

Da institucionalização do autoritarismo à mitigação da identidade: dois momentos da distopia em Philip K. Dick

From the institutionalization of authoritarianism to the mitigation of identity: two moments of the dystopia in Philip K. Dick

Pétrus David Sousa Patricio

Universidade Regional do Cariri

“Talvez isso fosse viver na Era Atômica, sempre olhando para cima e pensando:
Será?”
(Howard Waldrop)

RESUMO

Este trabalho busca analisar dois momentos da distopia escrita por Philip K Dick. Detivemo-nos a dois contos do pós-Segunda Guerra Mundial: *Foster, você já morreu* e *O enforcado desconhecido*, ambos do início da década de 1950. Com *Foster*, buscou-se mostrar como o desejo é construído e manipulado por agentes de uma sociedade reorganizada em torno de uma pretensa ideia de paz. Em *O enforcado*, a invasão alienígena e a substituição de corpos são utilizadas para se questionar os valores vigentes da época. Para as análises, valemo-nos dos estudos de Goffman (2002, 1967), de Booker (2001) e de Roberts (2016).

PALAVRAS-CHAVE

Ficção Científica. Philip K Dick. Distopia. Identidade.

ABSTRACT

This work aims to analyze two moments in the dystopia written by Philip K Dick. We focused on two short stories from the post-World War II: *Foster, you're dead* and *The hanging stranger*, both from the beginning of the 1950s. With *Foster*, it was sought to show how the desire is built and manipulated by agents of a society rearranged around a pretended idea of peace. In *The hanging*, the alien invasion and the body replacement are used to question the values in force at the time. For the analysis, we used the studies by Goffman (2002, 1967), Booker (2001) and Roberts (2016).

KEYWORDS

Science Fiction. Philip K Dick. Dystopia. Identity.

1. Considerações iniciais

Pétrus David Sousa Patricio

Pós-graduando em Teoria Psicanalítica, pelo Centro Universitário Dr. Leão Sampaio (Unileão). Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras (2022), pela Universidade Regional do Cariri (URCA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0421-4511>.

Recebido em:
27/07/2023

Aceito em:
26/10/2023

NOVEMBRO/ 2023
ISSN 2317-9945 (ON-LINE)
ISSN 0103-6858
P. 161-175

Em 1947, dois anos após o bombardeamento da cidade de Hiroshima, a companhia cinematográfica Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) lançou o filme *The beginning or the end*, do diretor Norman Taurog. A narrativa do longa é centrada na criação e na deflagração da bomba atômica na cidade japonesa. Para além da representação estética, salta aos olhos uma matéria publicada em 17 de março de 1947, na revista *Life*, que, em uma crítica ao filme de Taurog, chama a explosão da bomba como “o maior evento desde o nascimento de Cristo” (LIFE, 1947, p. 76). A posição retórica do pós-guerra, promovida por jornais e revistas, imediatamente após o fim da Segunda Guerra Mundial, acompanharia crescentes sentimentos de ansiedade e pavor a respeito de um possível futuro predominado por conflitos atômicos.

Durante esse período, a Era de Ouro da ficção científica estadunidense se preocupava em examinar as duas experiências de instabilidade. Estamos falando de um período de constantes campanhas que intencionavam promover os ditos “valores americanos”, de uma era de intensa racionalização e de desenvolvimento tecnológico para o avanço da sociedade e para o conforto da família e de outra que se voltou para os experimentos da ficção científica mediante a confabulação com as possibilidades estéticas que desencadearam determinados problemas.

O presente trabalho, portanto, toma como *corpus* dois momentos da produção literária do autor de ficção científica Philip K. Dick, na forma dos contos *Foster, você já morreu* e *O enforcado desconhecido*, ambos publicados na década de 1950. Busca-se identificar como essas duas obras abordaram e construíram, esteticamente, aspectos dos valores convulsionantes e das ansiedades presentes na sociedade estadunidense no período que compreende o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria. Os comportamentos autoritários e manipuladores das instituições governamentais distorcem o desejo e, conseqüentemente, a subjetividade do protagonista, em *Foster*. Por outro lado, em *O enforcado*, a letargia comunitária e a produção de uma massa homogênea são mola propulsora para a jornada de sobrevivência de Ed Loyce.

2. *Foster, você já morreu: o desejo manipulado*

Foster, você já morreu foi publicado, inicialmente, em 1955, na revista de ficção científica *Star science fiction stories*. A história, centrada no jovem Mike Foster, desde o início já indica ao leitor os direcionamentos temáticos utilizados por K. Dick ao construir sua narrativa: ansiedade social provocada pelo pós-Guerra e o período que viria a ser chamado de Era Atômica, uma relação simbiótica entre patriotismo e consumismo, como vetores da estima social. No conto, Mike é um garoto que sofre as conseqüências sociais de não ter um abrigo antibombas: um bunker subterrâneo que é apresentado não como uma habitação de uso protetivo em casos de guerra ou catástrofes, mas como um acessório domiciliar, um produto tecnológico de consumo, vendido a partir da expectativa de um novo confronto nuclear, que parece sempre a ponto de eclodir apesar de nunca chegar.

Em *Foster*, a guerra é organizada como uma forma de modelação social. A iminência de uma guerra entre nações, com delineamentos atômicos (se-

melhantes aos acontecidos em Hiroshima e em Nagasaki), é a matriz estruturante desde a organização do sistema educacional até a subjetividade dos personagens no plano da diegese. A própria concepção de infância, aqui, parece ser estruturada pela expectativa de uma guerra. Se em sociedades industriais dos séculos XVIII e XIX a noção de infância era pautada em a partir de que momento da vida uma criança poderia começar a exercer ofícios e a trabalhar, no conto de K. Dick, em uma sociedade que emula as animosidades identificáveis da primeira metade do século XX, a infância se estrutura a partir do ponto em que uma criança já pode começar a lutar pela sua própria vida. Em *Foster*, é narrado um momento da vida de Mike em que ele tenta convencer seu pai a comprar um abrigo antibombas. Na história, esses abrigos são artigos vendáveis que demarcam não somente poder aquisitivo de parte da população, mas a possibilidade de suas existências.

Lançada uma década após o fim da Segunda Guerra Mundial, a narrativa criada por K. Dick parece funcionar como uma sátira bastante eficiente para se pensar a sociedade estadunidense no contexto da Guerra Fria. Logo no início do conto, Mike está em uma aula em que deve apresentar sua perícia na construção de armadilhas e armas (mais especificamente, sua perícia na habilidade de cavar). A reconstrução de uma sociedade e, conseqüentemente, de um sistema educacional pensados a partir do imperativo belicoso pressupõe, também, uma lógica organizacional de disciplinaridade, dominação e conformação. Quando é questionada sobre a necessidade de saber cavar, a professora Cummings responde:

- Todo mundo precisa saber cavar - respondeu a sra. Cummings, com certa paciência [...] - Todos vocês sabem qual é a importância de cavar. Quando a guerra começar, toda a superfície ficará coberta de entulho e destroços. Para ter alguma esperança de sobrevivência, vamos precisar cavar, não é? Vocês já viram um esquilo cavando em volta das raízes das plantas? O esquilo sabe que vai encontrar algo de valor sob a superfície do chão. Todos nós seremos esquilinhos marrons. E todos teremos que aprender a cavar no entulho e encontrar coisas boas, porque é lá que elas estarão (DICK, 2018, p. 136)¹.

O pânico causado pela iminência de um (novo) conflito bélico é algo que ameaça a população de forma geral. No entanto, a sociedade aqui é vista como a ameaçada e não como a ameaça. Na fala da professora, há a presença de expressões generalizantes como “vocês”, “todos vocês” e “todo mundo”. Em alguns momentos, para reforçar que a guerra atingirá a todos, a professora também se inclui no discurso: “vamos *todos* precisar cavar, não é?”. No entanto, a guerra não atingirá a todos da mesma forma. Nesse primeiro momento, há um tom meritocrático ao pontuar que somente os que tiverem as habilidades certas e devidamente aperfeiçoadas sobreviverão a isto: somente os que se dedicarem serão capazes de alcançar a sobrevivência. Seria necessário que as pessoas, desde cedo, fossem ensinadas a conseguir as necessidades naturais do homem: alimento, proteção e segurança. Os horrores da guerra, infligidos nas nações em reconstrução, e as transformações culturais atingiram diretamente a produção artística: o

1 Doravante, ao utilizarmos citações diretas dos contos de K. Dick analisados aqui, recorreremos somente à numeração da página.

racionamento alimentício da vida no pós-Guerra, por exemplo, é um *motif* recorrente em obras distópicas a partir da Era de Ouro da FC (ROBERTS, 2016). O sentimento constante de perda passou a ser refletido por meio de uma metaforização pessimista, em escala global, de uma realidade de faltas palpáveis.

Paralelo a isso, há a ideia de robotização das pessoas. Quando Mike começa a insistir que precisa ir para casa, a professora Cummings, ríspida, responde: “[...] Michael, se você não está funcionando bem, desça até a clínica de psicologia. Não vale a pena tentar trabalhar quando seus sentimentos estão conflituosos. A srta. Groves ficará contente em otimizar você” (p. 137). A redução da humanidade não tende mais ao âmbito animalesco, mas ao mecânico. É suspeito o uso do termo *otimizar* e da expressão *funcionar bem*, em se tratando do psiquismo de uma pessoa. Elas não parecem pertencer a um grupo lexical de termos que sejam utilizados para se referir aos sujeitos em sofrimento. E aqui frisamos a noção de redução, não de completo aniquilamento da subjetividade humana. Mesmo que para falar a respeito da pessoa de Mike sejam utilizados verbos que, costumeiramente, são utilizados para maquinários, ele não perde completamente sua identidade, já que a ideia de *clínica psicológica*, de ajuda psicoterapêutica, é mantida.

A guerra se torna instrumento para se exercer poder e controlar a população. A massificação dos indivíduos e a comercialização da vida são dois pontos fundamentais. Nessa obra de cunho distópico, a vida se torna um produto e se alia à instrumentalização e mecanicidade do ser. Na lógica construída, possuir é viver, ter é ser. Não somente isso: é necessário que o objeto possuído seja aquele vendido para as grandes massas disformes. No processo de criação de uma única noção de Ser, os sujeitos perdem suas individualidades. Na fala da professora, os humanos são reduzidos à figura de esquilos que buscam alimentos no meio de destroços. A guerra produz um novo paradigma existencial: a humanidade viverá de restos, mas somente os capazes e os que tiverem dinheiro suficiente para comprar os abrigos antibombas de última geração é que serão os possíveis sobreviventes/consumidores.

Na esteira da discussão a respeito dos macroprocessos que contribuem para uma nova constituição social, política e cultural, vale ressaltar que, no contexto nacional mimetizado por K Dick, as operações políticas são orientadas em direção a uma subjetividade em conformação social. Esse traço composicional da narrativa se faz presente em um *habitus* que remete a um processo de construção histórica relativamente longo. Em certo ponto do conto, Mike pede para que seu pai conte, novamente, a história de quando este conheceu o presidente da nação. Neste momento, o pai de Mike, Bob Foster, comenta sobre o motivo das “excursões” que o presidente estaria fazendo pelas cidades: “[...] Queria ver como estávamos nos saindo. Se tínhamos comprado uma patrulha da Força Aérea grande o suficiente, além de abrigos de bombas, vacinas contra a praga, máscaras de gás e redes de radares para repelir ataques [...]” (p. 147).

Esse momento nos é útil não só para que percebamos o fascínio de Mike pela personificação do Estado na figura do presidente, mas também para que observemos outra representação das formas de organização social oficialmente regulamentada. No porvir de um novo confronto bélico, o pre-

sidente se certifica exatamente das medidas de segurança pública que estão sendo tomadas para a proteção da nação. De acordo com o entendimento de Bob Foster, a visita do presidente demonstra uma avaliação da posição de conformidade dos cidadãos quanto à adesão de uma reformulação de ordens social e cultural em favor da guerra, onde a disputa comercial entre cidades é favorecida em detrimento da proteção geral (K DICK, 2017). O “agir em conformidade” é aprovado pelo presidente na figura de uma bandeira verde: a Bandeira da *Prontidão*.

Para avançarmos com nosso argumento, recorreremos aos estudos do sociólogo Erving Goffman a respeito das sociabilidades dos sujeitos em um dado grupo. De acordo com Goffman (2002), um ator é capaz de levar adiante uma atividade que corresponde a uma impressão a respeito da realidade que este mesmo ator percebe como a própria realidade. Nesse sentido, ele atua, ao mesmo tempo, como aquele que pratica e aquele que observa. Nessa dinâmica estabelecida em um contexto dado, um indivíduo age de acordo com os padrões morais que ele introjeta, associando esses padrões a um grupo de referência (GOFFMAN, 2002). Ao aplicarmos essa noção à *Foster*, identificamos que os macroprocessos sociais diegéticos criam padrões comportamentais que demandam a conformidade dos cidadãos a um modelo único: é necessário estar pronto para uma guerra, é necessária a compra de um abrigo nuclear, assim como é necessária a constante atualização e renovação desse utensílio.

Na busca pela conformidade e sensação de adequação a um grupo maior, Mike toma para si a necessidade de ter um abrigo antibombas. Sob a ótica de Goffman, o “eu” é uma construção social e não algo essencialmente acabado. A partir de um contexto de construção de subjetividades integrantes de um complexo de sociabilidades que centralizam o “ter”, Mike se vê na obrigação de fazer parte de um grupo. O conto de K Dick trilha um percurso pelo qual a função protetiva do abrigo é abafada, dando lugar à posse deste objeto como meio de adesão a uma identidade nacional. Se no início do conto temos a impressão de uma necessidade de segurança, ao longo da narrativa isso passa a ser mostrado como um subterfúgio para a aquisição de abrigos mais modernos. Quando Bob Foster finalmente compra o item para satisfazer o desejo de Mike, o garoto se sente extasiado:

Ele se sentou no chão com os joelhos dobrados, *o rosto solene, os olhos bem abertos*. Não havia som nenhum a não ser o dos geradores; o mundo lá em cima fora completamente cortado. [...] Ele podia esticar os braços e tocar o que quer que precisasse. *Poderia ficar ali para sempre, o tempo todo, sem se mover*. Por completo. [...] *A alegria tomou conta de si*. Ele gritou outra vez e deixou que o som tomasse conta dele, sua própria voz fortalecida pelas paredes, tão próximas, rígidas e incrivelmente poderosas (K DICK, p. 151, 2012, grifo nosso).

A aquisição do abrigo (“General Eletronics modelo S-72ft”) pelos Foster reverbera em duas esferas intrinsecamente ligadas: a individual (subjetiva) e a coletiva (objetiva). Para a primeira dimensão, retornamos ao processo de introjeção de padrões morais, defendido por Goffman. Como forma de adequação e pertencimento, Mike toma como seu objeto de desejo e possível fonte de prazer, para utilizarmos a terminologia freudiana, o abrigo. Cabe apontar ainda que a própria noção de abrigo subterrâneo

remete ao primeiro *locus* seguro do ser humano: o útero materno. Em uma perspectiva psicanalítica, poderíamos até mesmo apontar que o desejo de Foster, em certa medida, é o retorno a um estado anterior de segurança que é capitalizado e comercializado pelo Estado.

A reação de Mike ao entrar no abrigo é de fascínio puro: sua expressão é solene, seus olhos se mantêm abertos para apreender o espaço, um sentimento de que poderia passar quanto tempo quisesse lá dentro). Esse comportamento de Mike reflete a torrente de sensações prazerosas que inunda o rapaz, fazendo com que uma ânsia motora o conduza a passar grande quantidade de tempo possível no abrigo: “Todas as tardes, assim que chegava em casa, ele ia até lá embaixo [...] O abrigo era o seu lugar; era onde ele podia se aninhar rodeado de tudo aquilo de que precisava” (K DICK, p. 155). Goffman (1967) afirma que, em determinadas situações, um comportamento que é entendido como uma obrigação moral pode ser percebido como prazeroso. O que se observa em *Foster*, portanto, é a concretização de um desejo tomado como intrínseco e necessário a um ator social.

A segunda dimensão a ser levada em consideração, a coletiva, tem sua primeira representação logo no momento da instalação do abrigo na casa dos Foster. A instalação do item é acompanhada pela vizinhança que pede por uma visita ao abrigo, que comenta sobre o modelo comprado, sobre as vantagens que o objeto tem e, mais importante ainda, que agora eles, os Fosters, finalmente, têm um abrigo. Esse momento ilustra a dinâmica obrigação/expectativa dos/quanto aos cidadãos daquela cidade. A partir do momento que é esperado de um indivíduo a sua conformidade com determinado comportamento moral de um determinado grupo, a sua falta de complacência pode ser vista como algo humilhante ou vergonhoso (GOFFMAN, 1967). Em contrapartida, quando um ator se compromete em seguir um padrão, ele se compromete com uma imagem específica de um eu. Em *Foster*, por muito tempo, os pais se recusaram a comprar um abrigo nuclear (o que causa certo desconforto em Mike). Quando decidem adquirir o item, essa atitude faz com que a vizinhança agora os receba como parte de um grupo coeso.

Se, no início da narrativa, na cena da escola, o fato de os Foster não terem um abrigo causa espanto na professora Cummings, agora, com a aquisição do item, o cenário e a posição dos indivíduos mudam. Por ser esperado de Mike que ele adquirisse o item, agora ele se configura no plano dos que têm o direito à vida. Retornando ao nosso argumento inicial, agora, Mike faz parte da única parcela da população que tem o direito de sobreviver. A partir do momento que compõe esse montante, a única diferença entre eles é que modelo têm. Nas palavras da própria professora: “Agora você tem o que todo mundo tem. [...] Você é agora um pró-P², apesar de esse termo não existir. Você é apenas... como todo mundo” (p. 152).

A conformação social das subjetividades e modelação dos atores se dá

2 O termo “pró-P” é utilizado para designar os apoiadores do presidente e das políticas de Prontidão. Logicamente, os opositores, como o pai de Mike, são chamados de anti-P e, portanto, mal quistos na sociedade. O fato de a professora Cummings afirmar que não existem pessoas “pró-P” é apenas mais uma forma de demonstrar a coesão e a massificação das subjetividades da população. Apoiar as políticas de Prontidão é visto como algo universal, onde o comportamento contrário a essa posição é repudiado.

principalmente por meio do uso de propagandas. O *habitus* desenvolvido por K Dick tem sua materialização nos meios de comunicação e venda:

Uma máquina mecânica de notícias gritava animada em sua direção enquanto ele passava. Guerra, morte, novas armas incríveis desenvolvidas aqui e no estrangeiro. Ele arqueou os ombros e continuou passando pelas pequenas conchas de concreto que serviam de casas, todas exatamente idênticas, robustas casamatas reforçadas. À sua frente, letreiros de neon brilhavam na escuridão que se estabelecia: era o distrito de negócios, agitado com o trânsito e as pessoas que perambulavam (K DICK, p. 138).

Como forma de modelar o psiquismo das pessoas e reestruturar as formas de desejo, guerra e armamento são, em certa medida, postos em um mesmo plano axiológico positivo. A máquina, que anunciava as notícias para a população, comporta-se de forma alegre ao tratar das animosidades entre nações. A inserção desse tipo de pensamento na população é o que faz os abrigos atômicos serem objetos de constante desejo. A guerra é a melhor propaganda para que o comércio desses abrigos seja movimentado. Sob o véu das dinâmicas mercadológicas, a ideia de paz é mascarada pela ideia de uma guerra sempre à espreita.

Ainda na esteira da estrutura consumerista apresentada por K Dick e, conseqüentemente, nas ramificações que ela implica, levamos em consideração um último ponto de observação: a oposição desenvolvimento/atraso. A obsolescência programada é notada ao longo de todo o conto, como quando os vizinhos dos Fosters comentam sobre que modelos de abrigo eles mesmo têm, quando são anunciados novos apetrechos e acessórios necessários para tornar os abrigos ainda mais seguros ou, no momento de conflito entre Mike e Bob, quando este decide devolver o item por não conseguir mantê-lo em decorrência das sucessivas atualizações.

Se Mike Foster representa um herói que emerge de uma sociedade de valores restritivos que faz com que se sucumba a esse sistema, Bob Foster é o personagem que ocupa a posição contrária a isso. Bob é a figura do atraso ou, mais especificamente, a figura da discordância à incessante e desmedida “atualização” da vida humana. Isso se mostra, em um primeiro plano, no trabalho que Bob tem: dono de uma loja de antiguidades. Incrédulo e desconfiado da política governamental, ele, um anti-P, nega veementemente a necessidade de aquisição dos abrigos antibombas, chegando a afirmar que é por meio da constante promoção do medo que o Estado mantém as “engrenagens funcionando”. A preocupação de Bob com o aumento dos impostos sobre os produtos e a ameaça que as grandes redes comerciais impõem ao seu pequeno negócio, o faz ser visto como um homem estanque no passado: “Você é como um *rato*, acumulando tudo naquele buraquinho na parede. Ninguém mais quer móveis de madeira. Você é uma *reliquia*, uma curiosidade!” (p. 145, grifo nosso). O comportamento dissonante causa desconforto no seu próprio seio familiar. A sua não adesão às inovações tecnológicas faz com que ele seja apequenado e transformado na figura de um roedor; que ele seja desvalorizado e comparado a um objeto que as pessoas só se atentam por rápido interesse. A dinâmica entre Mike e Bob é, diretamente, posta na ordem do que deve vir e na ordem do que deve desaparecer.

3. *O enforcado desconhecido*: paranoia social

O enforcado desconhecido foi publicado dois anos antes de *Foster*, em 1953, na revista *Science fiction adventures*. Apesar de também tocar na temática de um certo pânico moral desencadeado durante a Guerra Fria, pela ameaça de enfrentamento bélico, *O enforcado* trabalha a partir de outra perspectiva: a paranoia causada em decorrência da certeza de que um invasor anônimo (um Outro insidioso) atua por meio da substituição dos indivíduos de uma determinada sociedade. Esse mesmo tropo narrativo viria a ser aproveitado no ano seguinte, por Jack Finney, no seu romance de ficção científica *Vampiros de Almas*. Amplamente conhecido por abordar a temática de um homem que percebe que sua comunidade está sendo substituída por seres alienígenas, o romance de Finney (assim como sua adaptação cinematográfica) passou a ser lido como uma metáfora, uma extrapolação ficcional da realidade, sobre os perigos que os comunistas representariam para os Estados Unidos. Assim como no conto de K Dick, a figura do duplo reflete sobre os limites da alteridade durante um período conflituoso.

Se em *Foster* a guerra seria utilizada como mecanismo de dominação e manipulação dos desejos de uma nação, em *O enforcado* ela seria situada no contexto da dúvida e da paranoia: quem é este sujeito que é semelhante fisicamente ao meu vizinho, mas que pensa e age de maneira contrária? Em época de expansão e disseminação das ideologias comunistas, durante o período da Guerra Fria, a “Ameaça Vermelha” (e aqueles que simpatizassem com ideologias tidas como à esquerda) foi demonizada e perseguida, haja vista as políticas anticomunistas promovidas por Joseph McCarthy. Na produção artística, o tropo narrativo do ser vindo de uma localidade desconhecida, que aterrissa, invade e desestabiliza uma sociedade de dentro para fora, modificando as formas de pensar e agir das pessoas, parece se encaixar com a atmosfera de constante conflito político e expansionismo territorial. Em *O enforcado*, mais especificamente, o leitor acompanha Ed Loyce em sua jornada ao tentar sobreviver a uma invasão de alienígenas que estão substituindo os corpos das pessoas da cidade onde ele mora.

Ultrapassadas as considerações iniciais, avancemos em direção ao início da narrativa. No conto, Ed, ao se aproximar do seu local de trabalho, percebe que há um corpo enforcado em praça pública. Quando identifica o que vê diante de si, Loyce se desespera com a figura do cadáver e acaba chamando a atenção das pessoas que estão ao redor, que encaram o desespero do homem como algo absurdo:

Era um homem de meia-idade. Suas roupas estavam rasgadas e estragadas; o terno cinza, cheio de respingos e coberto de lama seca. Um desconhecido. [...] Seu rosto estava parcialmente virado e, no vento da noite, ele girava um pouco, dando voltas de maneira suave e silenciosa. Sua pele estava arrancada e cortada. Eram feridas vermelhas, arranhões profundos cobertos de sangue coagulado. Um par de óculos de armação de aço estava pendurado numa das orelhas, balançando de um jeito ridículo. Os olhos, esbugalhados. A boca, aberta, revelava uma língua espessa num tom feio de azul (p. 219).

Em comparação ao restante do conto, este trecho apresenta um maior esforço descritivo por parte do narrador. A riqueza de detalhes, demonstrando as diferentes formas de violência infligidas àquele homem e, con-

sequestramente, as diferentes formas de putrefação, parece estar inclinada não somente a despertar empatia no leitor, mas também para que ele sinta medo de uma ameaça sobre a integridade física do seu próprio corpo. A descrição utilizada pelo narrador toma um aspecto de necropsia em suas frases curtas e precisas a respeito dos ferimentos e detalhes do cadáver. O narrador, em um movimento de rotação e aproximação de Ed, demonstra, também, as consequências físicas que a visão daquele cadáver lhe causou: “Os pelos de sua nuca se arrepiaram, e ele engoliu em seco. O suor deslizou por seu rosto e suas mãos” (K DICK, ,p. 218).

Detenhamo-nos a observar, por um momento, a imagem do enforcado como significativa. Um dos usos dessa imagem pode ser encontrado nas práticas divinatórias do tarot. De acordo com Brigit Esselmont (2019), de maneira geral, a carta do Enforcado representaria a necessidade de um momento de pausa e reflexão a respeito do rumo de vida que está sendo trilhado e, de alguma forma, uma advertência para se livrar dos modelos prévios que o sujeito está seguindo e encarar novas perspectivas. Sallie Nichols (2019) indica que a carta deste arcano demonstraria a tentativa de retomada do controle sobre a vida. A autora observa, ainda, que a suspensão de cabeça para baixo é uma prática comum para traidores e covardes. Em um baralho italiano antigo, esta mesma carta era chamada de *Il Traditore* (O Traidor)³. O corpo de Benito Mussolini foi disposto em público pendurado de cabeça para baixo. Esse tipo de disposição demarca extrema desonra e ridicularização pública (NICHOLS, 2019). Vale lembrar, ainda, que o enforcado em local público já era algo presente não só no imaginário estadunidense, mas também em práticas racistas que eram exercidas contra a população negra, principalmente nos estados da região Sul do país (vide as referências ao grupo eugenista branco Ku Klux Klan e a atos fascistas presentes no conto). Na produção artística, este tema foi utilizado como elemento central na música antilinchamentos *Strange fruit*, interpretada por Billie Holiday, gravada no fim da década de 1930.

Se, por um lado, Loyce se mostra agitado e desesperado, aqueles ao seu redor se mostram calmos e até mesmo displicentes em relação ao cadáver. Isso não passa despercebido a Loyce, já que não consegue entender como as pessoas ignoram o enforcado. Don Ferguson, vendedor local, se aborrece por ter que deixar um cliente esperando para ver o que causava toda aquela comoção. Nessa cena, o valor da vida humana é mitigado: a apatia das pessoas, a atitude de Ferguson ao dizer que um cliente vivo é mais importante que um cadáver morto em praça pública e a comparação que o mesmo Ferguson faz do enforcado com um carro estragado ou a justificativa da presença do corpo como algo cívico (p. 218) parece soar como algo sem

3 A relação que estabelecemos entre a produção de K. Dick e as possíveis referências a questões tidas como esotéricas devem ser tomadas com cuidado. Não buscamos afirmar categoricamente que o conteúdo astrológico esteja presente, de maneira incontestável, em *O enforcado desconhecido*, mas frisamos que questões esotéricas permearam grande parte da vida do autor e o modo como ele produzia suas obras (uma inclinação autodeclarada de que seu inconsciente tinha uma predileção ao esotérico e ao místico e até mesmo experiências de possessão por entidades que considerava estarem além das demarcações humanas). Para uma leitura mais completa da relação de K Dick com uma forma de consciência elevada que transcendesse os limites da matéria, recomendamos a leitura do livro *The exegesis of Philip K. Dick* (2011), compilação de cartas do próprio autor.

significado particular. Se levarmos em consideração que o poder necessita de rituais de representação para que seja institucionalizado e, portanto, legitimado pelos atores sociais, uma possível “justificativa cívica” para a disposição de um cadáver em praça pública é demarcar aquele ato como exemplo de punição. O regime de manipulação criado configura o linchamento como punição pela não adesão ao *habitus* oficial.

A ideia de comportamento dissonante, impulso para o desenrolar da narrativa, também é algo característico da sociedade estadunidense pós-Segunda Guerra. Booker (2001) evidencia que a maioria da população estava imersa em um estado de “sociedade em massa”, que promovia uma sensação de letargia e ignorância em relação ao que acontecia ao seu redor. Quando abordamos as formas por meio das quais K Dick buscou construir uma sensação de identidade una, em *Foster*, apontamos as técnicas de consumo como uma delas. Fazer parte de uma comunidade seria possuir um objeto. Em *O enforcado*, o autor recorre à noção de uma sociedade transformada em uma massa homogênea. As duas técnicas, no entanto, são embasadas em uma mesma sensação paranoica e maniqueísta do pós-Guerra: os problemas decorrentes da relação entre um Eu e um Outro. De acordo com Booker (2001), isso se devia a um tipo específico de alienação que era encoberto pelo medo da exclusão, o medo de ser diferente. No nosso caso, passível de morte. Quando K Dick hiperboliza essa sensação de “sociedade em massa” e a transforma em uma massa, em *O enforcado*, recorre ao tropo da substituição dos corpos.

Em um aspecto simbólico, em âmbito histórico, o familiar antagonismo representado pela relação “eu *versus* eles” ou “eu *versus* o outro” é um padrão recorrente a respeito do ideário estadunidense sobre processos migratórios: a contestação de uma possível ordem de valores culturais e suas configurações de poder a partir de uma população “estrangeira”. Não é de se admirar que, quando utilizado em produções artísticas, esse Outro toma delineamentos violentos. Foi a proliferação de posições heterogêneas de se estar no mundo e de lê-lo a partir do pós-Guerra, que fez surgir uma sensação de ameaça identitária na sociedade. É justamente em decorrência dessa ansiedade acarretada por discursos contestatórios que uma espécie de policiamento cultural identitário se faz presente. Não nos esqueçamos de que, alguns anos depois, com a eclosão da Guerra do Vietnã, discursos antimilitaristas, antibelicistas e anticolonialistas seriam tidos como desviantes e, portanto, seriam perseguidos. Os discursos artísticos dessa era tendiam à homogeneidade e ao reforço das tradições culturais. Talvez não seja de se admirar, sendo assim, que a invasão, no conto de K. Dick, busque desestabilizar um microcosmos construído sobre o terreno do patriarcalismo heterossexual (a representação da esposa como mera dona de casa e mãe sem voz, por exemplo), consumista e suburbano.

A construção desse supergrupo homogêneo como véu para uma identidade cultural coesa de Estado-nação é feita, em momentos pontuais, a partir da utilização de metáforas referentes a multidões ou enxames. A descrição da cena em que Ed chega ao seu trabalho diz:

O sol que se punha lançava seus raios sobre os passageiros que iam e vinham apressados, todos cansados e com *cara de desalento*; mulheres carregando sacolas e pa-

cotes, estudantes que iam da universidade para suas casas feito um *enxame*, *misturados* a atendentes e homens de negócios e secretárias *meio sem graça* (p. 217, grifo nosso).

Até então, foram mencionados os processos de instrumentalização e animalização dos seres. No trecho utilizado, a perda da individualidade para uma identidade coletiva vai sendo mostrada, inicialmente, por meio da expressão “*enxame*”, mas também pela mistura das pessoas. Como se isso não bastasse, essa massa de pessoas é apresentada de forma apática, cansada e passiva. A descrição se encontra logo no início do conto, como forma de apresentar a atmosfera da sociedade na qual se desenrolarão os eventos seguintes. Além da presença da apatia, as ideias de consumo e de desenvolvimento, são encontradas de forma direta (as sacolas e pacotes das mulheres) ou indireta (a pressa da tecnocracia emergente na velocidade dos veículos). A noção de aglomerado é explorada, ainda, em outros momentos: quando Loyce entra em desespero ao ver o corpo enforcado no meio da praça e as pessoas aglomeram ao redor dele ou quando se utiliza da multidão nas ruas, no fim da tarde, para fugir dos policiais que considera suspeitos. A presença constante desses aglomerados de sujeitos pode ser vista a partir de duas perspectivas (não autoexcludentes): por um lado, a reprodução da standardização típica do sistema Fordista-Taylorista (BOOKER, 2001); e, por outro lado, a ramificação, em menores proporções, do enxame de alienígenas que viria a invadir Pikeville.

Chegamos, então, ao momento em que Ed Loyce percebe que a sua cidade está sendo ameaçada por uma força *extraterrestre*. Após fugir de policiais suspeitos, Ed se esconde em um beco escuro e observa a multidão que passa. Com essa atitude de Loyce (fugir e se esconder entre latas de lixo), pontuamos que o comportamento dissidente, à época do conto, é destinado à perseguição, à fuga, ao local de esquecimento. Dada a necessária coerência a ser desempenhada pelos sujeitos, o comportamento contestatório e discrepante de Loyce, como ator social, é visto como perigoso e nocivo. Em certo momento, Ed sai de seu esconderijo e vê algo pairando sobre a prefeitura:

Acima da prefeitura havia um pedaço de escuridão, um cone sombrio mais denso do que a noite ao redor. Um prisma de cor preta que se espalhava e parecia perdido no céu.

Ele ouviu algo. Meu Deus, estava ouvindo alguma coisa. Algo que o fazia se esforçar freneticamente para fechar os ouvidos e a mente e calar aquele som. Um zumbido. Um murmúrio distante e emudecido, feito um grande enxame de abelhas.

[...] *Em meio ao vórtex, algo se moveu*. Formas cintilantes. Coisas que desciam do céu, pausando momentaneamente sobre a prefeitura, flutuando em cima dela num enxame denso e, depois, caindo silenciosamente sobre o telhado.

[...]

Ele estava vendo. Eram eles (p. 224, grifo do autor).

O primeiro aspecto que salientamos do trecho acima é o caráter dêitico utilizado no fim da citação, quando o narrador, ao se aproximar da

consciência de Ed, afirma que “eles” estão vindo. O jogo linguístico aqui parece se encontrar na superfície da dinâmica proposta: se há a existência de um grupo classificado a partir do pronome pessoal “eles”, há, portanto, um grupo que está sob o signo do pronome “nós”. Essa polarização atua no mesmo âmbito da já referida polarização “eu *versus* outro”, em que o outro assume caráter invasor, violento e, conseqüentemente, punível. A proposição de K Dick parece orbitar em torno da linguagem como manifestação de relações de poder entre os sujeitos do microcosmo criado: quando o invasor substitui as pessoas e se passa por elas, os contornos que diferem o Eu do Outro são ameaçados. A contextualização necessária para que a dêixis do pronome adquira um significado pleno é desestabilizada em um projeto de manutenção da ordem social. Vale lembrar que o colega de Ed, Don Ferguson, afirmou que deveria haver um bom motivo para a disposição do cadáver enforcado na praça. Se, assim como Roberts (2016) indica, a ficção científica privilegia o encontro com a outridade, a incapacidade de apreensão intelectual a respeito do corpo substituído que é semelhante a mim produz a inquietante sensação de ruptura dos limiares entre sujeitos sociais.

A utilização desse aspecto dêitico não se conclui em si mesma, haja vista a ambientação utilizada pelo autor para mostrar a invasão alienígena. Não é de se admirar que justamente sobre o prédio da prefeitura, do principal órgão administrador da cidade, paire um enxame de criaturas que estejam modificando os modos de agir das pessoas. Justaposta à recorrente ideia de a dominação sempre iniciar pelos representantes do país, o que salta aos olhos, então, é a tentativa de pôr em xeque os grupos tidos como ocupantes de posições de autoridade em uma sociedade. A primeira instituição que desperta desconfiança é a de segurança pública, nas figuras dos policiais que atendem à aglomeração causada na praça. Logo em seguida, a representação do poder executivo é vista como suspeita. Aliado ao aspecto supracitado, se as instituições de poder foram invadidas e ocupadas por alienígenas, são eles, portanto, que ditam quem ocupa os lugares na dinâmica política estabelecida entre “eu *versus* outro”.

A incapacidade de apreensão do evento extraterrestre experienciado faz com que o estado de ânimos do personagem seja desestabilizado de modo drástico. Ao chegar em casa desesperado, Ed avisa a sua esposa que ela deve se apressar, pois eles fugirão de Pikeville. Quando questionado a respeito do motivo de eles terem que fazer aquilo, Loyce responde que “A cidade foi dominada. Eles estão no controle. Consegui entender tudo direitinho. Eles começaram por cima, pela prefeitura e pela delegacia. O que fizeram com os *verdadeiros* humanos que eles...” (p. 229, grifo do autor). Somente nesse trecho, o narrador utiliza quatro vezes o pronome “eles” de forma explícita (sendo uma delas de forma implícita, quando utiliza o sujeito oculto) em um diálogo com outro personagem que não sabe o que está ocorrendo. Por mais que Ed esteja falando a verdade, o contorno de loucura é bastante saliente no contexto em que ela é inserida. Vale notar o encurtamento das frases ditas por Loyce ao passo que sua pressa e seu imediatismo aumentam.

Desprendendo-se da sua família, Ed, finalmente, foge de Pikeville para uma cidade próxima chamada Oak Grove, na esperança de conseguir alertar as autoridades competentes a respeito da ameaça que se aproxima. Por mais arbitrária que possa ter sido a escolha do nome, o carvalho (tradução

da palavra *oak*) representa, em certa medida, robustez, força e durabilidade, em decorrência da madeira da árvore. Para Loyce, o carvalho seria a força e a esperança da sobrevivência. Ao pedir ajuda em um posto de gasolina, os policiais da cidade chegam para investigar quem era aquele forasteiro sujo e machucado que apareceu. É então que Ed revela o que aconteceu em Pikeville e sobre o seu contato com os invasores alienígenas. O que se segue é o interrogatório de Ed, quando este tenta convencer os policiais de que Oak Grove também corre perigo se eles não agirem imediatamente. Em determinado momento, Ed afirma que só não conseguiu entender uma coisa de toda aquela invasão: o enforcado.

Nesse ponto, o conto se abre para si, quando um dos oficiais afirma que o enforcado nada mais era do que uma isca para saber quem estava e quem não estava sob o controle deles. Insistindo que não conhecia o homem enforcado, Ed recebe de resposta de um dos oficiais o seguinte:

- Talvez - disse ele, com suavidade - você venha a entender isso também. Venha comigo, sr. Loyce. - Ele segurou a porta aberta, com os olhos brilhando.
- Loyce entrevistou a rua em frente à delegacia. *Policiais, uma plataforma de algum tipo. Um poste telefônico... e uma corda!*
- Por aqui - disse o oficial, sorrindo friamente (p. 235, grifo nosso).

Logo após, é mostrado o cadáver do desconhecido dependurado em um poste telefônico em frente à delegacia de polícia de Oak Grove. Este é o fim de Ed Loyce. O final cíclico com o qual K Dick encerra seu conto mostra o desenvolvimento de uma situação irreversível e impossível de escapatória. O leitor é levado a crer, ainda que por poucas páginas, que o fim e a esperança se aproximam, apenas para descobrir que a invasão e a dominação já haviam se expandido de forma muito mais extensa. Como em *O filho da estrela*, de Oscar Wilde, não há escapatória para o destino ou para as forças fatalistas extra-humanas que passam a controlar o curso da vida.

4. Considerações finais

Se a Era de Ouro da ficção científica se inclinava sobre um ideal de expansionismo econômico e territorial dos Estados Unidos, a produção que veio com o fim da Segunda Guerra Mundial refletia muito mais um crescente sentimento de inconformismo. A severidade da vida do pós-guerra (reorganização geopolítica das nações, pobreza e até mesmo a própria condição humana posta em xeque) foi filtrada pela produção estética na forma de uma leva de materiais de teor pessimistas (ROBERTS, 2016). A convulsão social estadunidense, em tentativas desesperadas de manter o *status quo* e o seu Sonho Americano, promovia incessantes investidas contra os sujeitos entendidos como dissidentes. Esse cenário não saiu incólume quando observado pelas lentes dos artistas da época e seus contemporâneos.

Em *Foster, você já morreu* lidamos com os limites do desejo e, conseqüentemente, suas vicissitudes. Desejamos por que desejamos ou desejamos por que somos condicionados ao desejo? Em uma sociedade na qual a adequação ao coletivo é construída por meio da adesão a um serviço ou produto, o que é Ser no mundo? Foster emerge, portanto, de um meio que não abre espaço para as sensibilidades discordantes: o pai é antiquado e ob-

soleto por questionar o governo, a mãe (assim como a matriarca do segundo conto) é tomada como representação do patriarcalismo heteronormativo, e Foster é o fruto de uma reestruturação social profunda em favor do negócio da guerra. Guerra esta que é mascarada pela pretensa ideia de paz, o automatismo pela ideia de boa vontade e que, quando somados, traduzem a subversão do legado humanista. Quem é Foster senão apenas um consumidor em potencial?

Em *O enforcado desconhecido*, o outro invasor parece tentar manter os valores tradicionais da sociedade mimetizada. O esvaziamento pulsional do indivíduo faz surgir uma construção de um eu coletivo, vivendo em função da massa. Os limites do ser são questionados de forma que o Outro pode ser alheio a mim, mas também leva em consideração que eu sou o outro do Outro, quando os lados do tabuleiro são trocados. A desestruturação de valores observada e analisada orbita à volta da promoção de um exame de abelhas operárias, sem nenhuma abelha-rainha explícita para comandar a horda. A abelha-rainha, por eliminação, seria o Estado institucionalizando seu poder por meio de seus ditames. O menor passo em falso e fora da norma é punido pelo enforcamento.

Na disposição das obras de K Dick, o componente da manipulação identitária permeia desde seu primeiro conto publicado até o último, mantendo uma linearidade de interesses. Os questionamentos propostos partem, então, da ordem do social para a invasão da esfera privada: o que desejamos? Por que desejamos? Quem somos nós? Quem são os outros? Perguntas que sustenta(va)m o *American Way of Life* da sociedade pós-guerra passam a ser os núcleos agenciadores das intrigas de K Dick, em *space operas* ou não. O estar em sociedade não é de graça, como o próprio autor demonstra em suas obras, seja na dúvida a respeito do limite do individual, seja na demanda financeira. É como K Dick demonstra no fim de *Foster* que haja paz na Terra entre os homens, mas ao custo de 50 de centavos (DICK, 2018).

Referências

BOOKER, M. Keith. **Monsters, mushroom clouds, and the Cold War: American Science Fiction and the roots of Postmodernism, 1946-1964.** Westport: Greenwood Press, 2001.

DICK, Philip K. **Sonhos elétricos.** São Paulo: Aleph, 2018.

DICK, Philip K. **The exegesis of Philip K. Dick.** Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011.

ESSELMONT, Brigit. XII. The hanged man. In: ESSELMONT, Brigit (org.). **The ultimate guide to tarot card meanings.** Biddy Tarot, 2019. p. 72-76.

FINNEY, Jack. **Invasion of the body snatchers.** London: Prion Books Limited, 1955.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana.** Petrópolis:

Editora Vozes, 2002.

GOFFMAN, Erving. **Interaction ritual**: essays on face-to-face behavior. New York: Pantheon Books, 1967.

“THE BEGINNING OR THE END”: Hollywood’s breathlessly awaited picture about the atomic bomb explodes with a pseudoscientific pop. **LIFE**, 1947, mar 17, p. 75-76.

NICHOLS, Sallie. **Tarot and the archetypal journey**: The Jungian path from darkness to light. Newburyport: Weiser Books, 2019.

ROBERTS, Adam. **The history of Science Fiction**. Engham: Palgrave Macmillan, 2016.