

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FAGED
CURSO DE JORNALISMO**

FELIPE HUMBERTO DE MELO PERES

**AS REALIDADES EM MUTAÇÃO:
UM ESTUDO CULTURAL E NARRATIVO DO LIVRO “O HOMEM DO CASTELO
ALTO”, DE PHILIP K. DICK**

UBERLÂNDIA

2022

FELIPE HUMBERTO DE MELO PERES

AS REALIDADES EM MUTAÇÃO:
UM ESTUDO CULTURAL E NARRATIVO DO LIVRO “O HOMEM DO CASTELO
ALTO”, DE PHILIP K. DICK

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para aprovação na disciplina Pesquisa em Comunicação II do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia sob coordenação da Prof.^a Dr.^a Adriana Omena dos Santos.

Orientador: Prof. Dr. Nuno Manna

UBERLÂNDIA

2022

FELIPE HUMBERTO DE MELO PERES

AS REALIDADES EM MUTAÇÃO:
UM ESTUDO CULTURAL E NARRATIVO DO LIVRO “O HOMEM DO CASTELO
ALTO”, DE PHILIP K. DICK

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para aprovação na disciplina Pesquisa em Comunicação II do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia sob coordenação da Prof.^a Dr.^a Adriana Omena dos Santos.

Orientador: Prof. Dr. Nuno Manna

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nuno Manna - UFU

Orientador

Prof. Dr. João Damasio - UFU

Examinador

Prof. Dr. Marcelo Marques - UFU

Examinador

Uberlândia, 18 de agosto de 2022.

A todos que já se viram diante de um destino que
não parecia real

PERES, Felipe Humberto de Melo. As realidades em mutação: Um estudo cultural e narrativo do livro “O Homem do Castelo Alto”, de Philip K. Dick. 2022. 100 p. Pesquisa em Comunicação (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise descritiva das construções narrativas no livro “O Homem do Castelo Alto”, de Philip K. Dick, a partir das matrizes cultural e temporal como propostas pelo filósofo francês Paul Ricoeur em seu livro “Tempo e Narrativa”. Além disso, outros dois objetos serão observados: O “I Ching” e o Metalibro “O Gafanhoto Torna-se Pesado”, já que esses são elementos fundamentais para que ditas construções narrativas tomem forma. Aqui são evidenciadas as matrizes culturais que compõem cada uma dessas obras, e como, juntas, elas traçam a teia da intriga narrativa.

Palavras-chave: Narrativa. Cultura. Temporalidade. Ficção Científica. I Ching.

PERES, Felipe Humberto de Melo. **The realities in mutation:** A cultural and narrative study of the book “The Man in the High Castle”, by Philip K. Dick. 2022. 100 p. Research in Communication (Graduation in Journalism) – Federal University of Uberlândia, Uberlândia, 2022.

ABSTRACT

This work's objective is to make a descriptive analysis of the narrative constructions in the book “The man in the High Castle”, by Philip K. Dick, through the cultural and temporal matrices as proposed by french philosopher Paul Ricour in his book “Time and Narrative”. Besides that, another two subjects will be observed: The “I Ching” and the metabook “The Grasshopper Lies Heavy”, as these serve as foundations upon which said constructions take shape. Here will be shown the cultural matrices that compose each one of these works and how, together, they draw the narrative intrigue's web.

Keywords: Narrative. Culture. Temporality. Science Fiction. I Ching.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - *Meme* postado pela página @FilosofiaModerna no Twitter, (jun 2022)..... p. 31
- Figura 2** - Hexagrama 41 Diminuição..... p. 53
- Figura 3** - Os 64 Hexagramas do I Ching..... p. 53
- Figura 4** - A Tabela das Moedas..... p. 54

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	p. 08
2. TEMPO, NARRATIVA E METALINGUAGEM	p. 12
2.1 Tempo e Narrativa de Ricoeur	p. 12
2.2 Aporia do ser e do não ser do tempo; O Tecer da Intriga	p. 13
2.3 A Tríplice Mimese	p. 18
2.3.1 Mimese I	p. 19
2.3.2 Mimese II	p. 20
2.3.3 Mimese III	p. 21
2.4 A atividade mimética no ato de escrever ficção	p. 23
2.5 Metalinguagem e Metaliteratura	p. 28
3. FICÇÃO ESPECULATIVA E PHILLIP K. DICK	p. 33
3.1 Ficção Especulativa	p. 33
3.1.1 Ficção Científica	p. 35
3.1.2 Ficção Especulativa Histórica	p. 37
3.2 Vida e Obra de Philip K. Dick	p. 37
4. O I CHING; O HOMEM DO CASTELO ALTO; O GAFANHOTO TORNA-SE PESADO	p. 44
4.1 O I Ching	p. 44
4.1.1 Símbolos e Filosofia no I Ching	p. 45
4.1.2 Estrutura do I Ching	p. 52
4.1.3 I Ching na obra	p. 55
4.2 O Homem no Castelo Alto	p. 56
4.2.1 O início da história e a construção de mundo	p. 57
4.2.2 As linhas em conexão	p. 68
4.2.3 O fim em aberto	p. 77
4.3 O Gafanhoto Torna-se Pesado	p. 88
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 91
REFERÊNCIAS	p. 98

1 INTRODUÇÃO

O problema que move minha pesquisa é buscar evidenciar como elementos culturais e temporais de nosso mundo influenciam na construção narrativa do livro “O Homem do Castelo Alto”, do escritor estadunidense Philip K. Dick. Além disso, perceber quais relações comunicacionais são estabelecidas com as obras 'I Ching' e 'Gafanhoto torna-se pesado'. O objetivo final será tornar claro como os processos miméticos se relacionam com todos esses elementos, e se juntam na construção de sentidos acerca da história sendo contada.

Decidi realizar meu trabalho no campo dos estudos narrativos por ser apaixonado por ficção em suas diversas formas. Além disso, me virei para a ficção científica por ser meu gênero favorito, que muito leio e também escrevo. O Homem do Castelo Alto, inclusive, foi uma das obras que mais me influenciaram na escrita de meu próprio romance de ficção científica, “Ferrofluido”, que concluí em meados de 2021. Desde que o li pela primeira vez sabia que havia naquelas páginas algo que tinha se prendido a mim de uma forma que eu ainda não sabia explicar.

Esta monografia apresenta três sujeitos de interesse, sendo estes parte de um todo. A pesquisa tem por objetivo contribuir para a melhoria da compreensão dos fenômenos culturais, narrativos e temporais na literatura, estudando “O Homem do Castelo Alto”, objeto de interesse principal, um livro de ficção especulativa que conta a história de um mundo onde o Eixo, Japão e Alemanha Nazista, venceram a Segunda Guerra Mundial.

Outro livro também foi utilizado para a análise, o “I Ching”, um oráculo de sabedoria chinesa milenar que é comumente utilizado para se fazer consultas e previsões sobre o destino. Além disso, o metalivro “O Gafanhoto Torna-se Pesado”, um livro que conta a história de outra realidade - não a nossa - em que os países Aliados derrotaram Alemanha e Japão na Segunda Guerra; O Gafanhoto é um livro que só existe dentro do universo de Homem do Castelo Alto.

Esse recorte específico foi escolhido por ser o que forma a base da construção narrativa, ambos os livros influenciando diretamente na construção de mundo, de personagens, de sentidos, e na progressão da história. Para tanto, foi necessário explicar em detalhes os dois livros subjacentes, além de múltiplos elementos constituintes dos mesmos, sem os quais a nossa compreensão dessas obras, e consequentemente do Homem do Castelo Alto, seria extremamente limitada. Por isso, parte substancial deste trabalho consiste em discorrer acerca de elementos variados que por vezes fogem ao campo da literatura, comunicação, e estudos literários, sendo essa divagação essencial para a construção de sentidos na monografia.

A pesquisa foi norteadada pelos estudos narrativos de Ricoeur, principalmente as considerações de seu livro “Tempo e Narrativa”, mas pode também abranger outros campos dos estudos narrativos. Também foram utilizados como base os argumentos e a pesquisa realizada por Jefferson Santos acerca do universo de K. Dick e, mais especificamente, do Homem do Castelo Alto na sua tese de mestrado “A ficção científica como escrita de poder ideológico: leituras a partir de O Homem do Castelo Alto, de Philip K. Dick” (2018). O livro “Introdução à psicologia Junguiana” (1973), de Calvin S. Hall e Vernon J. Nordby, que faz uma síntese das ideias de Jung, foi lido e referenciado para trazer sustância e compreensão ao prefácio que Jung escreve para o I Ching, também referenciado, e à presença constante de conceitos junguianos em toda a história de Homem do Castelo Alto. Também referenciei algumas ideias da física, como a relatividade, causalidade, entropia e o determinismo, na tentativa de explicar a filosofia por trás do I Ching e.

Trarei referenciais teóricos da psicologia e da física de forma modesta, mas não leviana. A Psicologia surge a partir da introdução de Jung ao I Ching, e se perpetua na monografia por certos conceitos junguianos serem, o tempo todo, trabalhados em O Homem do Castelo Alto, além de úteis na observação das razões geradoras dos questionamentos do próprio Dick. A Física é primeiramente citada por Jung, ao dizer, na introdução do I Ching, que a física moderna tem desbancado certos pressupostos que por muito tempo alimentamos sobre a natureza única e “sólida” da realidade. Além disso, isso não se relaciona apenas com o I Ching, mas com os três livros que são alvo da pesquisa.

Esses elementos da Psicologia e da Física me parecem indissociáveis deste trabalho, já que lido com a construção narrativa de uma história que aborda, de forma filosófica, o conceito de realidade, algo que, para nossa percepção humana, está intimamente ligado aos estudos físicos e psicológicos. Este caráter transdisciplinar, portanto, é valoroso para a construção do pensamento aqui proposto e do fazer científico contemporâneo de forma geral.

Juntos, os três livros estão carregados de, e geram na experiência de sua leitura e em sua interação com o sujeito que lê, elementos e sentidos culturais que podem evidenciar o jogo de reimaginação que Dick fez para criar o mundo da obra. Além disso, fazem relação direta a elementos culturais e temporais do nosso mundo, evidenciando a carga cultural do autor que interage com o leitor, e dos pensamentos orientais que embasam toda a construção.

São analisadas as interações entre a cultura em que o autor estava inserido e a nova cultura do mundo criado por ele, e como isso dialoga com o leitor na sua construção de sentidos e formação cultural. Além da temporalidade em que as obras e o autor se situavam.

A pesquisa é descritiva, já que estudei os próprios livros sobre os quais o trabalho fala, além de outros livros e artigos científicos. Ao analisar os livros “I Ching” e “Gafanhoto”,

busquei me atentar aos elementos culturais-temporais que neles se articulam, e como eles influenciam na progressão da história. Além disso, os conceitos de metalinguagem e metaliteratura são apresentados através do Gafanhoto, já que se trata de um metalivro.

Para tanto, também foi essencial fazer um panorama a respeito da obra de Dick, e os principais elementos que a compõem, seus questionamentos e temas recorrentes. Isso foi feito utilizando trechos de suas obras e bibliografia acadêmica e literária complementar a respeito dos estudos narrativos e da obra de Dick.

A pesquisa é bibliográfica, descritiva e laboratorial, utilizando de trabalhos acadêmicos e se embasando em teorias da comunicação, dos estudos literários, de ramos da física, psicologia, e filosofia.

O trabalho foi conduzido segundo uma análise qualitativa, buscando evidenciar fatores culturais e sociais dentro de uma obra ficcional. Segundo TRIVIÑOS:

Os enfoques subjetivistas-compreensivistas, com suporte nas ideias de Schleiermacher, Weber, Dilthey e também em Jaspers, Heidegger, Marcel, Husserl e ainda Sartre, que privilegiam os aspectos conscienciais, subjetivos dos atores (percepções, processos de conscientização, de compreensão do contexto cultural, da realidade a-histórica, de relevância dos fenômenos pelos significados que eles têm para o sujeito). Os enfoques crítico-participativos com visão histórico-estrutural-dialética da realidade social que partem da necessidade de conhecer (através de percepções, reflexão e intuição) a realidade para transformá-la em processos contextuais e dinâmicos complexos (Marx, Engels, Gramsci, Adorno, Horkheimer, Marcuse, Fromm, Habermas etc.) (TRIVIÑOS, 1987, p. 117).

O método foi Indutivo, por ter estudado o caso específico da construção narrativa de uma obra e, a partir disso, tiradas conclusões sobre as matrizes culturais e históricas que se articulam em sua construção e como a mesma atua na construção cultural da nossa sociedade.

O trabalho é importante por se propor a estudar, na progressão de uma narrativa de especulação histórica, elementos culturais, filosóficos, e comunicacionais que podem ser encontrados na vida social, tendo, de fato, surgido a partir dela.

A monografia se apresentará como um estudo de caso que abrange fenômenos da comunicação e cultura que podem ser observados como elementos geradores de questões filosóficas e sociais complexas, que permeiam a narrativa e as considerações acerca da realidade apresentadas na obra e na sua experiência de leitura e construção de sentidos.

Pretende-se, assim, contribuir para a discussão acerca da metalinguagem nas obras de ficção, da dominação ideológica em contextos políticos de opressão do pensamento, e da análise cultural e temporal da narrativa de ficção especulativa, colocando o trabalho em um campo de estudo da comunicação literária.

A comunicação, sociedade, e cultura presentes em elementos de ficção, como no livro “O Homem do Castelo Alto” buscam em vários elementos sócio-culturais da realidade pilares sobre os quais se equilibrar. Portanto, estudando tais acontecimentos fictícios podemos também gerar entendimento sobre fenômenos similares no mundo real.

Embora não seja a primeira obra de ficção especulativa, O Homem do Castelo Alto ajudou a definir as obras literárias do gênero. Vencedor do Prêmio Hugo, principal premiação para obras de fantasia e ficção científica, foi o livro que alçou Philip K. Dick como um dos maiores nomes da literatura de ficção científica mundial. Ele que, depois, viria a escrever “Andróides sonham com ovelhas elétricas?”, livro no qual se baseou o clássico filme Blade Runner.

A monografia será dividida em um capítulo teórico, onde serão evidenciadas as principais bases da teoria literária-comunicacional sobre as quais o pensamento se constrói; um capítulo de contextualização, onde apresentarei o gênero literário específico ao qual a obra analisada se vincula, além de fazer um panorama sobre vida e obra do autor; um capítulo analítico, em que me debruço sobre os objetos um por vez; e as considerações finais, onde amarro o pensamento.

A partir de agora, quando me referir aos 3 livros principais utilizarei siglas, com o único intuito de facilitar a escrita e leitura. “O Homem do Castelo Alto” será HDCA, “I Ching” será IC, e “O Gafanhoto torna-se Pesado” será GTP. Isso, claro, não me prende à obrigação de ter de utilizá-las sempre. Em certos momentos que julgar necessário, como no início dos capítulos, também posso escrever o nome dos livros por extenso.

2 TEMPO, NARRATIVA E METALINGUAGEM

Este capítulo terá como função evidenciar a base teórica do pensamento comunicacional sobre a qual o trabalho irá se fundar. Isso será feito, principalmente, através das discussões levantadas na obra “Tempo e Narrativa” (1994), de Paul Ricoeur, mais especificamente da primeira parte do Tomo I, “O círculo entre narrativa e temporalidade”.

Neste ponto de seu livro, Ricoeur começa a discussão acerca dos elementos temporais da narrativa através de uma análise e recapitulação dos pensamentos contidos no Livro XI das Confissões de Santo Agostinho acerca da relação humana com o tempo; e das considerações da Poética de Aristóteles acerca d’O Tecer da Intriga em uma narrativa. Depois de evidenciar essas idéias, ele as desenvolve em sua teoria da Tríplice Mimese, também a ser colocada aqui.

Portanto irei evidenciar essas ideias, fazendo os primeiros paralelos entre o que nelas está sendo descrito e o livro central de minha análise, HDCA. Para isso irei me valer de minhas próprias reflexões pessoais acerca do tema, assim como de citações da obra original e paráfrases das mesmas.

2.1 Tempo e Narrativa de Ricoeur

A construção de tudo o que é humano não consegue se separar das especificidades e limitações da experiência humana no mundo. Isso vale para as ciências humanas, exatas, artes, e todos os outros campos da produção material e intelectual.

Por exemplo, pensamentos pós-modernistas no ramo da História colocam a construção historiográfica no campo do discurso, não como desmerecimento, mas como condição. Da mesma forma, nossa capacidade de observação nas ciências exatas e biológicas é limitada por nossos sentidos - em sua caracterização mais literal - e muitas coisas podemos apenas inferir, enxergar através de modelos matemáticos, ou dos resultados de máquinas que servem como “tradutores” de aspectos da realidade que não podemos perceber sozinhos. Na astroquímica e astrobiologia podemos apenas inferir as concentrações de diferentes elementos químicos em planetas em que nunca pisamos, e se suas condições estariam ou não propensas à vida.

Na literatura isso se vê no fato de a tessitura da intriga não conseguir se desgrudar das características narrativas e cronológicas dos modelos humanos de compreensão e

organização do tempo. Além de que as condições de construção de sentidos se agarram necessariamente a elementos emocionais, materiais e culturais da experiência de quem descreve.

Esses princípios básicos me parecem ser o combustível que move os questionamentos de Paul Ricoeur acerca da experiência temporal humana e suas relações com a construção narrativa em seu livro “Tempo e Narrativa”. Para tanto, o autor embasa o início de sua tese nos escritos de outros dois grandes filósofos: As considerações do livro XI das confissões de Sto. Agostinho acerca da experiência temporal humana, o que ele chama de “Aporia do ser e do não ser do tempo”, e as ideias da Poética de Aristóteles acerca do “Tecer da Intriga”, como já mencionado anteriormente. Portanto, para compreender o pensamento de Ricoeur, é fundamental que nos concentremos sobre as considerações desses dois textos, que são as bases para as ideias que o filósofo levanta depois. Então, começarei a discussão com meus levantamentos sobre elas.

2.2 Aporia do Ser e do Não Ser do Tempo; O Tecer da Intriga

A Aporia, como caracterizada por Agostinho, me parece ser a tentativa humana de adaptar o conceito de tempo para algo que possa ser medido, colocado em palavras, e referido. Uma tentativa que, claro, está intimamente ligada à nossa condição de existência. Percebemos o tempo como os seres humanos que somos, e a ele estamos presos de forma indivisível. Pois dizer que o tempo é Aporético significa, primariamente, caracterizá-lo como indecifrável apesar de todas as nossas tentativas.

Tudo o que vivemos se passa no tempo, assim como no espaço, e somos limitados pelo tempo que temos. E a nossa tentativa de caracterizar o tempo para as histórias que contamos e situações que descrevemos é um reflexo de características indissociáveis de nossa experiência temporal. Como coloca Ricoeur:

Um pressuposto domina todos os outros, a saber, que o desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência de verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (RICOEUR, 1994, p. 15)

Não percebemos o passar do tempo como percebemos o espaço físico ao nosso redor, com os sentidos, apenas sofremos o resultado do envelhecimento biológico de nossos corpos orgânicos, e sistematizamos um vetor que segue sempre em frente, utilizando a

movimentação dos astros celestes como fator determinante das unidades de medida que padronizamos. Mas, para além disso, o que é o tempo?

Na concepção da Física o tempo é compreendido como uma força intimamente ligada ao espaço, de forma que dilatações no espaço afetam o próprio tempo, e vice-versa. As três dimensões espaciais (largura, altura, comprimento), juntamente à dimensão temporal, formam as 4 grandezas sobre as quais a nossa percepção da realidade se constrói. Como evidenciado pelo trecho do artigo “Tempo - A 4ª Dimensão” (2005), de Celso Ribeiro Campos:

Segundo a Física, para que um fenômeno seja bem conhecido, precisamos determinar exatamente o local e o instante em que ele ocorreu. A localização espacial necessita de três coordenadas para ser completamente compreendida. Dessa forma, a variável tempo torna-se a quarta dimensão necessária para o completo entendimento de um fenômeno físico. (CAMPOS, 2005, p. 74)

Há algumas décadas, na Física, já se projeta matematicamente a existência de um sem-fim de dimensões possíveis para a construção de realidades distintas das nossas - conceito já explorado desde as ideias da *metafísica* de *Platão*; isso, no entanto, não é de significativa importância para compreender as caracterizações de Agostinho, mas este tópico será tocado em mais detalhe em um momento posterior da monografia.

Para nós é mais fácil medir o tempo de forma quantitativa, como uma grandeza que não para de avançar, em subgrupos que conseguimos compreender. Isso significa dizer que quando alguém diz “passaram-se dois dias” ou “passaram-se dois segundos” qualquer pessoa consegue ter em sua mente a quantidade de tempo da qual se está falando, e a diferença entre uma e outra. Mesmo em grandezas que nosso cérebro não consegue compreender, como ao dizer “o universo tem mais de quatorze bilhões de anos” conseguimos, ao menos, ter noção de que a quantidade de tempo que isso representa é infindável para nossos padrões. Portanto, ao contarmos qualquer história, estamos, como em todo o resto de nossas vidas, presos ao conceito de tempo se esperamos gerar qualquer tipo de construção de sentidos.

Ainda há a colocação acerca dos diferentes tempos que conseguimos perceber: passado, presente, e futuro. Nenhum dos três é, de fato, já que o passado não mais existe em lugar algum, só em nossas mentes, o futuro apenas se encontra em nossa espera por ele, e o presente está sempre a nos escorrer por entre os dedos, nunca permanece, nunca de fato está, de forma estática.

Essa percepção de impermanência, na tentativa de tornar dispositivo algo que foge e nunca conseguimos alcançar, gera, na linguagem, uma caracterização do tempo que prende os sujeitos sempre ao presente. Em outras palavras significa dizer, parafraseando Agostinho

(XI, 14, 17), que ao falarmos do passado nos prendemos à memória do que foi em contraponto a o que é; e ao olharmos para o futuro, projetamos o que virá a ser, o que vem depois do agora.

Mesmo com essas incertezas e aparentes dificuldades em conceituar o tópico temporal, em nossa semelhança humana, conseguimos encontrar maneiras de expressar, através da linguagem, o que é a passagem do tempo. Portanto, a própria capacidade da linguagem em caracterizar o tempo, de certa forma, o concede o status de algo que de fato existe.

Conhecemos a sequência: só é presente o ano em curso; e, no ano, o mês; no mês, o dia; no dia, a hora: "e esta hora única, ela própria, corre em partículas fugitivas: tudo o que fugiu é passado, tudo que lhe resta é futuro. É preciso, pois, concluir com os céticos: "Se se concebe (intelligitur) um elemento do tempo (quid... temporis) que não possa mais ser dividido em parcelas de instantes, por mínimas que sejam, é o que deve chamar de presente...; mas o presente não tem espaço (spatium)" (ibid). Numa etapa ulterior da discussão, a definição do presente se refinará até a ideia de instante pontual. Agostinho dá um tom dramático à impiedosa conclusão da máquina argumentativa: "O tempo presente grita que não pode ser longo" (AGOSTINHO, 1934. Apud RICOEUR, 1994, p. 24)

Me parece que narrar, portanto, é o ato de organizar fatos e acontecimentos em um dispositivo temporal através da linguagem. E a linguagem é, também, a única forma de caracterizarmos com verossimilhança a existência de um sistema temporal de uma maneira que conseguimos nos fazer entender e organizar nossa experiência existencial.

[...] é quando ele passa que medimos o tempo; não o futuro que não é, não o passado que não é mais, nem o presente que não tem extensão, mas "os tempos que passam". É na própria passagem, no trânsito, que é preciso buscar ao mesmo tempo a multiplicidade do presente e seu dilaceramento. (AGOSTINHO, 1934. Apud RICOEUR, 1994, p. 35)

Escrevemos sobre a passagem das coisas, sucessões infinitas de momentos indivisíveis, assim nos fazemos entender, na conexão de toda essa linha que tem necessariamente de ser embasada na nossa percepção, em busca de construir narrativas que tenham sentido.

Mas não é apenas na experiência humana temporal que a construção narrativa deve se embasar, mas também em vários outros aspectos humanos da experiência mundana de existência.

A segunda camada evidenciada por Ricoeur para a compreensão da relação gerada na construção de sentidos em uma narrativa é a do tecer da intriga, a partir das considerações do pensamento aristotélico. Esse tecer da intriga se relaciona intimamente a esses outros aspectos humanos citados anteriormente.

Narrar uma história consiste, necessariamente, em evidenciar os fatos de acordo com um conjunto de regras, como no caso da aporia temporal, mas não levando em consideração apenas a relação com o tempo para construir a sucessão factual.

Uma narrativa tem de ser pensada considerando-se vários elementos da ordem discursiva, estrutural e emocional que tornem a obra um conjunto de fatos articulados de forma a gerar os efeitos desejados pelo autor em quem o lê. Isso, claro, sob a perspectiva aristotélica sendo resgatada por Ricoeur.

É primeiro a concordância sublinhada pela definição do muthos como disposição dos fatos. E essa concordância é caracterizada por três traços: completude, totalidade, extensão apropriada. (RICOEUR, 1994, p. 66)

Assim, é importante definir que a narrativa sempre deve ser uma sucessão que apresenta um começo, meio, e fim coerentes, ainda sob a perspectiva aristotélica - e isso é problematizado por Ricoeur posteriormente. O começo não é caracterizado como o evento primário na existência do personagem ou do mundo que são sujeitos do fato narrado, mas o primeiro acontecimento que parece relevante para a compreensão da história contada. Assim como o fim não é literalmente o fim de todas as coisas, mas o último acontecimento que fecha o ciclo. Tudo o que existe antes e depois fica implícito, já que não se faz necessário para a compreensão dos sentidos criados. O meio de uma obra, portanto, é tudo o que está entre seu começo e seu fim.

Ora, se a sucessão pode ser assim subordinada a alguma conexão lógica, é porque as ideias de começo, de meio e de fim não são extraídas da experiência: não são traços de ação efetiva, mas efeitos da ordenação do poema. (RICOEUR, 1994, p. 67)

Além disso, na tessitura de uma intriga, deve-se levar em questão, para além dos elementos de estruturação, os elementos da construção de uma história que se desenrole de forma a gerar no leitor as desejadas reações emocionais, que diferem de acordo com a história que é contada.

Isso significa dizer que, além de saber ordenar a narrativa de forma temporal e estrutural, o autor deve buscar construir histórias que despertem compreensão emocional e empatia por parte de quem as consome. Isso é feito através de uma boa ritmação, mas também da construção do destino e suas idas e vindas. A sorte, na forma dessas viradas de destino, se mostra como um fator de visceral importância para a construção de situações, e para o relacionamento que surge entre espectador e história: "[...] a resposta emocional do espectador é construída no drama, na qualidade dos incidentes destruidores e dolorosos para os próprios personagens" (RICOEUR, 1994, p. 72). Não só eventos dolorosos tem esse

efeito, ele também pode ser criado através do inusitado, do fortune, ou de qualquer outro forte sentimento que consiga se encaixar na progressão narrativa.

Para tanto existem os efeitos de idas e vindas construídos na narrativa, de um destino que parece puxar a história propositalmente para suas contradições e efeitos desejados, causando uma quebra de expectativas cadencial e verossímil. A isso é dado o nome de “concordância discordante”. Esse efeito é o artifício mais utilizado por Dick na construção de HDCA, de forma que será evidenciado posteriormente.

A concordância discordante é visada mais diretamente ainda pela análise do efeito de surpresa. Aristóteles o caracteriza por uma extraordinária expressão em forma de anacoluto: "Contra qualquer expectativa/por causa um do outro"[...]O "surpreendente" [...] - cúmulo do discordante - são então os golpes do acaso que parecem acontecer de propósito (ARISTÓTELES, 1952. Apud RICOEUR, 1994, p. 72)

Mesmo assim, a capacidade do autor em construir fatos que pareçam plausíveis e dignos de empatia, são as bases para que se consiga gerar essa resposta emocional. A surpresa, quando utilizada corretamente, tem uma potência marcante em gerar ditas respostas. Se o autor consegue fazer algo que é extremamente improvável parecer perfeitamente plausível, ele está construindo esse efeito de forma maestral. Para isso, ele precisa sempre se apoiar em dispositivos que remetem à nossa realidade.

Mas o modelo torna-se também mais forte na medida em que o teatral, reconhecimento e efeito violento - principalmente quando estão reunidos na mesma obra, como no Édipo de Sófocles - levam a seu mais alto grau de tensão a fusão entre o "paradoxal" e o encadeamento "causal" da surpresa e da necessidade. (RICOEUR, 1994, p. 73)

Por isso, para Aristóteles, as melhores histórias são aquelas que tratam de forma plausível essa relação de mudanças na sorte. As histórias em que, de forma paradoxal, o insensato ameaça o que é sensato. Onde essa relação se dá de forma mais concisa e incisiva, e a inversão nos destinos causa mais perplexidade.

Então, um artifício amplamente utilizado na geração desses efeitos é o da inversão de sorte que joga homens “bons” em uma situação de desamparo apesar de suas virtudes. Uma forma de o autor representar na obra uma espécie de provação do mundo para com a índole daquele sujeito-personagem, ao mesmo tempo que gera conexões empáticas com o leitor. Aí está, pois, uma oportunidade de gerar perplexidade ao quebrar a presunção de que bons valores e ações levam, necessariamente, à felicidade. Ver um homem “de boa índole” sofrer pelos acasos da vida, mesmo sendo puro de coração e intenção, destrói expectativas e gera uma resposta emocional.

Primeiro o poeta sempre soube que os personagens que ele representa são "agentes"(48 a 1): sempre soube que "os caracteres são o que permitem qualificar os personagens em ação" (50 a 4); sempre soube que "necessariamente esses personagens são nobres ou baixos" (48 a 2). O parêntese que segue essa frase é um parêntese ético: "Os caracteres referem-se quase sempre só a esses dois tipos, posto que, em matéria de caráter, são a baixeza e a nobreza que, para todo o mundo, fundamentam as diferenças (58 a 2-4) (ARISTÓTELES, 1952. Apud RICOEUR, 1994, p. 78)

O efeito das viradas de destino se potencializa ao considerar o que é verossímil. Mesmo que pareça quase impossível, o que importa é a capacidade de o autor convencer o espectador de que aquela situação é perfeitamente plausível. O que parece impossível, mas é contado de uma forma convincente, é muito mais poderoso que algo perfeitamente normal contado de forma que carece de verossimilhança.

Para isso, os personagens têm de ser retratados como verdadeiros agentes ativos do mundo que os circula - um dos pontos principais da análise em HDCA é perceber como Dick constrói esses sujeitos e mostra o resultado de suas ações uns para os outros. E tal caráter de atividade deve ser recíproco, de forma que o mundo haja em seus âmago da mesma forma que eles o fazem com o mundo.

Isso faz com que a intriga construída alcance similar potência de ação no âmago do leitor que a consome, efeito certamente desejado pelo autor no momento de construção da narrativa, um sentido e resignificação esperados.

Essas relações entre a construção, a história, e a resignificação dos sentidos é o tópico em que Ricoeur entra após evidenciar as considerações agostinianas e aristotélicas. Ao estudo dessas relações, ele deu o nome de "Tríplice Mimese", que será o que irei evidenciar a partir de agora.

2.3 A Tríplice Mimese

As mimeses dizem respeito às articulações miméticas que compõem e constroem o texto narrativo como o conhecemos. Por Mimese pode-se entender, literalmente, imitação. A mimese é a imitação do mundo presente na construção narrativa. Mas, mesmo em seu caráter de imitação, as mimeses também se estendem e se tornam criação, produção de sentidos.

Portanto, se a mimese se elabora com o tempo, a ela, como ao tempo, também se atribui a característica de diversidade. A mimese se constrói de processos, que acontecem

em etapas diferentes da construção narrativa. Como define Barbosa em seu artigo “A tríplice concepção de Mimese de Paul Ricoeur e a narrativa jurídica”:

Antes do ato constitutivo da intriga existe um campo ético que serve como referência para esse muthos, sendo que a mimese proporciona uma ligação entre esse mundo da cultura ainda não figurado e a construção poética. Para Ricoeur, o momento final dessa relação não se esgota na tessitura da intriga, mas no leitor, que ele chama de ponto de chegada. Ou seja, sua teoria da mimese estabelece o ponto de partida que é o momento ainda não figurado; a passagem ou atividade construtora; e o ponto final que se encontra no leitor. Cada um desses pontos, Ricoeur os considerará como sendo um tipo específico de mimese (BARBOSA, 2008, p. 1109-1110)

Tais articulações miméticas estão profundamente ligadas ao tempo e à construção da intriga, sendo uma forma de Ricoeur discorrer sobre os elementos humanos inerentes à narrativa, a partir dos pensamentos de Aristóteles e Agostinho, fazendo considerações que esses pensadores não desenvolveram tão profundamente. Como primeiro define Ricoeur:

[...] Não é tudo: a mimese que é, ele nos lembra, uma atividade, a atividade mimética, não acha o termo visado por seu dinamismo só no texto poético, mas também no espectador ou no leitor (RICOEUR, 1994, p 77)

As atividades miméticas estão presentes em todas as etapas do fazer literário, e dele não podem se separar. Desde as considerações sobre a organização temporal da narrativa, as referências culturais das quais se apropria, a construção dos encadeamentos de eventos e dispositivos narrativos, à etapa da leitura, onde os sentidos de fato são gerados e reinterpretados no encontro do texto com o leitor.

O que Ricoeur tenta, ao longo de seu livro, é explicar o tempo e a narrativa. Mas, mais importante, o tempo *a partir* das narrativas, sendo o tempo humano que conhecemos uma construção composta por várias narrativas articuladas.

A seguir irei discorrer, resumidamente, sobre cada uma das três etapas da Mimese.

2.3.1 Mimese I

A Mimese I pode ser compreendida como um tempo de percepção, o momento em que o escritor - seja ele um historiador, filósofo, autor de ficção... - observa, percebe, absorve elementos da realidade circundante, e encontra neles a potência geradora de uma história. Essa etapa mimética se sustenta nas figuras do universo simbólico, da cultura, das gramáticas, e os modos que entendemos a concepção de novas histórias. Como define Ricoeur:

Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. (RICOEUR, 1994, p. 88)

A Mimese I, portanto, é esse momento da pré-figuração. Onde a interação entre os sentidos do sujeito-autor, o tempo e o mundo que o cercam se encontram, se mesclam, e desse encontro nasce uma concepção narrativa: as condições de existência que configuram a narrativa e seus encaminhamentos. Condições essas que são abstratas e heterogêneas, e definirão a história a ser contada.

Esse tempo de encontro é onde tudo se estabelece. As concepções acerca da história que irá ser contada são plantadas ali. Fazendo uma analogia própria, a Mimese I é como o momento em que um jardineiro prepara o solo e visualiza a árvore a ser plantada, que, até então, existe apenas em sua mente.

É, também, onde as relações humanas da construção narrativa são primeiro evidenciadas. A Mimese I mostra, de forma prática, como os elementos humanos de percepção do tempo, da cultura e do mundo influenciam o encadeamento de ideias que resulta na construção de uma história contada.

2.3.2 Mimese II

A mimese II começa exatamente onde a primeira termina, e termina onde a terceira começa. Por isso Ricoeur atribui a ela um caráter de configuração. É, ao meu ver, como se elas fizessem uma ligação entre Mimese I e Mimese III. A Mimese dois liga as concepções e ideias do autor (mimese I), à geração de sentidos que se faz durante a leitura (mimese III). Ela é a forma com que a narrativa, enquanto fenômeno discursivo e textual, se organiza poeticamente e cria uma história em sua intriga.

A mimese II é, efetivamente, o que está materializado no texto. A construção daquela ideia que nasceu na mente do autor através de seu encontro com a realidade ao redor, transformada em palavras a serem posteriormente lidas e interpretadas. Mas, aqui, ainda não está a etapa da interpretação. Isso, pois, a mimese II carrega a característica de ser apenas o texto: palavras escritas por alguém, que ainda não foram resignificadas por outros sujeitos. Ainda não ocorreu, portanto, a geração de sentidos, apenas a construção e colocação das ideias e elementos constituintes de uma narrativa.

É como, voltando à minha analogia, a semente plantada depois de a terra ter sido suficientemente cuidada. Aqui, no entanto, a árvore ainda não cresceu e gerou seus frutos. Frutos, tais, que caso não colhidos por sujeitos-leitores, cairão à terra sem nunca plantar suas sementes em outras mentes.

Primeiro, o arranjo configurante transforma a sucessão de acontecimentos numa totalidade significativa, que é o correlato do ato de reunir os acontecimentos, e faz com que a história se deixe seguir. Graças a esse ato reflexivo, a intriga inteira pode ser traduzida num “pensamento”, que é justamente seu “assunto” ou seu “tema”. Mas nos enganaríamos inteiramente se considerássemos tal pensamento atemporal. O tempo da “fábula-e-do-tema”, para empregar uma expressão de Northrop Frye, é o tempo narrativo que faz a mediação entre o aspecto episódico e o aspecto configurante. (RICOEUR, 1994, p. 105-106)

A Mimese II é quando o autor significa e constrói aquilo que percebeu. Dá corpo à ideia abstrata que surgiu em sua mente após as experiências empíricas geradoras. Essa construção é como uma ponte entre ideia-sentido. Cabe à etapa da segunda mimese construir um objeto a ser posteriormente observado e, mais importante, compreendido. Uma trilha de acontecimentos que possa ser seguida depois por quem, a partir daquele texto, buscar seguí-la.

Aqui entram as características temporais e do tecer da intriga, significadas pelo autor, para que possam, em outro momento, ser ressignificadas pelo leitor. Para isso são utilizados elementos estruturais, episódicos, narrativos, temporais, emocionais, culturais... Efetivamente tudo o que constitui, por definição, a construção narrativa. Como coloca Ricoeur: “Eles nos autorizam a chamar, por generalização, a intriga de uma *síntese do heterogêneo*” (RICOEUR, 1994, p. 104)

2.3.3 Mimese III

A Mimese III, portanto, acontece no momento da leitura, a refiguração. Quando, a partir do texto lido, da narrativa configurada e dos elementos que o leitor trás de sua própria pré-figuração, a narrativa é refigurada na experiência da leitura.

Quando os frutos da árvore são colhidos, de volta à minha analogia, e suas sementes plantadas em novos solos. Quando a história, já escrita e terminada, encontra no sujeito que lê a construção de significados. Pois, apenas quando uma história é consumida por outros sujeitos ela consegue fechar o ciclo de criação de sentidos iniciado na Mimese I e estruturado na II.

A Mimese III encerra o ciclo, que também é um ciclo temporal, da obra. O tempo da percepção, o tempo da estruturação, e o tempo da compreensão do que foi produzido. Assim como a história contada é temporal, a criação mimética da mesma é um processo que se liga a essas mesmas características, assim como tudo o que é humano.

Mas não é tão simples como parece. Não é, de certa forma, um ciclo fechado, causal, que gera sempre significados e efeitos já esperados. Na Mimese III são levadas em consideração as individualidades interpretativas dos sujeitos consumidores. Pois, em sua unicidade, ninguém nunca percebe a mesma obra exatamente do mesmo jeito. Se infinitos sujeitos têm acesso ao mesmo texto, as interpretações geradas não são singulares, mas igualmente infinitas. Isso ocorre pois a capacidade individual de geração de sentidos se liga intimamente à temporalidade e carga cultural específicas de cada um, que também nunca é idêntica.

Quer se considere a estrutura semântica da ação, seus recursos de simbolização ou seu caráter temporal, o ponto de chegada parece reconduzir ao ponto de partida, ou, pior, o ponto de chegada parece antecipado no ponto de partida. (RICOEUR, 1994, p. 111)

É como a serpente de Ouroboros, sempre tentando engolir a própria cauda. As formas de interação com o texto escrito estão em constante mudança, já que, novamente, estão intimamente ligadas ao tempo. Diferentes tempos, distâncias temporais, contextos políticos, culturais, sociais, são parte das variáveis inúmeras que constituem a interpretação. Portanto, a etapa da Mimese III nunca para de se modificar, é sempre móvel, enquanto houver sujeitos em contato com a narrativa. Os tempos sempre agem na obra, por mais estático que o texto possa ser (o que quase nunca também o é, devido a traduções, adaptações, localizações, características específicas de linguagem de determinado tempo...). A obra, portanto, é sempre reativada, e sua potencialidade interpretativa renovada.

Meu trabalho, portanto, não busca fazer uma análise totalizante do que é a obra HDCA, mas trazer minha própria interpretação, carregada de minha bagagem temporal e cultural, fazendo paralelos pertinentes aos meus interesses particulares. Ou seja, atuar como um leitor em meu próprio estágio de Mimese III.

Toda essa discussão acerca das Mimeses servirá como a base dos capítulos que virão posteriormente. Trouxe o ponto de foco do trabalho, HDCA, em escassas citações neste capítulo teórico, mas acredito que isso não será problema para a compreensão de forma geral, já que quando citar algum dos três livros posteriormente sempre tratarei de lembrar em que ponto da atividade mimética sua atuação se ancora.

O importante agora é ter compreendido esses conceitos gerais, para vê-los sendo aplicados na construção da narrativa de HDCA. Poder observar esses fenômenos na prática servirá tanto para poder entendê-los melhor, como para compreender a construção de sentidos pretendida por PKD, além da minha percepção pessoal.

Portanto, entro aqui em um tópico que busca analisar essa atividade mimética de forma ligeiramente mais específica no ato de escrever ficção, antes de entrar nos detalhes de fato específicos e pertinentes às obras analisadas nos capítulos posteriores.

2.4 A Atividade Mimética no Ato de Escrever Ficção

Quando se escreve uma narrativa ficcional, o autor, ao se sentar diante de uma folha em branco, está sujeito a agentes distintos, capazes de moldar a construção do mundo ficcional e da progressão narrativa da obra que está para ser criada. É neste momento em que Mimese I, e suas características constituintes começam a se moldar em Mimese II.

No caso de narrativas de ficção, estas não têm que se prender, necessariamente, às normas literais do mundo em que vivemos. Mesmo assim, é importante assumir a existência de fatores de nosso mundo e sociedade que terminam por permear o texto ficcional, e compreender como esses fatores trabalham na construção de sentidos dentro de uma narrativa.

Ao imaginar um mundo hipotético para uma fantasia, por exemplo, o autor tem de, necessariamente, percorrer o caminho de descrever aquele mundo ao longo da narrativa, evidenciando ao leitor os elementos específicos que o diferem do que conhecemos - e que irei chamar aqui, para evitar desdobramentos desnecessários - como mundo real.

Ao fazer esse exercício, que é ao mesmo tempo de construção e desconstrução, já podemos perceber a importância dos elementos culturais e temporais do nosso mundo na imaginação de qualquer outro, o percurso que continua a primeira etapa da atividade mimética na segunda. Afinal, somos sujeitos ativos nessa realidade, e partimos dela para imaginar uma nova. Como discorre GENTIL, na introdução do livro de Ricoeur:

As obras de linguagem, em particular as narrativas, revelam-se mediadoras entre um ponto de partida e um ponto de chegada, entre uma determinada configuração do mundo e outra. É nessa mediação que as narrativas produzem um conhecimento do mundo e, ao mesmo tempo, participam de sua configuração, em particular de sua dimensão temporal. (GENTIL, 2012, p.13-14)

Essa distância percorrida entre uma configuração de mundo e outra é o resultado do esforço do autor em organizar os elementos heterogêneos que o cercam, e configurá-los em uma nova disposição de existência. Como se embaralhasse elementos temporais e culturais de nosso mundo e depois os montasse em outra configuração, gerando algo até então inédito. Como o mundo de HDCA, um espécie de utopia distópica que imagina como nosso mundo poderia ter sido se acontecimentos chave fossem embaralhados e redistribuídos.

E é à partir do contato com esses elementos que o leitor consegue refigurar aquela experiência temporal ficcional, e enxergar elementos de seu próprio mundo sendo ali evidenciados (ou manipulados).

A investigação de Ricoeur mostra de forma consistente que o papel da narrativa só se torna inteligível quando considerada em sua função de mediação entre dois momentos, quando se reconhece que ela tem um ponto de partida e um ponto de chegada no mundo. Só aí situada ela revela todo o seu sentido, em particular seu caráter de configuradora do tempo, estando ela também inserida no tempo, participando de uma história. É aí que se entrecruzam as narrativas de ficção e as narrativas históricas. (GENTIL 2012, p.17-18)

Na criação de uma nova realidade baseada na nossa, como é o caso de Dick em *O Homem do Castelo Alto*, o autor faz o exercício de modificar objetos, situações, acontecimentos, e imaginar o efeito borboleta gerado na construção do mundo. Mas, mesmo em situações de imaginar outra realidade totalmente nova, é impossível se distanciar definitivamente de elementos sócio-culturais conhecidos, o que já foi caracterizado no tópico anterior como parte da *mimese*.

Dick faz, durante toda a obra, um exercício de reimaginação. Reconhecendo a história como a construção narrativa de elementos interconectados, e que, a todo momento, interferem uns nos outros. Isso se faz presente na premissa básica da obra: imaginar o nosso mundo se o resultado de uma guerra tivesse sido diferente; e também no *I Ching* (a ser posteriormente explicado). Mas essa construção histórica na narrativa também está presente nas pequenas decisões tomadas pelos personagens, nos acasos, e como esses influenciam no desenrolar dos acontecimentos. Como analisa Gentil, partindo das considerações de Ricoeur acerca da construção do pensamento historiográfico.

Assim, na segunda parte da obra, em contraposição à radicalização do modelo nomológico da história, Ricoeur sustentará o caráter inultrapassável de seu enraizamento na narrativa. Não se trata de defender a substituição do primeiro por uma história simplesmente narrativa, mas de discernir o lugar próprio da história entre as ciências e suas "condições de inteligibilidade", reconhecendo "o pertencimento da historiografia ao campo narrativo. (GENTIL 2012, p.14)

A construção de narrativas ficcionais partindo de pressupostos do mundo real pode ser entendida como parte do conjunto cultural de uma época. Mesmo ficcionais elas carregam, além de elementos da sociedade e da época em que foram escritas, pontos e discussões específicos à cultura na qual o autor estava inserido. O autor parte, sempre, em seu percurso hipotético e imaginativo característico de Mimese I, dessas bases. Como discorre MANNA, ao analisar o pensamento de Ricoeur:

O filósofo não se satisfaz com uma concepção de narrativa que a enxerga apenas como uma ordenação consecutiva de ações e desdobramentos, e menos ainda como um tipo de texto levantado sobre uma estrutura, mas como um complexo movimento de operações miméticas. (MANNA, 2010, p. 07)

Dick escreve *O Homem do Castelo Alto* em um contexto de pós guerra, já com um devido distanciamento (havia se passado cerca de quinze anos desde o fim da Segunda Guerra) em uma sociedade que via, no berço, o nascimento da contracultura dos anos 60 e 70 e seus questionamentos acerca da realidade, da sociedade, e do *status quo*, e que vivia constantemente sob os fantasmas da Guerra Fria.

Esses elementos culturais podem ser fortemente observados na obra, seja nos conflitos entre Alemanha e Japão, delicados como os que ocorreram entre Estados Unidos e União Soviética nos anos 1950 e 60. Ou mesmo nas idéias contraculturais que traziam elementos filosóficos e esotéricos para a pauta social, até as próprias discussões que o autor traz acerca do gênero literário da ficção científica, que se encontrava em um período de "autoconhecimento" e fundamentação.

Ao mesmo tempo, as considerações e questionamentos feitos no livro serviram para fomentar o debate social acerca dos mesmos temas, já que foi um livro de grande sucesso crítico e comercial. As construções histórica, narrativa, e cultural, portanto, estão ligadas por fatores constituintes de ambas, e devem ser analisadas juntas na busca de sentidos. "A reflexão sobre a historiografia e seus modelos extremos só revelará todo seu alcance ao ser cruzada com a reflexão sobre as narrativas de ficção, já que é em conjunto que, afirma ele, narrativa histórica e narrativa de ficção refiguram o tempo." (GENTIL, 2012, p.15). Continua:

Nem só a narrativa histórica, com a construção do chamado tempo histórico [...] nem só a narrativa de ficção, com suas variações imaginativas sobre este, tomadas isoladamente, configuram propriamente o tempo humano. É no seu entrecruzamento que ele é configurado, é o esclarecimento desse entrecruzamento que se pode compreender de que maneira as narrativas oferecem uma "resposta poética" às aporias filosóficas da reflexão sobre o tempo. (GENTIL, 2012, p.18)

Ao realizar esse exercício de criação de uma nova narrativa histórica para a construção de uma realidade, autores de ficção, no caso de Dick ficção especulativa e científica (mais sobre isso no próximo capítulo), abrem os olhos para realidades possíveis que não são a que conhecemos. É um exercício de criar mundos, situações, que também carregam potencial para serem estudados, analisados, e deles ser extraído conhecimento científico, filosófico, e carga cultural. São construções sociais que, não fosse pela ficção, jamais existiriam.

Além disso, por não estarem atreladas diretamente a pretensões de veracidade, essas histórias fantásticas podem se construir sem tem de obedecer a certos pressupostos definidos. Criam-se problemáticas, situações, que vão além do que uma história embasada em uma ambiente do “mundo real” pode vir a ser, mas sempre puxando desse mundo suas inspirações e bases de comparação. Gentil, ao analisar Ricoeur, diz:

Ricoeur destacará dessas análises os jogos com o tempo que a linguagem permite [...] nas narrativas, esses jogos ganham novas possibilidades pela existência de uma diferença básica entre o tempo do narrar e o tempo do narrado. São múltiplas as possibilidades de variação pela colocação da voz narrativa em diferentes posições temporais em relação aos acontecimentos que narra e em relação aos personagens dos quais narra a história, possibilidades amplamente exploradas pelas narrativas de ficção [...] Essas narrativas, justamente por se constituírem como "ficção", descoladas da pretensão de fazer referência imediata à realidade circundante como um discurso descritivo, tornam-se espaço privilegiado para exercícios de experimentação, as "variações imaginativas da experiência temporal". Além de trazerem à linguagem dimensões dessa experiência temporal que permaneceriam inacessíveis de outro modo, são exemplares do modo como as narrativas em geral configuram o tempo. (GENTIL, 2012, p.16-17)

Narrativas ficcionais, portanto, terminam por se aproximar de metáforas do mundo em que vivemos. Ao observar situações do cotidiano e transformá-las em novas situações, cria-se problemáticas e invoca-se questões filosóficas a serem respondidas (ou apenas evidenciadas). Encontrando na criação de situações a potência de discutir temas plausíveis ao mundo real através de ocorrências ficcionais.

Ricoeur, retomando o pensamento aristotélico, reconhece isso como a invenção de uma intriga. Essa invenção carrega em si o papel essencial das narrativas de ficção na construção, debate e representação de elementos da realidade.

Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que, também ela, é uma obra de síntese: pela virtude da intriga, objetivos, causas, acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. É essa síntese do heterogêneo que aproxima a narrativa da metáfora. Em ambos os casos, algo novo - algo ainda não dito, algo inédito - surge na linguagem: aqui, a metáfora viva, isto é, uma nova pertinência na

predicação, ali, uma intriga inventada, isto é, uma nova congruência no agenciamento dos incidentes (RICOEUR, 2012, p.02)

Mas, mesmo sob o caráter ficcional, as narrativas criadas também estão sujeitas a ter de respeitar certas regras. O fazer ficcional, em seu segundo estágio mimético, tem de se encaixar em premissas de continuidade, estruturação, argumentação, enunciação, emoção, dentre outras, sem as quais se faz impossível a construção de sentidos. Isso, mais uma vez, as aproxima da narrativa histórica.

Isso não significa dizer que sejam a mesma coisa. A historiografia é percebida como uma estruturação narrativa por escolas pós-modernas do pensamento histórico, mas dela não pode se extrair o caráter científico, como evidenciado por um trecho, acima, da introdução do livro de Ricoeur. O que afirmo é que essas regras, essenciais à construção de sentidos, e as aproximações e representações culturais e temporais, dão à narrativa ficcional seu valor enquanto construção de pensamento comunicacional.

Nas metáforas novas, o nascimento de uma nova pertinência semântica mostra maravilhosamente bem o que pode ser uma imaginação que produz segundo regras: "Metaforizar bem, dizia Aristóteles, é perceber o semelhante." Ora, que é perceber o semelhante senão instaurar a própria similitude aproximando termos que, "afastados" inicialmente, aparecem de repente "próximos"? É nessa mudança de distância no espaço lógico que a imaginação produtiva opera. Esta consiste em esquematizar a operação sintética, em figurar a assimilação predicativa, da qual resulta a inovação semântica. A imaginação produtiva em operação no processo metafórico é, pois, competência para produzir novas espécies lógicas por assimilação predicativa, a despeito da resistência das categorizações usuais da linguagem. Ora, a intriga e uma narrativa é comparável a essa assimilação predicativa: ela "toma juntamente" e integra numa história inteira e completa os acontecimentos múltiplos e dispersos e, assim, esquematiza a significação inteligível vinculada à narrativa tomada como um todo. (RICOEUR, 2012, p.02)

Na minha concepção acerca das colocações de Ricoeur, o que parece diferenciar um livro ficcional de outro de não-ficção é o fato de os eventos não serem descritos levando em consideração, ou objetivando, elementos do fazer jornalístico, como a escrita objetiva que se atém a fatos observados, tentando manter a integridade desses fatos sem que a eles sejam atribuídos elementos da subjetividade. Essa é outra discussão, já que elementos subjetivos sempre estão presentes na escrita, que parte invariavelmente de um sujeito. Mas o ponto é que o fazer ficcional pode se basear em elementos presentes na realidade para construir histórias que refletem as visões e bagagens pessoais do autor, e tem à elas acrescentadas características que ele próprio deseja. Como caracterizam Silva e Baseio em seu texto "Narrativa(s)", onde resgatam pensamentos de Barbero e Ricoeur.

Paul Ricoeur destaca as relações homológicas entre a narrativa ficcional e a histórica. Ambas se referem à ação humana, porém, com referenciais

diferentes. A histórica articula as regras científicas da evidência, enquanto que a ficcional se desdobra sobre o discurso poético. (SILVA, BASEIO, 2019, p. 162)

A construção de sentidos através desse exercício subjetivo de hipotetização e discurso poético, portanto, em seu terceiro estágio mimético, cria novas possibilidades de interpretação da realidade da qual ela surge. Perceber acontecimentos em um mundo ficcional pode ser o primeiro passo para que o leitor consiga também identificá-los na sociedade em que vive. Assim como percebê-los na sociedade, provavelmente, deve ter sido o primeiro passo para que o autor tenha decidido escrever sobre eles. Aí se mostra, mais uma vez, a relação íntima entre as narrativas, a cultura, e a temporalidade.

Vejo na intrigas que inventamos o meio privilegiado mediante o qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda: "Que é, pois, o tempo? - pergunta Agostinho. Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei." É na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal exposta às aporias da especulação filosófica que reside a função referencial da intriga. (RICOEUR, 2012, p.04)

As intrigas criadas pelo escritor de ficção, com seus questionamentos e apontamentos acerca da realidade, terminam por ser um dos principais pontos de conexão do autor e da história com o leitor. Quando se lê o desenrolar de uma intriga, hipotetização, ou situação capaz de gerar sentimentos de conexão, o leitor se coloca dentro da temporalidade narrativa ao mesmo tempo em que também se coloca como sujeito no mundo em que vive. Mais uma vez, uma relação de interdependência.

Portanto, fiz neste capítulo pequenas aproximações a respeito da presença das Mimeses no ato concreto de se escrever ficção. Com isso, acho que já tenho bem definidos o que são esses conceitos e como eles se colocam na problemática que busquei estudar. Elementos esses que dependem dos fatores temporais e culturais, assim como esses fatores e os sujeitos que os constroem dependem dos elementos.

2.5 Metalinguagem e Metaliteratura

É importante compreender o que são esses dois conceitos - a metaliteratura sendo uma forma de metalinguagem. Mesmo assim, o conceito de metalinguagem é algo ainda em discussão no campo comunicativo. Para a maior parte da discussão, utilizarei como referência o artigo *(Meta)Linguagem*, de Onici Claro Flôres.

Essa carência de sistematização se deve ao fato de ainda haver discordância acerca do princípio metodológico utilizado para se estudar a metalinguagem. Como coloca Flôres “A introdução do conceito de metalinguagem deve-se à lógica, mas na linguística sua acepção varia, de acordo com a abordagem teórica do pesquisador” (FLÔRES, 2011, p. 244). Os embates acerca do conceito de Metalinguagem acontecem já que certas correntes da linguística “acatam o ponto de vista lógico; outras, não” (FLÔRES, 2011, p. 244).

Assim, persiste a polêmica entre as duas visões mais aceitas a respeito de como a língua refere o mundo. De um lado, a concepção da metáfora do espelho, segundo a qual as estruturas linguísticas refletem a realidade, posição apregoada pelos lógicos. De outro, alinham-se os adeptos da instabilidade constitutiva da relação entre linguagem/mundo, postulando que as práticas linguísticas “não são imputáveis a um sujeito cognitivo abstrato, racional, intencional e ideal, solitário frente ao mundo” (Mondada; Dubois, 1995, p. 273). (FLÔRES, 2011, p. 246)

Para todos os efeitos, como a intenção deste trabalho não é participar de embates acerca dos paradigmas de compreensão da linguagem, me posicionei considerando o caráter constitutivo da linguagem na estruturação das práticas humanas e comunicacionais, ou seja, na segunda e mais recente vertente. Isso acontece já que os pensamentos do próprio Ricouer, que embasam essa monografia, são fortemente pautados no caráter inalienável da linguagem e das narrativas no tocante às relações humanas - afirmo isso sem trazer uma citação específica já que trechos que corroboram minha afirmação estão presente em todo o corpo do trabalho. A forma com que convoco os aspectos histórico-culturais para compreender a construção da textualidade que analiso, e também o próprio HDCA, chamam atenção para esse caráter criativo que a linguagem constrói por meio da narrativa.

A definição de linguagem sendo usada para descrever a linguagem é o que frequentemente encontramos como a definição de metalinguagem. Isso, ao que me parece, abre um campo de discussão que busca enxergar a metalinguagem em exercícios de reflexão, ou até mesmo perguntas sobre a língua que se fala. Ou seja, quando a língua é o objeto de foco de uma discussão, como ao se perguntar o significado de uma palavra, essa pergunta só pode ser respondida, caracterizada, através da própria linguagem. Como coloca Flôres:

Em suma, a dimensão metalinguística da linguagem relaciona-se à negociação de sentidos e aos usos sociais da linguagem que, diga-se de passagem, nunca são tão assépticos e desinteressados, seja no que diz respeito à construção do conhecimento, seja no que respeita à apreensão da realidade. Pelo visto, um dos papéis da metalinguagem é buscar resolver dificuldades de entendimento, sanar dúvidas, detalhar informações, situar espaço-temporalmente os eventos, em suma, tratam de precisar sentidos. (FLÔRES, 2011, p. 246)

Portanto, partindo do pensamento de Jakobson, a metalinguagem se torna um importante instrumento científico e, além disso, uma ferramenta presente na vida cotidiana dos indivíduos, já que ela existe nos atos de caracterização e significação dos processos comunicacionais mais diversos. A metalinguagem, portanto, é caracterizada por ele como uma das funções da linguagem. “Segundo o afirma, tudo na linguagem produz, por expansão ou condensação, um ato metalinguístico. Trocando em miúdos, a metalinguagem põe a linguagem em condições de, voltando-se sobre si mesma, autossignificar” (FLÔRES, 2011, p. 250).

Assim, entra em discussão a colocação da metalinguagem em outros campos além do verbal. O que trouxe ao debate posições como a de Pêcheux (1990), que negou a pertinência conceitual da metalinguagem” (FLÔRES, 2011, p. 250). A autora afirma que é ele quem solidifica essa mudança de paradigma para pensar a metalinguagem, já que a coloca no campo da subjetividade particular: “ele rejeitou o caráter asséptico do conceito lógico de metalinguagem vinculando-o à ideologia, à história e à possibilidade de existência de diferentes visões do que seja realidade e conhecimento. (FLÔRES, 2011, p. 252).

Após isso, Flôres considera que soma-se a as contribuições teóricas de Morato, por esta enxergar como reducionistas os preceitos definidos por Jakobson, já que eles desconsideram possibilidades comunicativas não-verbais.

Morato destaca que para enunciar, os sujeitos colocam em cena estruturas e processos cognitivos como a percepção de tempo e espaço, o olhar, as expressões do rosto, a postura, a gestualidade, o reconhecimento de implícitos semântico-pragmáticos que traduzem a manipulação de regras socioculturais que presidem a utilização da linguagem e os padrões comportamentais requeridos, em cada contexto interativo. (FLÔRES, 2011, p. 253)

Flôres soma a isso as considerações de Maingueneau de que "a possibilidade de registrar simultaneamente o som e a imagem permitiu pôr em evidência o caráter multicanal da comunicação verbal, que ultrapassa largamente o estrito domínio da língua natural [...]" (Maingueneau, 1997, p. 59). Ela conclui que Morato mudou os conceitos de metalinguagem, e acrescentou a eles aspectos extralinguísticos da comunicação.

Portanto, pode-se enxergar a metalinguagem em todos os aspectos da atividade comunicacional. Como nesse *meme* postado no perfil @FilosofiaModerna no Twitter:



Figura 1 - (Print de *meme* postado pela página @FilosofiaModerna no Twitter, jun 2022)

Fonte: <https://twitter.com/FilosofiaMderna/status/1538614692381396998/photo/1>

O cachorro observa, na televisão, um cachorro que observa, na televisão, um cachorro. A frase poderia parecer confusa, não fosse pelo exemplo visual, mas descreve perfeitamente bem as camadas de construção metalinguísticas presentes na imagem. Outro ponto a ser observado é o fato de um dálmata de coleira vermelha estar olhando na TV outro dálmata de coleira vermelha. Todos esses elementos são o que faz essa imagem estar carregada de metalinguagem. A linguagem visual é usada em construção para falar sobre si mesma, uma construção que contém objeto e sujeito.

Em seu artigo “A construção narrativa em abismo, em O lobo da estepe” (2020), os autores Geyvson Cardoso Varjão e Fernando de Mendonça discutem sobre um conceito francês chamado *mise en abyme*, construção em abismo. Esse conceito trata de objetos que contém dentro de si outros de seu mesmo tipo. Isso pode acontecer em imagens, como quando uma pintura contém outra de si menor, ou, no caso do GTP dentro de HDCA, quando um livro contém outro dentro de si. Construções em abismo são, portanto, metalinguísticas. Eis a citação de Dällenbach que Varjão e Mendonça trazem:

uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma re-petição interna (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Daí surge o caráter de metaliteratura da existência de GTP na narrativa HDCA. Ele surge como um livro que existe apenas na trama de outro livro, é uma construção em abismo.

A metaliteratura pode ser definida como: [...] uma literatura da literatura, em que o texto se refere, além de a outras coisas, ao mesmo texto, uma literatura que se constrói no próprio processo da escritura e com os materiais da própria escritura, um conjunto de manobras meta-textuais que ficam incorporadas ao texto como um elemento a mais do sistema de delação programada da obra literária (CAMARERO, 2004, p. 10, tradução de SANTOS, 2018, p.96)

Portanto, através dos elementos narrativos, miméticos e metalinguísticos evidenciados neste capítulo, será construída a análise do Capítulo 4. Mas, antes, é essencial compreender o gênero e subgêneros literários aos quais a narrativa de HDCA se vincula, além de um panorama sobre a vida do autor, Dick, e os efeitos geradores dos questionamentos que ele explora em suas obras.

3 FICÇÃO ESPECULATIVA E PHILLIP K. DICK

Em um primeiro momento deste capítulo me encarregarei de caracterizar brevemente os gêneros da ficção em que HDCA se insere, partindo do mais geral (ficção especulativa), passando pelo campo específico da ficção científica, e terminando na ramificação específica do *sci-fi* ao qual a história se vincula (ficção especulativa histórica).

Em um segundo momento meu esforço será de fazer um panorama do autor, sua vida, obra, questionamentos latentes, onde ele se colocou na temporalidade do nosso mundo, e fazer comentários - à partir de especulações que já existem - sobre a condição psicológica que fazia com que Dick se sentisse descolado da realidade.

Essa especulação acerca de sua condição psicológica não tem, de forma alguma, a pretensão de fornecer um diagnóstico ou afirmar categoricamente que Dick sofria da condição X ou Y. Apenas é importante compreender a condição de não-pertencimento a essa realidade que acometia o autor, já que esse foi o principal combustível da maioria de suas obras, ou seja, parte essencial do processo de sua primeira Mimese.

Para fazer tais considerações acerca dos gêneros ficcionais e de Dick, irei me valer de trechos retirados de artigos científicos, alguns sites e blogs entusiastas da literatura, além de artigos jornalísticos.

3.1 Ficção Especulativa

Ficção especulativa é o nome dado às vertentes da ficção que imaginam um mundo diferente do nosso em aspectos chave. Esses aspectos podem ser políticos, tecnológicos, ou puramente imaginários e fantasiosos. É, portanto, um termo que engloba diversos gêneros - como a fantasia, ficção científica, horror - dentro de um grupo geral de textos que descrevem mundos parcial ou totalmente distintos, e eventos fictícios que explicam as diferenças desses mundos.

Como definido por Bottega e Stankiewicz, em seu artigo “Ficção científica e Ficção Especulativa em *Oryx e Crake* de Margaret Atwood” (2020): “A Ficção especulativa trabalha com questões distópicas em sociedades decadentes, especulando quais rumos o mundo pode tomar e o que pode acontecer com tudo aquilo que lhe pertence, incluindo quem o habita” (2020, p.111).

Nesse grupo estão aquelas histórias como “As Crônicas de Nárnia” (1950-1982) ou “O Senhor dos Anéis” (1954), que imaginam universos totalmente novos, onde a magia e

outras raças humanóides existem e participam do jogo social e político. Assim como romances que imaginam o nosso próprio mundo algumas décadas no futuro, sob domínio de uma tecnologia ou vertente política novas. Mas também aquelas histórias que trazem localidades fictícias no nosso mundo onde aconteçam as ações de algum ser sobrenatural, por exemplo. Ou, no caso de HDCA, um mundo onde o resultado de uma guerra foi outro. Afinal, como define o militar prussiano Carl Von Clausewitz, “A guerra é pois um ato de violência destinado a forçar o adversário a submeter-se à nossa vontade” (CLAUSEWITZ, 1996, p. 7). Então, como seria o mundo se este houvesse se curvado às vontades da Alemanha Nazista?

Portanto, por ficção especulativa compreende-se todo tipo de ficção que tenha de percorrer um caminho para mostrar ao leitor um lugar diferente, com o qual ele não está ambientado. Um lugar com regras diferentes, onde nossas certezas empíricas não possam ser tidas como tão certas assim.

Esse caminho percorrido serve, essencialmente, para que o autor caracterize o mundo da obra em relação ao nosso, mostrando suas peculiaridades e semelhanças, alçando as bases para dizer o que vale ou não dentro daquela história. Afinal, na ficção especulativa nada tem de ser necessariamente igual.

Mesmo assim, em sua etapa de Mimese I, o escritor tem de partir de alguma posição cultural e temporal específica para caracterizar qualquer outra. Assim como, em Mimese III, o leitor tem a cultura e temporalidade que o cercam como referência.

Isso significa dizer que em uma história hipotética de romance, com personagens aparentemente ordinários, que vão para seus trabalhos ordinários em um escritório qualquer, e se apaixonam em uma cafeteria qualquer no centro de uma metrópole, um personagem que possa soltar raios pelas mãos e levitar as pessoas com o poder do pensamento vai parecer totalmente fora de lugar, estranho, e caricato. O mesmo personagem é completamente plausível em *Star Wars (1977)*, de George Lucas, e instaura medo no lugar da estranheza.

Esse simples exemplo mostra como a ficção especulativa, mesmo tendo a invenção como característica definidora, ainda tem de seguir regras e caminhos para a construção dos sentidos, e tudo se deve aos jogos miméticos que necessariamente tem de ser feitos, nunca deixam de existir. Ricoeur aponta, ao se remeter ao tecer da intriga de Aristóteles, que o importante em uma história não é o fato de todos os acontecimentos serem realmente possíveis no mundo real, mas que eles pareçam plausíveis quando colocados no universo da narrativa, e isso só é atingido através de uma boa etapa de construção de alicerces para o mundo ficcional, Como caracteriza Aristóteles, em trecho que voltará a ser citado: “É preciso preferir o que é impossível, mas verossímil ao que é possível mas não persuasivo” (60 a 26-27) (ARISTÓTELES, 1952. Apud RICOEUR, 1994, p. 82)

3.1.1 Ficção científica

A ficção científica, por sua vez, é o ramo da ficção que geralmente se utiliza de termos ficcionais e imaginativos, normalmente ligados à ciência, ao futuro, ou ao espaço, para construir sua trama. Esses conceitos, geralmente, são explicados de maneira técnica, como especulações sobre possíveis ciências futuras, mantendo em mente a importância de uma caracterização plausível, e seus efeitos sobre a psique e as sociedades humanas colocados à prova na narrativa.

O romance que geralmente é tido por primeiro exemplar do gênero de ficção científica moderna como o conhecemos é “A guerra dos mundos” de H. G. Wells, lançado em capítulos no Reino Unido em 1897, e transformado em romance no ano seguinte. A história conta sobre a invasão de marcianos que buscam dominar o planeta em naves com várias pernas, como as de uma aranha. O gênero ganhou força no século XX, e tem em figuras como Philip K. Dick, Isaac Asimov e William Gibson, alguns de seus nomes mais influentes dessa época.

Como define Isaac Asimov, tido por muitos como o maior escritor de ficção científica do século XX: “o braço da literatura que está preocupado com o impacto do avanço científico sobre a humanidade” (*Modern Science Fiction*, 1953). Mas a definição de Asimov, na alvorada da era de ouro do gênero, não foi o suficiente para contê-lo por muito tempo. Como definido no artigo para internet de Marg Gilks, Paula Fleming, and Moira Allen, “Ficção científica: A literatura das Ideias”:

Na altura dos anos 70, o gênero das ideias baseadas em ciência começou a crescer; não estava mais apenas preocupado com a ciência, mas com as consequências. Ele perguntava “e se?”. E se existisse um mundo em que isso ou aquilo fosse verdadeiro? Pamela Sargent chamou isso de “a literatura das ideias”. (GILKS, FLEMING, ALLEN, 2003. Minha tradução)

O termo “Ficção científica”, então, deixou de significar apenas uma ficção baseada em conceitos técnicos das ciências, e se expandiu para um sem-fim de possibilidades. PKD, por exemplo, sempre se interessou muito mais pelo lado metafísico da realidade do que pelas máquinas e ciências intrincadas de Asimov, que alçavam os homens a novos patamares de conquistadores galácticos, ou os condenava a serem escravos.

Isso não é dizer, de forma alguma, que ciência e máquinas não existem de forma abundante na obra de Dick, já que de fato existem. Mas suas interações com a humanidade se dão mais por caminhos de quebra de certezas sobre o que conhecemos como sendo o

mundo empírico. PKD leva esse “e se?” ao patamar de questionar se nossas formas mais básicas de percepção da realidade podem de fato ser confiadas. Nos dando seus mil motivos para dizer que não, através de intrigas de extrema pertinência. Ainda no artigo supracitado:

Felizmente, você não tem que ser um nerd da tecnologia, ou ter um diploma em mecânica quântica, para escrever esse gênero. Boas ficções científicas, assim como todas as outras formas de ficção, são sobre pessoas. Elas examinam a condição humana, talvez em um cenário totalmente novo, talvez de uma perspectiva “alienígena”. Mas tem de ser sobre pessoas, ou o leitor não terá uma moldura de referência, nada para se identificar. Mesmo que não tenha um humano em lugar algum na sua história, você é humano, e seus leitores são humanos. Para criar essa empatia tão importante entre leitor e personagem, você irá descrever seus aliens (ou robôs, ou inteligência artificial) através da percepção humana. (GILKS, FLEMING, ALLEN, 2003. Minha tradução)

No caso específico de HDCA, o gênero mais específico em que se insere é o de ficção especulativa histórica, imaginando um mundo que se “desprende” do nosso em algum momento do percurso, devido a um resultado diferente no último conflito de escala mundial. Mas não é apenas por esse elemento de reimaginação histórica que o livro se vincula ao gênero da ficção científica/especulativa, já que as interações do IC na condução da narrativa, assim como a existência do GTP permeiam a intriga de modo a levantar os ditos questionamentos favoritos de Dick acerca da metafísica da realidade - isso ainda será analisado em tópicos posteriores.

Para o centro de sua ideia, então, você desenha o mundo ao seu redor. Então você pergunta: E se? Como o mundo seria diferente com a introdução ou a expansão de uma tecnologia particular? E se a humanidade encontrasse aliens? E se um evento particular na história tivesse acontecido de outra forma? E se um problema social atual tomar uma direção particular? Na ficção científica, até os mais controversos, tópicos contemporâneos podem ser analisados sob a premissa de uma cultura alienígena ou futuro distante (GILKS, FLEMING, ALLEN, 2003. Minha tradução)

Portanto, não é necessariamente a precisão e exatidão científicas que definem o gênero - embora essas não deixem de ser desejáveis e enriquecedoras - mas a capacidade de lidar com temas especulativos de forma imaginativa e questionadora. A arte de criar realidades embasadas em frutos da ação humana, da natureza humana quando em contato com o mundo, ações de tecnologias ou criaturas hipotéticas, ou do próprio acaso. É, em suma, um tipo de ficção imaginativa que em muito se parece com a Fantasia, mas sem ser tão puramente fantasiosa.

3.1.2 Ficção especulativa histórica

Pouco se tem a dizer sobre esse subgênero específico, já que ele é uma das várias ramificações da ficção científica. Quase tudo o que o forma já foi, de fato, caracterizado quando falei sobre as prerrogativas da ficção especulativa e científica.

O importante é saber que esse gênero específico se preocupa em reconstruir a história, modificando acontecimentos e imaginando efeitos borboleta gerados por esse exercício de modificação, adicionando também efeitos do próprio acaso nessa construção. HDCA é um dos melhores exemplos do gênero, mas não o único. Como outros exemplos, posso trazer “A curva do sonho”, de Ursula K. Le Guin (Trad. Heci Regina Candiani, Morro Branco, 2019); e “A parábola do semeador”, de Octavia E. Butler (Trad. Carolina Caires Coelho, Morro Branco, 2018).

Os questionamentos acerca da ficção histórica e seu pertencimento ao gênero da ficção científica são, inclusive, tópico de discussão entre os personagens em HDCA, como evidenciado no trecho a seguir, em que os personagens discutem sobre a natureza do metalivro GTP:

- De mistério, não - disse Paul. - Ao contrário, uma interessante forma de ficção, talvez dentro do gênero de ficção científica.
- Oh, não - discordou Betty. - Não tem nada de científico. Não se passa no futuro. Ficção científica lida com o futuro, sobretudo o futuro em que a ciência é mais adiantada do que agora. O livro não é nada disso.
- Mas - disse Paul - trata do presente alternativo. Existem muitos livros célebres de ficção científica desse gênero. [...] (DICK, 1962, p. 135)

Esse trecho parece mostrar uma preocupação do autor em “arar a terra” - fazendo outra analogia própria - de um gênero que ainda era relativamente novo - embora não inédito. Como se ele buscasse, na própria história, afirmar o espaço que ela ocupava.

3.2 Vida e Obra de Philip K. Dick

Para a construção deste tópico, referencio artigos jornalísticos, trabalhos acadêmicos, e livros como fonte de afirmações factuais acerca da vida de Philip K. Dick. Discutir acerca da vida do autor tem um papel fundamental para compreender as intrigas por ele criadas, já que todas partem de questionamentos da realidade, do inconsciente, e da dimensão metafísica da existência. Não busco, com isso, fazer afirmações sobre as

intenções do autor, nem fazer uma análise psicologizante da autoria da obra. O que me interessa é entender as condições de possibilidade desta narrativa de maneira historicizada e concretamente constituída por um sujeito culturalmente situado.

Dick foi um autor norte-americano, hoje reconhecido como um dos principais expoentes da literatura de ficção científica do século XX. Ele escreveu mais de 50 romances, a maioria dentro do gênero de ficção científica. Dentre os mais famosos estão “Andróides sonham com ovelhas elétricas?”, de 1968, que inspirou o filme “Blade Runner”, de Ridley Scott, 1982, e “O Homem do Castelo Alto”, de 1962, que inspirou a série homônima, de Frank Spotnitz, produzida pela Amazon entre 2015 e 2019.

As histórias contadas por Dick carregam em seu cerne um profundo questionamento acerca da realidade, ou das múltiplas realidades possíveis, assumindo que o que percebemos como realidade pode, de fato, não ser real, ou, pelo menos, não ser a única realidade possível. “Dualidade” talvez seja uma boa palavra para descrever o pensamento de Dick. Como se, por trás de tudo o que existe, exista também outra faceta oculta, efêmera, mas não necessariamente inalcançável.

Dick encontrou na ficção científica uma ferramenta de dar vida a esses questionamentos, partindo de pressupostos, especulações, e, também, ciência. Talvez a escrita de Dick se embase mais em seus próprios questionamentos filosóficos, em contrapartida à ficção científica mais técnica e, de fato, cientificamente embasada de Isaac Asimov, um contemporâneo de Dick e muitas vezes reconhecido como o “pai” da ficção científica moderna. Mesmo assim, apesar de não partir tanto da física ou robótica, Dick encontra na filosofia, esoterismo, e evolução tecnológica, os pilares sobre os quais construir seu raciocínio. Como escreve Silva em sua dissertação: “Tratava-se, portanto, de uma mídia em que a imaginação humana poderia criar através de algum tipo de desenvolvimento racional” (SANTOS 2018, p.41)

Dizer que a escrita de Dick não era tão científica quanto a de Asimov não é dizer que ela era desleixada ou puramente fantasiosa. Em O Homem do Castelo Alto, por exemplo, o autor faz um trabalho de construção histórica minucioso. Na verdade, os elementos de especulação usados por Dick buscam se caracterizar como galhos ou ramificações do que pode ser compreendido como o fluxo da história.

Ao reimaginar a construção do mundo, ele considera os desenvolvimentos cultural, social e tecnológico como fatores impossíveis de serem separados, e, portanto, modifica o mundo de acordo com esse pressuposto. Por isso, por exemplo, que a tecnologia para fazer viagens aéreas em O Homem do Castelo Alto são os foguetes alemães, e não os nossos costumeiros vôos comerciais em aviões de passageiros. Como resultado da vitória do Eixo na guerra, a hegemonia alemã teve espaço para se espalhar pelo mundo, e seu domínio

tecnológico fez o mesmo. Esse é apenas um, dos muitos, exercícios de reimaginação que Dick faz ao longo da história. Sobre isso, Santos diz:

Por fim, Dick (1974) também aproxima as imagens do escritor de ficção científica e do cientista, explicando que, para um escritor do gênero, a ciência não lhe foi suficiente, porque não deixa espaço para a especulação. A descoberta é interessante, no entanto o escritor vai além, como ao descobrir um objeto de uma civilização antiga: o cientista diz o que está vendo, enquanto o escritor quer mais do que isso, imaginar a civilização em si, preencher as lacunas. (SANTOS, 2018, p.43)

Asimov escreveu mais como um cientista, já que o era, Ph.D. em Bioquímica pela Universidade de Columbia. Ele falava sobre física, e construía suas histórias dando mais atenção aos aspectos técnicos da evolução tecnológica e suas interações com os seres humanos e suas disputas políticas. Já Dick cumpria esse papel de construir a ficção científica como um escritor, um questionador da realidade, da psique. A comparação entre esses dois nomes é inevitável, e aparece durante toda a monografia, já que são minhas principais fontes de inspiração dentro da ficção científica, e, também, talvez sejam os nomes mais famosos no campo como um todo. Essa comparação, também, pode servir para ajudar a compreender o fazer literário de Dick, por isso a trago aqui. Como reafirma Santos:

Além da figura do cientista, Dick (1974) ainda associa a imagem do escritor de ficção científica a um ativista político, mas um ativista introvertido, que não vai para a rua, realiza protestos ou organiza petições, mas faz seu trabalho através dos romances: “O escritor de FC vislumbra totalidades, algumas boas, outras más, outras apenas bizarras, e ele quer trazer esses vislumbres para nossa atenção. Consequentemente ele é uma figura literária assim como um pouco do político e do cientista (DICK, 1974, p. 55. Apud SANTOS, 2018, p.44)

Esse papel atribuído ao escritor de ficção dialoga diretamente com as discussões de Ricoeur acerca da construção narrativa e suas ligações com a cultura e a temporalidade. Dick também traz em suas obras, de forma sempre presente, uma construção social que reflete elementos do chamado “mundo real” que ele queira evidenciar ou criticar. A sociedade fascista de O Homem do Castelo Alto é apenas um, dos muitos, exemplos a serem dados.

Não apenas elementos sociais, mas também fatores da própria mente humana que despertam a atenção do autor também dão as caras em sua escrita. Em “Ubik” (1969), primeiro livro de Dick que li, um mecanismo é capaz de preservar a consciência de uma pessoa que acaba de falecer, de modo que ela consiga conversar, mesmo que apenas de tempos em tempos e através de aparelhos tecnológicos, com seus entes queridos. Com isso o autor abre a discussão não apenas sobre da dificuldade que temos em lidar com a morte, mas à indústria que se cria a partir desse avanço tecnológico. Ubik também carrega

questionamentos profundos acerca da realidade, talvez até mais pungentes que os apresentados em “O Homem do Castelo Alto”. Um trecho de Dick, retirado da dissertação de SANTOS, e traduzido por ele, reflete esse papel do escritor de FC na sociedade:

[...] a luta contra a opressão do espírito humano livre, de qualquer tipo: qualquer tirania, como vício de drogas ou um estado policial ou técnicas psicológicas manipulativas. O cidadão comum, sem poder político ou econômico, é o herói de todos os seus romances, e é seu herói, também, sua esperança para o futuro (DICK, 1973, p. 27-28. Apud SANTOS, 2018.)

Em *Ubik*, a premissa básica da intriga é o fato de o protagonista não conseguir discernir se o mundo em que ele se encontra, após sofrer um grave acidente, é o “mundo real” ou uma criação das máquinas de preservação da consciência. O livro termina sem uma resposta para essa intriga, de maneira similar a HDCA, mas com uma provocação que torna impossível não se questionar sobre a materialidade da própria existência. Os livros de PKD de fato, parecem ter isso em comum. A transição para a Mimese III sempre parece carregar um significado especialmente importante para a reinterpretação dos sentidos desejados por Dick, a intriga parece ter uma capacidade especial de se apossar de minha mente mesmo depois de eu ter saído da “realidade” das páginas do livro há muito tempo, e os questionamentos por ela fomentados perduram.

Dick, de fato, parece ter sido um sujeito de vida conturbada e mente doente. Desde o uso de drogas, a doença psicológica nunca diagnosticada, os cinco casamentos, o sentimento de não-pertencimento à realidade evidenciado em sua obra, e a perda prematura de sua irmã gêmea Jane Charlotte Dick, que morreu poucas semanas depois de eles terem nascido. A perda de sua irmã, inclusive, inspirou um de seus romances posteriormente. Como escreveu Guilherme Sabota, em artigo para o Estadão sobre o lançamento da biografia de Dick no Brasil:

Um tema largamente explorado pelo livro é a dificuldade que o escritor sentia em ficar sozinho: foram cinco casamentos, um período de alguns meses em que sua casa se transformou num ponto de uso e tráfico de drogas, uma temporada voluntária numa clínica de reabilitação e até um par de semanas no apartamento de um casal de desconhecidos no Canadá. A mistura entre drogas sintéticas e paranoia latente fizeram de Dick um sujeito complicado, para dizer o mínimo. (SABOTA, 2016)

A referida biografia, intitulada “Eu Estou Vivo e Vocês Estão Mortos”, foi escrita pelo francês Emmanuel Carrère e primeiro lançado em francês em 1993; o livro chegou ao Brasil pela Aleph em 2016. O título da biografia foi tirado de *Ubik*, já anteriormente referenciado. Ao meu ver, essa constante perseguição de Dick ao conceito de “realidade”, como se ele tentasse o tempo todo provar sua fragilidade, abre espaço para um paralelo com um dos conceitos da obra de Jung, o figura dos arquétipos: “os conteúdos do inconsciente coletivo

denominam-se arquétipos. A palavra arquétipo significa um modelo original que conforma outras coisas do mesmo tipo. Como sinônimo, temos *protótipo*.” (HALL, NORDBY, 1973, p. 33)

Fazendo um esforço de conceituação a partir do que li no livro "Introdução à Psicologia Junguiana", um arquétipo pode ser compreendido como uma figura primordial, a imagem que temos na mente quando imaginamos conceitos abstratos como "herói" ou "vilão". Os arquétipos fazem parte dos elementos que constroem a nossa psiquê, fazem parte também da forma com que enxergamos e interagimos com o mundo.

Entre os muitos arquétipos por ele estudados e descritos incluem-se os do nascimento, do renascimento, da morte, do poder, da magia, do herói, da criança, do embusteiro, de Deus, do demônio, do velho sábio, da mãe terra, do gigante e de muitos objetos naturais, como as árvores, o sol, a lua, o vento, os rios, o fogo, e os animais, além de muitos objetos fabricados pelo homem como anéis e armas. (HALL, NORDBY, 1973, p. 34)

Jung escreveu que a quantidade de arquétipos que compõem a psique humana é potencialmente inumerável. Eles se contêm no que Jung chama de "inconsciente coletivo", ou seja, a repetição geracional e cultural humana que deixa marcas em nosso inconsciente, marcas essas que são quase instintivas, existem em nossa mente como parte da constituição natural de nossas psiques. Ainda segundo Jung, os arquétipos não existem como figuras prontas, mas sim como "formas sem conteúdo que representavam apenas a possibilidade de um certo tipo de percepção e ação" (1959, p. 48).

O que me leva a questionar: o que acontece, então, quando um homem não está em acordo com a significação habitual proporcionada pelo arquétipo da realidade? Ou seja, quando a percepção natural e instintiva da realidade não o parecer suficiente para ligar sua mente a esse plano de forma inquestionável? Como observam Hall e Norbdy sobre a obra de Jung:

[...] tal como a vêem os olhos de Jung, a personalidade é uma estrutura extremamente complexa. Além de nela existirem inúmeros componentes - é incontável o número dos possíveis arquétipos e complexos, além do que também as interações entre estes componentes são intrincadas e intimamente ligadas. (HALL, NORDBY, 1973, p. 46)

Ao discorrer sobre o processo de individuação da consciência, Jung observa o peso da consumação arquetípica no funcionamento da psique. Arquétipos como o do "eu" são fundamentais para que a estruturação da mente seja coerentemente moldada de forma a proporcionar ao indivíduo uma consciência unificada. Se esse arquétipo não se desenvolve de forma substancial o indivíduo pode estar sujeito a desenvolver problemas da ordem

psíquica. Já que, segundo Jung, o nível de êxito na consumação dos arquétipos na psique, mesmo dos mais importantes, pode variar.

O indivíduo começa a vida num estado de totalidade indiferenciada. Depois, tal como a semente cresce e se transforma em árvore. O indivíduo se desenvolve para chegar a ser uma personalidade plenamente diferenciada, equilibrada e unificada. É pelo menos esta a direção que toma o desenvolvimento, embora raramente, ou nunca, seja alcançada essa meta de uma diferenciação, de um equilíbrio e de uma unidade completa, salvo por um Jesus ou por um Buda, como observa Jung. Essa luta pela auto-realização, ou pela consumação do próprio eu, é arquetípica, isto é, inata. Ninguém consegue escapar à poderosa influência do arquétipo de unidade, embora varie de pessoa para pessoa o curso que tal expressão pode adotar e o êxito obtido na realização da meta. (HALL, NORDBY, 1973, p. 70-71)

A afirmação de Dick “você estão mortos, eu tenho vida” me parece uma forma de o escritor dizer que a vida e os significados mundanos dessa realidade não bastaram para saciar sua compreensão do que é ou não real. Ele buscou ressignificar essa busca arquetípica através da sua obra, criando intrigas delicadas e, de fato, intrigantes, que me fizeram entrar em conflito com meu próprio protótipo de realidade.

Dick escreveu delongadamente sobre visões divinas que teve ao longo de sua vida. A esses textos ele deu o nome de Exegese, e sua totalidade compreende mais de oito mil páginas, das quais pouco mais de mil foram publicadas em um livro intitulado “A Exegese de Philip K. Dick”, de 2011. Essas observações divinas, que para o autor tinham grande significado, também aparecem em outros pontos sua obra, como exemplificado por Sobota em seu texto para o Estadão:

No livro, Horselover Fat conta ao narrador - Philip K. Dick - sobre a sua “revelação”, o dia em que Deus (quem mais seria?) lhe apareceu como um clarão de luz cor-de-rosa e transmitiu uma mensagem sobre a doença do seu filho. Ele então leva a criança ao médico e salva sua vida com as informações concedidas pelo divino.

O episódio, porém, foi vivido por Philip K. Dick no mundo real, segundo o próprio alardeou em várias entrevistas nos últimos anos de sua vida -- que foram dedicados, com um apetite ambicioso, à escrita de sua Exegese (o nome que se dá aos textos de interpretação teológica). (SABOTA, 2016)

A esse interesse latente de Dick por uma compreensão mais particular e expandida dos arquétipos da realidade e da divindade, além do elemento pessoal, pode-se enxergar uma carga cultural pulsante. Os anos 1960 e 1970 foram marcados pela contracultura e pelo interesse, em especial da juventude, em buscar em elementos da sabedoria oriental explicações sobre temas metafísicos ou caminhos a se seguir na busca espiritual e filosófica. HDCA se constitui nesse período histórico e dessa busca por parte de seu autor.

[...] a expansão da consciência se tornou um dos objetivos da geração nascida nos anos do pós-guerra.

Jung afirma igualmente que culturas diferentes também podem favorecer diferentes personalidades. No Oriente, por exemplo, a introversão e a intuição são favorecidas ao passo que a extroversão e o pensamento são mais valorizados no Ocidente.

[...] Jung escreveu fortemente sobre Psicologia e Religião, e suas concepções exerceram uma forte influência sobre alguns clérigos. Um dos resultados foi o desenvolvimento do aconselhamento pastoral, campo no qual os eclesiásticos treinados em Psicologia analítica oferecem um aconselhamento em moldes religiosos. O recente surto de interesse, particularmente entre os jovens, pelos vários tipos de experiências religiosas talvez se deva, em parte, aos escritos de Jung. (HALL, NORDBY, 1973, p. 76-77)

Dick, portanto, parece ter sido uma pessoa que carregou durante toda sua vida um descontentamento pungente acerca dos elementos constituintes da realidade observável. Esses descontentamentos, nutridos pelo uso de drogas, por suas paranóias, pelas considerações da metafísica platônica, e pela busca de ressignificações em diversos ramos da filosofia, esoterismo, ciência, e ficção, formaram sua obra. Uma obra que, frequentemente, nos oferece muito mais questionamentos do que respostas. Isso será observado no capítulo seguinte.

4 O I-CHING; O HOMEM DO CASTELO ALTO; O GAFANHOTO TORNA-SE PESADO

Este será, efetivamente, o capítulo analítico. Me encarregarei de apresentar em detalhes os objetos principais de análise - na figura dos três livros - utilizando de uma variedade de conceitos para caracterizá-los, principalmente o IC e GTP. É de grande importância que as prerrogativas por trás dessas duas obras estejam claras, para que seja possível compreender de que forma elas participam dos processos de construção mimética da narrativa de HDCA.

Na parte específica sobre HDCA trarei vários trechos da obra original, na tentativa de evidenciar na prática esses processos tomando forma na progressão narrativa. Serão trechos de virada de destino, de consulta ao IC, ou de agência do GTP, em sua maioria. A intenção é mostrar o tecer da intriga enquanto ele acontece, e as agências que o formam.

O objetivo final será tornar claro como os processos miméticos se relacionam com todos esses elementos, e se juntam na construção de sentidos acerca da história sendo contada, de forma que tudo se liga de maneira, ao meu ver, íntima e inseparável. Aqui, portanto, estará fortemente presente o meu próprio processo de Mimese III, não apenas sobre HDCA, mas também sobre o IC, livro que venho lendo e consultando de forma frequente.

O eixo temático principal, novamente, é O Homem do Castelo Alto, mas os outros dois livros não se dissociam dele, já que são três partes de um todo. Portanto, o percurso metodológico de análise irá começar no IC, seguir para a obra que ele gerou, HDCA, e terminar com o livro dentro do livro, o GTP.

4.1 I Ching

A versão do I Ching utilizada para esta monografia é a de autoria de Richard Wilhelm (32ª ed. 2019), que teve o trabalho de ocidentalizar as ideias milenares chinesas após aprender sobre elas com o sábio Lao-Nai-hsüan. Essa versão é, segundo as considerações de Jung no prefácio, a mais completa no que diz respeito à aproximação da ideia original, e também a que melhor conseguiu traduzir os simbolismos do texto de forma a torná-los inteligíveis à cultura ocidental.

4.1.1 Símbolos e filosofia no I Ching

Compreender o que é o I Ching, se você nunca esteve familiarizado com o livro das mutações, não é uma tarefa das mais fáceis. Explicar o que é o I Ching, já que não sou nenhum especialista no assunto, é menos ainda. Mas acho que um bom ponto de partida é imaginar o livro como um conjunto de sabedorias e filosofias simbólicas com bases taoístas, que foi construído ao longo de milênios. Nesta tentativa de explicar em poucas páginas, irei me basear no prefácio do livro das mutações, escrito pelo psicólogo suíço C. G. Jung, me valendo de longas, mas necessárias, citações.

Se o significado do Livro das Mutações fosse de fácil apreensão, a obra não precisaria de um prefácio. Mas sem dúvida esse não é o caso, já que há tantos pontos enigmáticos em seu conteúdo que os estudiosos ocidentais tenderam a considerá-lo como um conjunto de “fórmulas mágicas” que, ou seriam abstrusas demais para serem inteligíveis, ou careceriam de todo valor. A tradução de Legge do I Ching, até agora a única versão disponível em Inglês, pouco contribuiu para tornar a obra mais acessível à mente ocidental. Wilhelm, entretanto, faz o esforço possível para abrir o caminho à compreensão do simbolismo do texto. Ele tinha condições de fazê-lo, pois a filosofia e o uso do I Ching foram-lhe ensinados pelo venerável sábio Lao-Nai-hsüan; além disso, durante um período de vários anos havia posto em prática a peculiar técnica do oráculo. A apreensão do sentido vivo do texto dá à sua versão do I Ching uma profundidade de perspectiva que um conhecimento exclusivamente acadêmico da filosofia chinesa nunca poderia proporcionar. (JUNG, 1949, p 15)

O primeiro texto do I Ching surgiu na China, por volta de 1000-750 AEC, e sua essência foi lentamente construída e modificada ao longo dos séculos, até se tornar o livro que temos hoje. A forma mais comum de se pensar e utilizar o IC é tratando-o como um livro-oráculo e, assim como outros oráculos (como o Tarot), o I Ching é carregado de uma potência semiótica que se faz vital para a sua compreensão. Isso significa, basicamente, que o texto do I Ching é carregado do que chamamos de simbolismos, através da utilização de signos. Como definido por Barthes:

Como sistema de valores, a Língua é constituída por um pequeno número de elementos de que cada um é, ao mesmo tempo, um vale-por e o termo de uma função mais ampla onde se colocam, diferencialmente, outros valores correlativos; sob o ponto de vista da língua, o signo é como uma moeda: esta vale por certo bem que permite comprar, mas vale também com relação a outras moedas, de valor mais forte ou mais fraco (BARTHES, 2006, p. 18)

E como escreve Ricoeur, ao citar Clifford Geertz:

[...]“a cultura é pública porque a significação o é”. Adoto de bom grado essa primeira caracterização que marca bem que o simbolismo não está no espírito, não é uma operação psicológica destinada a guiar a ação, mas uma significação incorporada à ação e decifrável nela pelos outros atores do jogo social.[...] Antes de ser texto, a mediação simbólica tem uma textura. Compreender um rito é situá-lo num ritual, este num culto e, pouco a pouco, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a trama simbólica da cultura. [...] Um sistema simbólico fornece assim um contexto de descrição para ações particulares (RICOEUR, 1994, p. 92)

Jung, ao longo de sua carreira, escreveu extensivamente sobre os símbolos. A relação entre os símbolos e os arquétipos é um dos pontos mais importantes de suas considerações. Como escrevem Nordby e Hall:

Um símbolo é, acima de tudo, uma tentativa de representar um arquétipo, mas o resultado é sempre imperfeito. Jung argumentou que a história do homem é um registro de sua busca de melhores símbolos, isto é, de símbolos que realizem plena e conscientemente (individualizem os arquétipos). (NORDBY, HALL, 1973, p. 103)

Portanto, me parece que símbolos são construções íntimas a que damos vida, e compartilhamos uns com os outros, na tentativa de individualizar e trazer para perto os conceitos arquetípicos que são generalistas e vazios de especificidade. Por isso as histórias que criamos estão cheias de símbolos. Essa construção simbólica nas narrativas, afirmo, é portanto uma construção mimética; talvez uma das mais importantes, já que é nos símbolos com que temos contato que encontramos significados e sentidos marcantes em nossa Mimese III. Hall e Nordby também apontam que Jung escreveu sobre a forma com que temos sempre buscado construir simbolismos cada vez mais e mais profundos e específicos, como resultado de uma maior individualização do homem contemporâneo.

No caso do IC, seu texto é totalmente construído por esses símbolos. Vários arquétipos presentes na sociedade oriental são desdobrados e desenvolvidos no texto do Livro das Mutações. Essa carga simbólica, praticamente onipresente no IC, se beneficia dos milhares de anos de lapidação da ideia original, contendo o desenvolvimento simbólico e a base arquetípica de muitas gerações. Como concluem Hall e Nordby a partir do pensamento junguiano:

Em última análise, os símbolos são representações da psique; são projeções de todos os aspectos da natureza humana. Além de expressar a sabedoria humana racial e individualmente adquirida e armazenada, podem representar também os níveis de desenvolvimento, os quais são predestinações da futura condição do indivíduo. O destino do homem e a evolução futura de sua psique estão estabelecidos nos símbolos. No entanto, o homem não tem uma ciência direta do conhecimento contido num símbolo; é preciso que decifre o símbolo usando o método do desenvolvimento para lhe descobrir a importante mensagem. (NORDBY, HALL, 1973, p. 104)

Portanto, é assim que o texto do IC deve ser encarado. Como não há uma forma de analisar cientificamente a simbologia ali contida, os símbolos devem ser analisados e desenvolvidos de acordo com uma bagagem específica (que se aproxima do que Jung chama de *inconsciente coletivo*), que ao mesmo tempo é individual e carregada de construções generacionais.

Jung chama de *trabalho* (1973, p.66) a canalização da energia psíquica que o homem tribal utiliza para construir suas cerimônias, sejam elas as danças, a magia primitiva, os rituais de sacrifício, os cultos aos deuses, todos esses carregados de simbolismos das mais variadas espécies. Ao fazer isso, ele diz, o homem prepara sua psique para a realização de uma atividade ou prática, concentrando ao máximo sua energia psíquica em um único ponto. Mesmo assim, o homem moderno depende menos de tais cerimônias na realização de suas atividades diárias, mas não deixa de recorrer a elas quando a insegurança sobre um novo empreendimento o assola.

Esses “atos de vontade” também produzem análogos (símbolos) dos instintos originais. Esses objetos, ou atividades, análogos produzem um efeito estimulante ou inspirativo sobre a imaginação, de modo que a psique fica preocupada, fascinada e possuída por eles. Com isto, cria-se o incentivo para que a mente execute operações de toda espécie sobre o objeto e efetue descobertas a respeito do mesmo que de outra forma lhe teriam passado despercebidas. Jung observa que a ciência moderna é um fruto da magia primitiva. A era da Ciência permite que os sonhos mágicos de controle dos fenômenos naturais se transformem em realidade. Canalizando a energia dos instintos para os símbolos científicos do mesmo, o homem tem podido moldar o mundo. (NORDBY, HALL, 1973, p. 68)

E é assim que o simbolismo do IC deve ser observado sob um ponto de vista junguiano, que acho o mais plausível a ser utilizado já que Jung é quem escreve o prefácio do IC, assim como sua psicologia foi lida por Dick e é citada em HDCA. A simbologia do Livro das Mutações, portanto, desenvolve arquétipos em símbolos, que nós buscamos e interpretamos, direcionando nossa energia psíquica para considerações filosóficas acerca das questões que nos assolam.

Mesmo assim, além da parte oracular, o I Ching pode ser visto e estudado como um livro de sabedorias orientais, sendo fonte riquíssima de uma filosofia que a nós, ocidentais, pode parecer estranha pela forma essencial com que enxergamos o mundo e construímos o nosso conhecimento.

O IC chegou até as minhas mãos há pouco mais de dois anos, através de uma compra de livros pela internet em que, coincidentemente, o comprei em conjunto com O Homem do Castelo Alto, mesmo na época desconhecendo a relação íntima entre os dois. O que me levou a comprar ambos os livros em conjunto foi puramente o fato de me interessar

por ficção científica, hermetismo e filosofia. No entanto, não estou aqui para discutir as qualidades herméticas ou esotéricas do IC, mas para analisar as relações criadas por esse livro na construção de sentidos de HDCA. De qualquer forma, assim como precisamos compreender o básico da semiótica - na figura dos símbolos - para discutir o cerne do texto das mutações, faz-se importante também compreender o papel do acaso.

Este mesmo acaso que me levou a comprar o IC e HDCA juntos é parte integral da filosofia do livro das mutações. É o ponto para o qual Jung chama atenção, ao escrever o prefácio do livro das mutações, e que diferencia o pensamento ocidental do modelo oriental:

É curioso que um povo tão dotado e inteligente como o chinês nunca tenha desenvolvido o que chamamos ciência. Nossa ciência, entretanto, é baseada no princípio da causalidade, o qual é considerado uma verdade axiomática. Mas uma grande mudança está ocorrendo em nosso ponto de vista. O que “Crítica da Razão Pura” de Kant não conseguiu, está sendo realizado pela física moderna. Os axiomas da causalidade estão sendo abalados em seus fundamentos: sabemos agora que o que determinamos leis naturais são meramente verdades estatísticas que supõem, necessariamente, exceções. Ainda não nos apercebemos que necessitamos do laboratório com suas decisivas limitações para demonstrar a validade invariável das leis naturais. Se deixarmos a natureza agir, veremos um quadro muito diferente: o acaso vai interferir total ou parcialmente em todo o processo, tanto assim que, em circunstâncias naturais, uma sequência de fatos que esteja em absoluta concordância com leis específicas constitui quase uma exceção (JUNG, 1949, p 15-16)

Portanto, é nessa relação entre “coincidências” em que se baseia o conhecimento presente no I Ching, coincidência mesma que me fez comprar em conjunto dois livros que nunca li (ou talvez isso tenha sido o algoritmo da Amazon), e sem os quais o presente trabalho provavelmente não existiria.

Como o próprio nome do livro diz, *Mutação* é a palavra chave ao redor da qual tudo se constrói. Devemos pensar, antes de tudo, o destino como o fluxo caótico de um rio, ou da fumaça de um cigarro. Como na Lei da Impermanência, um dos princípios básicos do Budismo, que prega que tudo é transitório e inconsistente. Como demonstrado em trecho do próprio HDCA:

Como seria, perguntou-se, conhecer realmente o Tao? O Tao é aquilo que primeiro deixa passar a claridade e depois, a escuridão. É aquilo que leva à interpenetração de duas forças primitivas, de modo que há sempre renovação. É aquilo que impede que tudo se desgaste. O universo nunca se extinguirá porque, no momento exato em que a escuridão parece ter sufocado tudo, para ser realmente transcendental, as novas sementes de luz renascem das próprias profundezas. Este é o Caminho. Quando a semente cai, penetra na terra, no solo. E lá embaixo, escondida, germina. (DICK, 1962, p. 132)

Ao se consultar o I Ching como oráculo, o que o texto pretende mostrar não é uma espécie de “verdade absoluta e irrevogável sobre o destino e o futuro” já que a própria filosofia da mudança na qual o pensamento oriental é baseado não permite que tal verdade exista. De fato, a realidade caótica de nosso universo não o permite. O IC está profundamente ligado a essa realidade mutável.

Ao se jogar as três moedas, ou sortear as 49 varetas de milefólio, métodos mais comuns de consulta ao I Ching, o ato concreto da consulta se coloca em algum lugar do espaço e do tempo, sendo feito por alguém e, portanto, sujeito a todos os agentes caóticos de mudança. Vou dar um exemplo hipotético para facilitar a compreensão:

Suponha que você vive em uma casa com duas mesas, uma larga e outra estreita. Você, no ato de consultar o I Ching, termina por colocar o livro sobre a mesa estreita e atirar sobre ela as 3 moedas. Por ser estreita, em um dos lançamentos uma das moedas cai no chão. Você observa a face que caiu virada para cima e aceita o lançamento como tendo sido válido, mesmo que tenha ido ao chão. No ato de escolher a mesa estreita para lançar a moeda, você foi um agente modificador do resultado, assim como a mobília de sua casa, e o momento em que você decidiu comprar aquela mesa, e o momento em que ganhou o dinheiro que possibilitou a sua compra. Da mesma forma, se alguém toca a campainha da sua casa no momento do sorteio, e você deixa o livro de lado por alguns minutos, você provavelmente lançará a moeda de outra forma no momento em que voltar. Ou o vento pode soprar muito forte e fazer com que uma moeda gire uma vez mais. O mesmo princípio vale para a vida: Se você acorda de manhã e coloca a calça do avesso, o minuto que irá gastar para se vestir novamente pode te colocar no lugar e hora exatos para que sofra um acidente de trânsito na ida para o trabalho; se tivesse ido dormir mais cedo no dia anterior talvez acordasse mais disposto e não colocasse a calça ao contrário...

É como o princípio básico que embasa o fazer jornalístico: os acontecimentos factuais não são programados, o jornalista tem de estar atento às viradas no destino para tecer a própria narrativa jornalística. Aqui, a construção do fazer jornalístico se encontra com a construção literária, e com a própria filosofia que embasa o conhecimento oriental do IC.

Acho que todos já pensamos sobre as implicações dessa caoticidade, seja em momentos de arrependimento ou planejamento. Os agentes do destino são infinitos, e todos parte de um quebra-cabeça do qual não podemos saber o real escopo. Certamente um escopo universal, já que todas as coisas coexistem em um alto grau de desordem entrópica - é difícil me distanciar de certos princípios da física na minha tentativa de explicação - no universo. Ou, como exemplificado em HDCA e nos estudos da física moderna, um escopo que junta múltiplas e possivelmente infinitas realidades (mais sobre isso depois).

Sem abandonar a experiência cotidiana, não estamos inclinados a ver em tal encadeamento de episódios de nossa vida histórias “não (ainda) narradas”, histórias que pedem para ser contadas, histórias que oferecem pontos de ancoragem à narrativa? (RICOEUR, 1994, p. 115)

A diferença fundamental entre o pensamento oriental e ocidental pode ser evidenciada ao se observar um exercício de pensamento proposto em 1814 pelo intelectual francês Pierre-Simon Laplace. Tal situação hipotética pode ser considerada uma das bases da corrente de pensamento que chamamos de “Determinismo Causal”. O exercício, conhecido como “Demônio de Laplace”, imagina um ser de conhecimento infinito, que sabe exatamente a posição e *momentum* de cada átomo no universo.

Podemos compreender o presente estado do universo como o efeito de seu passado e a causa de seu futuro. Um intelecto que em certo momento tenha ciência de todas as forças que colocam a natureza em movimento, e todas as posições de todos os itens pelos quais a natureza é composta, se este intelecto também fosse vasto o suficiente para enviar esses dados para análise, ele juntaria em uma única fórmula os movimentos dos maiores corpos do universo assim como aqueles dos menores átomos; para tal intelecto nada seria incerto e o futuro assim como o passado seria presente perante seus olhos. (LAPLACE.1990,p.326) (minha tradução)

Outros exemplos desse determinismo na ficção científica são o megacomputador orgânico de “Guia do Mochileiro da Galáxia”, de Douglas Adams (1979), o próprio planeta Terra, capaz de, em bilhões de anos, calcular uma resposta objetiva para o problema da “vida, o universo, e tudo mais” na figura do número 42 (embora este exemplo seja mais satírico e abstrato). Ou as grandes máquinas de Asimov em “O conflito evitável” - conto que faz parte do livro “Eu, robô” - responsáveis por organizar e manter o equilíbrio da civilização humana na Terra. Ou a probabilidade estatística da psichistória, ciência que mistura história, psicologia, sociologia e matemática para prever o curso histórico, baseado em tendências e fatores políticos e sociais, responsável por bolar o Plano Seldon, com o objetivo final sendo a criação de um segundo Império Galáctico na trilogia da “Fundação”, também de Asimov.

Essa ideia determinista que, em certo escopo, por muito tempo baseou a busca por sistematizações nas ciências ocidentais (pensamento que está sendo desbancado pela física moderna, como coloca Jung no prefácio do I Ching). A filosofia oriental, por outro lado, não se agarra a tal determinismo, enxergando o destino como a clássica correnteza caótica de um rio do pensamento Taoísta.

Esse, também, é um ótimo exemplo da diferença fundamental entre o Sci-Fi de Dick e Asimov - apesar de exceções em Asimov como *O Mulo de Fundação*. Asimov imagina uma ciência poderosa o suficiente para criar máquinas ou fórmulas matemáticas que se aproximem e hajam como o Demônio de Laplace, e mostra a correlação entre o poder

desses agentes e a humanidade. Dick, por outro lado, tem uma aproximação de questionar tudo o que consideramos “real” e “possível”, e mostrar como essas coisas reais podem ser irreais, e as irreais podem ser perfeitamente reais, esses conceitos dependem apenas da nossa capacidade limitada de percepção da realidade, nossa condição humana. Um exemplo claro é a problemática central do livro *Ubik*, de Dick: “Apoiem-se no vaso para mergulhar em seguida. Todos vocês estão mortos. Eu tenho Vida.” (DICK, “*Ubik*”. 1969 pag. 4-7)

O princípio do livro das mutações é se ancorar em um ponto específico do espaço, tempo e destino, sofrendo o efeito caótico do qual nada neste universo pode escapar. Ali, como parte integrante deste quebra-cabeças, o I Ching diz sobre o destino como está naquele exato momento, não se atrevendo a fazer pressuposições sobre o futuro como o demônio do determinismo Laplaciano. Um destino que é volátil e mutável, uma equação com infinitas variáveis e que se modifica infinitas vezes a cada fração de segundo, seguindo por um de muitos caminhos, perante nossos olhos. O que vem após a predição do livro das mutações volta a depender de variáveis, o livro diz apenas sobre as coisas como estão e se encaminham.

A mente chinesa, como a vejo trabalhando no I Ching, parece preocupar-se exclusivamente com o aspecto causal dos acontecimentos. O que chamamos de coincidência parece ser o interesse primordial desta mente peculiar e o que cultuamos como causalidade passa quase despercebido. Devemos admitir que há muito a dizer a respeito da imensa importância do acaso. Uma quantidade incalculável do esforço do homem visa a combater e limitar os incômodos ou perigos representados pelo acaso. Considerações teóricas de causa e efeito frequentemente parecem fracas e pobres em comparação com os resultados práticos do acaso. (JUNG, 1949, p. 16)

Nossa forma ocidental de construir o conhecimento e fazer ciência se baseia muito mais em buscar padrões, colocar tudo o que existe em “gavetas” etiquetadas e organizadas. Apreciamos mais o que é parecido ou relacionável, ou que pode confortavelmente ser uma constante em uma equação. Mesmo eu, em minha tentativa de explicar o “acaso”, estabeleci relações de causa e efeito em meu exemplo hipotético. O que quis dizer com tal exemplo vai além das causas e efeitos que evidenciei. O principal ponto de foco é entender que para cada causa e efeito determinantes de um destino que conseguimos elencar, existem outros milhares que sequer nos damos conta, ou que jamais poderíamos devido à nossa natureza humana limitada (mais uma vez presos à nossa condição humana, Ricoeur).

Faz parte da nossa natureza prezar pelo que é sistêmico, e tudo o que não conseguimos caracterizar nos tira o sono. Queremos nos aproximar da ideia do Demônio Laplaciano, ser senhores de nossas vidas, por isso abandonamos ou adquirimos hábitos, construímos muros ao redor de nossas casas, usamos equipamentos de segurança no

trabalho, concebemos equações enormes na tentativa de calcular probabilidades. Tentativas de adicionar outras pequenas variáveis na equação do destino, que possam terminar por modificar o resultado final, nossas pequenas agências no todo.

É correto dizer que o cristal de quartzo é um prisma hexagonal. A afirmação é verdadeira quando se considera um cristal ideal; entretanto, na natureza não se encontram dois cristais exatamente iguais, ainda que todos sejam inequivocamente hexagonais. A forma concreta, no entanto, parece interessar mais ao sábio chinês que a forma ideal. O emaranhado de leis naturais que constitui a realidade empírica é mais significativo para ele que uma explicação causal de fatos que, além disso, em geral devem ser separados uns dos outros para que possam ser adequadamente tratados. (JUNG, 1949, p. 16)

A diferença básica entre o ideal e o empírico é a chave para a dualidade que diferencia as duas formas de pensar. As simbologias apresentadas no I Ching se enraízam nesse princípio empírico da entropia - entende-se por entropia o caos que governa as interações entre diferentes partes em um sistema - e parecem a todo tempo dizer que cada momento é único, assim como cada sujeito, ação, ou cristal de quartzo. Observar e reconhecer o que constitui essa unicidade é mais importante ao filósofo oriental do que tentar unir tudo em uma “Re-Fi-Co-Fa-Ge” do universo. Assim, entende-se que cada consulta ao I Ching também será única, não no sentido de existirem infinitos hexagramas, já que são apenas 64, mas no sentido de que cada momento é carregado por seus próprios agentes entrópicos.

4.1.2 Estrutura do i ching

Não me interessa aqui discorrer profundamente sobre as formas de consultar o I Ching, os hexagramas, suas particularidades ou suas interpretações individuais. O farei brevemente nesta introdução, apenas buscando dar uma base prática para a compreensão do que é um hexagrama e como chegamos a ele. Como mostra a Figura 2:

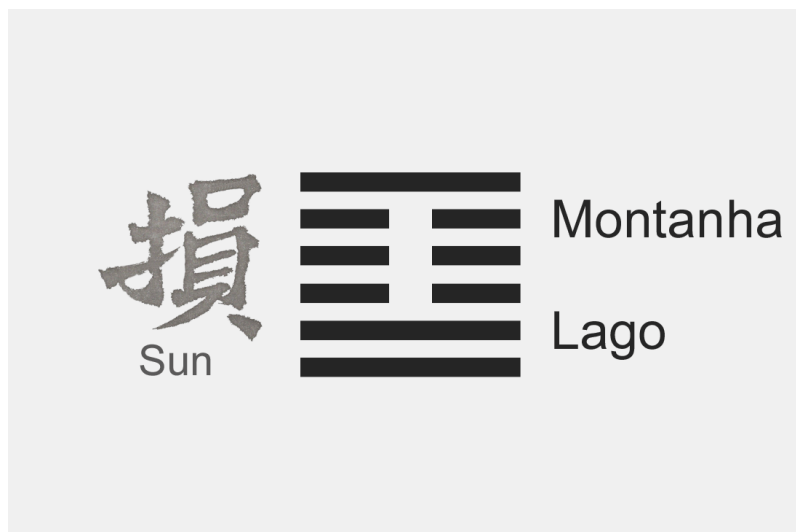


Figura 2 - Hexagrama 41 Diminuição

Fonte: <https://iching.com.br/o-i-ching/os-64-hexagramas-do-iching/>

Como exemplificado na imagem acima, que traz a representação do Hexagrama 41(Diminuição), um hexagrama é o conjunto de 6 linhas sorteadas através de diferentes métodos. Esse hexagrama pode ser separado em dois trigramas, neste caso específico o trigrama KÊN (a quietude, montanha), sendo as três linhas superiores, e o trigrama TUI (a alegria, lago), as três linhas inferiores.

O I Ching é formado por 64 hexagramas, cada um sendo a junção de dois trigramas, sempre sorteados linha por linha. Veja na Figura 3:

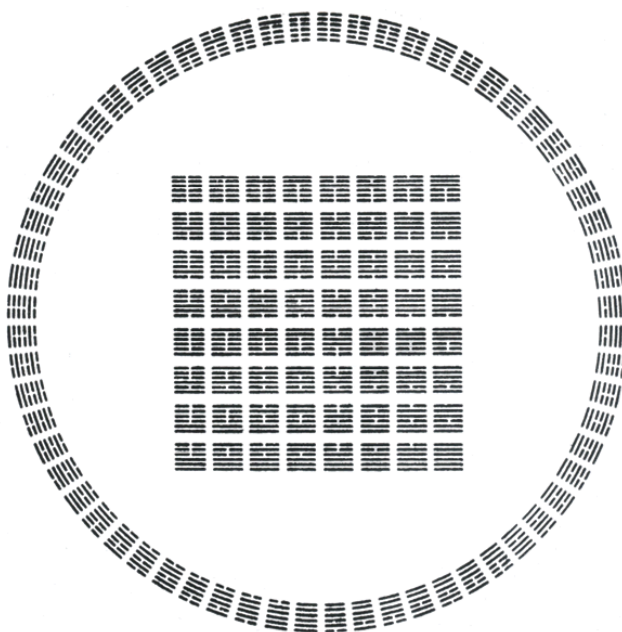


Figura 3 - Os 64 Hexagramas do I Ching

Fonte: <https://iching.com.br/o-i-ching/os-64-hexagramas-do-iching/>

Método de obtenção de um Hexagrama com 3 moedas: Para sortear um Hexagrama, joga-se três moedas por seis vezes (uma para cada linha) e os valores do resultado são somados. A face “cara” (Yin) tem valor 2, e a face “coroa” (Yang) tem valor 3. Assim, todas as combinações possíveis de resultado estão entre 6-9. Números pares (6 e 8) caracterizam resultados Yin, que são representados por uma linha descontínua, aberta (-- --); resultados Ímpares (7 e 9) caracterizam uma linha Yang fechada (-----). O primeiro sorteio representa sempre a linha da base, e o posterior a linha acima, até o topo. Assim, temos o nosso Hexagrama. A Figura 4 ilustra o método das moedas:

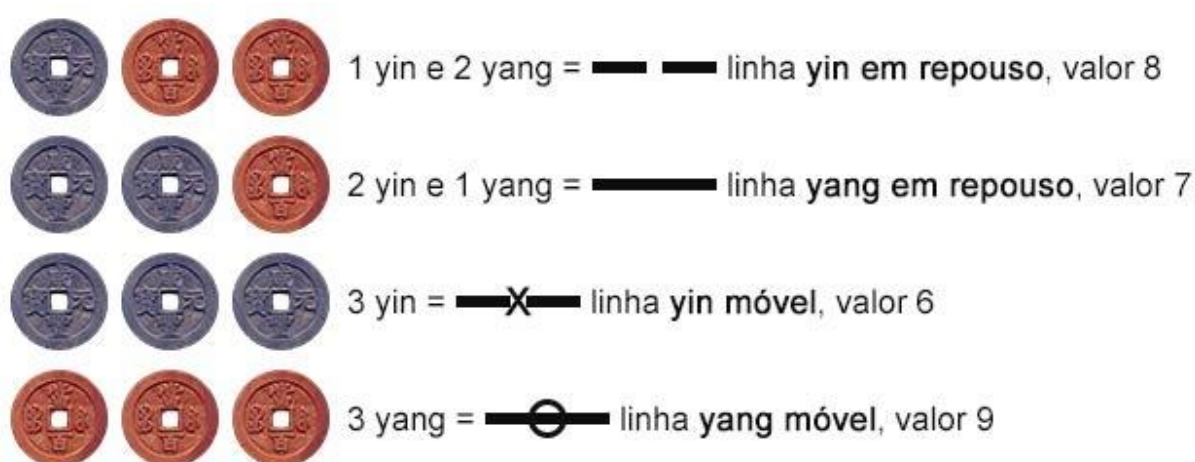


Figura 4 - A tabela das moedas

Fonte: <https://iching.com.br/como-consultar-o-i-ching-com-moedas/>

Os números centrais 7 e 8 são caracterizados como resultados “em repouso”, e os marginais 6 e 9 como resultados “móveis”, mas isso não implica na construção do hexagrama, apenas em sua interpretação, portanto não irei me ater a tal detalhe. Um método mais tradicional de sorteio, com o qual não estou familiarizado, consiste em sortear com as mãos um conjunto de 49 varetas de madeira de milefólio, mas os resultados de tal método se baseiam nos mesmos princípios e geram os mesmos resultados do método das moedas, por isso também irei ignorá-lo.

É importante ter em mente o motivo que o leva a consultar o I Ching, esse motivo deve estar claro e, através da interpretação do hexagrama sorteado aliado ao motivo gerador, obtém-se a desejada geração de sentidos. Nota-se, aqui, parte do terceiro processo mimético, de importância para a compreensão dos sentidos.

Cada hexagrama carrega um julgamento, suas interpretações e peculiaridades das linhas móveis, e são constituídos por algumas páginas de texto que utilizam de simbolismos e situações típicas da cultura oriental antiga (em sua Mimese I) para representar uma ideia.

Tomemos como exemplo parte do texto de julgamento sobre o Hexagrama 41 (Diminuição), ilustrado na imagem 1:

JULGAMENTO
 DIMINUIÇÃO unida à veracidade
 promove suprema boa fortuna, livre de culpa.
 Nisso se pode perseverar.
 É favorável empreender algo.
 Como levá-lo a cabo?
 Podem-se utilizar duas pequenas tigelas para o sacrifício.
 (WILHELM, 1956, p. 133)

Podem parecer, se ignorarmos a semiótica do texto, situações confusas, extremamente específicas e culturalmente distantes. Mas é no simbolismo, nas interpretações, na carga cultural, e na vivacidade do texto que mora o sentido maior do I Ching. Como nas considerações de Ricoeur (Mimese III), anteriormente evidenciadas, é algo que depende muito do próprio leitor, sua carga cultural e o tempo que habita para se formar a construção de sentidos. Para tanto, é essencial compreender as bases do pensamento oriental que formam a filosofia das mutações.”Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do fazer e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas” (RICOEUR, 1994, p. 91).

4.1.3 I ching na obra

Dick se baseou não apenas em suas consultas ao IC, mas em toda a filosofia que o constrói para também construir a história de HDCA. Além de utilizar do Livro das Mutações como um elemento oracular usado pelos personagens para refletir sobre suas ações posteriores, e de consultar o IC para escrever o enredo, toda a trama e seu emaranhado de histórias conectadas por detalhes irrisórios é um exemplo perfeito da entropia de correnteza de rio que é o destino.

É engraçado dizer isso, já que nossas vidas estão sujeitas aos mesmos agentes caóticos e, tecnicamente, fazemos a mesma construção todas as vezes que contamos uma história sobre algo inesperado que nos aconteceu. É correto afirmar que o I Ching apenas é como é por enxergar que a própria realidade é assim, portanto, poderíamos dizer que nada há de inovador na narrativa de HDCA.

Mas o que Dick faz com maestria é a criação dessa conexão de destinos evidenciada de uma forma que o leitor, na refiguração, sente como um deus com o poder da onisciência.

Na Mimese II, ele utiliza o IC, que trouxe como referencial na primeira etapa mimética, para dar o sentido máximo à narrativa que compõe.

É curioso ler a história e ver como tudo se conecta em uma teia tão fina que parece que irá quebrar a qualquer momento, e saber que só nós, leitores, podemos estar cientes daqueles minúsculos e numerosos detalhes que fazem tudo ser como é. Observamos o que é invisível aos personagens, que está ao redor deles sem poder ser detectado, como a *Matéria Escura* que as equações dos físicos demonstram existir na construção material do universo, mas que nós, enquanto humanos, e nossos aparelhos, não somos capazes de detectar.

Dick estica a linha do que é plausível até que esta quase se arrebente, mas o fato de que ela não se rompe, e tudo continua parecendo extremamente verossímil apesar de todas as improbabilidades, faz com que o desenrolar da trama seja duplamente satisfatório. Como relata Ricoeur, se valendo de trechos da tessitura da intriga de Aristóteles:

O verossímil, sob a pressão do inverossímil, é estirado então até o ponto de ruptura. Não se esqueceu o surpreendente preceito: "É preciso preferir o que é impossível, mas verossímil ao que é possível mas não persuasivo" (60 a 26-27) (RICOEUR, 1994, p. 82)

Ao meu ver, o leitor faz parte da trama em um nível que poucas histórias conseguem atingir. Um nível de pertencimento capaz de gerar tantos questionamentos, que conecta a realidade daqueles personagens com a nossa de forma inseparável. A forma com que isso é construído é o assunto do próximo tópico deste capítulo.

4.2 O Homem do Castelo Alto

Agora que já evidenciei suficientemente bem o que é o IC e quais os princípios da filosofia chinesa que o embasam, tratarei da sua presença na narrativa de forma mais específica nesta sessão. Isso será feito para que eu possa trazer trechos de HDCA, e observar nesse material os papéis narrativos e causais desempenhados pelo livro das mutações.

O Gafanhoto, por outro lado, será primeiramente tratado aqui, e analisado em sua própria sessão posterior. Acho sensato que o texto se organize assim, já que é a ordem geradora da obra. O IC foi parte da criação de HDCA, e dentro deste existe o livro GTP em metaliteratura.

Aqui, portanto, falarei de HDCA mais especificamente, seu mundo será caracterizado, os personagens introduzidos, mas não espere que eu me mantenha distante das duas outras obras por muito tempo, já que isso é impossível. Elas sempre serão fundamentais nos momentos de desenvolvimento, bifurcação, e decisão.

Para realizar essa trajetória analítica, farei um relato corrido de toda a intriga do livro. Essa parte, embora seja mais descritiva que analítica, é essencial para que possamos compreender o avanço da narrativa, que se conecta por detalhes mínimos. Sem a ciência desses detalhes, tornar-se-ia muito difícil compreender as diferentes dimensões da intriga. Portanto, comece essa sessão já esperando um extenso percurso por toda a narrativa, em que meus comentários analíticos surgem de forma pontual nas partes que eu achar cabíveis - quase sempre nas presenças do IC e GTP, ou em questionamentos dos personagens sobre o mundo e as situações em que se meteram sem entender como.

4.2.1 O início da história e a construção de mundo

A história do livro começa com uma introdução de dois dos cinco personagens principais: Sr. Childan, um comerciante de antiquarias americano, que tem nos japoneses que administram os Estados do Pacífico (costa de São Francisco, no mundo da narrativa) seus maiores clientes. E Frank Frink, um judeu que lutou na resistência contra o Eixo vinte anos antes, hoje se esconde sob um nome falso, acabou de perder seu emprego em uma metalúrgica, e foi deixado pela ex mulher há cerca de um ano.

Já no primeiro capítulo, elementos peculiares ao mundo de HDCA são trazidos na caracterização básica desses dois personagens: Ambos americanos, vivendo sob uma hierarquia social em que os alemães e japoneses ocupam o topo em todos os aspectos. Os únicos *lanques* que conseguem escalar na pirâmide social são os que mantêm boa relação com essa classe dominante, como o chefe de Frank, dono da empresa em que ele trabalha e de cuja boa vontade depende, ou o governo local fantoche dos japoneses, os *Pinocs*. Além disso, na figura de Childan podemos ver um homem sedento por ascensão social, ao presenciarmos sua relação com os clientes nipônicos que frequentam sua loja, como o Sr. Tagomi - outro dos protagonistas - e o casal Paul e Beth Kasoura. Como também fica evidente o fascínio cultural da elite japonesa para com objetos etnográficos da "excêntrica" (minhas aspas) cultura americana pré-dominação.

Podemos observar os elementos culturais que Dick modifica, o que ele teve de considerar em sua Mimese I, para começar a moldar essa sociedade nova, estranha, mas não tão distante para ser totalmente irreconhecível. Esse interesse japonês em decorar suas

casas com objetos culturais da sociedade americana pré-colonização me parece claramente similar ao que aconteceu entre os países da Europa - especialmente o Reino Unido - e suas colônias africanas nos séculos XVIII e XIX. O ato de modificar uma cultura à extinção enquanto se apropria de seus símbolos como mera curiosidade.

O rádio também é uma fonte valiosa de informação neste primeiro capítulo. Enquanto a caracterização dos personagens nos mostra elementos da vida cotidiana, no rádio as notícias, aliadas às reflexões de Frink, dão uma ideia do clima entre as duas potências do Eixo. Como evidenciado pelo trecho a seguir, a Alemanha Nazista já dá claros sinais de soberania, já que comanda, sem qualquer concorrência, a colonização de Marte.

No entanto, era um fato; o Pacífico não fizera nada para a colonização dos planetas. Estava envolvido - ou melhor, atolado - na América do Sul. Enquanto os alemães estavam ocupados em lançar no espaço enormes sistemas robotizados, os japoneses queimavam a floresta do interior do Brasil, erguendo edifícios de apartamentos de oito andares, de barro, para ex-caçadores de cabeças. (DICK, 1962, p. 27)

Assim, o autor já desenvolve o contexto global se utilizando de poucos parágrafos. A América do Sul não é o único lugar citado, também é dito que acontece na África um massacre sem precedentes, acobertado, e em que corpos humanos são usados como matéria prima tal qual minérios e madeira. Todos esses elementos são de extrema importância para a construção do mundo, já que entender o escopo da dominação é essencial para fazer paralelos com a "história oficial" que vivemos; como o fato de os alemães terem feito uma corrida - ou melhor, avanço - espacial muito mais rápido que em nossa realidade, onde o homem sequer havia pisado na Lua em 1962.

Nesse contexto, em meio às reflexões matinais de Frank Frink, o I Ching aparece pela primeira vez na história. Frink o consulta duas vezes, uma para perguntar sobre como abordar seu chefe, e outra para saber sobre a ex-esposa, que não lhe sai da cabeça. Os resultados obtidos são Hexagrama 15 (Ch'ien: Modéstia), o faz concluir que deve ter parcimônia na hora de conversar com o chefe; e Hexagrama 15 (Kou: Vir ao Encontro), que parece dizer que Juliana não era a mulher certa para ele. Aqui, de forma sutil, a base fundamental da filosofia taoista e do funcionamento do IC são explicadas em três trechos

[...] Lá vinha o hexagrama, surgido através da configuração passiva e casual das varetas vegetais. Aleatório, mas ainda assim enraizado no momento que ele vivia, em que sua vida estava ligada a todas as outras vidas e partículas do universo. O hexagrama necessário, retratando, com seu padrão de linhas inteiras e partidas, a situação" (DICK, 1962, p. 30)

Ele, Juliana, a fábrica da Rua Gough, as Missões Comerciais dominantes, os bilhões de elementos químicos amontoados na África, que agora nem eram mais cadáveres, as aspirações de milhares de criaturas vivendo ao seu redor nos barracos de San Francisco, os dementes de Berlim, com seus

rostos calmos e planos maníacos - todos ligados a este momento de jogar as varetas para selecionar a sabedoria apropriada num livro iniciado no século 30 a.C. Um livro criado pelos sábios da China ao longo de um período de cinco mil anos, burilado, aperfeiçoado, aquela soberba cosmologia - e ciência - codificada antes mesmo que a Europa tivesse aprendido a fazer contas de divisão." (DICK, 1962, p. 30)

Sentado na Cama, cercado por sua desordem solitária, preparando-se para sair e começar o dia, Frank Frink ficou imaginando quem mais na vasta e complicada San Francisco estaria naquele exato momento consultado o oráculo? Teriam recebido conselhos tão sombrios quanto ele? O tom do Momento seria tão adverso para essas pessoas quanto para ele? (DICK, 1962, p. 32)

Assim o IC surge na narrativa: Um elemento cultural introduzido pelos colonizadores orientais. Um livro que cumpre o mesmo papel que em nosso mundo, o de ser um oráculo ao qual se faz perguntas, e que mostra pontos fluidos no destino, caminhos. Ele já é, de certa forma, um link entre as realidades, um elemento exatamente igual, imutável - apesar do próprio princípio de mutação - em dois planos tão distintos e que supostamente não interagem. Me parece uma forma de o autor se colocar na obra, já que ele escrevia utilizando o IC; colocar na história, de fato materializados na figura do livro das mutações, os elementos miméticos externos que fazem parte da condução da intriga.

No capítulo dois somos de fato introduzidos ao Sr. Tagomi, um funcionário do alto governo japonês, responsável pelo comércio exterior dos Estados do Pacífico. Ele é um dos clientes japoneses de Childan, e espera por uma encomenda de arte americana que deve ser entregue como presente de bons modos ao Sr. Baynes - outro dos protagonistas - representante de uma empresa sueca com o intuito de fechar negócio em um acordo de comércio de materiais plásticos.

Enquanto Tagomi medita sobre os resultados que obteve ao consultar o IC mais cedo - fica implícito que na mesma hora que Frank Frink. Aqui fica evidenciado um princípio chamado por Jung de *sincronicidade*, e que diz muito respeito à filosofia taoística do momento, que embasa também as concepções do IC. Nordby e Hall falam sobre esse conceito:

Este princípio se aplica a acontecimentos que ocorrem concomitantemente sem, no entanto, ser causa um do outro; por exemplo, quando um pensamento corresponde a um acontecimento objetivo. Quase todos passaram por estas coincidências. Pode-se estar pensando numa pessoa e eis que essa pessoa aparece; ou chega uma carta por ela enviada; ou então sonha-se que um amigo ou parente está doente ou morreu e recebe-se mais tarde a notícia de que o acontecimento em questão ocorreu no momento exato do sonho. [...] Ele achava que muitas dessas experiências, que nos deixam tão embasbacados sempre que ocorrem, não podem ser explicadas como coincidências ocasionais; elas sugerem, pelo contrário, a existência no universo de um outro tipo de ordem além do descrito pela causalidade. (NORDBY, HALL, 1973, p. 114)

Jung, ao definir esse princípio, aponta “a vasta literatura existente sobre telepatia, clarividência, e outros tipos de fenômenos paranormais” (1993, p. 114). O IC, com o qual ele era muito familiar, era um desses objetos de estudo, assim como o Tarot. Como Jung, não é meu papel colocar à prova a veracidade desses elementos enigmáticos e esotéricos. Busco aqui apenas conceitualizar tais elementos presentes na narrativa, e debater sobre como são observados por outros teóricos da nossa realidade.

De volta à trama, mais elementos do mundo e dos feitos alemães são apresentados: Os barulhentos mas eficientes foguetes¹ de passageiros, os projetos megalomaniacos dos nazistas (como secar mares para transformá-los em terras cultiváveis, varrer a população nativa da África como foi feito nos EUA, e transformar a Ucrânia no celeiro do mundo), a expulsão de povos inteiros para o coração da Ásia, onde passam a viver isolados e tecnologicamente desprovidos. Também é informado, durante este capítulo, que o *Partei* se movimenta para a posse de um novo líder para o Império Nazista. Isso surge durante um momento de falta de confiança entre as duas potências - onde o lado japonês se sente tecnologicamente desfavorecido e politicamente deixado de lado.

Tagomi parece ter uma relação mais íntima com o IC, e através desse personagem somos mais profundamente introduzidos ao universo das mutações. Em sua primeira consulta, em que pergunta sobre seu encontro com o comerciante Childan, ele recebe uma resposta desfavorável, na figura do Hexagrama 28 (Ta Kuo: Ponderância do Grande), “A viga mestra cede a ponto de quebrar. Peso demais no meio; tudo está em desequilíbrio. Claramente em desarmonia com o Tao.” (DICK, 1962, p.35), e conclui que o comerciante não irá trazer nada de valor

Em sua segunda pergunta, Tagomi questiona o IC sobre seu encontro com o Sr. Baynes, que o estava deixando inquieto, e obtém uma resposta positiva no Hexagrama 46 (Sheng), que favorece oferecer um presente simples com sinceridade. Mas isso não fora tudo na pergunta de Tagomi:

Mas o sr. Tagomi, ao formular a pergunta, tinha uma indagação mais profunda em mente, da qual mal tinha consciência. Como costuma acontecer, o oráculo percebera aquela indagação mais fundamental e, enquanto respondia à outra, encarregara-se de responder também à subliminar. (DICK, 1962, p. 37)

Essa pergunta subliminar existia como resultado de uma mensagem codificada - o que indicava a preocupação do Governo Japonês para com os Nazistas - que Tagomi

¹ Sobre os foguetes de passageiros, Dick parece construir esse elemento fantasioso pelo fato de a Alemanha de fato ter possuído a mais avançada tecnologia aérea durante a Segunda Guerra, tanto que temos a figura do Barão Vermelho, um aviador alemão, presente até hoje em nossa bagagem cultural. Outro produto de mídia em que podemos observar isso é no filme animado *Vidas ao Vento*, do Studio Ghibli.

recebera de Tokyo, alertando para a possibilidade de Baynes ser um espião. Essa suspeita fora confirmada pelo IC nos dizeres:

Aqui se pressupõe a presença de um homem forte. Há uma certa incompatibilidade entre ele e seu meio ambiente, por ser rude e pouco afeito aos formalismos. Mas como é sincero e íntegro, encontra apoio (DICK, 1962, p. 39)

O foco volta para Childan, que se encaminha ao edifício Nippon Times para encontrar Tagomi. Aqui não há a agência do IC, mas elementos socioculturais interessantes a se observar. O primeiro deles se manifesta na fome de Childan por ascensão social, ao desprezar pessoas como o Chinês que dirige o Bicitaxi, ou o escravo negro que carrega suas malas. Mas também a consciência absoluta de sua posição na sociedade, ao treinar cumprimentos rebuscados para quando encontrar japoneses ou alemães. Ao andar de bicitaxi, Childan pensa: “Ser puxado em vez de puxar. E ocupar, mesmo que por um momento, uma posição mais elevada” (p. 40). Em sua curta viagem também é construído o mundo físico ao seu redor, como ao pensar nos barracos em que os escravos vivem sob o cais, ou nas placas luminosas de neon que enchem as ruas como único meio plausível de se fazer propaganda.

Aqui, junto às classes sociais e estruturas físicas do mundo, surge o fator político, sempre algo complicado de se tocar na sociedade de HDCA. Childan mostra enxergar a resistência ao genocídio em curso na África como, parafraseando, um problema que está sendo resolvido pelo governo nazista; e que eles estão fazendo em 15 anos o que levou quase duzentos para se realizar nos EUA, eliminação dos nativos que resistem ao progresso.

Fica evidente que Childan não se sente livre em sua vida. Por trás de sua constante necessidade de ascensão e reafirmação social, ele mesmo admite existir uma face real, uma pessoa que jamais é mostrada publicamente no convívio social. Ele se esconde por trás de uma máscara superdesenvolvida que Jung define como um dos arquétipos mais importantes: a *persona*². Ele mesmo, que há pouco mais de quatro anos era um vendedor de sebo, cresceu no mercado e na sociedade surfando no interesse de japoneses em itens colecionáveis da cultura americana.

No terceiro capítulo somos introduzidos aos dois últimos protagonistas, que já haviam sido citados anteriormente: Juliana Frink, a ex mulher de Frank, que se mudou para os Estados das Montanhas Rochosas (parte central neutra da América do Norte entre a costa leste nazista e a costa oeste nipônica), e hoje trabalha como instrutora de judô; e

² [...] máscara ou fachada ostentada publicamente com a intenção de provocar uma impressão favorável, a fim de que a sociedade o aceite. (Hall, Norbdy, Apud Jung 1973, p.36)

Baynes, um sueco que aparentemente trabalha para uma empresa do ramo dos produtos plásticos e cultiva um ódio interno pelos alemães por ser, na verdade, um judeu infiltrado na sociedade germânica.

Neste capítulo não há a presença de uma leitura do IC, mas os desdobramentos do que havia anteriormente sido consultado no Livro das Mutações. No começo do capítulo, Juliana observa um foguete passar no céu, ignorando os esquecidos e insignificantes estados neutros do interior do país. Presume-se que é o mesmo foguete em que Baynes está voando, já que Dick faz esses jogos de conectar os personagens por eventos que fogem de seu conhecimento, como quando Frank e Tagomi consultaram o IC ao mesmo tempo. Esse jogo de conexões irá evoluir lentamente até se tornar o ponto central da intriga narrativa.

Em sua cena inicial, Juliana é mostrada como uma mulher infeliz, de tendências suicidas, que está sempre fugindo, e fica implícito que foi violentada por japoneses enquanto morava na costa Oeste. Ela se lembra de Frank com desprezo, como um homem feio e incapaz, e que deveria estar morto agora que ela o abandonara. Isso confirma a leitura que Frank fez do IC, ao perguntar sobre Juliana, e que interpretou como um presságio de que ela não era a mulher certa para ele.

Mais elementos do mundo são introduzidos aqui: um acirramento nos conflitos entre japoneses e alemães é de conhecimento público, a lobotomia é utilizada como técnica psiquiátrica padrão pelos nazistas, os alemães tem o monopólio absoluto de vários mercados, Herr Bormann, líder nazista, supostamente está à beira da morte, e o líder aposentado Hitler internado em um manicômio qualquer. Juliana odeia os nazistas.

Tudo isso aparece durante um diálogo de Juliana com dois caminhoneiros, sendo que o mais novo deles, um Italiano chamado Joe, desperta seu interesse. Eles começam uma aproximação e ele a pede carona para um Motel na cidade.

Já Baynes, o representante sueco, conhece em seu voo um artista alemão que vai a San Francisco a mando de Goebbels, para tentar acalmar os atritos entre oriente e ocidente. Baynes desenvolve por esse artista uma relação de repulsa, ao escutar os comentários racistas que ele desfere contra japoneses e judeus. O mergulho nos pensamentos de Baynes deixa claro seu asco absoluto com relação às práticas e ideologias nazistas, como no trecho:

Baynes fitou o sujeito durante alguns segundos. Sentiu intensamente, por um momento, o desequilíbrio, o traço psicótico da mente germânica. Será que Lotze queria mesmo dizer aquilo? Seria um comentário realmente espontâneo? (DICK, 1962, p. 60)

Com isso, fica claro que o questionamento de Baynes é acerca da *persona* germânica. Ele tenta encontrar uma explicação lógica para as posições violentas de Lotze, o artista alemão em questão, e termina por concluir que “É essa sua loucura básica. Foram dominados por algum arquétipo; seus egos expandiram-se psicoticamente ao ponto de não saber onde eles começam e onde para a essência divina” (DICK, 1962, p. 61). Isso, no texto do livro, é uma clara alusão aos conceitos junguianos que já venho trabalhando aqui.

Por repulsa a Lotze, Baynes se revela a ele como um espião judeu infiltrado no alto escalão nazista, e diz haver outros iguais a ele. Aqui já se confirma a segunda leitura do IC feita por Tagomi. A primeira também se confirma na cena seguinte, em que o presente escolhido por Tagomi entre as relíquias de Childan termina por ser um relógio Mickey Mouse, o que faz Baynes se questionar se aquilo era uma piada. Dick brinca com o intercâmbio cultural; enquanto japoneses se fascinam com quinquilharias como tampas de garrafa de leite ou figurinhas de chiclete americano, o sueco não enxerga naquilo qualquer valor real.

O capítulo quatro traz um momento de grande importância: é a primeira vez que alguém consegue enxergar claramente, com a ajuda do IC, a trama que se forma no entrecruzamento de destinos, e esse alguém é Frank Frink.

Frank, seguindo o conselho do livro, se encaminha ao seu antigo trabalho, a siderúrgica W-M Corporation, e diz a seu chefe que não quer mais ajuda, apenas suas ferramentas de volta. Lá, ele conversa com o capataz Ed McCarthy, que o tenta convencer a utilizar sua experiência - adquirida ao produzir falsificações de armas e objetos etnográficos americanos - para entrar no mercado de joias e vender para lojas como a American Artistic Handcrafts, que já comprava, sem saber, parte da produção da W-M no negócio paralelo de objetos falsificados. Frink não se convence, por achar que não existe mercado para a arte americana contemporânea, já que ela era praticamente inexistente, e que ele, um judeu, não seria capaz de criar - ambos frutos de mais uma violência do imperialismo.

Ele, então, decide consultar o IC, e pergunta se deve empreender nesse negócio. Frank obtém como resultado o Hexagrama 11 (T'ai: Paz), um julgamento muito favorável em que se lia:

PAZ. O pequeno parte, o grande se aproxima.
Boa fortuna. Sucesso. (DICK, 1962, p. 70)

Mas, apesar do julgamento muito favorável do Hexagrama, uma das linhas que o forma é um seis, ou seja, uma linha móvel com interpretação extra. No texto dessa linha se lê:

A muralha cai novamente no fosso.

Não use o exército agora.
 Proclame suas ordens em sua própria cidade.
 A perseverança traz humilhação. (DICK, 1962, p. 70)

Essa linha específica representa um péssimo agouro, um que precede desastre. Frank fica confuso sobre qual conselho seguir e começa a pensar a respeito. Ele nunca havia recebido dois conselhos tão discrepantes, por isso pensava em qual seguir, perdido, sem entender como uma distância tão grande entre os significados poderia ter se formado. Ele, então, chega à conclusão de que são conselhos para duas esferas diferentes do destino: um era para ele e seu negócio, outra era para toda a humanidade. Mas como seu negócio de joias poderia estar ligado a algo de tamanha magnitude? Esta consulta ao IC marca a primeira vez em que a intriga se explicita, e Frank a entende de cara. Ele pondera:

O negócio de joias dará sorte; o julgamento se refere a isso. Mas a linha, a maldita linha; ela se refere a algo mais profundo, alguma catástrofe futura provavelmente relacionada com o negócio de joias. Algum mal que me está destinado de qualquer maneira...
 Guerra! pensou. A Terceira Guerra Mundial. Nós todos, dois bilhões, mortos, nossa civilização aniquilada. Bombas de hidrogênio caindo como granizo. (DICK, 1962, p. 71)

Sua próxima consideração representa a consciência de um destino interconectado. Frank sabe que o que vemos como “a intriga” está a se mover. Mas, para ele, não é a intriga em uma história, mas no destino do qual ele faz parte como uma minúscula peça. Ele sabe que tem agência no todo, mas também sabe que sua agência é limitada, por isso se questiona se há uma força superior que possa intervir e mudar o resultado de tudo. “O que está acontecendo? Fui eu que acionei o mecanismo? Ou há mais alguém mexendo nele, alguém que nem conheço? Ou... Todos nós.” (DICK, 1962, p.71) Ele se pergunta, e culpa os físicos que propuseram a teoria da sincronicidade, onde “[...] cada partícula ligada a todas as outras; não se pode peidar sem alterar o equilíbrio do universo.” (DICK, 1962, p.71).

Ele conclui que o conselho do IC é que ele pegue suas ferramentas e trabalhe, viva de forma próspera até que o derradeiro destino da humanidade caminhe para o fim inevitável. “O julgamento era só para mim, para meu trabalho. Mas a linha... ela era para todos nós. (DICK, 1962, p.72)

Aqui, os julgamentos do IC afetam diretamente as ações de Frank. Não serve apenas como augúrio, mas como motivo. Se ele não tivesse consultado o livro das mutações, teria mantido o desânimo que antes o acometia. A partir do momento em que consultou o oráculo, o conhecimento que absorveu o impulsionou para essa decisão, o que seria a primeira peça que começaria a derrubar o dominó. Claro, o que acontecerá não será resultado apenas das ações de Frank, e ele sabe disso. Mas também sabe que as ações de qualquer outra pessoa fogem de seu controle, e irão se alinhar ou conflitar com as dele se

assim houver de ser, ele é impotente para mudar isso. O que Frank decide fazer é olhar para si, seguir o conselho que coloca a locomotiva do destino nos trilhos, já que ele não poderia saber que ignorar o livro evitaria tudo o que virá.

Sou pequeno demais, pensou. Posso apenas ler o que está escrito, levantar os olhos e então abaixar a cabeça e seguir em frente de onde parei como se nada tivesse visto; o oráculo não espera que eu saia correndo pelas ruas berrando para chamar a atenção do público.

Será que alguém pode alterá-lo?, ele se perguntou. Todos nós juntos... ou uma grande figura... ou alguém posicionado estrategicamente, que por acaso se encontre no lugar certo. Oportunidade. Acaso. E nossas vidas, nosso mundo, dependendo disso. (DICK, 1962, p.72)

E de fato havia essas pessoas: os outros protagonistas. Se as ações de qualquer um deles tivessem sido diferentes, o acaso não se encaixaria para gerar o destino que será gerado. Mas Frank não poderia saber disso, assim como nenhum dos outros, como em nossas vidas também não podemos, só o livro sabe. Isso, em nossa Mimese III nos faz ponderar: “Poderia eu salvar a vida de alguém hoje se levantar da cama cinco minutos mais cedo? Ou causar a terceira guerra mundial?”, e coisas parecidas. Essa intriga criada por Dick, que aqui começa a de fato se mover, representa de forma maestral o princípio do IC.

O foco retorna para Childan, que recebe a visita de um homem branco que diz representar um almirante japonês que tem seu navio atracado no porto. O homem faz a proposta de comprar doze armas da guerra civil americana em nome do almirante japonês, e se oferece para pagar adiantado. Mas, ao ver a peça, o homem recua, por dizer se tratar de um Colt falsificado. Childan, preocupado com seu negócio, manda a arma para análise e descobre que o homem tem razão, se trata de uma falsificação muito bem feita. Ele liga para Ray Calvin, o atacadista que o vendeu o item, e cobra uma reunião e posicionamento.

Childan fica claramente aflito, com a perspectiva de se tornar maldito no mercado. Ele de fato não sabia sobre as falsificações, se tratava de um esquema entre a W-M e os atacadistas que lhe vendiam. Childan, por fim, também descobre que não existe nenhum almirante japonês ou navio, e a história que o visitante havia contado era falsa. Seu comentário sobre a ilegitimidade da arma, no entanto, era verdadeiro. Sem entender a situação, começa a se questionar sobre diferentes maneiras de lidar com aquele problema passando a responsabilidade para outras pessoas, ciente de que pouquíssimos deviam saber sobre aquilo, para não correr o risco de arruinar o mercado de arte.

O capítulo cinco já começa com a conversa entre Ray Calvin e Wyndam-Matson. Calvin conta que recebeu uma visita de Childan, que estava eufórico com a história da compra perdida. Então, mesmo que já soubesse que as armas que comprara de W-M eram imitações, ele diz que não se interessa mais nelas. Matson, que estava em um motel com sua amante, de cara já suspeita de Frink e McCarthy. Ele sabe que os dois querem lhe

arrancar algum dinheiro para começar um negócio próprio e, com tranquilidade, decide pagá-los uns dois mil dólares.

A amante, que ouvia a conversa, questiona-o sobre a chantagem que tramaram contra ele. Isso faz com que W-M entre em uma interessante discussão sobre a historicidade nos objetos do mercado de arte, algo que é tão apreciado pelos compradores japoneses. Ele argumenta que não faz nenhuma diferença se um objeto de fato esteve ou não envolvido em um evento histórico, utilizando como exemplo dois isqueiros: um estava no bolso de Franklin D. Roosevelt quando este foi assassinado, o outro não; isso faz com que um deles valha uma fortuna para o mercado e ou outro, efetivamente, nada. “Não dá para saber qual é qual. Não há nenhuma “presença plásmica mística”, nenhuma “aura” em torno deles”(DICK, 1962, p.86). O valor, ele argumenta, não está no objeto em si, mas em nossas mentes, e precisamos de um papel oficial de autenticidade afirmando que aquele valor de fato é real. “[...] assim podia provar que tinha razão, que a palavra “falso” na verdade não queria dizer nada, já que a palavra “autêntico” na verdade não queria dizer nada.”(DICK, 1962, p.87)

A lembrança de Roosevelt, que na realidade de HDCA morreu antes de a Segunda Guerra sequer ter começado, desperta na garota uma inquietação que W-M não consegue entender. Ela anda de um lado pro outro, até que vê na estante um livro “*O Gafanhoto Torna-se Pesado*”. Um livro que, ela diz, é banido em todos os Estados Unidos, assim como na Europa, mas não nos Estados Americanos do Pacífico (EAP), já que os japoneses também pareciam se interessar pela história, em contraste com o repúdio - ou seria temor? - dos alemães.

W-M lembra-se que é um livro popular, do qual já tinha ouvido falar, mas atribui a ele pouco valor, exatamente por se tratar de ficção popular.

- Uma daquelas histórias de amor - disse, carrancudo, abrindo a porta do hall.
- Não - disse ela. - Uma história de guerra. - Enquanto desciam o corredor em direção ao elevador, ela disse: - Ele diz a mesma coisa. Como meu pai e minha mãe.
- Quem? Esse Abbotson?
- Ele tem uma teoria. Se Jpe Zangara não tivesse conseguido matá-lo (Roosevelt), ele teria tirado a América da Depressão e armado o país de modo que [...]” (DICK, 1962, p. 88)

Depois, os dois personagens passam o resto da cena discutindo o que teria sido diferente. O eterno “se” as coisas tivessem acontecido de outra forma. Imaginando o efeito dominó que levaria, inevitavelmente - W-M duvida - à derrota do Eixo pelos aliados. Aqui, as suposições presentes na história do Gafanhoto em muito se assemelham com o que aconteceu na nossa realidade; como a importância da batalha de Stalingrado, que não

passa de uma cidade desconhecida e sem importância no mundo de HDCA, já que não tem a ela atribuída a mesma historicidade que os personagens antes debatiam sobre. Mas, em outras partes, os eventos descritos em GTP se diferenciam do que aconteceu em nosso mundo, caracterizando o mundo do livro não como a nossa realidade dentro do mundo de HDCA, mas como uma terceira camada de realidade.

O que o GTP introduz aqui é o elemento especulativo dentro da própria história. Essa especulação é a base de toda a intriga narrativa. Os personagens especulam sobre a especulação do autor de GTP, em um livro de ficção especulativa: uma construção em abismo. Baseiam suas argumentações em movimentos de peças, agências que buscam alterar a história, em um livro que brinca com essa alteração, e que tem como principal agente estruturante e condutor o IC, um oráculo que se baseia nesses mesmos princípios de fluxo do destino e interação entre elementos caóticos. A trama que caminha para se concretizar, e do qual esses personagens são parte, é o melhor exemplo dessas interações.

De volta ao texto, Tagomi e Baynes conversam na casa do japonês. Tagomi está devaneando, e diz em voz alta uma frase sobre o IC:

- Nós somos absurdos - disse o sr. Tagomi -, pois vivemos de acordo com um livro de cinco mil anos de idade. Nós fazemos perguntas a ele como se fosse vivo. E ele *está* vivo. Como a Bíblia cristã; muitos livros são realmente vivos. Não metaforicamente. Ganham vida por intermédio do espírito. O senhor entende?[...] Todos precisamos ter fé em alguma coisa. [...] Não podemos conhecer as respostas. Não podemos ver o futuro sozinhos. (DICK, 1962, p. 92-93)

Baynes informa a Tagomi que uma terceira pessoa é esperada para participar de sua negociação; um homem de negócios aposentado, japonês, que vem de barco diretamente do Japão, Sr. Shinjiro Yatabe. Sua visita não deve ser divulgada, já que ele recebe dinheiro por fora por sua consultoria, e devido a burocracias com a pensão que recebe o governo não poderia saber disso.

Com esse assunto do velho em pauta, Tagomi muda a linha e começa a desferir críticas sutis à Alemanha e aos nazistas, como forma de sondar Baynes, certamente motivado pela predição do IC, que o acusava de ser um espião. Baynes percebe, se esquiva, e tenta não responder aos posicionamentos de Tagomi, que basicamente diz que os nazistas são violentos em seus atos.

Baynes se despede e diz que vai embora por estar cansado e com dor de cabeça. Ele pensa que, talvez, Lotze, o artista alemão que ele provocou mais cedo, o tenha denunciado de alguma forma. Mas, ao se despedir, percebe que a postura truncada que mantém no território alemão não serviria para seus propósitos ali. Ele, então, decide fazer um sutil comentário.

Ele disse: - Talvez sejam forçados por algum desesperado arquétipo subconsciente. No sentido junguiano.
O sr. Tagomi balançou a cabeça. - Já li Jung. Compreendo. (DICK, 1962, p. 97)

E, na saída da casa de Tagomi, o motorista que levaria Baynes até o hotel tenta conversar com ele em sueco, por ser um jovem estudante da língua. Baynes, no entanto, não compreende. Fica implícito que esse episódio denunciou que ele, de fato, não era sueco.

4.2.2 As linhas em conexão

A partir daqui, a base para os acontecimentos se desenrolarem está construída. Note que essa base foi arquitetada, em grande parte, através de interações com o livro das mutações, tendo o Gafanhoto sido apenas introduzido. A partir de agora é que ele começa a ter mais agência no jogo narrativo.

O capítulo seis volta a focar em Juliana e o caminhoneiro Joe Cinadella. Eles dormiram juntos, e ele perdeu o caminhão e ficou nos Estados das Montanhas Rochosas, na casa de Juliana. Há aqui, mais desenvolvimento sobre o mundo: A TV continua como uma tecnologia extremamente embrionária, mesmo sendo 1962 e os alemães conseguindo chegar a marte; o Canadá é uma terra mais livre, onde o entretenimento ainda existe, ao contrário das terras mais dominadas pelos nazistas; a Itália - que nunca traiu o Eixo - comanda um pequeno império no Oriente Médio; E o líder nazista atual, Bormann, está a beira da morte.

A notícia da efetiva morte do líder nazista leva Juliana e Joe a entrarem em um embate ideológico, onde o italiano revela ter lutado na guerra ao lado do Eixo, e que guarda rancor das forças aliadas, já que seus irmãos foram brutalmente executados durante a guerra pelos ingleses. Juliana se interessa por ouvir a história, mas sente uma estranha falta de empatia por Joe, como se ele fosse frio, e não demonstrasse emoções a respeito das coisas que a contava.

Em meio a essa discussão, Joe a mostra que também tem uma cópia do Gafanhoto, e Juliana se interessa pelo livro, já que muitas vezes fantasiou sobre um mundo diferente. Aqui há um trecho do Gafanhoto, transcrito no texto de HDCA, um dos raros durante a história.

...agora, em sua velhice, ele via a tranquilidade, um império que os antigos teriam ambicionado mas não compreendido, navios que iam da Criemia a

Madri, e todo o Império, todo com a mesma moeda, língua, bandeira. A grande e velha Union Jack desfraldada do nascer ao pôr do sol: a velha história do sol e da bandeira, enfim realizada. (DICK, 1962, p. 107)

Há aqui uma interação interessante entre o Gafanhoto e o I Ching. Juliana diz:

- O único livro que eu carrego [...], não é exatamente um livro; é um oráculo, o I Ching. Frank me viciou nele, e eu o uso o tempo todo para tomar decisões. Ele jamais sai de perto de mim. Jamais. (DICK, 1962, p. 107)

Ela diz isso sem saber que o livro que acabou de ler foi escrito utilizando o IC para tomar seu rumo, já que isso só é revelado no fim da intriga. Ou seja, o mesmo oráculo que ela consulta em sua vida pessoal foi consultado pelo autor do livro que ela lê e, em uma relação mimética possível apenas para nós, leitores de HDCA, sabemos também que o IC foi utilizado para escrever a história sobre ela, Juliana.

De volta ao texto, Joe defende os nazistas, dizendo que eles são uma alternativa melhor aos banqueiros que dominariam o mundo se os Aliados tivessem vencido. E conta que, no livro, assim como na nossa realidade, eles haviam vencido ao fazer a Itália trair o Eixo. Mesmo assim, vários elementos seriam muito distintos do que de fato aconteceu no nosso mundo. “O Império Britânico controlaria a Europa inteira. O Mediterrâneo todo. A Itália desapareceria. A Alemanha, também. Só ficariam os bobbies, e aqueles soldadinhos gozados de chapéu alto peludo, e o rei, até o Volga”.(DICK, 1962, p. 105)

Joe continua, fazendo um discurso nacionalista e lembrando com nostalgia do período de reconstrução, em que o trabalho manual era valorizado, e em que ele havia trabalhado sob o comando dos nazistas como engenheiro. Juliana o acha um cínico que não ama nada e vê todos seus ídolos mortos em seu passado. Ela acha que o império imaginado no GTP seria um lugar melhor para se viver. Ela vê uma contradição no fato de Joe defender os nazistas, mas também ler GTP, uma infração gravíssima à lei. Ele também concorda que o outro mundo, imaginado por Abendsen para GTP, seria mais livre e livremente expressivo.

Eles, então, conversam sobre o fato de que o autor do gafanhoto viver em Cheyenne, e que as especulações dizem que a casa dele é uma fortaleza cercada por armas e arames farpados. Juliana percebe algo estranho em Joe, como se ele estivesse tramando algo. Ela sabe que suas ações, o fato de tê-la mostrado o livro, se aproximado, e perdido o caminhão, tem algum propósito. Ela não sabe o que é, e isso a amedronta, ela quer fugir, mas sabe que não é capaz. Joe percebe o medo que ela tem dos homens - provavelmente por ter sido violentada, como antes mencionado - e usa isso a seu favor para tentar ganhá-la na conversa. Ela se rende, mas sua intuição diz que não deveria.

De volta a San Francisco, sr. Tagomi, já consciente de que Baynes na verdade não é sueco, mas muito provavelmente alemão, recebe a notícia de que o Fuhrer está morto. Ele cancela seus compromissos e vai para uma reunião de altos funcionários do governo japonês, onde são discutidas as possibilidades de sucessão ao governo nazista. Dentre eles estão: Hermann Göring, Herr J. Goebbels, Herr R. Heydrich, Baldur von Schirach e Doutor Seyss-Inquart.

Durante a reunião, Tagomi é acometido por um mal súbito. É tomado por vertigem, e sai às pressas do evento. Neste ponto ele começa a se dissociar pesadamente. Dick escreve este trecho de forma a mostrar os pensamentos na cabeça do personagem, que vinham em um turbilhão muitas vezes sem sentido, filosófico, contemplativo. Tagomi pensa que todos ao seu redor o desprezam, se questiona sobre a maldade existente no mundo e na alma humana, e lamenta. Começa, efetivamente, a se dissociar da realidade.

Em uma ligação de outro funcionário governamental, ele descobre que o restante do panorama do governo japonês espera que os líderes alemães mais desequilibrados tenham fortes chances de chegar ao poder, já que a Alemanha passa por um momento de desequilíbrio financeiro, e a estabilidade apenas é mantida através de ações cada vez mais truculentas e extravagantes. Acreditam que Heydrich, Seyss-Inquart e Göring são os favoritos, pois representam essas correntes igualmente deturpadas.

Tagomi, então, se lembra de enviar uma mensagem para o representante do governo alemão mais próximo, Freiherr Hugo Reis, com condolências e bajulações padrão. Enquanto dita para sua secretária, faz pausas para se questionar acerca da própria realidade. “Somos todos insetos [...] Tateando às cegas na direção de algo terrível ou divino. Concorda?” (DICK, 1962, p. 124).

Sr. Baynes, então, o telefona perguntando se o velho sr. Yatabe, o terceiro membro da conversa que deveriam ter, já havia chegado, mas recebe uma negativa de Tagomi. O Japonês tenta dar continuidade à conversa com Baynes, mas este recusa repetidas vezes, e diz que houve uma mudança de planos.

Tagomi fica ansioso, se sente distante do Tao, se lembra que não consulta o IC há algum tempo, e o faz, perguntando sobre o momento atual em que o destino de todos se encontra. Como resposta, o Hexagrama 47 (K'un: Opressão [A Exaustão]). Dick não entra em detalhes sobre o texto do Hexagrama, me parece que o capítulo todo foi o exemplo perfeito de uma situação exaustiva, com a vertigem de Tagomi, a luta de Juliana para tentar compreender Joe, e a morte do Fuhrer indicando ou fim (ou seja, a exaustão) de uma era. O mundo está mudando, essa sensação fica óbvia.

Em outro canto da cidade, Frink consultava o IC, apenas para obter o mesmo Hexagrama que Tagomi, mas com uma diferença: uma linha móvel nove na quinta posição. O texto que se lia era o seguinte:

Cortam seu nariz e seus pés.
 A opressão vem de alguém com joelheiras púrpuras,
 Lentamente chega a alegria.
 É favorável oferecer sacrifícios e dádivas (DICK, 1962, p. 126)

A interpretação faz Frank pensar que o dinheiro que tentaram arrancar de W-M não sairia. Mas, quando horas mais tarde recebem um envelope com um cheque no valor de dois mil dólares, ele conclui que o IC novamente deve estar se referindo a um evento futuro. “Eu estou olhando para frente, pensou Frink. Pensou no hexagrama. Que sacrifícios e dádivas posso fazer? E... para quem?” (DICK, 1962, p. 128).

Já é a segunda vez que Frink recebe um presságio assim, catastrófico, e ele consegue perceber isso. Mas, mesmo percebendo, não pode fazer nada, só seguir com sua vida, fazendo suas escolhas aparentemente insignificantes perante o todo, como a frase de Tagomi sobre sermos insetos. Foge a ele a capacidade de sequer começar a hipotetizar como suas ações podem moldar o caminho do futuro, os efeitos borboleta na correnteza do destino que guiam a intriga. Mas o IC sabe, e o avisa; mas, além de avisar, nada mais ele pode fazer.

O Foco volta para o comerciante de objetos de arte, Robert Childan, que foi convidado pelo jovem casal de clientes japoneses, Paul e Beth Kasoura, para um jantar. Childan se dirige ao apartamento deles em um êxtase apaixonado, se vangloriando por frequentar o luxuoso bairro japonês e ter laços sociais com pessoas da alta classe como eles. Ao chegar, ele comenta sobre a harmonia do ambiente, as virtudes e a paz do povo japonês, pensa que eles são um povo que vive muito mais próximo ao Tao, em equilíbrio. Ele leva de presente um pequeno artigo de arte americano, bem nos moldes que os japoneses apreciam. Aqui, enquanto reflete sobre o Tao, faz considerações pertinentes à compreensão da filosofia que embasa o IC:

Como seria, perguntou-se, conhecer realmente o Tao? O Tao é aquilo que primeiro deixa passar a claridade e depois, a escuridão. É aquilo que leva à interpretação de duas forças primitivas, de modo que há sempre renovação. É aquilo que impede que tudo se desgaste. O universo nunca se extinguirá porque, no momento exato em que a escuridão parece ter sufocado tudo, para ser realmente transcendental, as novas sementes de luz renascem das próprias profundezas. Este é o Caminho. Quando a semente cai, penetra na terra, no solo. E lá embaixo, escondida, germina. (DICK, 1962, p. 132)

Quando o assunto da política surge, começam a ocorrer diversos desentendimentos. Os japoneses traçam comentários de crítica aos nazistas, e Childan, que é um americano, defende os alemães. No começo, o comerciante se sente acuado, quer agradar, se coloca em uma posição inferior a eles, algo que parece ter uma origem racista sistêmica. Mas desentendimentos continuam a acontecer: O casal japonês aprecia o Jazz americano, que

Childan enxerga com olhos racistas; vê a cópia do Gafanhoto que o casal estava lendo e diz que o mundo com os nazistas certamente é melhor; não conhece o livro americano que Paul está lendo e o referencia.

A presença do gafanhoto surge como uma tentativa aleatória de retirar o assunto das divergências políticas, mas, por se tratar ele mesmo de um texto com viés político, só fomenta as discordâncias. Childan percebe que era impossível evitar a política, já que esta estava em cada mínimo aspecto da construção do mundo, da política, e das práticas sociais. Dick moldou essa construção observando elementos culturais e sociais do nosso mundo, do que foi o nazismo real, e de como a mentalidade oriental se estrutura.

Ao perceber que as diferenças eram intransponíveis, um asco surge na mente de Childan. Se antes os enxergava como um povo evoluído e superior, agora, por enxergar essas divergências ideológicas, os despreza. Acusa os orientais de serem apropriadores de outras culturas, capazes apenas de imitar, jamais criar. Ele pensa que “[...] essas pessoas não são exatamente humanas. Vestem o hábito, mas são como macacos de circo fantasiados. São espertos e capazes de aprender, mas é só” (DICK, 1962, p.141). E, com esse sentimento, vai embora da reunião, mas marca de almoçar com Paul outro dia para que ele lhe empreste o GTP.

Quando chega em casa, um policial do *Kempeitai*, a polícia estadual, o espera em seu sofá. Ele faz algumas perguntas sobre o misterioso homem que o visitou e revelou a verdade sobre a inautenticidade do Colt 44. Childan o reconhece, e é revelado que já sabem se tratar de Frank Frink, um judeu que vive dsfarçado. Aqui há um monólogo de Childan que me parece algo colocado ali propositalmente por Dick, para se referir ao próprio HDCA. Childan, na história, se referia ao Gafanhoto:

Livro interessante, pensou. Estranho que ninguém tenha pensado em escrevê-lo antes. Devia fazer com que a gente percebesse a sorte que tem, pensou ele. Apesar das evidentes desvantagens... Podia ser muito pior. (DICK, 1962, p. 144-145)

Childan, por fim, pensa que gostaria de estar na Europa, onde se faz história. Ali, nos Estados Americanos do Pacífico, ele se sente preso a um lugar onde nada nunca acontece, onde a história não se desenvolve. É curiosa essa passagem, já que toda a intriga de HDCA é baseada no fato de que o que acontece ali, com pessoas aparentemente comuns, é o gatilho para uma catastrófica mudança mundial. Childan se vê como um sujeito descolado das grandes decisões e mudanças mundiais, sem saber que é uma das peças chave para que as mesmas estejam acontecendo. É a forma de Dick nos lembrar que somos pequenas peças de um todo, cada um influenciando a trajetória das coisas a seu modo, ninguém é irrelevante na correnteza do destino, assim como diz a própria base da filosofia Taoista.

O capítulo oito começa com Hugo Reiss, Cônsul do Reich em San Francisco, que recebe uma ligação de Herr Kreuz Von Meere, chefe da SD - serviço de inteligência nazista - local. Ele está atrás do sr. Baynes, cujo nome na verdade é Rudolf Wegener. Já sabem que ele, além de um impostor, é membro de uma família monarquista da Prússia Oriental. Além desta ligação, o Cônsul também recebe ascartas de condolência pelo falecimento do Fuhrer, e uma ligação a respeito de um judeu que está solto na cidade - subentende-se que Frank Frink.

Os nervos já estão esquentando entre os candidatos ao posto de novo líder nazista, e os mais fortes concorrentes estão se isolando em fortalezas ou mandando matar uns aos outros. Além disso, Reiss também recebe a informação de que um general japonês se encaminha para San Francisco de forma anônima - subentende-se também ser a terceira pessoa que Tagomi e Baynes³ esperavam para sua conversa.

Reiss, mesmo sendo um nazista, também está lendo o Gafanhoto. E por mais que mantenha uma postura rígida e opressiva quanto à existência do livro, ele está irremediavelmente envolvido na história:

Incrível, o poder que a ficção, até mesmo a ficção popular, barata, tem de evocar coisas. Não é de estranhar que este livro tenha sido proibido no território do Reich; eu mesmo o proibiria. Arrependo-me de ter começado a ler. Mas é tarde demais; agora, preciso terminá-lo. (DICK, 1962, p. 153)

Aqui é onde encontramos os maiores trechos transcritos de GTP em todo o livro. Este capítulo, na verdade, parece ter alguns propósitos bem claros. O primeiro é apresentar esses trechos do metalivro, que em outros capítulos poderiam parecer fora de lugar. O segundo é começar a conectar as histórias que ainda parecem soltas - Dick apenas flertou com certas coincidências, como Juliana avistando o foguete em que Baynes voava, e Frink e Tagomi consultando o IC simultaneamente. A intriga começa a se conectar ao ser evidenciado o fato de que as ações dos personagens principais - com exceção de Juliana - foram notadas pelo Cônsul do Reich de alguma forma: A condolência de Tagomi, a ligação sobre o judeu Frink que culminou através de sua interação com Childan, e o fato de estarem atrás de Baynes. Aqui também é possível encontrar mais considerações acerca do gafanhoto que, suponho, foram colocadas no texto como uma forma de Dick falar sobre o próprio livro que escrevia.

Nos trechos do Gafanhoto apresentados neste capítulo - que não trarei na íntegra por serem extensos - é narrado o fim da batalha, o declínio de Berlim à ruína, e a queda de Hitler à histeria e posterior morte.

³ Continuarei usando esse nome para facilitar a identificação.

Não é tarde demais. Percebemos seu blefe, Adolf Hitler. E finalmente sabemos quem é você. E o Partido Nazista, a terrível era de assassinatos e fantasmagoria megalômana, sabemos o que é. O que foi. Karl virou as costas e se afastou do caixão silencioso... (DICK, 1962, p.155)

Essa parte do Gafanhoto descreve o que parece ser um jovem alemão, Karl, que cortou relações ideológicas com os nazistas e não lamenta a morte de Hitler. Válido notar que, mais uma vez, os eventos descritos não são iguais a o que aconteceu na nossa realidade, já que Hitler se suicidou em seu Bunker. A narrativa incomoda profundamente o Cônsul nazista, que pensa em fomentar uma tentativa de assassinato a Abendsen, mas termina por desistir por temer a retaliação em caso de falha. É neste ponto, inclusive, que Juliana entrará na trama, já que até agora ela é quem mais parece descolada de tudo, mas esse assunto é posterior.

O que o incomodava era aquilo. A morte de Adolf Hitler, a derrota e destruição de Hitler, do Partei, da própria Alemanha, conforme descritas no livro de Abendsen... Eram, de certa maneira, mais grandiosas, mais no espírito dos velhos tempos do que o mundo atual. O mundo da hegemonia germânica. (DICK, 1962, p. 156)

Hugo chega a cogitar a possibilidade de que “Evidentemente, havia alguém por trás do Hundsfott, dizendo-lhe o que escrever” (DICK, 1962, p. 156). E, de fato, ele estava certo, já que Abendsen, como Dick, se utilizava de previsões do IC. Apesar disso, o palpite de Reiss era que fosse uma pessoa interessada no dinheiro.

No Capítulo 9, voltamos a Frank Frink e seu parceiro McCarthy, em seu empreendimento de joias. Eles se esforçam para fazer um trabalho profissional, com ótimos resultados. Resistindo em tentar comercializar arte americana contemporânea, um mercado praticamente inexistente. “A maioria das peças era abstrata; espirais de arame, curvas, desenhos até certo ponto assumidos aleatoriamente pelos* metais no momento da fundição. Algumas tinham a delicadeza de uma teia de aranha, uma certa leveza; outras, um peso forte, maciço, quase bárbaro” (DICK, 1962, p. 161)

Eles vão tentar vender para Robert Childan, e Frank prefere não consultar o IC, por medo dos apontamentos do oráculo. Fica claro que Frank pensa muito em Juliana, sente ciúmes e falta dela, e quer, de qualquer forma, arrumar preceitos para contatá-la, tentar impressioná-la. Ele está muito nervoso com relação a seu novo empreendimento, e fantasia em sua mente uma situação em que Juliana volta para ele. Ele pensa que ela deve estar com outra pessoa, naquele momento, deitada em seus braços.

E de fato Juliana estava. Na cena seguinte ela aparece deitada com Joe, sudados, ofegantes, e sem roupas. Ela já aceitou a presença do homem em sua vida, e está se

deixando levar. Apesar disso, ela sabe que ele planeja algo, que ele vai tentar tirá-la daquela cidade pacata no meio do nada.

Dentro de suas expectativas, Joe a convida para ir até a cidade de Denver, sob o preceito de se divertirem e viverem de forma luxuosa por um tempo. Juliana tenta lê-lo, não confia nele, acha que toda a história que ele contou é uma grande mentira. Fica entre achar que ele é perigoso, ou apenas um homem desiludido que quer curtir a vida por uns dias e torrar suas economias em uma aventura com uma garota bonita.

Após Juliana questioná-lo sobre o dinheiro que ele possuía e um objeto estranho, parecido com uma caneta, que carregava, ele revela não ser motorista de caminhão, mas segurança de carga. Ela não acredita totalmente nisso, tenta decifrá-lo, mas é inútil. Então ela embarca na aventura com Joe, de certa forma sendo manipulada por ele.

De volta a Frank e McCarthy, eles levam seus carregamentos de joias prontas para tentar vender a Childan. O negociador de arte ainda se mostra cauteloso, mandando várias de suas peças históricas para análise, após o ocorrido com o Colt falsificado. Como Frank não pode ir até a loja, já que seria reconhecido com o judeu que mentiu sobre ser o enviado do militar japonês, McCarthy vai sozinho.

Devido à inexperiência do vendedor de joias, Childan mantém McCarthy na palma de suas mãos o tempo todo. Ele demonstra pouco interesse, e depois decide ficar com algumas peças em consignado, sem ter que desembolsar um centavo sequer. McCarthy concorda com o negócio, relutante.

Childan, cheio de malícia, planeja aumentar os preços das peças, mudar suas etiquetas, valorizar seu marketing, e fingir que algumas foram roubadas para ficar com elas e não ter de pagar. Childan pensa que, com a possível explosão da bolha no mercado de arte tradicional americana, caso as falsificações sejam descobertas, ele deve estar um passo à frente. Ele vê naquelas joias uma oportunidade de diversificar seu negócio sem ter que gastar nada. Ou seja, por conta da visita anterior de Frank, que tinha como plano apenas chantagear o velho W-M para conseguir dinheiro, agora o mercado todo corria perigo, e Childan fica com as joias apenas como consequência disso. Aqui as “peças de dominó” da intriga continuam a derrubar umas às outras, as conexões causais são claramente feitas pelo leitor. Essa passagem ilustra bem isso:

O Momento muda. É preciso estar pronto para acompanhá-lo. Ou ficar para trás. *Adaptar-se.*

A regra da sobrevivência, pensou. Observar com os olhos bem abertos a situação ao redor. Aprender suas exigências. E enfrentá-las. Estar lá na hora certa fazendo a coisa certa. (DICK, 1962, p. 177)

O momento mudou por conta do movimento de Frank, e continua a mudar por conta de outros movimentos do mesmo e suas interações com as intenções de Childan. Com uma

última tacada de mestre, o comerciante de arte decide dar uma das jóias de presente a Beth Kasoura, do casal de japoneses de quem tentara, sem sucesso, se aproximar. Ele decide que irá até o trabalho de Paul, seu marido, entregar a joia pessoalmente.

O décimo capítulo começa com sr. Baynes, o falso sueco, que ainda espera pela chegada do velho japonês Yatabe para que possa dar continuidade à conversa com o sr. Tagomi. Baynes se preocupa que a morte do Fuhrer possa ter interferido na viagem do velho, e que os japoneses tenham recuado essa tentativa de contato. O sr. Tagomi se apresenta cada dia mais impaciente, já que mais de duas semanas se passaram e as discussões não foram iniciadas.

Baynes se revela como membro da Abwehr, o serviço de inteligência alemão, e fica caracterizado que sua missão é de contato entre a facção alemã da qual faz parte e a Tokkoka, uma facção japonesa. Portanto, mesmo sendo um alemão, sua principal preocupação é com a SD, que parece antagonizar com os interesses da Abwehr.

Sentindo que precisava agir, Baynes faz um movimento e vai contatar pessoalmente outro agente da Abwehr, tomando cuidado e temendo ser descoberto pela SD. Ele consegue fazer o contato de maneira aparentemente segura, e pedem para que volte no dia seguinte.

O foco muda para Juliana e Joe, que percorrem as estradas no coração dos Estados Unidos em direção a Denver. Juliana aproveita o tempo na estrada para ler O Gafanhoto, e entrar em discussões a respeito da história do livro com Joe.

No universo de GTP, ao contrário do universo de HDCA, a televisão é uma tecnologia extremamente acessível. Os EUA coordenam um esforço de democratização do acesso à informação, sobretudo aos países pobres e comunidades isoladas. Eles usam não só a TV, mas também de outras iniciativas para levar assistência social e desenvolvimento aos países subdesenvolvidos, principalmente da Ásia central, como a democrática China.

Joe discorda da visão de Abendsen, e diz que não acredita que as tradicionais plutocracias - EUA e Inglaterra - estariam interessadas em proporcionar assistência social às massas caso tivessem vencido a guerra. É interessante notar, neste ponto, um elemento de especulação por parte dos próprios personagens, sobretudo Joe. Aqui, ele utiliza de elementos da realidade que conheceu anterior à guerra, que era, até o momento, a mesma construção histórica do nosso mundo; da realidade que conhece e vive, o mundo dominado por japoneses e nazistas; e da realidade imaginada por Abendsen em GTP, para especular sobre outra realidade que ele considera ser mais provável. A própria especulação dos personagens adiciona mais uma camada na construção em abismo que é esse livro.

Ambos os países são plutocráticos, ambos são dirigidos pelos ricos. Se tivessem vencido, a única coisa que teria interessado àquela classe dominante seria ganhar mais dinheiro. Abendsen está errado; não haveria

nenhuma reforma, nem planos de assistência social. Os plutocratas anglo-saxões não permitiriam isso.
Ele fala como um fascista convicto, pensou Juliana. (DICK, 1962, p. 193)

Em GTP, com a vitória de EUA e Inglaterra, o mundo é igualmente dividido entre o domínio estadunidense e britânico. Essas duas potências logo começam a se estranhar politicamente. Isso, no livro, leva a uma iminente guerra, em que a Inglaterra, liderada por Churchill, assume uma postura fascista e termina por derrotar os Estados Unidos no final.

Joe, mais uma vez, começa a defender ideais fascistas, o que assusta Juliana e faz com que ela zombe dele. Joe parece perder a calma por um momento, mas se recompõe. Mesmo assim, isso alimenta a constante insegurança de Juliana com relação a ele. Joe, por fim, sugere que visitem a casa de Abendsen, que fica a pouco mais de duzentos quilômetros de Denver. Juliana, entusiasmada, adora a ideia.

O foco volta ao sr Tagomi, que consulta o IC como a primeira coisa na manhã, recebendo como presságio o Hexagrama 51 (Chên / O Incitar).

Choque! Hexagrama Cinquenta e Um!
Deus aparece sob a forma de Incitar. Raios e trovões. Barulhos...
Involuntariamente levantou os dedos para tapar os ouvidos. Oh,oh! Ha, ha!
Um grande estrondo que o fez estremecer e piscar. O lagarto corre e o tigre ruge, e de dentro sai Deus em pessoa!
O que significa isso? Olhou ao seu redor. Chegada de... quê? Num impulso, ficou de pé e, ofegante, esperou. (DICK, 1962, p. 197)

Tagomi, em estado de alerta, pronto para fugir, mas nada acontece. Pouco tempo se passa, e o telefone toca. Ele atende, pronto para o pior, apenas para receber a notícia de que o velho Yatabe havia finalmente chegado. Ele faz questão de avisar Baynes, e marca a reunião para o mesmo dia. Baynes, por sua vez, lamenta ter se exposto no dia anterior para procurar seu contato. Ele revela, também, que “Yatabe” também não passa de uma identidade falsa. Enquanto leitores, já sabemos disso, já que no capítulo oito fica explícito que a SD já sabia da vinda de um militar japonês, e também da vinda de Baynes. Os personagens, no entanto, não têm ideia disso.

4.2.3 O fim em aberto

A partir daqui, os acontecimentos começam a se chocar uns contra os outros. Por vezes isso acontece, de fato, como um choque frontal; mas outras vezes a conexão entre os núcleos da história é tão efêmera que apenas o leitor pode ter conhecimento dela.

No décimo primeiro capítulo, essa situação continua a se desenrolar, quando Kreuz von Meere, chefe da SD em San Francisco, visita pessoalmente o cônsul Hugo Reiss em seu escritório. Kreuz exige a completa cooperação de Reiss na extradição forçada de Baynes, o agente da Abwehr. Esse pedido é reforçado por um telefonema de Goebbels. Reiss decide cooperar com a SD, mas de forma relutante. Toda essa situação serve para ilustrar a guerra de facções que existe no Reich: SD, Abwehr, e o Consulado, cada organização se guiando por seus interesses pessoais.

O foco volta para Childan, o comerciante de artes, que entregou uma das joias de Frank e McCarthy a Paul Kasoura, como presente para Beth. Paul, no entanto, diz que não deu a joia de presente a sua mulher, mas a mostrou para vários amigos, que riram. Ele discursa sobre o fato de a joia ser desprovida de historicidade, e das características habituais que fazem com que uma peça de arte tenha real valor.

Mas, mesmo assim, a joia está carregada de *wu*, um valor etéreo, maravilhoso, divino, típico das coisas sagradas. É importante compreender a importância deste conceito e da forma com que ele se contém na joia, já que ela será o objeto principal do clímax da intriga; portanto, irei me valer de uma citação longa do texto do livro para atingir tal compreensão. Paul descreve o *wu* da seguinte forma:

- As mãos do artífice [...] tinham *wu* e deixaram que o *wu* se infiltrasse na peça. [...] Ela está completa, Robert. Contemplando-a, nós mesmos ganhamos mais *wu*. Experimentamos a tranquilidade associada não com a arte, mas com coisas sagradas. Recordo um santuário em Hiroshima onde se podia ver a tibia de um santo medieval. Contudo, isto é um artefato e aquilo era uma relíquia. Isto está vivo no agora, enquanto aquilo apenas *permaneceu*. [...] acabei identificando o valor que este objeto possui, em oposição à historicidade. [...] Não ter historicidade nem valor artístico ou estético e, mesmo assim, comportar um valor etéreo... é algo maravilhoso. Precisamente porque isto é uma coisa miserável, pequena, aparentemente sem valor; isso, Robert, contribui para o fato de este objeto possuir *wu*. Pois a verdade é que o *wu* costuma ser encontrado nos lugares menos imponentes [...] Sentimos a presença do *wu* em lixo como um pedaço de pau ou uma lata de cerveja enferrujada à beira da estrada. Porém, nesses casos, o *wu* está dentro de quem vê. É uma experiência religiosa. Aqui, o artífice colocou *wu* no objeto, em lugar de apenas testemunhar o *wu* inerente a ele. [...] Em outras palavras, esse objeto nos aponta um mundo inteiramente novo. O nome disso não é arte, pois não tem forma, nem religião. O que é isso? (DICK, 1962, p. 209-210)

Essa discussão sobre a joia apontar um mundo totalmente novo será o tópico principal de um momento posterior. O que nos interessa aqui é observar como Paul conseguiu enxergar na arte de Frank Frink e Ed McCarthy uma conexão com algo completamente novo. Pudemos ver, durante toda a narrativa, como a arte contemporânea americana era inexistente, não havia mercado, produções que nunca se concretizavam. A

cultura daquele povo tinha sido arrancada por seus colonizadores, não existia naquela realidade. O mercado de arte vivia de historicidade, de objetos do passado.

Até que Frank e Ed decidiram, em conjunto, produzir arte viva, arte atual, de artistas que vivem e respiram no mundo em questão, arte carregada com essa temporalidade. O impulso para tal, vamos lembrar, foi dado pelo I Ching que, no capítulo quatro, aconselhou duas coisas a Frank: que o negócio de joias encontraria a paz, mas que traria consequências devastadoras logo em seguida. Frank não poderia entender o que isso significava, então pegou o primeiro augúrio para si e seguiu em frente. Neste momento, era como se o IC despertasse nele algo que dormia, como se puxasse a inspiração de uma outra realidade, em que a cultura americana existe e prospera. Me parece que isso é o que está contido na joia, na forma de *wu*. É isso que Paul quer dizer quando afirma que a joia parece apontar para um mundo inteiramente novo: ela é um vislumbre de uma sociedade em que a arte existe e prospera; tal vislumbre teve vida pelas mãos de Frank Frink, um artista vivo; e Frank só concordou em começar o negócio ao receber o impulso do IC. O IC, portanto, se colocou como agente ativo para conectar essas realidades através das mãos do artífice em uma peça de arte, da mesma forma que o faz no processo de escrita de HDCA e GTP. É, portanto, mais uma etapa da construção em abismo.

Essas correlações surgem apenas como questionamentos para os personagens, já que eles não conseguem ter uma visão ampla que nós, enquanto leitores, podemos ter da intriga. São respostas às quais eles nunca conseguirão chegar. Só é possível para nós, que observamos essa realidade de um plano superior, e especulamos sobre ela, assim como Joe e Juliana especulam sobre o gafanhoto. São considerações sobre a história que não estão explícitas no texto em si, Dick nunca escreveu sobre isso, elas apenas são possíveis no estágio de Mimese III, refiguração, em que o leitor se encontra após acompanhar a narrativa.

De volta à história, Paul afirma que Childan agora tem seu destino atrelado a essa poderosa joia, e que caberá a ele ponderar sobre o destino dela de agora em diante. Ele também conta a Childan que apresentou a joia a um grande importador, e que esse homem se interessou em adquirir seus direitos para reproduzi-la em escala e vender às massas nos países pobres como amuletos religiosos. Childan tem, aqui, uma chance de ficar muito rico, caso feche esse acordo. Ele, no entanto, percebe como isso seria uma deturpação da cultura americana que aquela joia representa, como isso seria uma ofensa a todo o povo americano, sua cultura, e os artesãos que fizeram a joia. Então, recusa a proposta e leva a joia embora consigo.

No décimo segundo capítulo o sr. Tagomi se reúne ao velho japonês, cuja verdadeira identidade é General Tedeki, ex-chefe do Estado-Maior Imperial. Baynes - na verdade "R. Wegener, da Contra-Espionagem Naval do Reich" (DICK, 1962, p.231) - logo se junta ao

grupo, e a aguardada reunião enfim pode começar. Ambos Wegener e Tedeki, apesar de suas posições, não representam nenhum órgão específico, apenas dois grupos de influência que têm interesse em dialogar sobre a situação política que se encaminha ao conflito.

Baynes-Wegener alerta o velho General sobre a existência de um programa chamado “Lowenzahn. Dente-de-Leão.” (DICK, 1962, p.222), uma tentativa dos alemães de forçar o início de um conflito na fronteira entre os Estados Unidos e os Estados das Montanhas Rochosas. Tal conflito deve evoluir de acordo com um plano traçado, que culmina em um gigantesco ataque nuclear sem qualquer tipo de aviso ao arquipélago japonês, buscando a completa aniquilação e desestruturação do Império Nipônico.

Mas, com a morte de Martin Bormann, antigo Fuhrer, é impossível dizer quando o plano deve ser colocado em prática. Goebbels é favorável à operação, e mesmo que ele já tenha sido nomeado Chanceler do Reich, Wegener aconselha o General que o Japão deve interferir na sucessão de poder enquanto a situação ainda não se consolidou, e apoiar a ascensão da SS, já que seu líder, Heydrich, mesmo sendo considerado sádico e carrasco, é contra a operação Dente-de-Leão. Isso faz com que o sr. Tagomi entre em contradição; “O mal, pensou o sr. Tagomi. Sim, é verdade. Devemos ajudá-los a tomar o poder, para salvar nossas vidas? É este o paradoxo de nossa situação terrena?” (DICK, 1962, p. 224).

Enquanto discutem sobre como realizar esse diálogo diplomático, se através de Von Meere, o chefe da SD local, ou Reiss, o cônsul alemão em San Francisco, a notícia chega de que capangas da SD invadiram o prédio, e estão atrás de Wegener. Neste ponto, é possível observar que o antagonismo gerado entre a SD e os protagonistas é puramente fruto da hierarquia alemã, já que o grupo de protagonistas busca formas de aumentar o diálogo com a polícia alemã, que segue ordens diretas de Goebbels para realizar algo que de fato não é de interesse para sua instituição. Novamente, mais um fruto das disputas internas entre as facções nazistas. Como pensa o sr. Tagomi: “Não podemos entrar no monstruoso pântano esquizofrênico das intrigas internas nazistas; nossas mentes não podem se adaptar a isso.” (DICK, 1962, p. 225). Sr. Tagomi, se preparando para a investida dos capangas da SD, saca sua Colt 44 de colecionador e a carrega com balas.

O foco passa rapidamente para Frink que, desanimado, continua a produção de jóias sem que tenham conseguido vender absolutamente nada. Desanimado, ele fala a Ed que quer desistir. Que sequer precisa consultar o IC para saber que o momento da derrota completa havia chegado. Ele se sente fora de balanço, nadando contra a correnteza:

Queria saber por quê, ele pensou.
Mas jamais saberei.
O que devíamos ter feito? Feito o que em lugar disso?
Contrariamos o momento. Contrariamos o Tao. Contra a corrente, no sentido errado. E agora... dissolução. Decomposição.
O yin nos pegou. A luz nos deu as costas, e foi embora.

Não temos escolha senão nos submetemos. (DICK, 1962, p. 229)

Logo após pensar isso, ao sair da oficina para fumar na calçada, dois policiais à paisana o prendem, acusando-o de estelionato contra Childan, e de ser judeu. Eles o informam, então, que ele será entregue ao cônsul Reiss e julgado de acordo com a lei alemã.

De volta a Tagomi, Wegener e o General; os capangas da SD continuam avançando, enquanto os japoneses tentam fazer ligações que possam salvá-los, em vão. QUando dois deles chegam ao andar, o sr. Tagomi acerta um tiro em cada, acertando um deles na boca, e fazendo com que seu maxilar exploda. Assistindo os dois morrerem em seu tapete, ele decide consultar o IC. "A situação inteira era confusa e anômala, pensou. Nenhuma inteligência humana poderia decifrá-la; era preciso pedir a ajuda de uma sabedoria coletiva de cinco mil anos" (DICK, 1962, p.235). Tagomi fica em choque, horrorizado. Ele busca no IC um último refúgio, uma resposta que ele, como Frink, sabe que está além de sua compreensão.

O sr. Baynes, vendo o sr. Tagomi manipular com agitação o punhado de varetas vegetais, constatou a profundidade da perturbação do outro. Para ele, pensou o sr. Baynes, este acontecimento, o fato de ter sido obrigado a matar e mutilar dois homens, não é só terrível; é inexplicável. (DICK, 1962, p. 236)

Aqui, ambos, Tagomi e Frink, que compartilham de uma profunda conexão com o Tao e o IC, se questionam sobre a mesma coisa: Como aquelas situações caminharam para acontecer? Como, de repente, se viram diante daquele destino injusto e macabro? Ambos se questionam, mas não fazem ideia, não poderiam fazer. A resposta é a mesma de sempre: através da intriga que Dick criava utilizando os sorteios no I Ching. Cria-se, através dessa intriga, uma construção em abismo claramente metalinguística, onde os personagens, apoiados em sua ligação com o Livro das Mutações, questionam o destino ao qual este mesmo livro os submeteu. "O senhor é testemunha do desespero de um homem [...] O livro irá ajudá-lo, pois fornece um sistema de referência externo." (DICK, 1962, p. 236), comenta o General Tedeki.

Enquanto o sr. Tagomi tenta compreender o que acabou de acontecer, o sr. Baynes pensa no futuro, para onde a intriga se encaminha.

[...] o ponto crucial está não no presente, nem na minha morte nem na morte desses dois SD; ele está - hipoteticamente - no futuro. O que aconteceu aqui será justificado, ou não justificado, pelo que acontecerá depois. Podemos talvez salvar milhões de vidas, até o Japão inteiro? (DICK, 1962, p. 236)

Mas o sr. Tagomi não conseguia pensar nisso; o presente se fazia “presente” demais na mente dele. Como se, dessa vez, o momento se recusasse a ir embora. “E não somos assim tão diferentes dele na verdade, o sr. Baynes pensou. Temos de encarar as mesmas confusões” (DICK, 1962, p.237). Com isso a intriga estabelece o elemento de identificação, que reforça, posteriormente, o exercício do leitor de se enxergar, da mesma forma, sujeito aos mesmos agentes.

Durante todo o capítulo 13 acompanhamos Juliana Frink, em sua aventura duvidosa com Joe Cinadella para Denver. Joe gasta muito dinheiro com Juliana, compra tudo o que ela deseja, eles se arrumam com vestimentas de luxo e se hospedam em um hotel caro. Juliana, curiosamente, não gosta de nenhuma joia tradicional que vê nas lojas, o que corrobora a afirmação anterior de Frank de que ela gostaria das joias que ele estava produzindo. Ele corta o cabelo e tingi de loiro, e Juliana percebe que, na verdade, não era tingimento, mas a cor natural de seu cabelo.

Joe passa a se portar de forma cada vez mais fria, parece estar executando um plano, a ordens secas e agressivas à Juliana. Ela percebe que algo está errado, de fato, como há muito tempo desconfiava. Clama por seu ex-marido “Frank, ela pensou. Me ajude. estou metida em algo que não entendo.” (DICK, 1962, p.245), sem saber que, longe dali, Frank Frink também estava metido em algo que não entendia.

Joe se revela como um assassino da Gestapo, enviado para matar o autor do Gafanhoto torna-se pesado, Abendsen. Ele ameaça Juliana de morte caso ela não o obedeça e coloque o vestido que foi escolhido a dedo para seduzir o escritor; Juliana devolve a ameaça. É interessante observar, com a revelação de que Joe era um espião, que Juliana o conheceu no início do Capítulo 3, logo após o sr. Tagomi consultar o IC, no final do Capítulo 2. Na ocasião, o Hexagrama 28 foi o primeiro indício de que o sr. Baynes era, na verdade, um espião disfarçado. Ou seja, Dick utiliza de um momento mostrado pelo IC para influenciar nos acontecimentos para múltiplos personagens, não apenas o que consultou o livro das mutações, mantendo a ideia da interdependência, entropia, entre todas as coisas. Como a consulta de Frink no Capítulo 4, que traz uma linha que ele interpreta como um mau augúrio para todos, não só para si.

Juliana, percebendo a situação em que se metera, enlouquece. Entra em um estado de confusão mental, pânico, e impulsos destrutivos. Ela, então, engole uma lâmina de barbear no banheiro do hotel, e utiliza uma segunda lâmina para cortar a veia carótida no pescoço de Joe, que fica imóvel tentando conter o sangramento que jorrava. Ela, então, arruma suas coisas e o abandona no quarto, indo embora do hotel sem sequer se lembrar da existência de Joe.

Que coisa mais idiota, ela pensou [...] Quem teria imaginado isso uma hora atrás? [...] Pena que não consultei o oráculo; ele teria sabido e me avisado. Por que não fiz isso? Eu podia ter feito a pergunta a qualquer momento, em qualquer trecho da viagem ou até mesmo antes de partir. (DICK, 1962, p. 253)

Ela, então, decide consultar o Livro das Mutações e Recebe como resultado o Hexagrama 42, mas as quatro linhas móveis o modificam, e ele se transforma no Hexagrama 43 (Irromper: a Determinação). Ao ler o julgamento, ela enxerga a exata situação pela qual passava sendo descrita, e interpreta que deve avisar Abendsen pessoalmente, continuar seguindo para a cidade do escritor. Juliana, então, liga para a casa dele, e conversa com sua mulher, dizendo que o IC a orientou a visitá-los. A esposa diz que irão aguardá-la no dia seguinte.

No décimo quarto capítulo, voltamos a acompanhar um Tagomi cabisbaixo, confuso, tentando encontrar um sentido para o duplo homicídio que fora impulsionado a cometer. Ele se sente abandonado pelo Tao, como se o IC, ao perceber a crueldade e irracionalidade daquele mundo, o tivesse abandonado. Tagomi perambula pela cidade, sem rumo, até que se vê impulsionado a buscar na loja de Childan algo pelo qual trocar a Colt 44 que trazia em uma pasta, um objeto que, para ele, agora era carregado de uma historicidade ruim.

Childan recusa o Colt sem motivo aparente - sabemos que é por ele saber que a arma é falsa. O vendedor, então, apresenta a Tagomi as joias de EdFrank. Diz a ele que elas estão carregadas de significado, que o japonês, agora atordoado, pode encontrar ali um novo sentido. Tagomi duvida. Vê algo vago nas joias, mas duvida que estejam carregadas de uma potência que possa mudar sua vida. Mesmo assim, em desespero, compra um dos objetos e se encaminha para um parque, para observá-lo e estudá-lo.

O banco no qual Tagomi se senta, ele não sabe, mas dá visão para a delegacia em que Frank Frink está preso. Tagomi observa o objeto com afinco, tentando nele encontrar uma verdade que busca compulsivamente, um motivo, um recomeço. Essa é minha parte favorita do livro, o ápice filosófico e contemplativo. Aqui, as páginas são cheias de questionamentos e correlações, cargas culturais riquíssimas. Dick utiliza do personagem para fazer seus questionamentos sobre a realidade, a psique humana, a natureza de todas as coisas, o fluxo do destino. Ele referencia, inclusive, muitos livros e autores que existem em nosso mundo, clássicos da filosofia, da literatura, e das ciências.

Segurou o fragmento de prata. Aquele pequeno objeto refletia o sol do meio-dia, como um brinde barato de caixas de cereais, um espelho de aumento Jack Armstrong comprado pelo reembolso postal. Ou... *Om*, como dizem os Brâmanes. Um ponto diminuto onde tudo está contido. Ambos, ao menos em aparência. (DICK, 1962, p. 267-268)

Tagomi tem sua atenção presa na jóia, deixa ela canalizar seus pensamentos. “O tempo, ai de nós, nos limita. O que, então, seguro nas mãos, enquanto ainda há tempo?” (p. 268), ele pensa, em seu esforço aristotélico de compreender o incompreensível. “Quando era criança, pensava como criança. Mas agora coloquei de lado as coisas infantis. Agora preciso procurar em outros reinos. Devo examinar esse objeto de maneira nova” (DICK, 1962, p.269), ele conclui, em seu esforço junguiano de procurar nos simbolismos algo capaz de juntar sua psique despedaçada.

Ele, em desespero, se utiliza dos cinco sentidos, os limitados e definidos sentidos humanos, para compreender aquela peça de diferentes formas. Ouve, cheira, toca, vê e prova; em sua tentativa demasiada humana de alcançar uma compreensão que está além do que é humano. “Entregue-se, ordenou ao triângulo de prata. Revele o arcano secreto.” (DICK, 1962, p. 270).

Tagomi enxerga, por fim, o que buscava compreender com tanto afincio. Ele vê, naquele objeto, a figura do Tao. O metal, yin, algo sólido, em repouso, outrora parado no mundo subterrâneo, imutável; transformado pelo artífice em yang luminoso, etéreo. “Sim, isto é um trabalho de artista: retira rocha mineral da terra escura e silenciosa e a transforma em algo que brilha e reflete a luz do céu” (DICK, 1962, p.270).

“Qual dos dois é você?, perguntou ao pedaço de prata. Yin escuro e morto ou yang brilhante e vivo? Na palma de sua mão, o fragmento de prata dançava e cegava-o; apertou os olhos, agora vendo só a dança do fogo. Corpo de yin, alma de yang. Metal e fogo unificados. O externo e o interno; um microcosmo na palma de minha mão. De que esse objeto fala? Ascensão vertical. Para o céu. Do tempo? Do mundo de luz do mutável. Sim, esta coisa revelou seu espírito: luz. (DICK, 1962, p. 270)

Em meio a esse frenesi, a luz se esvai, e Tagomi percebe que uma figura em sua frente bloqueava o Sol. Tagomi se levanta, sentindo que perdeu a linha de raciocínio. Ele anda pelo parque, e até a rua, para perceber que não está mais em um mundo familiar. Estranho, novo, totalmente diferente. Tagomi não estava mais na San Francisco da qual se lembrava.

É um sonho louco, pensou o sr. Tagomi. Preciso acordar. Onde estão os bicitáxis hoje? Começou a andar mais rápido. A paisagem toda tem um aspecto sinistro, esfumaçado, tumular. Cheiro de queimado. Prédios cinza-fosco, a calçada, as pessoas, com uma pressa peculiar. e *ainda* nenhum bicitáxi. (DICK, 1962, p. 272)

A jóia de Frank, produção impulsionada pelo IC, único representante naquele mundo de uma cultura que foi assassinada. Um objeto, literalmente, de outro mundo, trazido a este - o da obra - por uma série de eventos fortuitos. Um pedaço de matéria imbuído em *wu*, que

contém dentro de si todo um outro universo. Tagomi, ao se enfiar nessa tentativa de compreensão é, de fato, atirado neste outro mundo por um instante. Um mundo onde a cultura americana persiste, onde não há dominação nipônica-nazista.

Dick brinca com os pequenos universos que existem em todas as coisas, brinca com o próprio universo que está a criar, e com o nosso universo, sobre o qual costumamos sustentar tantas certezas. Tagomi tenta compreender sua presença em outro universo como um truque dos sentidos, os mesmos sentidos que utilizava minutos antes para tentar compreender a jóia. Humano, limitado. É isso que Dick está nos dizendo. Se fosse, de fato, só um truque de sentidos, ou uma experiência “real” de troca de planos de existência, como poderíamos dizer? Não poderíamos, essa é a verdade. Dá pra perceber, aqui, um pouco da cultura psicodélica na mimese do autor, e dos questionamentos típicos que impulsionaram toda uma geração nas décadas de 1960 e 1970. “Esta condição hipnagógica. Faculdade de atenção diminuída até alcançar estado crepuscular; o mundo visto apenas no seu aspecto simbólico arquetípico, totalmente confundido com material do inconsciente” (DICK, 1962, p. 273)

Por isso, para mim, aqui reside um dos dois ápices da intriga em HDCA. É onde o autor, de maneira mais pungente, fomentou meus questionamentos, me fez chegar a conclusões que, até então, poderiam ter me parecido absurdas. Conclusões estas, que se parecem muito com as obtidas por Tagomi, em sua limitada percepção de tudo o que acontecia, mas que tem o elemento a mais da onisciência de um plano superior, de um leitor que acompanha a intriga até mesmo em suas frestas mais obscuras. “Nós realmente nos vemos astigmaticamente, no sentido fundamental da expressão: nosso espaço e nosso tempo são criações da nossa própria mente, e quando momentaneamente falham... é como uma perturbação aguda do ouvido médio” (DICK, 1962, p. 274).

E, como foi, Tagomi volta para seu mundo habitual. Para sua vida, para seu escritório, ainda tentando compreender o que havia se passado. O General e Baynes já haviam cada um buscado seu rumo e, para a desagradada surpresa de Tagomi, o cônsul do Reich, Hugo Reiss, o esperava para uma conversa. Tagomi não aceita a tentativa do alemão de apagar e diminuir a situação, de livrar a Alemanha da culpa e abafar o ocorrido. Tagomi faz isso por si, ainda tentando compreender quem carregava a culpa pelo sangue em suas mãos.

Reiss pede que Tagomi assine um papel que autoriza a extradição de Frank Frink, o judeu que havia sido preso pela polícia. Mas Tagomi se recusa, e escreve uma ordem de soltura. O alemão vai embora entre desentendimentos, e Tagomi sente outro mal súbito. Começa a passar mal, tendo um pequeno ataque cardíaco. O socorro vem e o acode a tempo. “Eu achava que se tratava simplesmente de plásticos, ele pensou. Que ele fosse um importante vendedor de moldes. O oráculo adivinhou e me deu um aviso, mas...” (p. 282).

Então, ele se lembra da sua consulta ao IC logo após a confusão e os tiros desferidos contra os dois homens que invadiram seu escritório.

O que foi que o oráculo dissera por último? A sua pergunta no escritório, quando os dois estavam ali morrendo ou mortos. Sessenta e Um. Verdade Interior. Os porcos e os peixes são os menos inteligentes de todos; difíceis de influenciar. Sou eu. O livro se refere a mim. Nunca compreenderei totalmente; é a natureza de tais criaturas. Ou isto que está acontecendo comigo agora é a Verdade Interior? Esperarei. Verei. Qual das duas coisas será. Talvez ambas. (DICK, 1962, p. 282)

Frank Frink, que estava preso na delegacia próxima a onde Tagomi observara a joia, recebe uma ordem de soltura e é liberado da mesma forma que havia sido preso. “Eu queria entender, disse a si próprio [...] Quero compreender. Preciso” (DICK, 1962, p.283). Mas ele não consegue, o melhor que pode fazer é continuar fazendo suas jóias, voltar a viver sua vida e esquecer os questionamentos. Como um peixe preso em um pequeno poço, ou um porco em um chiqueiro.

O décimo quinto e último capítulo começa com uma curta cena de Rudolf Wegener, o sr. Baynes, voltando para a Europa. Ciente do perigo de voltar a pisar em solo europeu, ele pensa sobre seu papel naquilo que caminhava para ser a Terceira Guerra Mundial.

Ele não conseguia acreditar nisso. Mesmo que toda a vida do nosso planeta seja destruída, deve haver vida em alguma outra parte, da qual nada sabemos. É impossível que nosso mundo seja o único; deve haver outros mundos invisíveis para nós, em alguma região ou dimensão que simplesmente não percebemos. Muito embora eu não possa provar isso, embora nem seja lógico... eu acredito, disse a si mesmo. (DICK, 1962, p. 286)

E é nisso que Dick aposta. Toda a construção desse último capítulo é a culminação dessa crença em realidades distintas. É como se ele estivesse falando conosco através do personagem. Mais uma vez utilizando da intriga para provar - não de forma científica - um ponto. O mundo de HDCA, por vezes, é imoral, violento, injusto, e os personagens se perdem em narrativas de lugares melhores, mais interessantes, mais justos. Como nós o fazemos. “Em algum outro mundo, talvez seja diferente. Melhor. Existem claramente alternativas boas e ruins.” (DICK, 1962, p. 288).

Assim que desce na Europa, Wegener é preso por três membros da SS, colocado em um carro, a caminho não de Goebbels, mas de Heydrich, para aumentar as forças políticas de oposição ao governo do orador nazista.

Juliana é a protagonista da última cena do livro. A notícia da morte de Joe sai no jornal, mas ela não se preocupa. Ela termina de ler o Gafanhoto, antes de seu encontro

marcado com Abendsen. Juliana percebe algo, ao final da leitura, algo que ela pensa ser a única a ter compreendido.

O que é que Abendsen quis dizer? Nada sobre seu mundo de faz-de-conta. Sou eu a única que sabe? Aposto que sim; ninguém mais entendeu realmente o sentido do Gafanhoto: os outros apenas imaginam que entenderam [...] Ele nos contou a respeito de nosso próprio mundo, ela pensou ao abrir a porta do seu quarto do motel. Deste que está ao nosso redor agora. [...] Ele quer que vejamos as coisas como elas realmente são. E eu vejo, cada vez mais, à medida que o tempo passa. (DICK, 1962, p. 290-291)

Ela, finalmente, chega ao Castelo Alto, a residência de Abendsen. Mas, no lugar dos arames e das armas, ela encontrou uma casa bem mobiliada e um jardim cuidado. Ela pergunta a Abendsen se ele está familiarizado com o oráculo, mas ele nega. Juliana se irrita, conta a Abendsen o que fez por ele, o assassino da Gestapo que matou para que ele não assassinasse o autor.

Ele, então, decide dizer a verdade, e conta que utilizou o IC para decidir cada mínimo aspecto do livro, desde a ambientação, tempo, personagens, e acontecimentos. Juliana, então percebe que o que desconfiava realmente se mostra verdadeiro. “Agora posso ver que não há o que temer aqui, não há o que querer nem odiar, nem evitar, nem do que fugir. Ou perseguir” (DICK, 1962, p. 297). Não há o que temer, nem mesmo a lâmina que ela engoliu e que pode começar a machucá-la a qualquer momento. Juliana diz isso por reconhecer que não passa de um personagem de um romance que se aproxima de seu fim.

Ela decide consultar o próprio IC sobre o motivo de ele ter decidido escrever um romance - note que aqui o autor quase não importa para ela, é do IC a obra. Por que um romance sobre a história da derrota dos Japoneses e Alemães? O que o Livro das Mutações quer dizer com isso?

Ela consulta o livro, e recebe como resposta o Hexagrama 61 (Chung Fu: Verdade Interior), o mesmo que o sr. Tagomi havia conseguido no último capítulo.

- Isso quer dizer que meu livro é verdade, não é?
 - Sim - ela disse.
 Com raiva, ele disse - Alemanha e Japão perderam a guerra.
 - Sim. (DICK, 1962, p. 300)

E Abendsen comenta com sua esposa:

[...] Ela não queria vir aqui e fazer mal; apenas aconteceu, como acontecem as intempéries. Estou contente por você ter vindo. Não lamento descobrir isso, esta revelação que ela teve por intermédio do livro. Ela não sabia o que ia fazer ou encontrar aqui. Acho que temos todos muita sorte. Então não vamos brigar; tudo bem?
 - Ela é muito, muito perturbadora - disse Caroline.

- A realidade também é - respondeu Hawthorne. (DICK, 1962, p. 301)

O final do livro é, de certa forma, uma Mimese simulada. Quando descobrem a verdade sobre o Gafanhoto, a história que leram, os personagens/leitores descobrem sobre as próprias vidas e a própria realidade; como nós ao terminar a leitura de O Homem do Castelo Alto. Enxergar na Mimese dos personagens a nossa própria Mimese é como enxergar no mundo deles o nosso mundo, e nas vidas deles as nossas vidas.

4.3 O Gafanhoto Torna-Se Pesado

O nome do metalivro é uma referência a um versículo bíblico, mais especificamente Eclesiastes 12:5. O versículo completo diz:

quando você tiver medo de altura,
e dos perigos das ruas;
quando florir a amendoeira,
o gafanhoto for um peso
e o desejo já não se despertar.
Então o homem se vai
para o seu lar eterno,
e os pranteadores já vagueiam pelas ruas. (Ec, 12,5)

Todo o capítulo 12 de Eclesiastes, na minha interpretação, é uma advertência aos homens para que se lembrem de Deus nos dias bons e de fortuna, antes que as desgraças aconteçam. A parte sobre o gafanhoto tornar-se pesado parece se referir a um homem que está próximo da morte sendo um fardo para si mesmo. É importante notar que, mais a frente no capítulo, outro verso se parece muito com os devaneios do sr. Tagomi. Esse verso é o Eclesiastes 12:8:

"Tudo sem sentido! Sem sentido!",
diz o mestre.
"Nada faz sentido!
Nada faz sentido!" (Ec, 12,5)

Me parece que, como na narrativa de HDCA, esse é o momento em que um homem sábio se desespera perante as intempéries da vida, e perde a cabeça, dizendo que nada está em seu lugar. "O sr Nobusuke Tagomi pensou: não há resposta. Não há compreensão. Nem mesmo no oráculo. E, no entanto, preciso continuar vivendo, dia após dia, de qualquer maneira" (DICK, 1962, p. 261).

A forma mais fácil de descrever o Gafanhoto, é dizendo que este é a mesma coisa, no mundo da narrativa, que o HDCA é no nosso mundo: O livro de ficção histórica alternativa que ganha o apreço das massas por mostrar um mundo diferente.

O papel que o Gafanhoto traz, ao fim da intriga, é o da compreensão. Ou, como está na própria história, o da Verdade Interior. Ao descobrir a verdade sobre o Gafanhoto, os personagens descobrem a verdade sobre o próprio mundo, e nós sobre o nosso. Note que, quando falo em “verdade” aqui, não quero dizer “Dick descobriu! Matou a charada sobre a vida, o universo, e tudo mais!”, a verdade que afirmo é uma verdade íntima e etérea, existencialista, filosófica, de fato uma Verdade Interior.

O GTP está atrelado aos personagens como nós estamos ao HDCA. Observamos suas especulações a respeito da história do livro, enquanto especulamos sobre a história deles. É tudo um e o mesmo. Um elo na corrente das infinitas realidades, que interagem umas com as outras através de um agente em comum. Como as joias de Frank. É possível dizer que, de certa forma, o que sr. Tagomi percebe ao destrinchar a joia em busca de sua verdade é a mesma coisa que Juliana descobre ao conversar com Abendsen. Por isso, também, ambos sorteiam o mesmo Hexagrama ao consultar o Oráculo.

A metalinguagem existe não só no fato de o GTP ser um livro dentro de um livro, mas por ele trazer aos personagens a percepção de que eles habitam uma história. E tudo é conectado, significado, de forma que não podemos evitar de chegar à mesma conclusão sobre nós mesmos. Portanto, é isso que o Gafanhoto é: Uma realidade dentro de outra realidade, em uma construção multifacetada e potencialmente sem fim.

Um livro que fala sobre a existência de outra realidade na trama de um livro que fala sobre a existência de outra realidade, lido por pessoas de uma terceira realidade. O gafanhoto, como o I Ching, também foi essencial para fomentar questionamentos em minha Mimese III. Ele reforçou a intriga criada por Dick sobre a fragilidade do nosso conceito de realidade, fazendo com que, enquanto leitor e sujeito participante, me colocasse como personagem em uma camada de construção em abismo, exercitando minha própria metalinguagem. Novamente surge a pergunta: há um leitor de minha narrativa?

Essas ideias me levam para lados religiosos, espirituais, e metafísicos, o que acredito que esteja entre os sentidos gerados intencionados por Dick, dado seu histórico anteriormente debatido de reflexões religiosas e esotéricas.

Além disso, o GTP, caracterizado por SANTOS como um “metalibro” (2018, p.96), aborda outra realidade do mundo, ligeiramente diferente da nossa, em que os aliados venceram a Segunda Guerra. É importante frisar que, apesar de o resultado da guerra ter sido o mesmo, essa realidade não se trata da nossa, mas sim de uma terceira realidade possível. O Gafanhoto é um “metalibro”, ou seja, existe apenas dentro do universo ficcional

da narrativa. Através do Gafanhoto, Dick movimenta a história, trazendo o debate social para a pauta. Como diz SANTOS:

Paralelamente ao questionamento levantado por O Homem do Castelo Alto (como seria o mundo se o Eixo tivesse ganhado a Guerra?), o autor trabalha com a metalinguagem para apresentar uma obra dentro da obra, sendo ela O Gafanhoto Torna-se Pesado, que por sua vez imagina um mundo muito mais próximo do nosso (não igual), no qual a Alemanha perdeu a Segunda Guerra Mundial e Adolf Hitler foi executado. Naturalmente, os leitores dessa obra (personagens de Philip K. Dick) reagem a ela de formas diferentes, de acordo com suas crenças, posição política ou social, nacionalidade, etc. Assim, é interessante avaliar como fatores externos à obra em si influenciam na maneira como ela é lida, compreendida e, finalmente, aceita por seus leitores. (SANTOS, 2018, p.11-12)

Por isso afirmei anteriormente que a existência do gafanhoto acrescenta uma terceira camada nessa relação entre livros. A história de HDCA é, por si mesma, uma construção em abismo, uma interdependência metalinguística de livros que se contém e se criam, realidades que se conectam, e destinos que se cruzam. É essa a intriga que Dick sustenta utilizando desses elementos metalinguísticos e a filosofia oriental em conjunto para questionar a própria realidade através de uma narrativa.

A relação entre O Gafanhoto e o I-Ching é mais próxima do que parece à primeira vista. Assim como Dick utiliza o I-Ching e suas previsões para escrever O Homem do Castelo Alto, dentro da obra o autor de O Gafanhoto, Hawthorne Abendsen (personagem criado por Dick) também utiliza o mesmo método. Cria-se, assim, uma dualidade, um ramificado de três realidades diferentes que interagem entre si através do mesmo agente: O I-Ching.

O Livro das mutações só tem tamanha influência cultural dentro do universo da obra por conta do domínio ideológico do Império Japonês sobre a costa do Pacífico, onde se passa a história. Da mesma forma, o livro chegou até as mãos de Dick na carga contracultural dos anos 1960, e o autor se interessou profundamente pela sabedoria do I-Ching. Mais uma vez fica evidente o exercício de conexão que Dick faz entre as diferentes realidades em sua obra, e como isso reflete a cultura e a temporalidade dentro da narrativa, expressas através desses dois agentes literários, um real e outro metalinguístico.

A metaliteratura do Gafanhoto é composta por camadas. Essas camadas se evidenciam, principalmente, na última cena do livro, quando é revelada a relação de interdependência de todas as realidades com o Livro das Mutações. A narrativa se constrói com essa metaliteratura em seu cerne, utilizando-a para criar efeitos metalinguísticos, e apoiar os questionamentos filosóficos que terminam o livro sem uma resposta, mas com o intencional propósito de oferecer perguntas mil às mentes dos leitores.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, como posso responder minha questão norteadora? De que forma elementos culturais e temporais de nosso mundo influenciam na construção narrativa? Além disso, quais relações comunicacionais são estabelecidas com as obras 'I Ching' e 'Gafanhoto torna-se pesado'?

Bem, é possível concluir que os elementos culturais estão presentes em cada aspecto básico da construção de um mundo diferente. Dick utiliza, em grande parte, de monólogos silenciosos dos personagens para evidenciar situações no mundo que diferem daquela realidade da nossa, como as castas sociais, e a situação geopolítica que é sempre trabalhada.

Na figura do Gafanhoto, também, ele faz com que os personagens entrem em contato com uma realidade mais próxima da que conhecemos, e mostra como eles próprios refiguram sua experiência de contato com esse mundo de acordo com suas particularidades sociais e culturais. Nesse ponto de refiguração dos personagens a construção do mundo é ainda mais aprofundada, já que mostra, através da psique dos próprios sujeitos do mundo de HDCA, como aqueles elementos culturais estranhos se chocam com os deles.

Sobre o I Ching, ele não guia a narrativa no sentido de fazer acontecer, mas a anuncia enquanto os acontecimentos fluem em uma correnteza mutável; já que, como dito antes, o livro das mutações tem o princípio da fluidez e da própria mutação do destino em seu cerne.

Por isso, o IC é capaz de influenciar diretamente nos desdobramentos de fatos, já que seu julgamento pesa na tomada de decisões, como quando Frank pergunta sobre começar ou não o negócio de jóias; e também é capaz de dar informações que, de outra forma, ficariam obscurecidas, como ao anunciar a Tagomi que Baynes era um espião.

Foi possível perceber essas relações acontecendo ao observar a progressão da intriga, e os caminhos que ela tomava após cada consulta ao oráculo, e cada leitura e posterior debate sobre o GTP. A história nunca continuava a mesma, sempre tomava rumos influenciados por esses dois elementos em choque com a realidade do mundo e as opiniões ou inseguranças dos personagens. O IC sempre despertava um estado mental de alerta, ou forçava reflexões que modificavam as atitudes dos personagens em situações chave; da mesma forma, o Gafanhoto fomentava discussões que revelavam sempre um pouco mais do que os personagens gostariam de transparecer, forçando um conhecimento de uns pelos outros que ultrapassava as máscaras da *persona*.

Quando aparece na história enquanto um agente oracular, o que o IC faz é alertar os personagens sobre o destino como está naquele momento. O que cada personagem faz a

partir disso diz respeito à sua própria natureza individual. Com a junção improvável desses momentos de fluidez do destino e das ações particulares, toda a teia da narrativa se entrelaça e lança um alicerce sobre o qual os acontecimentos se desdobram e se influenciam entre si.

As histórias ditas e não ditas dos personagens, seus atos abertos e motivações ocultas, tudo isso se cruza de uma forma que nenhum deles jamais poderia tomar total conhecimento. O que, de forma pertinente, me lembra dessa citação de Tempo e Narrativa:

[...] e histórias ainda não ditas de nossas vidas, que constituem a pré-história, o plano de fundo, a imbricação viva, de que a história narrada emerge? Em outros termos, não há uma afinidade oculta entre o segredo de onde a história emerge e o segredo ao qual a história retorna? (RICOEUR, 1994, p. 117)

O fato de Dick ter utilizado o I Ching e suas predições para escrever HDCA é o que dá sentido à história em seu ponto mais visceral. Os próprios sorteios do autor geram essa conexão de motivos, através do texto do livro das mutações e seus próprios sentidos. É a resposta que buscava o sr. Tagomi ao se sentar na praça e observar a joia com afinco. A resposta sobre como era construída a teia daquele destino que ele amaldiçoava.

O acaso do destino, evidenciado pelo livro das mutações, a individualidade de cada personagem, encontros diretos e interações indiretas, intenções, emoções explosivas, facetas ocultas por trás da *persona*, o que acontecia ao seu redor no momento, e o que acontecia muito longe de onde física e temporalmente estavam. Esses são alguns dos agentes que trabalham para formar uma teia de conexões que os envolvidos não conseguem enxergar- apenas se questionar infindavelmente -, e que se fecha sobre cada um deles, essa teia sendo a própria intriga narrativa.

Assim, a resposta que o personagem busca não pode ser encontrada ali, no mundo em que habita, mas apenas na nossa realidade, em que os autores (Dick e o I Ching) escrevem seu destino, e o leitor o refigura. Da mesma forma que a verdade sobre o Gafanhoto foi descoberta por Juliana e Abendsen. A história, de certa forma, é sobre o próprio ato de escrever e ler a história.

Essa suposição envolve um certo princípio curioso que denominei sincronicidade, conceito este que formula um ponto de vista diametralmente oposto ao da causalidade. A causalidade enquanto uma verdade meramente estatística não absoluta é uma espécie de hipótese de trabalho sobre como os acontecimentos surgem uns a partir dos outros, enquanto que, para a sincronicidade, a coincidência dos acontecimentos, no espaço e no tempo, significa algo mais que o mero acaso, precisamente uma peculiar interdependência de eventos objetivos entre si, assim como dos estados subjetivos (psíquicos) do observador ou observadores (JUNG, 1949, em prefácio à edição do I-Ching de WILHELM, 32ª reimpressão, 2019)

Já sobre o gafanhoto, sua existência acrescenta outra camada para essa teia de intriga narrativa sobre o destino. No fim, a resposta que buscava Juliana se resumia a descobrir que o mundo fantástico e não-nazista sobre o qual ela lia, não fora nada mais que a construção e elaboração de sorteios de hexagramas no livro das mutações, o que a leva à conclusão de que, de certa forma, o próprio livro escreveu a história. Ela, então, pergunta ao I Ching o porquê de ele ter escrito O Gafanhoto, que a responde com o Hexagrama “Verdade Interior”.

Juliana, então, percebe que essa “verdade interior” significava que os acontecimentos do Gafanhoto eram verdadeiros, Japão e Alemanha venceram a guerra. Logo, eles viviam uma mentira. Nada nunca é explicitamente afirmado em frases objetivas, mas construído nas entrelinhas da intriga. É exatamente neste momento em que a percepção sobre o final passa a depender unicamente da compreensão do leitor.

Esses traços contribuem particularmente para destruir o preconceito que opõe um “dentro” e um “fora” do texto. [...] A noção de uma atividade estruturante, visível na operação de tessitura da intriga, transcende essa oposição. Esquematização e tradicionalismo são de imediato categorias da interação entre a operatividade da escrita e a da leitura (RICOEUR, 1994, p. 117)

A terceira camada se faz perceber a partir daí. Os mesmos adjetivos utilizados para descrever “O Gafanhoto” dentro do mundo de HDCA podem ser usados para falar sobre este em nosso mundo, já que veio a se tornar um romance de influência e definidor de gênero, uma grande história que nos recusamos a acreditar que possa ter sido escrita assim. A partir daí nos questionamos se nós mesmos poderíamos estar sendo escritos daquela maneira e, instintivamente, negamos que possa ser possível.

Surgem várias perguntas: Seria o I Ching um agente que liga, possivelmente, infinitas realidades de uma forma que não conseguimos explicar? Isso fica implícito durante a narrativa, e essas perguntas apenas se formam de maneira tão contundente na mente do leitor por conta da coesão da trama, de seu desenvolvimento, motivos e questionamentos válidos. Assim como Dick escreve o personagem “Hawthorne Abendsen”, autor do GTP, estaria alguém escrevendo o personagem Philip K. Dick no livro sobre o mundo em que vivemos? Nessa etapa, o leitor se encontra em Mimese III:

É ainda o ato de ler que acompanha o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que esquematizam a tessitura da intriga. É no ato de ler que o destinatário joga com as coerções narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o anti-romance, e tem o prazer que Roland Barthes chamava de prazer do texto. [...] É finalmente o leitor que conclui a obra na medida em que [...] a obra escrita é um esboço para a leitura; o texto, com efeito, comporta buracos, lacunas, zonas de indeterminação e até [...] desafia a capacidade de o próprio leitor configurar

por si mesmo a obra que o autor parece ter um prazer maligno em desfigurar. Nesse caso extremo, é o leitor, quase abandonado pela obra, que carrega sozinho o peso da tessitura da intriga. (RICOEUR, 1994, p. 118)

Juliana, como personagem, não pôde perceber que os acontecimentos que a levaram àquele momento foram escritos por Dick de forma idêntica ao Gafanhoto, em outra dimensão, utilizando previsões do livro das mutações. Mas, ao final, o próprio IC revela isso, ao dizer que vivem algo que se opõe à “verdade interior”, uma ficção. Ao descobrir a realidade sobre a concepção da obra que admira, O Gafanhoto, ela termina por entender a realidade sobre a própria história. Dick faz com que, logicamente, não consigamos negar as possibilidades que anteriormente julgávamos impossíveis sobre nós mesmos.

Enquanto o sr. Tagomi buscava entender o destino que o acometera, Juliana enxerga as correlações na ficção e se espanta. Dick está dizendo que nós fazemos o mesmo; que por trás do mais simples e corriqueiro acontecimento de nossas vidas está uma teia tão intrincada como a da história, e nós não a conhecemos.

Mas ele não quer, com isso, “revelar a verdade” sobre a construção do mundo, como um guru. O que ele quer é mostrar que as possibilidades de construção de qualquer realidade, inclusa a nossa, são infinitamente ridículas, e podem se resumir a algo tão básico como um livro oráculo e os devaneios de um autor inebriado e desocupado. Assim, o ato gerador de nossa própria história poderia ser literalmente qualquer coisa: Uma aposta entre dois peixes de um lago para ver quem conta a melhor história, ou o resultado acidental e *quase* infinitamente impossível das batidas de mão de um macaco em uma máquina de escrever.

Dick consegue explicitar em uma história suas ideias sobre tudo o que liga múltiplas realidades em uma teia aparentemente sem fim. A realidade de Tagomi e Juliana tem uma relação de leitor (Mimese III) para com a realidade do Gafanhoto (Mimese II); A versão do I Ching existente nos EUA nazistas, assim como o personagem Abendsen, foram responsáveis por construir essa realidade (Mimese I). Da mesma forma, somos os leitores da história de Tagomi, Juliana, e dos outros protagonistas. E o I-Ching do nosso mundo foi um dos agentes culturais que a moldou.

O questionamento que sobra, depois desse exercício de “observar um destino de um plano superior” (enquanto consumidor de uma história) são as óbvias perguntas que pairam na mente do leitor: “Quem lê a história de minha vida, e quais autores a escrevem? Conseguiríamos saber algum dia?” Bem, na filosofia que resta da intriga plantada em nossa mente por Dick, chego à conclusão de que não. “O livro das mutações, em seu caráter mais místico, pode de fato evidenciar a corrente do meu destino como o faz na construção das diversas camadas narrativas, e eu jamais conseguiria entender essa conexão? Como são

aqueles que observam minha vida no plano superior a que não tenho acesso? Minha vida é real, ou não passa de uma história construída por um autor com a ajuda de um livro oráculo?”.

Como dito nessa citação de Gide, feita por Campos (2006):

Gostaria que os acontecimentos nunca fossem contados diretamente pelo autor, mas apresentados (e várias vezes, de diferentes ângulos) pelos atores sobre quem esses eventos tiverem alguma influência. Gostaria que, no relato que farão deles, esses acontecimentos aparecessem ligeiramente deformados. Uma espécie de interesse vem, para o leitor, pelo simples fato de ter que reconstituir. A história requer sua colaboração para bem delinear-se (GIDE, 1948, apud CAMPOS, 2006, p. 30)

Na narrativa d'O Homem do Castelo Alto, há a inferência por parte de Hawthorne Abendsen de que talvez o I-Ching não tenha simplesmente inventado uma história, mas apenas mostrado a ele o destino que corre em outro plano, e que a história que ele escreveu é real. Com isso, Dick questiona se com ele não estaria a mesma coisa acontecendo, e se ele não seria apenas um agente que descobriu uma forma de “ver” as vidas desses personagens, que ocupam um lugar que está permanentemente fora de nosso alcance por outros meios. Ele se tira do papel de “autor”, da forma convencional, e se coloca como um “meio” - juntamente com o I Ching - para que possamos ter contato com essas histórias. Novamente levantando perguntas sobre o que podemos chamar de “real” ou “irreal”.

Isso se sustenta, principalmente, no fato de que as bases do I Ching são as de estar presente em um destino que se desenrola, como anteriormente explicado. Portanto, ao realizar o exercício de escrever com sua ajuda, o que o autor faz não é prever um acontecimento, mas sim receber uma resposta sobre como as coisas estão no plano sobre o qual se pergunta, neste caso a história que se constrói. Então, teoricamente, o I Ching tem o mesmo poder de visão sobre essa realidade que ele tem sobre a nossa.

Assim como os personagens se vêem à mercê de um destino formado por minúsculos efeitos borboleta, nossas vidas também estão sob influência dos mesmo agentes de fluxo caótico e que não conseguimos compreender. Então, Dick consegue criar uma intriga verossímil e perturbadora, que nos leva a resignificar nossa própria realidade como apenas mais um “núcleo” em um infinito livro-dentro-do-livro.

Esse elemento de questionamento da realidade, mais uma vez, é o ponto central, extensivamente analisado em toda a obra do autor. A cada história que escreve, Dick parece querer provar que nossa realidade não é mais real que qualquer outra realidade concebível no que chamamos de “imaginação” ou na realidade gerada por um computador, ou da vida de um andróide, ou no pós-vida das câmaras de conservação da consciência. Dick, no fim, sempre se debruça sobre perguntas centrais como: O que é a realidade? Como posso

caracterizar algo como real? Como dizer que uma coisa é mais real que outra? Ou sequer que eu mesmo sou real? Ou que o conto que escrevi não é?

E é exatamente esse o efeito causado pelo fim em aberto de “O Homem do Castelo Alto”, fim que foi decidido a partir de um sorteio de hexagramas no I Ching por Dick. Na minha visão, um final que, em sua incompletude, ilustra exatamente toda a mensagem que busca passar: a de que nunca poderemos saber tudo sobre nossos destinos e realidades, muito menos sobre as outras. O livro termina em um ciclo que, ao mesmo tempo em que está em aberto, se fecha por admitir a própria irresolução. Sobram, apenas, perguntas infundáveis na mente do leitor, perguntas essas que, de certa forma, também são parte da história.

A história nos leva a crer, em sua intriga, que se somos ou não personagens de uma história sob um destino maluco e intrincado, mostrado a alguém por um oráculo de outra dimensão, por mais ridícula que essa hipótese possa parecer, não conseguimos provar que de fato não o somos, e, se formos, jamais saberemos.

Mas quando o impossível - figura extrema do discordante - ameaça a estrutura, não é o persuasivo que se torna a medida do impossível aceitável" "Do ponto de vista da poesia, um impossível persuasivo é preferível ao não-persuasivo, se fosse possível (61 b 10-11). (RICOEUR, 1994, p. 82)

Essas discussões me lembram da frase em destaque, que é pensada pelo sr. Tagomi durante um surto de pânico, e está artisticamente impressa ao longo de várias páginas no começo do livro HDCA: “Somos toupeiras cegas. Rastejando pelo chão, farejando com nossos focinhos. Não sabemos nada. Percebi isso e agora não sei pra onde ir. Só gritar desesperadamente de medo.” (DICK, 1962), uma frase que, em sua demonstração de desesperada ignorância, ilustra muito bem a intriga da narrativa. Como disse Santo Agostinho "Pobre de mim, que não sei sequer o que não sei" (25, 32) (1994, p.33).

As dificuldades na construção deste trabalho se encontraram na densidade do texto, principalmente. Dick concentra muitas histórias em frases curtas, histórias que são importantes para a construção e ambientação do mundo. Em uma frase, por exemplo, um personagem pode falar sobre a situação conflituosa entre os dois impérios, e o que um e outro estão fazendo em suas colônias em diferentes partes do mundo.

O autor pontua tudo de forma muito incisiva, fazendo com que um claro panorama surja na mente do leitor sem que ele tenha que se debruçar sobre narrativas extensas. Isso faz com que um livro aparentemente mediano, com pouco mais de trezentas páginas, concentre muito mais história do que parece. Além disso, muitas referências culturais estão presentes, várias de certa erudição e pouco holofote me escapam à familiaridade.

O I Ching também é um texto denso, de difícil compreensão e contextualização, além de que sua presença no texto fomenta questões filosóficas pesadas, nas quais poderia me delongar por muito mais tempo. Estudar o I Ching até estar pronto para falar sobre ele também foi uma jornada aparte; certos conceitos junguianos me ajudaram nisso.

Mas, ao final deste trabalho, espero que ele possa contribuir com uma análise sólida de uma obra que é ímpar em seu modo de utilizar a metalinguagem e o elemento oracular na construção de sua intriga. Ainda mais pela forma visceral com que esses elementos se conectam e atuam na construção de sentidos.

Em um estudo futuro seria interessante se aprofundar na questão junguiana que levantei superficialmente, já que ela se mostra como outro elemento que está quase tão presente no livro quanto o IC e o GTP. Estudar os arquétipos, que são abertamente discutidos durante o livro, ou as personas, que se fazem presentes no trato social de maneira muito clara. Dick consegue criar personagens psicologicamente complexos, por isso essa seria uma ótima linha de pesquisa.

Desenvolvendo esta pesquisa consegui me aprofundar nos estudos literários, algo que me ajudou a ter uma percepção mais aguçada sobre como escrever uma história. Isso, certamente, têm me ajudado no meu próprio fazer literário. Além disso, avancei em meus estudos da filosofia Tao, um campo do esoterismo no qual ainda pretendo me delongar. Aumentei, também, meu apreço pela Psicologia, o curso que tinha como segunda opção ao ingressar na universidade. Então me parece cabível que eu me aproxime da área nesta monografia; como uma espécie de ode a uma realidade paralela que poderia ter sido, mas não foi por muito pouco.

REFERÊNCIAS

- DICK, Philip Kindred. **O homem do castelo alto**. São Paulo: Aleph, 2019.
- WILHELM, Richard. **I Ching**: o livro das mutações. 1956. 32ª reimpressão. São Paulo, Cultrix: 2019.
- HALL, Calvin S.; VERNON J. Nordby. **Introdução à Psicologia Junguiana**. 1973. 17ª reimpressão. São Paulo, Cultrix: 2020.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**, v.I. Campinas: Papirus, 1994
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Martins Fontes, São Paulo, 2012.
- RINCÓN, Omar. **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural**: Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero. Ecuador: 2019.
- BARBOSA, Rogério Monteiro. **A tríplice concepção de mimese de Paul Ricoeur e a narrativa jurídica**. XVII Encontro Preparatório para o Congresso Nacional–CONPEDI, Bahia: 2008.
- GENTIL, Hélio Salles. Introdução. In: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Martins Fontes, São Paulo, 2012.
- MANNA, Nuno. **Sobre os textos que amamos**: uma leitura comunicacional das narrativas, dos sentidos e do sentir. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora, 12Vol.4 • nº2 • 2010.
- TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Três enfoques na pesquisa em ciências sociais**: o positivismo, a fenomenologia e o marxismo. In: _____. Introdução à pesquisa em ciências sociais. São Paulo: Atlas, 1987. p. 31-79.
- SANTOS, Jefferson Jonathan. **A ficção científica como escrita de poder ideológico**: leituras a partir de O Homem do Castelo Alto, de Philip K. Dick. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. 2018
- PÊCHEUX, M. **Discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1990
- MAINGUENEAU, D. **Introdução à Linguística**. Tradução de Luísa Baptista. Lisboa: Gradiva, 1997
- DÄLLENBACH, Lucien. **Intertexto e autotexto**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

CAMPOS, Regina Salgado. **André Gide e o questionamento do romance**. Lettres Françaises, n. 7, 2006.

CLAUSEWITZ, Carl von. **Da guerra**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FLÔRES, Onici Claro. **(Meta)Linguagem**. Universidade de Santa Cruz do Sul. Linguagem & Ensino, Pelotas, v.14, n.1, p. 243-261, jan./jun. 2011

BOTTEGA, Michelly; STANKIEWICKZ, Mariese Ribas. **Ficção Científica e Ficção Especulativa em Oryx e Crake, de Margaret Atwood**. Revista Versalete. Curitiba, Vol. 8, nº 14, jan.-jun. 2020.

CAMPOS, Celso Ribeiro. **Tempo - a 4ª Dimensão**. Augusto Guzzo Revista Acadêmica, n. 07, out. 2005.

VARJÃO, Geyvson Cardoso; MENDONÇA, Fernando de. **A construção narrativa em abismo, em O lobo da estepe**. A Palo Seco - Escritos em Filosofia e Literatura, Ano 12, n. 13, 2020

BARBERO, Jesús Martín. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Barcelona, 1987.

GUIMARÃES, Edgard. **Linguagem e metalinguagem na história em quadrinhos**. XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. set. 2002.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 16.ed. São Paulo : Cultrix, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **Confessions**. a) Livro XI, trad. francesa de E. Tréhorel G. Bouissou. 1934.

ARISTÓTELES. **Physique**. Carteron. 2ª ed. Paris: 1952.

SABOTA, Guilherme. SILVA, Antonio Gonçalves. **O Homem Duplo: Vida e Obra de Philip K. Dick**. Entrevista, 2016. Disponível em: < <https://infograficos.estadao.com.br/especiais/vida-e-obra-de-philip-k-dick/> >

JUNG, Carl Gustav. **The Archetypes and Collective Unconscious**. vol. 9i, 1959.

JUNG, Carl Gustav. **Prefácio** in I Ching. Zurique, 1949. 32ª reimpressão, 2019

SILVA, Lourdes Ana Pereira. BASEIO, Maria Auxiliadora Santana. **Narrativa(s)**. Ecuador: 2019.

ASIMOV, Isaac. **Modern Science Fiction**, 1953.

GILKS, Marg. FLEMING, Paula. Moira, ALLEN. **Science Fiction: The Literature of Ideas**. 2003. Disponível em: < <https://www.writing-world.com/sf/print/sf.shtml> >

LAPLACE, P.S. **Probability** .In:HUTCHINS,M.A.,ADLER,M.J.,FADIMAN,C.Gatewaytothe great books. - Mathematics. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1990.

BÍBLIA. **Eclesiastes**, cap. 12. Bíblia Online. Disponível em: < https://www.bibliaon.com/versiculo/eclesiastes_12_5/ >

GUIN, Ursula K. Le. **A curva do Sonho**. Morro Branco, 2019.

BUTLER, Octavia E. **A parábola do semeador**. Morro Branco, 2018.

LEWIS, C. S. **As Crônicas de Nárnia**. Martins Fontes, São Paulo, 2011.

DICK, Philip K. **Ubik**. São Paulo: Aleph, 2019.

ASIMOV, Isaac. **Fundação**. São Paulo: Aleph, 2019.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. Volume único. HarperCollins; 1ª edição, 2022.

DICK, Philip K. **Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas?**. São Paulo: Aleph, 2019.

ASIMOV, Isaac. **Eu, Robô**. São Paulo: Aleph, 2014.

ADAMS, Douglas. **O Guia do Mochileiro das Galáxias**. Editora Arqueiro; 1ª edição, 2020.

WELLS, H. G. **A guerra dos mundos**. 1898. Editora Suma; 1ª edição 2016.

CARRERE, Emmanuel. **Eu Estou Vivo e Vocês Estão Mortos: A vida de Philip K. Dick**. Aleph, 2016.

LUCAS, George. **Star Wars**. Lucasfilm, 1977.

SCOTT, Ridley. **Blade Runner**. The Ladd Company, 1982.