo somente por intermédio dos outros centros de consciência. Isto quer dizer que as *cenas* se estruturam a partir dos pontos de vista dos personagens Deckard e Isidore, nunca dos androides, ou seja, os androides como representação socialmente simbólica de uma posição *anti-establishment* só tomam forma por meio destes personagens. Vimos isto anteriormente por meio de Isidore na citação que mostra a refuncionalização da palavra *especial* (DICK, 1996: 165) e na citação em que Deckard diz não entender por que um talento como o de Luba Luft é considerado uma ameaça (DICK, 1996: 99).

Retomemos o fato de Deckard ser o centro de consciência mais frequente. Em apenas cinco capítulos Isidore é o único centro organizador, enquanto Deckard o é em dezessete. Nos capítulos em que ambos aparecem (capítulos 15, 19 e 20), percebemos o predomínio da visão do caçador sobre a do 'especial'. Como mencionamos anteriormente, todas as decisões formais tomadas contribuem para a construção de uma visão de mundo veiculada pela obra, portanto, a adoção do ponto de vista de Deckard na grande maioria dos capítulos aliada à própria opinião do autor – presente no texto em que discute uma possível adaptação cinematográfica do romance apresentada em seções anteriores – poderia erroneamente guiar-nos a constatação de que o ponto de vista de

Deckard é o mais relevante do romance. Porém, para que isto se efetivasse, algum outro tipo de corroboração deveria estar formalizada na obra, explicitando uma consonância maior com o ponto de vista do caçador. Como já dito, o narrador quase imperceptível do romance alterna sua distância dos objetos narrados e este movimento acaba produzindo eventuais utilizações do *Discurso Indireto Livre*. Vemos aqui o protagonista ao final de seu *tour de force* em busca de uma confirmação positiva para o seu feito¹⁰³.

It would have been rewarding to talk to Dave, **he decided**, Dave would have approved **what I did**. But also he would have understood the other part, *which I don't think* even Mercer comprehends. For Mercer everything is easy, he thought, because Mercer accepts everything. Nothing is alien to him. But what I've done, he thought; that's become alien to me. **In fact everything about me has become unnatural; I've become an unnatural self.**¹⁰⁴ (grifos nossos)

No trecho acima, o caçador de recompensas se encontra longe da cidade de São Francisco no penúltimo capítulo da obra, tentando sentir-se bem com o que fez: a retirada de seis androides Nexus-6 em um só dia. Vemos aqui a mescla de discursos e o não-distanciamento do narrador ao permitir que os pensamentos de Deckard invadam seu discurso. Tal aproximação entre narrador e narrado poderia ser um indício de uma simpatia do narrador pelo ponto de vista do

¹⁰³ O Discurso Indireto Livre é a fusão do discurso do narrador e do objeto narrado sem marcas que o categorizem como Discurso Direto (a utilização de expressões como “Ele disse”, o uso de aspas ou travessão para apontar uma fala da personagem etc).

¹⁰⁴ DICK, Philip K. *op. cit.*, p. 230.

caçador¹⁰⁵, mas o *Discurso Indireto* livre também ocorre quando o narrador tem Isidore em foco.

I wonder if I'm late for work, Isidore wondered as he scraped. He did not own a working clock; generally he depended on the TV for time signals, but today was Interspace Horizons Day, evidently. **Anyhow the TV claimed this to be the fifth (or sixth?) anniversary of the founding of New America, the chief U.S. settlement on Mars.**¹⁰⁶ (grifos nossos)

Quem não sabe se é o quinto ou sexto aniversário da colônia de Marte? O narrador ou Isidore? Temos aqui novamente a supressão do distanciamento, impossibilitando a precisa identificação daquele que profere tal informação. Deste modo, não podemos afirmar que o ponto de vista de um personagem é mais privilegiado em detrimento do outro, pois ambos são apresentados pelo narrador com esta variação de distanciamento. Sendo assim, quanto a maior frequência na utilização do personagem Deckard na estruturação dos capítulos, a hipótese que nos resta é a de que Deckard possui uma posição epistemológica de maior vantagem. Lembremos que o romance moderno do século XX possui uma narrativa fragmentada, dada a desconfiança moderna de um único ponto de vista totalizador que explique o universo¹⁰⁷. O fato de o caçador não ser totalmente excluído de ou integrado à parcela mais abastada da sociedade contribui para esta escolha estrutural. Retomando nossas constatações sobre a trajetória deste centro de consciência, verificamos que Deckard é *constituído como um paranoico*,

¹⁰⁵ Na literatura brasileira temos *A hora da estrela* de Clarice Lispector e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos como exemplos modelares desta aproximação.

¹⁰⁶ DICK, Philip K. *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁷ Vários teóricos como Anatol Rosenfeld, Theodor Adorno e Walter Benjamin já fizeram tal discussão sobre o romance e o narrador do século XX em diversos textos.

condicionado como o passante e usado como o operário. Destas características, a do paranoico talvez seja a que mais contribua para esta posição epistemológica privilegiada, pois aprendemos com a fortuna crítica da obra de Dick que o sujeito burguês-paranoico em uma sociedade reificada e espetacular deve constantemente interpretar a maneira como os objetos definem a ele próprio e à sociedade (Freedman). A interpretação é sempre um ato consciente e esta talvez seja mais uma característica que o torna a mola propulsora da narrativa e peça chave para um registro maior da totalidade. Vejamos agora os limites de registro deste centro de consciência, tentando visualizar o mapeamento das experiências feito pela obra.

Já vimos que em Deckard está formalizado um limite das experiências históricas de uma classe média condicionada ao conformismo dos anos 50 – que sofreu uma naturalização do papel do sujeito em conformidade com a superorganização e o consumo – e que na década seguinte se deparou com todas as transgressões, reivindicações e protestos *anti-establishment*, como os que vieram da contracultura e dos movimentos em favor dos direitos civis dos negros, aos quais esta classe poderia decidir aderir ou repudiar. Embora o caçador de recompensas possua esta possibilidade maior de registro das tensões sociais vigentes, fato este que causa toda a reviravolta reflexiva de sua opinião em relação aos andróides, ele mantém sua posição inicial a favor do *establishment* no fechamento da obra, abafando o conhecimento fornecido por sua posição epistemológica. Podemos enxergar com clareza tudo isto no penúltimo capítulo (Capítulo 21): depois de terminada toda a façanha de extermínio dos autômatos

rebeldes, Deckard foge da cidade e vai para o norte, rumo a paisagem desolada da fronteira com o Oregon.

He brought the hovercar down, coasted above the surface for a time. What would Dave Holden say about me now? he asked himself. In one sense I'm now the greatest bounty hunter who ever lived; no one ever retired six Nexus-6 types in one twenty-four-hour span and no one probably ever will again. I ought to call him, he said to himself.

(...)

It would have been rewarding to talk to Dave, he decided, Dave would have approved what I did. But also he would have understood the other part, which I don't think even Mercer comprehends. **For Mercer everything is easy, he thought, because Mercer accepts everything. Nothing is alien to him. But what I've done, he thought; that's become alien to me. In fact everything about me has become unnatural; I've become an unnatural self. (...) I've been defeated in some obscure way. By having killed the androids? By Rachael's murder of my goat?**

(...)

Bed rest, he thought. The last time I hit bed was with Rachael. A violation of a statute. Copulation with an android; absolutely against the law, here and on the colony worlds as well. She must be back in Seattle now. With the other Rosens, real and humanoid. I wish I could do to you what you did to me, he wished.

But it can't be done to an android because they don't care. **If I had killed you last night my goat would be alive now. There's where I made the wrong decision. Yes, he thought; it can all be traced back to that and to my going to bed with you.** Anyhow you

were correct about one thing; it did change me. But not in the way you predicted. A much worse way, he decided.¹⁰⁸ (grifos nossos)

No trecho acima podemos notar que a posição epistemológica de Deckard permite-o chegar próximo à conclusão de que seu ofício é o de reprimir protestos que visam uma mudança do *status quo*. Ele chega próximo de considerar o extermínio dos andróides um completo ato de barbárie por não se sentir bem sucedido com o final de seu trabalho: “I've been defeated in some obscure way. By having killed the androids? By Rachael's murder of my goat?”¹⁰⁹. Inclusive, o protagonista chega a mencionar o quão estranhas suas ações se tornaram para ele mesmo sob o condicionamento que se encontra naturalizado nesta sociedade espetacular, a saber, a ditadura da mercadoria simbolizada pelo Mercerismo e pela valorização fetichista dos animais. Chega até a mencionar o caráter extremamente adaptável da figura de Mercer, que a tudo incorpora e se apropria, ou para falar como Thomas Frank, que a tudo coopta¹¹⁰: “For Mercer everything is easy, he thought, because Mercer accepts everything. Nothing is alien to him. But what I've done, he thought; that's become alien to me. In fact everything about me has become unnatural; I've become an unnatural self”¹¹¹.

Eis aqui um momento importante na armação do romance: permitir ao leitor uma posição privilegiada que apresenta um limite da experiência do ponto de vista da classe média formada pelos anos 50, representado pelo protagonista, que ao invés de considerar o ato de retirada de autômatos uma manifestação bárbara de

¹⁰⁸ DICK, Philip K. *op. cit.*, p. 228 – 235.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 230.

¹¹⁰ “If you can't beat'em, absorb'em.” FRANK, Thomas. *The conquest of cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997 p. 7.

¹¹¹ DICK, Philip K. *op. cit.*, p. 230.

repressão a protestos que visam uma alternativa ao *status quo*, a saber, a rebeldia dos androides e a denúncia de que Mercer é uma farsa (Mercerism is a swindle! ¹¹²), este mesmo protagonista, caçador, consumista (conformista, condicionado, paranoico dentre outros adjetivos) não consegue se desprender de sua *ideia fixa* e decide considerar que todos os seus erros se originaram em uma falha no *modus operandi* de seu ofício, isto é, Deckard enxerga a si mesmo como uma falha por não pensar do modo que lhe é requisitado, por não ter exterminado a androide Rachel Rosen após a consumação do ato sexual com ela. O caçador falhou por não considerar a androide um objeto. Ademais, há também nele uma total falta de visão dos processos históricos que estabelecem a mercadoria como experiência limite e sacrossanta desta sociedade e que também definem os androides como inimigos. Neste ponto, o leitor tem a possibilidade de enxergar todo este teto ideológico, enquanto Deckard escolhe a mercadoria em detrimento da sobrevivência dos androides: “If I had killed you [Rachel] last night my goat would be alive now”¹¹³. Por meio de Deckard, portanto, o ponto de vista da composição geral nos mostra a pergunta que está posta para a classe média nos anos 60: aderir ou não aos movimentos *anti-establishment*, como o de reivindicação dos direitos civis dos negros, a contracultura etc, abandonando a vida de conformidade e *status* social que a mercadoria traz.

Em suma, é por meio do caçador que o romance nos mostra neste capítulo que esta classe pequeno-burguesa possui a possibilidade de visão das forças em jogo. Porém, a classe prefere que a *sociedade do espetáculo* (Mercer e o

¹¹² *Ibid.*, p. 209.

¹¹³ *Ibid.*, p. 234.

Mercerismo) e seus meios de comunicação de massa, como a televisão (a caixa preta da empatia), lhes digam o que pensar ou aprisione-a numa condição alienada e contemplativa por meio da continuidade da experiência do consumo de mercadorias que “naturalmente” criam um senso de *fitting-in*, atribuem *status* social e a condiciona psiquicamente (com o órgão de humor *Penfield* – o Prozac deste mundo futurista).

Já por intermédio do outro centro de consciência, o ponto de vista da narração nos mostra desde o início que a posição epistemológica de Isidore não permite a visão do engano que é operado nesta sociedade. Sua posição de excluído, de ‘especial’, impele-o a apoiar-se no mecanismo espetacular que se apresenta como alternativa a sua condição de “sub-humano”: o Mercerismo, que já sabemos ser contraditório, pois inclui Isidore na sociedade por meio da fusão mercerita (relação entre pessoas mediada pela imagem) ao mesmo tempo em que o mantém excluído em seu apartamento nos subúrbios, segregado dos outros considerados humanos e sem alterar sua posição social. Porém, é por meio dele que o leitor entra em contato com verdadeiros resquícios de humanidade presentes na sociedade: as boas vindas dadas a Pris e a identificação com a vida rebaixada dos andróides e a solidariedade e acolhimento destes em seu apartamento.

Neste ponto, lembremos que é Isidore o centro de consciência que permite a apresentação dos andróides de uma forma diferente do simples antagonista. Isto só acontece graças a sua posição epistemológica de “ingenuidade” e rebaixamento, pois os aproxima e permite que através das *cejas* com eles, sua condição e opinião venham a lume. Na *cena* abaixo, durante um jantar de boas

vindas preparado por Isidore para a nova vizinha, Pris tenta esconder sua identidade androide enquanto, em meio a lágrimas, ela própria revela a condição solitária dos autômatos em Marte.

(...) She came over, stood beside him, and then to his stunned surprise put her arm around his waist and for an instant pressed against him. 'I'll try a slice of peach,' she said, and gingerly picked out a slippery pink-orange furry slice with her long fingers. And then, as she ate the slice of peach, she began to cry. Cold tears descended her cheeks, splashed on the bosom of her dress. He did not know what to do, so he continued dividing the food. 'Goddamn it,' she said, furiously 'Well -' She moved away from him, paced slowly, with measured steps, about the room. '- see, we lived on Mars. That's how come I know androids.' Her voice shook but she managed to continue obviously it meant a great deal to her to have someone to talk to.

'And the only people on Earth that you know,' Isidore said, 'are your fellow ex-emigrants.'

'We knew each other before the trip. A settlement near New New York. Roy Baty and Irmgard ran a drugstore; he was a pharmacist and she handled the beauty aids, the creams ointments; on Mars they use a lot of skin conditions. I -' She hesitated. 'I got various drugs from Roy - I needed them at first because - well, anyhow, it's an awful place. This' – she swept in the room, the apartment, in one violent gesture - 'this is nothing. You think I'm suffering because I'm lonely. Hell, all Mars is lonely. Much worse than this.

'Don't the androids keep you company? I heard a commercial on -' Seating himself he ate, and presently she too picked up the glass of wine; she sipped expressionlessly. 'I understood that the androids helped.'

'The androids,' she said, 'are lonely, too.'¹¹⁴

Além de termos a condição de completa solidão de ambos humanos e autômatos apresentada por meio da *cena* com a personagem androide, verificamos também uma atitude de escapismo usada por Pris que remete à contracultura: o uso de drogas característico dos anos 60, reforçando nossa hipótese de que os autômatos são uma representação sóciosimbólica de um ponto de vista *anti-establishment* disponível nos anos 60.

Em relação à figura do androide na obra de PKD, Peter Fitting possui um ensaio que levanta diferenças cruciais entre o romance e o filme *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott (diferenças fílmicas que acabam, segundo Fitting, entrando em consonância com o *status quo* e neutralizando um certo conteúdo de revolta presente no romance¹¹⁵). No ensaio, Fitting primeiramente faz um ligeiro resgate histórico da figura do robô, que desde o romance *Frankenstein* de Mary Shelley (1831), é um símbolo de ansiedades coletivas em relação aos perigos da ciência. Mais tarde – já na década de 50 do século XX, segundo a obra do escritor de FC Isaac Asimov¹¹⁶, este mesmo símbolo é encarado de forma positiva, como uma figura que pode libertar os seres humanos da labuta graças a suas possibilidades tecnológicas. Retomando a obra de PKD, Fitting então afirma que

As is well known, Philip K. Dick used the figure of the robots, and more precisely that of the android, to raise a number of issues, including that of the original and the copy in an age of mechanical

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 149-150.

¹¹⁵ Referimo-nos ao ensaio *The neutralization of revolt in Blade Runner* em MULLEN, R., RONAY JR, Istvan C., EVANS, Arthur B., HOLLINGER, Veronica. *On Phillip K. Dick: 40 articles from Science-Fiction Studies*. Greencastle: Terre Haute & Greencastle, 1992, p.134.

¹¹⁶ Em notas, Fitting menciona que para muitos leitores de FC o tema do “robô que se passa por humano” foi introduzido por Isaac Asimov no conto *Evidence* (1946) e no romance *I, Robot* (1950).

reproduction. *Do androids dream of Electric Sheep?* Deal with what could be labeled the “blurring of the human and the machine.” Here Dick walks a very fine line between attempting to elicit sympathy for the androids (the robot as metaphor for the oppressed and the exploited) and using the android to remind us of the growing risk to our humanity in an increasingly mechanized society.¹¹⁷ (grifos no original)

Esta definição entra em total consonância com nossa hipótese sobre os andróides. Contudo somente discordamos de Fitting quando este menciona no mesmo ensaio que

Despite Deckard’s – and the reader’s – hesitations and growing sympathy for the androids, then, a number of incidents, including their torture of the spider, their attempts to undermine Mercerism, and their inability to participate in that emphatic experience, as well as the calculatedness of Rachael’s seductive behavior, **all make clear in the novel that the androids are meant to be understood as evil and inhuman.** (...) in the novel, even if it is not completely successful, there was an ethical juxtaposition of the human and the mechanical, a valorization of life and the living and a rejection of the machine; and **this polarization between good and evil legitimized and explained the necessity of “retiring” runaway robots.**¹¹⁸ (grifos nossos)

Não compartilhamos da opinião de Fitting quando afirma que o romance deixa claro que os andróides são maus e desumanos, fato que torna legítima a barbárie do extermínio dos autômatos fugitivos. Já mencionamos anteriormente,

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

por intermédio da discussão sobre a figura da empatia, que o ponto de vista da narração parece estar mais focado no caráter ambíguo e contraditório das posições apresentadas no romance do que num posicionamento polarizado. Os três incidentes ficcionais citados acima – a cena de viviseção da aranha, o solapamento do Mercerismo e a sedução planejada de Rachel – que compõem o argumento de Fitting, cuja ideia central considera os autômatos como malignos, apontam talvez uma falta de exame mais detalhado sobre os androides (pois este não é o foco de seu ensaio), a total inexistência de considerações sobre o que o Mercerismo representa, ou ainda a influência das próprias opiniões do autor Philip K. Dick sobre as diferenças de seus androides quando comparados aos replicantes do filme *Blade Runner*¹¹⁹. Destes três argumentos, somente o último ainda não foi significativamente contemplado em nosso estudo.

Anteriormente constatamos que na cena da aranha, há uma relação com a mercadoria diferente da fetichista e mercadológica estabelecida como teto ideológico desta sociedade. Quanto ao Mercerismo, vimos que este é uma figuração do espetáculo, uma relação social entre pessoas mediada por imagens criadas pela caixa preta da empatia, espécie de alegoria da televisão que visa o escapismo e a manutenção de atitudes contemplativas por parte de seus usuários. Quanto à sedução planejada da androide Rachel, comentamos em nossa paráfrase que é Deckard quem a contata sob o pretexto de pedir auxílio na captura dos últimos fugitivos, marcando um encontro em um quarto de hotel. Esta *cena* vem logo após a compra da cabra absurdamente cara, que por sua vez,

¹¹⁹ Enquanto Philip K. Dick considera seus androides como seres deploráveis, frios, cruéis e desumanos, o diretor Ridley Scott os julga serem super-homens sem asas. Citação das notas de Fitting do livro de Paul M. Sammon *Future Noir – The making of Blade Runner*.

causa a desaprovação de Iran em relação a ideia do caçador de mudar de ofício e não mais caçar andróides: “But the bounty money. We need it or they'll repossess the goat.”¹²⁰. No entanto, o fato de Rachel já ter mantido relações sexuais com outros caçadores de recompensa (nove deles) é a informação decisiva para que o registro da narração mude de *ela* (*she*) para *isso* (*it*):

'How many times have you done this?'

'I don't remember. Seven, eight. No, I believe it's nine.' **She - or rather it - nodded.** 'Yes, nine times.'¹²¹

O que parece ter abalado o caçador de recompensas é a “falta de moralidade” da liberdade sexual presente no comportamento da androide Rachel – característica da juventude da década de 60 – ao ter se relacionado sexualmente com outros caçadores de recompensas. O que está em jogo aqui para o protagonista é uma questão moral, visto que o caçador representa o conformista e condicionado homem dos anos 50. No entanto, o fato de ele ser casado e trair Iran com uma androide não seria um ato igualmente indecoroso seguindo os mesmos padrões morais? A partir desta “traição” de Rachel, Deckard inicia gradativamente o retorno à sua opinião inicial sobre os andróides e mais uma vez nos deparamos aqui com seu limite epistemológico que, no final das contas, não consegue enxergar os andróides de outra forma a não ser como coisas, como objetos que devem servir aos considerados humanos e caso não funcionem de acordo, devem ser retirados.

¹²⁰ DICK, Philip K. *op. cit.*, p. 175.

¹²¹ *Ibid.*, p. 199.

A título de conclusão e à luz do ponto de vista que considera a história como sendo composta por uma sucessão de embates entre opressores e oprimidos, ou da história da luta de classes¹²², podemos constatar que o romance mapeia os pontos de vista disponíveis da década de 60 norte-americana, a saber, o do pequeno burguês materializado (Rick Deckard) e o dos totalmente desprovidos da possibilidade de ascensão social que pode se dividir ainda entre aqueles que nada fazem para que haja mudança de sua condição (Isidore) e aqueles que se organizam e tentam fazê-lo (os androides). Como já vimos anteriormente, somente os dois primeiros pontos de vista são amplamente explorados pelo romance, enquanto o terceiro é tratado como parte de seu plano de fundo, porém sua inserção é significativa para o mapeamento a que o ponto de vista da composição geral se propõe. Em suma, diante de nossa pesquisa parece-nos que de fato a *obra fornece um diagnóstico bastante apurado do final da década de 60 e de seus limites de experiência, a saber, a universalização da forma mercadoria e a cooptação dos movimentos anti-establishment pelo big business americano.*

¹²² JAMESON, Fredric. *O inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992, p. 17.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. "Aldous Huxley and Utopia" *In: ADORNO, Theodor Prisms*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1942. (Ática)

ALAMBERT, Francisco. "Arte como mercadoria" *In: WILLIAMS, Raymond*. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007, p.411.

ANDERSON, Terry H. *The Sixties – 3rd ed.* New York: Pearson/Longman, 2007.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, Série Bom Livro – 25.^a ed., 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – vol.III. Charles Baudelaire: Um Lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Walter Benjamin. Obras Escolhidas, Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp 165-196.

BODROGHKOZY, Aniko. *Groove Tube: Sixties television and the youth rebellion*. Durham/London: Duke University Press, 2001.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICK, Phillip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York: Ballantine Books, 1996, c1968.

_____. *The shifting realities of Philip K. Dick. Selected literary and philosophical writings/edited and with an introduction by Lawrence Sutin*. New York: Vintage Books, 1995.

FRANK, Thomas. *The conquest of cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

GRESPLAN, Jorge. *Marx. Folha explica*. São Paulo: Publifolha, 2008.

_____. *A mercadoria / Karl Marx*. São Paulo: Ática, 2006.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAMES, Edward and MENDLESOHN, Farah. *The Cambridge companion to Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003.

JAMESON, Fredric. *Archeologies of the Future - The desire called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, London - New York, 2005.

_____. *O inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

KERMAN, Judith B. *Retrofitting Blade Runner*. Wisconsin & London: Bowling Green State University Popular Press, 1997. 2nd edition

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

LÖWY, Michael. *Aviso de Incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates; 234)

LUKÁCS, Georg. Reification and Class Consciousness of the Proletariat. In: *History and Class Consciousness – Studies in Marxist Dialectics*. The Mit Press, 1976.

MULLEN, R., RONAY JR, Istvan C., EVANS, Arthur B., HOLLINGER, Veronica. *On Phillip K. Dick: 40 articles from Science-Fiction Studies*. Greencastle: Terre Haute & Greencastle, 1992.

SUVIN, Darko. *Positions and Pressupositions in Science Fiction*. Kent, Kent State University Press, 1988.

WILLIAMS, Raymond. "Utopia and science fiction" *In: Problems in Materialism and Culture. Selected Essays*. Verso, London - New York, 1980, pp196-212.

_____. *Television. Technology and Cultural form*. New England: Wesleyan University Press, 1992.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

CEVASCO, Maria Elisa. "Momentos da Crítica Cultural Materialista." Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/vi.html>>. Acesso em 02/12/2009.

MARTIN LUTHER KING ONLINE. *Site* / acervo com a biografia, os discursos e as gravações dos mesmos. <<http://www.mlkonline.net/dream.html>> . Acesso em 29/10/2010

OXFORD English Dictionary online: disponível em <www.askoxford.com>. Acesso em 27/05/2009.

THE OBJECT OF HISTORY. Um *site* do *Smithsonian National Museum of History* com várias fotos, gravações de áudio e vídeo legendas sobre o início dos *sit-ins* dos anos 60.
<<http://objectofhistory.org/objects/extendedtour/lunchcounter/?order=8>>
Acesso em 30/09/2010.

SCRIPTORIUM. Um *site* que mantém um índice de páginas sobre escritores que o próprio *site* considera ter se destacado em seus respectivos gêneros. Vale a pena conferir os três requisitos básicos que a página define.
<<http://www.themodernword.com/scriptorium/index.html>> Acesso em 20/12/2010.

TV HISTORY. *Site* / acervo com várias informações sobre a história da televisão: propagandas, modelos, marcas, gráficos de consumidores ao longo das décadas. Disponível em <www.tvhistory.tv>. Acesso em 26/11/2009.