

/artigos

O Homem do Castelo Alto: objeto e pensamento a partir de Simondon

Pedro Mateo Bàez Kritski

Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-3603-2624>

pedrokritski@gmail.com

Resumo: Neste O argumento central do texto orbita em torno da relação entre objeto e pensamento. Essa relação é explorada em quatro níveis. Nas três primeiras partes do texto, coletamos três objetos simples retratados na obra de Philip K. Dick para serem analisados a partir de conceitos desenvolvidos por Gilbert Simondon, formando binômios entre ficção e filosofia. No primeiro momento, analisamos a relação entre o Colt44, supostamente de 1860, e a sua relação com as ideias de "historicidade" e "sobre historicidade", conceitos que Simondon desenvolve no seu texto intitulado *Psychosociologie de la technicité*. Em seguida, trazemos a análise do broche sem forma, objeto retirado como personagem da obra de Dick, e a sua relação com os conceitos de "obra de arte" e "impressão estética", bem como o de "pensamento estético", desenvolvidos por Simondon em *Du mode d'existence des objets techniques*. Desta mesma obra de Simondon, retiramos o conceito de "pensamento religioso" para analisarmos o brinco triangular. Por fim, analisamos os conceitos de ficção e de pensamento filosófico e de como eles nos ajudam a interpretar a obra de Philip K. Dick como um jogo de espelhos entre pensamento e objeto, realidade que também é explorada na filosofia simondoniana.

Palavras-chave: Philip K. Dick; Gilbert Simondon; Pensamento; Objeto; Ficção.

Abstract: The central argument of the text revolves around the relationship between object and thought. This relationship is explored on four levels. In the first three parts of the text, we examine three simple objects depicted in the work of Philip K. Dick, analyzing them through concepts developed by Gilbert Simondon, forming pairings between fiction and philosophy. First, we analyze the relationship between the Colt 44, supposedly from 1860, and the ideas of "historicity" and "over-historicity," concepts developed by Simondon in his text *Psychosociologie de la technicité*. Next, we bring in the analysis of the shapeless brooch—an object taken as a character from Dick's work—and its relation to the concepts of "work of art," "aesthetic impression," and "aesthetic thought," as developed by Simondon in *Du mode d'existence des objets techniques*. From this same work, we also draw the concept of "religious thought" to analyze the triangular earring. Finally, we examine the concepts

of fiction and philosophical thought, and how they help us interpret the work of Philip K. Dick as a hall of mirrors between thought and object—a reality also explored in Simondonian philosophy.

Keywords: Philip K. Dick; Gilbert Simondon; Thought; Object; Fiction.

Introdução

Quando lemos ficção científica, estabelecemos contato, inevitavelmente, com projeções de ideias e de mundos diferentes. A ficção, apesar de sabermos que é algo criado pelo autor, não-real, ainda assim nos gera emoções profundas, que permitem uma diversidade de significados possíveis. *O Homem do Castelo Alto*, publicado em 1962, de Philip K. Dick [1928-1982], traz consigo um mundo extremamente interessante. E isso se justifica, em grande medida, por se tratar de uma história alternativa: quando uma ficção se estrutura em torno de um evento hipotético, a partir de uma alternativa a um evento histórico (cf. STABLEFORD, 2006, p.19).

Em *O Homem do Castelo Alto*, os aliados perdem a Segunda Guerra Mundial e o território dos Estados Unidos da América é dividido entre o Terceiro Reich e o Império japonês (DAMASSA, 2005, p.115). Nessa experiência temporal que Philip K. Dick proporciona ao leitor, são exploradas as vontades humanas e a sua relação com a dominação cultural perpetrada por um regime totalitário. Os efeitos da dominação podem ser experimentados através do contato do leitor com as relações psicológicas que as personagens estabelecem com o mundo. A partir disso, há um jogo do autor com a percepção subjetiva e a realidade que cerca o indivíduo.

Este ensaio explora a percepção subjetiva das personagens. Mas as percepções que nos interessam são aquelas que se concentram em uma realidade material, intersubjetiva, presente na obra de Dick. O enfoque será dado em três objetos materiais que aparecem como coadjuvantes na história: o revólver Colt44, o broche sem forma e o triângulo de prata. Evidenciar tais elementos servirá, portanto, para destacar um aspecto central: as relações entre os modos de pensamento e os objetos.

Uma análise parecida a esta de *O Homem do Castelo Alto* foi feita por John L. Simons, em seu ensaio intitulado “The Power of Small Things in Philip K Dick’s *The Man in the High Castle*”, de 1985. Nele, Simons faz uma discussão sobre a relevância das pequenas coisas na novela escrita por Dick. A ideia desenvolvida por Simon é expor o poder figurativo dessas pequenas coisas, do particular, como modo de contraste e resistência às “ideologias ossificantes” (*ossifying idealisms*), no caso, o nazifascismo. A partir do relógio do Mickey Mouse, objeto adquirido pelo sr. Tagomi, e a partir das tampinhas de garrafas de leite, que remetem à infância de Robert Childan, Simons mostra a importância que as imagens infantis, bem como o seu modo de pensar, possuem na trama. O autor do ensaio também evidencia o simbolismo dessas coisas pequenas e a sua relação com os valores contrastantes do taoísmo e do cristianismo (cf. SIMONS, 2020, p.261-2).

Apesar de também partirmos de objetos, a relação proposta, entre modos de pensamento e objetos, será explorada a partir dos conceitos desenvolvidos por um filósofo francês, contemporâneo de Philip K. Dick, Gilbert Simondon (1924-1989). O uso da teoria de Simondon se justifica pela sua reflexão, de viés filosófico e psicológico, acerca dos objetos técnicos, que lhe renderam também reflexões sobre os objetos religiosos, estéticos e históricos, bem como as estruturas mentais a eles relacionadas. A ideia, portanto, é ler a obra de Dick a partir de alguns conceitos desenvolvidos por Simondon, que relacionam modos fundamentais do pensamento humano aos seus objetos. Com isso, daremos tanto ao livro de Dick quanto à filosofia de Simondon, uma correspondência, trazendo exemplos ficcionais para a obra filosófica e uma perspectiva filosófica para a obra ficcional.

Assim, o texto está dividido em quatro binômios. As três primeiras seções relacionam três objetos, que aparecem na obra de Dick, com conceitos desenvolvidos por Simondon. O primeiro binômio é o revólver Colt44 e o conceito de historicidade. Na obra de Philip K Dick, o revólver Colt44 representa um período em que os Estados Unidos eram uma potência industrial, em contraste com o seu domínio pelo terceiro Reich. Além de ser uma arma de fogo, um objeto que projeta

poder, com função determinada, ele também é um objeto de contemplação e com profundo significado histórico. O segundo binômio é o broche sem forma e o pensamento estético. Na história, este broche possui o poder de gerar estranhamento e, com isso, modificar as estruturas relacionais de personagens importantes dentro da obra. Diferente do Colt44, ele não possui uma função determinada e identificável, gerado pela sua natureza quase que disforme. Por fim, temos o triângulo de prata e o pensamento religioso. Ao contrário do broche amorfo, o brinco com forma de triângulo de prata possui uma definição clara, mas se trata se uma definição completamente diferente do Colt44, sem, no entanto, possuir menos poder na história contada por Philip K. Dick.

A última seção contém uma reflexão sobre o binômio abstrato, este composto pela ficção e o pensamento filosófico.

O Colt44 e a Historicidade

O revólver Colt44 é um objeto que possui centralidade na trama desenvolvida por Dick. É fabricado por Frink enquanto trabalhava na W-M Corporation, fundição que tinha como negócio a imitação de objetos americanos de antes da guerra (cf. DICK, 2019 [1962], p.68). Esta arma fabricada por Frink nada mais é do que uma imitação. Trata-se de um revólver que possui as mesmas características do objeto Colt44 fabricado em 1860. No entanto, o objeto que surge na ficção é fabricado no século XX e vendido como se tivesse cem anos de idade.

Outro personagem importante que se liga a este objeto é Robert Childan, que possui um antiquário dedicado a objetos da cultura americana. Childan resolve entrar no ramo depois que conhece um veterano de guerra japonês, Major Ito Humo, que lhe conta sobre o interesse que os japoneses possuem sobre esses objetos pertencentes a uma cultura colonizada, e talvez extinta, dividida entre o Japão e o Terceiro Reich. O interesse do público japonês chega até coisas que, para Childan, eram banais e sem valor algum, como “tampinhas de garrafa” (cf. DICK, 2019 [1962], p.44-5). Saber disso leva Childan a entrar no ramo de antiguidades

americanas: negócio que consiste em comprar e vender para a alta sociedade japonesa os objetos da sociedade da qual um dia ele fez parte e que agora estava, então, dominada e desmantelada. E assim nasce a loja de Childan, a *American Artistics Handcrafts Inc.*

A certa altura da história, fabricante e vendedor se encontram. Frink vai até a loja de Childan verificar onde o produto do seu trabalho é vendido e comercializado. Disfarçado de assistente pessoal de um almirante japonês, Frink, judeu, vai até a loja muito provavelmente motivado pela assertiva do seu colega de trabalho, McCarthy, sobre a sua assimilação do preconceito de que judeus não podem criar nada (cf. DICK, 2019, p.69). O que ele encontra é uma realidade segundo a qual o revólver que ele produziu é tomado como algo de grande valor histórico e cultural. Na conversa com Childan, Frink afirma que deseja, em nome do almirante, fazer a compra de 12 exemplares para presentear oficiais. Ao mostrar o único objeto do tipo que ele possui na loja, Childan se depara com a declaração feita por Frink.

Uma imitação da autêntica arma histórica. Mais nada. Receio que o senhor tenha sido enganado. Talvez por algum indivíduo sem escrúpulos. Precisa avisar a polícia de San Francisco. – O homem se curvou: – Lamento. Talvez tenha outras imitações em sua loja. Será possível que o senhor, o dono, que lida com tais artigos, *não saiba distinguir o falso do verdadeiro?* (DICK, 2019 [1962], p.77, *grifo do autor*).

A declaração feita por Frink, depois de um breve comentário sobre o cabo de madeira envelhecido por ácido, traz a dúvida para Childan sobre as suas capacidades de reconhecer o real, uma vez que ele já se sente atormentado pelas regras e pelos valores da sociedade na qual tentava atingir os mais altos estágios. Robert Childan fica completamente desolado pela declaração. Isso leva o dono da loja a averiguar o fornecedor do objeto e a fazer um teste de laboratório de autenticidade (cf. DICK, 2019 [1962], p.78). Essa ação leva o leitor a conhecer, através de Childan, o intermediário e o industrial por trás do Colt44.

A reclamação feita por Childan ao seu fornecedor, Ray Calvin, chega até o fabricante, e é aqui, quando a cobrança sobre a qualidade da imitação chega ao

fabricante, que temos uma reflexão interessante sobre a ideia de historicidade. O dono da W-M Corporation e antigo chefe de Frink, Wydam-Matson, ao receber a advertência de Ray Calvin sobre a descoberta de que o Colt44 não era de 1860, inicia um diálogo com a sua amante, Rose, no qual o conceito de historicidade aparece.

– Bom, vou lhe contar uma coisa – disse ele. – Todo esse negócio de historicidade é besteira. Os japoneses são meio malucos. Vou provar.

– Levantando-se, foi ao escritório e voltou com dois isqueiros que colocou na mesa.

– Olhe só para estes aqui. Parecem idênticos, não parecem? Pois ouça. Um tem historicidade. – Sorriu para ela. – Pegue os dois. Pegue. Um vale uns quarenta ou cinquenta mil dólares no mercado dos colecionadores. A garota apanhou cuidadosamente os dois isqueiros e examinou-os.

– Não está sentindo? – brincou com ela. – A historicidade?

– O que é “historicidade” – ela perguntou.

– É quando uma coisa contém história. Ouça. Um desses dois isqueiros estava no bolso de Franklin D. Roosevelt quando ele foi assassinado. O outro não estava. Um tem uma tremenda historicidade. Tanto quanto qualquer outro objeto já teve. E o outro não tem nada. Dá pra sentir? – Deu-lhe uma cutucada. – Não dá. Não dá pra saber qual é qual. Não há nenhuma “presença plásmica mística”, nenhuma “aura” em torno deles (DICK, 2019 [1962], p.85-6).

Historicidade é definida, então, como um certo tipo de materialidade histórica que se consubstancia no objeto. Mas, como bem mostra Wydam-Matson, a historicidade não pode ser apreendida pelos sentidos. Há uma interação entre o objeto e a sua presença em um determinado evento ou nas mãos de uma determinada pessoa, que é chave dessa relação temporal. Mas essa relação não está no objeto. A partir disso que o personagem de Dick indica a ausência de uma “presença plásmica mística”. No entanto, em termos econômicos, um dos objetos vale mais do que outro por conta desse sentido histórico, ou temporal, que se imputa ao objeto. Afinal, um dos isqueiros vale muito mais que o outro.

O raciocínio continua na conversa com Rose. Ao ser questionado sobre qual seria o objeto que participou do evento histórico que lhe dá valor, Wydam-Matson expande o raciocínio até voltar aos revólveres e à sua conexão com o Colt44.

– Claro. Eu sei qual dos dois era. Você vê aonde quero chegar? É uma grande trapaça; e estão todos se enganando. Quero dizer, um revólver sobrevive a uma batalha famosa como a de Meuse-Argonne, e é a mesma

coisa que nada, *a não ser que você saiba*. Está tudo aqui – bateu com a ponta do dedo na cabeça.

– Está na mente, não no revólver. Eu era colecionador. Na verdade, foi assim que entrei nesse negócio. Colecionava selos. Das primeiras colônias britânicas. (DICK, 2019 [1962], p.86).

O grifo dado por Dick nos dá a evidência para entender o que está em jogo nesse diálogo. Trata-se da relação entre ficção e realidade e a sua relação com os objetos. A significação que os objetos possuem na sociedade depende de julgamentos de valor que muitas vezes não se apresentam materialmente. O revólver, assim como outros objetos que fazem parte do cotidiano, possui valor por conta da interpretação que se projeta sobre ele. O valor das coisas, portanto, emerge de uma relação com o objeto que é muito mais subjetiva do que objetiva.

É possível argumentar que os objetos que participam da sociedade são compartilhados por mais de um sujeito cognoscente. Portanto, há uma intersubjetividade mínima que se apresenta nos julgamentos feitos em relação a eles. É nesse ponto que a continuação do diálogo desenvolve o raciocínio, reforçando o elemento coletivo presente na ficção que se coloca sobre os objetos.

– Era isso o que eu queria dizer! Eu teria que provar isso para você com algum documento qualquer. Um documento de autenticidade. De maneira que é tudo falso, uma ilusão coletiva. O papel prova o valor, não o objeto em si!

– Quero ver o papel.

– Claro. – Levantando-se, ele voltou ao escritório. Tirou da parede o certificado emoldurado do Smithsonian Institute; o papel e o isqueiro tinham lhe custado uma fortuna, mas valia a pena, pois 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.

– Um Colt44 é um Colt44 – ele disse para a garota em voz alta enquanto voltava à sala. – Tem a ver com projeto e execução, não com a época em que foi feito. Tem a ver é com...

Ela estendeu a mão. Ele deu-lhe o papel.

– Então é verdadeiro – disse ela finalmente.

– É. Este aqui. – Apanhou o isqueiro que tinha um comprido arranhão do lado (DICK, 2019 [1962], p.87).

A veracidade do que é afirmado por Wydam-Matson passa, necessariamente, pela chancela de dispositivos que também são criações humanas. O sistema legal e

os seus documentos foram criados e sustentados pelo coletivo, mas ainda assim são criações humanas. Não são os objetos materiais que determinam a veracidade ou a existência de algo, mas sim a interpretação que damos a esses objetos que ganham materialidade, por assim dizer, burocrática. São as nossas convenções, nossas abstrações coletivas que dão a historicidade ao objeto, e conseqüentemente o seu valor. O papel possui mais poder de verdade e, portanto, nele depositamos mais credibilidade, do que o objeto em si. O contraste entre abstração e concretude própria do objeto material é que gera a loucura, as curiosas relações humanas sobre o Colt44. Pois, um revólver é um revólver, com o seu projeto e a sua execução.

Aqui temos o primeiro contato entre pensamento e objeto que pretendemos enfocar neste texto. O objeto é mais que a sua realidade material, ele é também, e talvez fundamentalmente, o resultado de *relações psicossociais*. E essas relações que indivíduos e grupos de indivíduos estabelecem com os objetos estão também submetidas ao tempo.

Em um curso intitulado *Psicossociologie de la technicité* (Psicossociologia da tecnicidade), entre os anos de 1960 e 1961, Gilbert Simondon, na segunda parte do curso, aborda as características do objeto técnico a partir das suas relações temporais. Na abertura do texto, Simondon apresenta o que lhe parece ser importante quando abordamos a relação temporal que estabelecemos com os objetos.

ora, é verdade que, enquanto objeto de uso, o objeto técnico possui uma determinada historicidade: ele corresponde aos desejos de um grupo humano determinado em uma situação definida. No entanto, não é o utensílio enquanto utensílio que é o mais diretamente ligado a uma época. A historicidade do objeto técnico como utensílio é, pode-se dizer, uma historicidade simples, que se encontra reforçada e sobre determinada por uma *historicidade cultural*, produto de um feixe de atitudes humanas visando o objeto como ser histórico, datado e datante (grifo do autor) (SIMONDON, 2014, p.53)^{106 107}.

¹⁰⁶ As traduções do francês para o português dos textos de Gilbert Simondon são de nossa autoria.

¹⁰⁷ [...] or, il est vrai que, comme objet d'usage, l'objet technique possède une certaine historicité : il correspond aux besoins d'un groupe humain déterminé dans une situation définie. Cependant, ce n'est pas l'ustensile en tant qu'ustensile qui est le plus directement rattaché à une époque. L'historicité de l'objet en tant qu'ustensile est, pourrait-on dire, une historicité simple, qui se trouve renforcée et surdéterminée par une historicité culturelle, produit d'un faisceau d'attitudes humaines visant l'objet en tant qu'être historique, daté et datant (SIMONDON, 2014, p.53).

Como aponta Simondon, o objeto técnico se relaciona com as vontades de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. Nas mãos do homem, o objeto técnico torna-se algo útil, um meio de ação. Portanto, o objeto técnico torna-se um utensílio. Acontece que, enquanto meio de ação, o utensílio possui um nível de historicidade que é diferente do que está presente no homem e nas suas vontades. Temos, assim, uma outra historicidade que é cultural e que depende das vontades humanas. Com isso, o objeto, ou utensílio, sofre uma sobre-historicidade, isto é, uma sobreposição de relações temporais: em uma camada mais inerente à matéria, relações temporais do próprio material que compõe o objeto e, coexistindo em uma camada mais superficial, as relações psicossociais que o homem possui com o objeto em questão.

Portanto, quanto mais um objeto técnico é complexo, maior é a sua sobre-historicidade. Isso significa dizer que, objetos simples, de fácil utilização, estão menos suscetíveis a interpretações psicossociais sobre a sua idade ou data de fabricação – como é o caso de um martelo, por exemplo. Já uma bicicleta possui uma data mais precisa que um martelo, que por sua vez é menos precisa que a de um automóvel (cf. SIMONDON, 2014, p.53). Isso acontece pelo fato de que objetos complexos são interpretados como úteis, presumindo um determinado tempo para a degradação das suas peças componentes. Um objeto complexo possui mais peças internas que contribuem causalmente para o seu funcionamento. Isso significa mais variáveis envolvidas na utilidade ou inutilidade do objeto técnico. Assim, estabelecer a data de fabricação de um automóvel é importante pela presunção da degradação das suas milhares de peças, envolvidas no funcionamento do automóvel com o passar do tempo.

O objeto, como objeto de uso, está submetido a um processo de degradação progressiva por desgaste, corrosão e deformação. Em determinados objetos, como um microscópio, esse processo é quase inoperante se o objeto é conservado. No entanto, um certo efeito de halo¹⁰⁸ recobre, nesses objetos que se degradam, todos os objetos

¹⁰⁸ O termo, que possui o seu correlato no português, possui como significado uma luz que aparece ao redor do Sol, da Lua ou de uma luz intensa. Simondon parece usar aqui no sentido figurado, como uma aura ou brilho simbólico em que encobre os objetos. É muito interessante a proximidade que esse conceito de Simondon possui com o conceito de “aura”, que Walter Benjamin (1892-1940) desenvolve no seu texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de 1935.

técnicos, e leva a pensar que eles perdem a sua qualidade de uso com o tempo. Quase todas as fabricações de uso militar portam a data de fabricação (SIMONDON, 2014, p.53-4).¹⁰⁹

Em determinadas áreas, como é o caso do uso militar ou da aviação, essas datas de fabricação dos objetos representam uma realidade material importantíssima, posto que asseguram a vida de seres humanos que farão uso.

Wydam-Matson, como vimos, aponta para essa dupla relação existente nos objetos. O Colt44 é, como ele mesmo diz, “projeto e execução”. Mas também é aparência e certificado de autenticidade, convenção coletiva. Esse é o elemento surpreendente que a historicidade possui: a realidade temporal do objeto é, em grande medida, uma criação psicocoletiva e, ao mesmo tempo, composição e desgaste material.

Na história escrita por Dick, o Colt44, teoricamente de 1860, aparece novamente nas mãos do sr. Tagomi, quando este enfrenta os agentes da SD enviados para matar o sr. Baynes no edifício Nippon Times.

– Aguardemos – disse o sr. Tagomi. Ele abriu a gaveta da escrivaninha e retirou uma caixa de teca; abrindo-a, tirou um Colt44, da Guerra Civil americana, de 1860, perfeitamente preservado, valiosa peça de colecionador. Apanhando uma caixa de pólvora, bala e cartucho de munição, ele começou a carregar a arma. O sr. Baynes e o general Tedeki observaram, olhos arregalados.

– Faz parte da minha coleção particular – disse o sr. Tagomi. – Muito tempo perdi em minhas horas de folga treinando de maneira imodesta tiro ao alvo e velocidade de saque. Admito que, do ponto de vista de rapidez, posso me comparar a outros entusiastas. Mas até hoje não tive oportunidade de usar esse talento na prática. -Segurando a arma da maneira correta, apontou para a porta da sala. E ficou ali, sentado, esperando (DICK, 2019 [1962], p.227).

Na continuação da história, o sr. Tagomi mata brutalmente dois agentes da SD com o seu revólver de colecionador. Ele funciona perfeitamente. Dick não deixa claro se o revólver é uma imitação, fabricada em 1962, ou se é um revólver original,

¹⁰⁹ *L'objet, comme objet d'usage, est soumis à un processus de dégradation progressive par usure, corrosion, déformation. En certains objets, comme un microscope, ce processus est presque inopérant si l'objet est bien entretenu. Cependant, un certain effet de halo recouvre, à partir des objets qui se dégradent, tous les objets techniques, et porte à penser qu'ils perdent de leur qualité d'usage avec le temps. Presque toutes les fabrications à usage militaire portent la date de fabrication* (SIMONDON, 2014, p.53-4).

de 1860, muito bem conservado. No entanto, esse mesmo revólver continua como elemento interessante na história, alimentando o sentimento de culpa por parte do sr. Tagomi em relação às duas mortes causadas por ele.

O broche sem forma e o pensamento estético

Outro objeto interessante passa pelas mãos de Frink e Childan. Depois de sair da W-M Corporation, Frink e o seu sócio, Ed McCarthy, abrem a Edfrank, um negócio de joias personalizadas. A Edfrank surge como forma de melhorar a vida financeira dos dois antigos colegas de trabalho. Com um pequeno capital, a Edfrank começa a produzir os seus produtos.

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. Havia uma incrível variedade de formas, considerando as poucas peças que descansavam nas bandejas de veludo; e apesar disso, percebeu Frink, uma só loja poderia comprar tudo o que estamos expondo aqui (DICK, 2019 [1962], p.161).

Os objetos produzidos tinham algo de original. Frink deixa de produzir objetos planificados, a partir de projetos que direcionam a sua execução, para produzir objetos *sem moldes*. Não se tratava mais de simples execução de algo pensado no século anterior e do seu falso tratamento químico para aparentar um tempo maior de existência. Os objetos fabricados agora possuem uma aleatoriedade, há outras características que são buscadas a partir de metais comuns ou preciosos. Os meios de produção, no entanto, foram importados como conhecimento do antigo emprego de Frink para a fabricação de joias “sem molde” (cf. DICK, 2019 [1962], p.174). As joias fabricadas pela Edfrank são o resultado da técnica absorvida no trabalho de reprodução. Podemos entender a liberdade de criação de Frink também como uma resposta ao trabalho mecânico, puramente reprodutivo. As habilidades adquiridas na produção de um objeto não servem mais para a reprodução de uma temporalidade inexistente – como quando o personagem trabalhava dando forma ao revólver Colt4

–, mas para a canalização de um sentimento, ideia que se desenvolve tanto a partir da inspiração do criador como a partir daquilo que sente o seu consumidor.

Sobre esses objetos serem a expressão de sentimentos, podemos apontar como uma indicação disso a relação do trabalho com a memória de Juliana que Frink estabelece. Pois, afinal de contas, os objetos fabricados são “joias de mulher” e Juliana, invariavelmente, aparece como a modelo feminina sobre a qual repousam os broches, os brincos e demais ornamentos produzidos pela Edfrank (DICK, 2019 [1962], p.162).

É interessante continuar seguindo o caminho percorrido por esses objetos. Eles chegam até a loja de Childan através de Ed, que tenta vender os produtos. Childan, como bom vendedor, por se tratar de uma mercadoria peculiar e fora do seu ramo de antiguidades, percebendo a qualidade do produto e a possibilidade de não assumir riscos com a mercadoria, toma grande parte das joias em consignação. A sedução que elas geram em Childan está no fato delas serem, justamente, originais e “sem historicidade real ou imaginária”. Também está entre as razões o fato delas serem feitas à mão, como pequenas “obras de arte” (DICK, 2019 [1962], p.177). Bom negócio para Childan, que fica com as peças sem risco e sem prejuízo. Fica evidente, também, a importância da impressão estética que esses objetos geram.

Um desses objetos vai mais além na história contada por Dick. As mãos de Childan escolhem um deles pela sua beleza mais evidente. O broche sem forma acaba chegando às mãos de Paul Kasoura. Kasoura é um advogado japonês altamente educado e sofisticado, interessado por arte e cultura americana, especialmente os objetos da era pré-guerra. Ao longo da narrativa, Kasoura revela uma admiração velada por ideias ocidentais e pela liberdade de pensamento. A ideia de Childan é presentear a bela Betty Kasoura, esposa de Paul, e, ao mesmo tempo, sentir a aceitação do produto na alta sociedade japonesa, que compõe a sua clientela. Trata-se, portanto, de uma oportunidade que Childan vê de se aproximar de uma mulher atraente e de atrair potenciais clientes. Quando Childan chega até o escritório de Paul Kasoura, este começa um diálogo sobre a sua reação e de seus amigos diante

do broche oferecido como presente por Childan. Após admitir que tanto ele como os seus amigos riram daquele objeto inusitado, Paul Kasoura começa a analisar o objeto e a descrever as reações seguintes, mais profundas, provocadas pelo objeto incomum.

Estudando o broche, Paul continuou:

– É fácil compreender esse tipo de reação. Temos aqui um pedaço de metal derretido até ficar disforme. Não representa nada. Nenhum desenho, nenhuma intenção. É apenas amorfo. Poder-se-ia dizer que é um mero conteúdo, despido de forma.

– Contudo, há vários dias que venho examinando e, sem a menor razão lógica, *sinto uma certa atração emocional*. Por que isso acontece? Eu me pergunto. Nem mesmo se trata da projeção da minha psique nesta peça, como se faz nos testes psicológicos alemães. Continuo não vendo forma nenhuma. Mas de alguma maneira este objeto partilha do Tao. Está vendo? – Fez sinal a Childan para que se aproximasse. – Ele está equilibrado. As forças no interior desta peça estão estabilizadas. Em repouso. Por assim dizer, este objeto está em paz com o universo. Separou-se dele e assim conseguiu atingir a homeostase (DICK, 2019 [1962], p.208-9).

A falta de forma do objeto é apontada por Kasoura como uma possível causa da atração emocional que ele sentia pelo broche. Há um sentimento de equilíbrio, para Paul Kasoura, que emana da peça. A falta de representação, a falta de intenção permite, no entanto, que ele seja interpretado como algo equilibrado, homeostático, com relações internas em repouso. Daí a significação religiosa: o objeto partilha do Tao, ele possui “*wu*” (cf. DICK, 2019 [1962], p.209).

As palavras de Paul sobre o broche levam Childan a interpretar todo aquele sentimento como derivado de algo “autêntico”. As mãos do artífice, segundo Kasoura, estão impregnadas de *wu* e permitem que este penetre na peça. Assim, o broche presenteado por Childan não possui nenhuma historicidade e tampouco valor estético. No entanto, para Kasoura, o broche possui um “valor etéreo” (DICK, 2019 [1962], p.210). Em resumo, para esse personagem que recebe o broche e o analisa, ele possui um valor espiritual que é inerente a sua constituição enquanto objeto. Não se trata de uma experiência religiosa, dado que isso está no observador. No caso do broche, é algo distinto. O *wu* é inerente ao objeto.

– 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? Tenho pensado no broche incessantemente, mas ainda não consegui descobrir. Evidentemente, não temos uma palavra para um objeto como este. Portanto, você tem razão, Robert. Trata-se verdadeiramente de uma coisa nova na face da Terra (DICK, 2019 [1962], p.210).

A originalidade do objeto, reconhecida por Kasoura, o leva a fazer planos comerciais. O fato é que ele desperta alguma emoção, ele desperta uma interpretação em quem o possui que precisa e que deve, ao seu ver, ser explorada. O plano japonês, como percebe Childan, era explorar comercialmente a relação espiritual que essa peça proporcionava a quem a tinha em mãos (cf DICK, 2019 [1962], p.211). O plano, então, seria reproduzir as peças aos milhares, em série, através de formas que se preencheriam de plástico ou metal, utilizando “moldes”.

– Talismãs de boa sorte. Para serem usados. Por pessoas relativamente pobres. Vão distribuir uma série por toda a América Latina e o Oriente. A maior parte da massa ainda acredita em magia, você sabe. Maldições. Poções. Disseram-me que é um negócio lucrativo.
– O rosto de Paul estava rígido, sua voz sem inflexão (DICK, 2019 [1962], p.213).

O que é tido como amorfo, em seguida como original e maravilhoso é, então, dominado através da sua reprodução em moldes, através da sua produção e comercialização em larga escala. O que não tem forma, portanto, dá forma. O original e o maravilhoso, presentes no broche, são explorados para a obtenção de interesses comerciais e financeiros¹¹⁰.

Há uma transição entre o objeto percebido por Paul Kassoura e o objeto que se pretende explorar comercialmente. Há diferença entre o objeto que possui “*mw*” e as suas réplicas em moldes preenchidos com plástico ou metal. Um deles é uma obra de arte, uma pequena escultura. O outro, a réplica comercial que pretende multiplicar essa relação mágica, essa relação única que a obra de arte possui.

¹¹⁰ A ideia de Kasoura estaria, portanto, em dissonância com o pensamento de Walter Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica de objetos estéticos, já que o personagem não considera a perda da “aura” do objeto autêntico quando ele é reproduzido.

Na sua obra sobre o modo de existência dos objetos técnicos, Simondon analisa também os objetos que servem de suporte para o pensamento estético. Ele se caracteriza por ser uma reprodução de um universo primitivo já perdido pelo homem, onde tudo era experimentado de modo unificado. O pensamento estético e a obra de arte são: o modo de relação possível no presente que refaz esse universo mágico primitivo perdido; e o objeto estético, que serve de apoio para essa experiência vivida pelo homem. Os objetos estéticos, assim como as obras de arte, servem de apoio para que essa relação unificada do universo mágico primitivo aconteça, em menor escala, novamente.

A obra de arte que faz parte de uma civilização utiliza a impressão estética e satisfaz, às vezes artificialmente e de maneira ilusória, a tendência do homem de buscar, quando ele exerce um determinado tipo de pensamento, o complemento em relação à totalidade. Seria insuficiente dizer que a obra de arte manifesta a nostalgia do pensamento mágico. De fato, a obra de arte é o equivalente do pensamento mágico, pois ela retoma, a partir de uma determinada situação, e segundo uma relação analógica estrutural e qualitativa, uma continuidade universalizante em relação às outras situações e às outras realidades possíveis. A obra de arte refaz um universo reticular, ao menos para a percepção. Mas a obra de arte não reconstrói realmente o universo mágico primitivo: este universo estético é parcial, inserido e contido no universo real e atual derivado do desdobramento. De fato, a obra de arte sobretudo mantém, e preserva, a capacidade de experimentar a impressão estética, como a linguagem mantém a capacidade de pensar sem ser, no entanto, pensamento (SIMONDON, 1958, p.180).¹¹¹

Para Simondon, a obra de arte é uma forma de conexão com a impressão estética, assim como a linguagem serve de ponto de apoio para o pensamento. A partir desses objetos que suscitam a impressão estética, o homem consegue perceber, aos menos parcialmente, esse universo mágico primitivo onde todas as coisas estão interligadas.

¹¹¹ *L'œuvre d'art faisant partie d'une civilisation utilise l'impression esthétique et satisfait, parfois artificiellement et de manière illusoire, la tendance de l'homme à rechercher, lorsqu'il exerce un certain type de pensée, le complément par rapport à la totalité. Il serait insuffisant de dire que l'œuvre d'art manifeste la nostalgie de la pensée magique ; en fait, l'œuvre d'art donne l'équivalent de la pensée magique, car elle retrouve à partir d'une situation donnée, et selon une relation analogique structurale et qualitative, une continuité universalisante par rapport aux autres situations et aux autres réalités possibles. L'œuvre d'art refait un univers réticulaire au moins pour la perception. Mais l'œuvre d'art ne reconstruit pas réellement l'univers magique primitif : cet univers esthétique est partiel, inséré et contenu dans l'univers réel et actuel issu du dédoublement. En fait, l'œuvre d'art entretient surtout, et préserve, la capacité d'éprouver l'impression esthétique, comme le langage entretient la capacité de penser, sans pourtant être la pensée* (SIMONDON, 1958, p.180).

Nessa definição de Simondon, resta saber o que é a impressão estética. Podemos entendê-la como uma qualidade subjetiva derivada do contato do homem com a obra de arte. Ao reconstituir a unidade mágica perdida, há impressão estética, que traz consigo um sentimento de perfeição.

A impressão estética implica sentimento da perfeição completa de um ato, perfeição que lhe dá objetivamente um resplendor e uma autoridade pela qual se converte em um ponto destacável da realidade vivida, um nó da realidade experimentada. Este ato converte-se em um ponto destacável da rede da vida humana inserida no mundo; deste ponto destacável dos demais se cria um parentesco superior que reconstitui um análogo da rede mágica do universo (SIMONDON, 1958, p.180).¹¹²

O broche amorfo, de acordo com a descrição de Paul Kassoura, ganha noções de perfeição. Algo desprovido de forma que, como primeira impressão, suscita o riso, tal é a sua desconexão com os objetos e as formas já estabelecidos. No entanto, o objeto impõe a sua autoridade, a sua originalidade ao ponto de tornar-se forma, molde para outros objetos. O que antes causava riso pela sua desconexão com a realidade, torna-se um amuleto. O que antes era amorfo, torna-se molde, o arquétipo para outros objetos. O broche, pela sua impressão estética, é percebido pela sua perfeição, um receptáculo de wu, único e quase mágico.

Com a definição de impressão estética, podemos interpretar a relação estabelecida por Paul Kassoura com o broche. É por causa desse sentimento de perfeição, suscitado em um membro do estrato superior da sociedade descrita por Dick, que o objeto é legitimado e torna-se único. Tal dinâmica de atribuição de valor também é discutida por Simondon:

Cada cultura seleciona aqueles atos e aquelas situações que estão aptas para converter-se em pontos destacáveis; mas não é a cultura que cria a aptidão de uma situação para converter-se em um ponto destacável; somente obstaculiza certos tipos de situação, deixando à expressão estética vias estreitas em relação com a espontaneidade da impressão

¹¹² *L'impression esthétique implique sentiment de la perfection complète d'un acte, perfection qui lui donne objectivement un rayonnement et une autorité par laquelle il devient un point remarquable de la réalité vécue, un nœud de la réalité éprouvée. Cet acte devient un point remarquable du réseau de la vie humaine insérée dans le monde; de ce point remarquable aux autres, une parenté supérieure se crée qui reconstitue un analogue du réseau magique de l'univers* (SIMONDON, 1958, p.180).

estética; a cultura intervém como limite mais que como algo criativo (SIMONDON, 1958, p.181).¹¹³

A cultura dominante na trama narrada por Dick, do imperialismo japonês, é a que seleciona o broche como algo pertencente ao seu conjunto de valores. Entendida por Simondon (1958, p.09) como sendo uma “base de significações, de meios de expressão, de justificação e de formas”, a cultura japonesa, que tem como intérprete Paul Kassoura, absorve o broche judeu criado por Frink, sem saber a sua origem. Neste caso, não é a historicidade a responsável por agregar valor real e simbólico ao objeto, como acontece com o revólver.

É possível perceber a força que a cultura possui na obra de Philip K. Dick, quando Robert Childan a interpreta como incapaz “[...] de ajudar um homem caído na sarjeta e que conseguia copiar com rigor um destróier inglês” (DICK, 2019 [1962], p.212). E é essa mesma base de significações, de meios de expressão, de justificação e de formas, se tomarmos a definição de Simondon, que vai propor uma visão comercial e espiritual do broche sem forma mostrado por Childan e feito por Frink.

É esse inocente objeto que possui o poder de mudar a postura serviçal e submissa de um personagem como Robert Childan. Ao pensar sobre a proposta comercial de reprodução do broche, feita por Paul Kassoura, Childan percebe que está sendo alvo de uma narrativa específica que, no caso, pertence à cultura dominante. A mensagem padrão traz consigo a proposta de reduzir uma peça que ele considerava obra de arte a mero objeto comercial. Após aceitar a oferta, o dono do antiquário consegue apreender um segundo sentido para a mesma mensagem.

Cristo! Somos uns bárbaros comparados com eles, constatou Childan. Não passamos de uns bobos diante de tal raciocínio impiedoso. Paul não disse – não me disse – que nossa arte não vale nada; fez com que eu dissesse isso por ele. E, suprema ironia, ele se entristeceu com o que eu disse. Uma simulada manifestação de pena, como compete a um ser civilizado, ao ouvir a verdade de meus lábios (DICK, 2019 [1962], p.216).

¹¹³ *Chaque culture sélectionne ceux des actes et celles des situations qui sont aptes à devenir des points remarquables, mais ce n'est pas la culture qui crée l'aptitude d'une situation à devenir un point remarquable ; elle fait seulement barrage à certains types de situation, laissant à l'expression esthétique des voies étroites par rapport à la spontanéité de l'impression esthétique ; la culture intervient comme limite plus que comme créatrice* (SIMONDON, 1958, p.181).

A partir dessa constatação, da apreensão do sentido oculto, que delata as intenções autoritárias da cultura dominante sobre a cultura subjugada, Childan percebe que a dominação se faz a partir da narrativa, do poder do discurso. Uma cultura domina a outra através da interpretação da sua base de significações, dando novas formas, novas justificativas para os mesmos objetos. Ao perceber essa estratégia, Childan se sente ofendido e pede a retratação de Paul Kassoura. Com as desculpas concedidas, Childan refaz a sua leitura de mundo: Robert Childan ganha uma “profunda calma”. A mensagem final de Philip K. Dick (2019 [1962], p.218), contada a partir do broche sem forma e de Childan, é de que “[a] arte, ou algo que não é a vida, é longa, estendendo-se ao infinito como uma minhoca de concreto.” A obra de arte, portanto, é a pedra de toque de uma cultura, é o que sustenta um determinado modo mágico de ver o mundo. É ela que permite uma determinada unificação interpretativa sobre as coisas presentes no mundo.

O triângulo de prata e o pensamento religioso

Depois de matar os dois agentes nazistas da SA em seu escritório comercial no Nippon Times, o sr. Tagomi fica transtornado. Perdido no dilema entre ter agido em legítima defesa e, ao mesmo tempo, ter provocado a morte de duas pessoas, o personagem colecionador e também dono de um Colt44 caminha desorientado pelas ruas de São Francisco. Em determinado momento, o sr. Tagomi vai à loja de Robert Childan para tentar se desfazer do seu revólver. Ao ver o objeto, Childan rejeita o negócio – por saber que ele poderia ter sido comprado justamente da sua loja e ser falsificado – e oferece ao sr. Tagomi, como modo de agradar o seu antigo cliente, as joias produzidas pela EdFrank.

Dentro de uma vitrine trancada, em bandejas de veludo negro, repousavam pequenas espirais de metal, formas que eram mais sugeridas do que finalizadas. O sr. Tagomi se sentiu tomado de uma estranha emoção quando parou para observá-las.

– Mostro-os implacavelmente a cada um dos meus clientes – disse Robert Childan. – O senhor sabe o que são?

- Joias, ao que parece – respondeu o sr. Tagomi, notando um broche.
- Estes são objetos de fabricação americana. Sim, claro. Mas, senhor, não são antigos.
- O sr. Tagomi levantou os olhos.
- Senhor, estes são novos. – As feições brancas e um tanto tristonhas de Robert Childan estavam distorcidas de paixão. – Esta é a nova vida de meu país, senhor. O princípio sob a forma de pequenas sementes imperecíveis. De beleza (DICK, 2019 [1962], p.265).

Ao ver as peças e, principalmente, a expressão iluminada de Childan ao mostrá-las, o sr. Tagomi percebe que havia algo de profundo nas peças e que isso as ligavam ao Tao. No entanto, o sr. Tagomi não sente o que Childan sente. Ao perceber isso, Childan reforça que aquela era uma oportunidade única, isto é, “[...] que essas coisas não acontecem do dia para a noite” (DICK, 2019 [1962], p.266). Esse é o mote para que o sr. Tagomi leve uma das peças como uma tentativa de sentir o Tao e assim se refazer do seu incômodo espiritual.

A partir de então, temos, mais uma vez, a centralidade na narrativa de Dick de um objeto escolhido por Childan. O sr. Tagomi leva o objeto consigo, como um ato de fé para um homem que “passa por dificuldades” (DICK, 2019 [1962], p.267).

- Obrigado – disse o sr. Tagomi. Estava se sentindo melhor. Às vezes é preciso tentar qualquer coisa, pensou. Não é desgraça. Pelo contrário, é sinal de sabedoria, é reconhecer a situação.
- Isto irá acalmar o senhor – disse o sr. Childan. Ofereceu-lhe um pequeno triângulo de prata ornamentado com gotas côncavas. Preto por baixo, brilhante e luminoso em cima (DICK, 2019 [1962], p.267).

Depois de sair da loja, o sr. Tagomi encontra um banco, ao sol, para se sentar e examinar essas peças que haviam iluminado os olhos de Childan. A partir de então começa a investigação do objeto pelo sr. Tagomi. A busca é pelo sentimento profundo que a peça promete proporcionar. As referências que o narrador usa aqui são várias, quase todas com sentido religioso: o brinco como o *Om* dos Brâmanes; a infância buscando conchas na beira da praia; o profeta Elias. A investigação vai ganhando corpo conforme o sr. Tagomi vai ficando impaciente com os fracassos sucessivos. Ele não consegue sentir nada com a peça. Ele explora o resultado do

contato da peça triangular com os seus cinco sentidos. Nada acontece. O que o leva de volta para a visão.

Da visão, um novo mergulho no objeto triangular e a análise da matéria que compõe aquele objeto. Metal, profundezas, o mundo do *yin* e de *trolls* e a relação, explícita pela descrição contida no romance, com a parte inferior e escura do triângulo de prata. Na parte superior, a reflexão da luz, o *yang*, o divino, “[...] celestial, etéreo. Como cabe a uma obra de arte” (DICK, 2019 [1962], p.270). O sr. Tagomi começa a encontrar o caminho do desvelamento do objeto a partir da dualidade que ali se apresenta. Vê agora o metal e o fogo unificados. A luz refletida pelo objeto se torna um guia que conduz o sr. Tagomi para a compreensão e o equilíbrio do todo. O narrador conduz o leitor pela linha de raciocínio do personagem até o momento da quase queda do “véu de maya”, daquilo que separa o *self* do mundo. Quando algo quebra a ligação entre o sr. Tagomi e o objeto em suas mãos.

A luz desapareceu.

Na sua mão havia apenas um opaco triângulo de prata. Uma sombra havia tampado o sol; o sr. Tagomi levantou os olhos.

Um policial alto, de uniforme azul, de pé diante de seu banco, sorria.

[...]

Tudo arruinado, pensou o sr. Tagomi. Minha oportunidade de atingir o nirvana. Ela se foi. Interrompido por esse ianque neandertal bárbaro branco. Aquele subumano pensou que eu estivesse brincando um jogo infantil (DICK, 2019 [1962], p.271).

A compreensão do *yin* e do *yang*, assim como a compreensão do Tao em sentido mais amplo, é transferida para o objeto sacralizado e a sua conexão com ele é fraca, interrompida facilmente por eventos externos. A submissão do sujeito ao sagrado leva o personagem a cair na escuridão novamente. O sr. Tagomi vaga infeliz pela cidade, revelando o lado escuro e pesado do mundo que o cerca. Uma ficção tão real quanto a sua ficção oposta. A luminosidade da peça, que lhe prometia o nirvana, ao se esconder pela sombra do policial, esconde com isso toda a luminosidade do mundo. E o mundo então se torna um lugar mais pesado e difícil de viver. A cidade se apresenta de um modo cada vez mais sombrio, com os seus viadutos sem beleza, os bicitáxis e táxis que não se encontram quando se precisa

deles, uma lanchonete de aspecto sujo onde os brancos, cidadãos americanos dominados, não cedem lugar ao cidadão japonês. O sr. Tagomi lembra do livro tibetano dos mortos, o *Bardo Todol*, e pensa na morte, bem como na sua relação com a fantasia que seria a vida. Sente-se fora do seu mundo, fora do seu espaço e chega a pensar que foi o triângulo de prata que o desorientou. Com isso, o sr. Tagomi se dá conta de que perdera o triângulo de prata. Tendo desaparecido do seu bolso, ele volta até o banco onde a sua investigação havia sido interrompida pelo policial e reencontra a sua pasta e o objeto. Então, ele estabelece novamente a conexão com o triângulo de prata com a intenção de despertar daquela visão de mundo terrível que o tomava.

As névoas estariam dissipadas?

Deu uma olhadela discreta ao redor. A difusão tinha todas as chances de ter diminuído. Agora podia apreciar a escolha incisiva das palavras de São Paulo: “agora vemos em espelho e de maneira confusa”, não era uma metáfora, mas uma alusão perspicaz à distorção ótica. Nós realmente 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.

Ocasionalmente, temos inclinações excêntricas, perdendo todo senso de equilíbrio (DICK, 2019 [1962], p.274-5).

Nesse momento da obra de Philip K. Dick, temos uma reflexão profunda sobre a natureza da consciência, do problema da subjetividade-objetividade. É a partir dessa relação com o mundo que espelha o observador que o sr. Tagomi, ainda com o objeto no bolso, sai das relações infinitas da positividade religiosa e parte para a prática, pensa em ações concretas, mas ainda com muito medo delas. Pois, além do triângulo de prata de base escura e ponta reluzente, ele também carrega o seu revólver. A ideia da morte o persegue, de modo que ele acaba inventando um jogo de azar, apostando consigo mesmo a sua própria vida a partir do ato de dois garotos chineses e o seu encontro de um bicitáxi.

É possível perceber a importância que a obra de arte possui na trama escrita por Philip K. Dick., pois é a partir desse outro objeto estético que temos, com o sr. Tagomi, uma experiência religiosa. Mais ou menos como previa Robert Childan,

essas pequenas esculturas feitas por Frink também possuem um poder mágico que acaba prendendo a atenção do ministro do comércio, ou seja, alguém da alta sociedade japonesa.

Para Simondon, é justamente o pensamento estético o complemento do pensamento religioso e do pensamento técnico. A partir disso, podemos interpretar o triângulo de prata como um ponto de contato do sujeito, o sr. Tagomi, com uma espécie de realidade mágica, muito maior que o objeto e o indivíduo.

A religião, conservando as características de fundo (homogeneidade, natureza qualitativa, indistinção dos elementos no seio de um sistema de influências mútuas, ação à longa distância através do espaço e do tempo, engendrando ubiquidade e eternidade) representa a implementação das funções de totalidade. Um ser particular, um objeto definido de atenção ou de esforço, se encontra sempre, no pensamento religioso, menor que a unidade real, inferior à totalidade e incluído nela, superado pela totalidade do espaço e precedido e seguido pela imensidão do tempo. O objeto, o ser, o indivíduo, sujeito ou objeto, sempre são captados como menores que a unidade, dominados por uma totalidade pressentida que os supera infinitamente. A fonte da transcendência está na função de totalidade que domina o ser particular; este ser particular, segundo a visão religiosa, é captado em referência a uma totalidade da qual este participa, sobre a qual existe, mas que não pode nunca expressar completamente (SIMONDON, 1958, p.172).¹¹⁴

Podemos dizer que a busca do sr. Tagomi é por um sentimento de ubiquidade e de eternidade através dos brincos em formato triangular. Por causa do tormento do assassinato de dois homens, o sr. Tagomi busca o conforto no sentimento de totalidade, que somente o pensamento religioso pode oferecer. Como se a morte de outros dois seres, bem como a dor do ato violento em si, pudessem ganhar algum sentido dentro de uma perspectiva total, dado que, individualmente, eles geram só temor e incompreensão. É a partir do pensamento religioso que indivíduos, sujeitos

¹¹⁴ *La religion, conservant les caractères de fond (homogénéité, nature qualitative, indistinction des éléments au sein d'un système d'influences mutuelles, action à longue portée à travers l'espace et le temps, engendrant ubiquité et éternité), représente la mise en œuvre des fonctions de totalité. Un être particulier, un objet défini d'attention ou d'effort, se trouve toujours, dans la pensée religieuse, plus petit que l'unité réelle, inférieur à la totalité et compris en elle, dépassé par la totalité de l'espace et précédé et suivi par l'immensité du temps. L'objet, l'être, l'individu, sujet ou objet son toujours saisis comme moins qu'unité, dominés par une totalité pressentie qui les dépasse infiniment. La source de la transcendance est dans la fonction de totalité qui domine l'être particulier; cet être particulier, selon la visée religieuse, est saisi par référence à une totalité dont il participe, sur laquelle il existe, mais qu'il ne peut jamais complètement exprimer* (SIMONDON, 1958, p.172).

ou objetos, possuem relevância, pois eles se inserem em uma totalidade que os subjuga ao mesmo tempo que lhes dá sentido.

A ficção e o pensamento filosófico

Depois das análises feitas, podemos perguntar: qual é a correspondência fundamental entre os conceitos filosóficos desenvolvidos por Gilbert Simondon e ficção criada por Philip K. Dick?

Por ficção, podemos tomar a seguinte definição – ainda que insuficiente: “um modo de representação, uma forma de descrever indivíduos e eventos” (KRON; VOLTOLINI, 2020). No caso de *O homem do castelo alto*, é preciso lembrar que o jogo interno ficcional contém uma narrativa sobre a própria ficção e o seu poder sobre a vida. Pois ela trata de uma história alternativa aos fatos históricos – no caso, a derrota dos aliados na Segunda Guerra Mundial – contando ainda com uma obra de ficção como personagem central que, por sua vez, constitui-se como mais uma história alternativa aos fatos históricos – no caso, a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial. Portanto, temos um jogo de espelhos: conta-se a história de vários personagens em um mundo criado por Dick onde os alemães venceram a Segunda Guerra Mundial. Nesse mundo fictício, um escritor, no território americano ocupado por nazistas, escreve *O Gafanhoto torna-se pesado*, história esta que contraria os fatos da ficção. *O homem do castelo alto* é uma história alternativa que contém, em si mesma, um escritor e uma história alternativa. Temos uma representação de indivíduos e de eventos que contém, em si mesma, outra representação de outros indivíduos e eventos¹¹⁵.

Mas, para além dessa correspondência entre a obra de Dick e a obra de seu personagem (*O homem do castelo alto* e *O gafanhoto torna-se pesado*), podemos perceber que a relação entre a ficção e a realidade aparece, também, nos detalhes da trama. Há várias ficções dentro da ficção de Philip K. Dick concorrendo a atenção

¹¹⁵ É o que em teoria literária se conhece como “*mise en abîme*”.

com “O Gafanhoto torna-se pesado”. E o nosso foco foi, principalmente, nas ficções que encontram o seu apoio, ou a sua destruição, em objetos.

A primeira dessas ficções estava assentada em fatos históricos que tinham como alicerce um objeto sem temporalidade equivalente, isto é, sem historicidade. O exemplo, neste caso, é o do revólver Colt44 que, teoricamente, possuía um século de idade e a presença em uma batalha da guerra civil americana.

A segunda delas serviu como ponto de ruína para a ficção alimentada por Childan de que os asiáticos eram superiores aos brancos americanos como ele. O broche sem forma e o seu *mu*, ficção mágica nipônica passível de ser explorada comercialmente, leva Childan a perceber a importância da narrativa como modo de exploração e de domínio de uma cultura inteira. É justamente essa visão representativa tão ultrajante de uma obra de arte que leva o personagem a recusar a oferta e a escolher outra espécie de representação para explicar o mundo onde ele vive: uma ficção que dá valor estético aos objetos feitos pelos seus conterrâneos, um valor verdadeiramente mágico, dado que é impossível de ser replicado.

E, por fim, temos a ficção de base religiosa, desejada pelo sr. Tagomi, tendo mais uma vez, um objeto como pilar de sustentação para o pensamento humano. Assim como o revólver e o broche, o triângulo de prata chega nas mãos de um personagem desesperado já como indivíduo da nova ficção admitida por Robert Childan. É pela promessa de Childan que o sr. Tagomi aceita os brincos de forma triangular e inicia a sua busca por uma experiência religiosa, de ubiquidade.

A partir da teoria simondoniana, o que temos é um cenário onde a ficção se apoia em objetos. Os objetos podem ser entendidos como a representação do mundo no nível temporal, material, estético ou religioso. Se temos a técnica, a religião e a estética como forma de expressão desses modos de pensar, temos também a filosofia como modo de unificação e de dar sentido a essas expressões do pensamento humano. Para Simondon, os objetos são nada mais do que o resultado de pensamentos humanos, eles surgem a partir desses diversos modos mentais de relação do homem com o mundo. Dependem, assim, de abstrações prévias que são

próprias da capacidade humana de modelar, de prever, de criar. Ora, os objetos também são frutos de representações, de modelos que se concretizam e que, depois de materializados, servem de apoio para novas representações, novas ficções, que suplantam outras e que dão origem a mais ficções e mais objetos. Há um jogo de espelhos aqui. Assim como “*O Gafanhoto torna-se pesado*” é uma representação do mundo em que o leitor de “*O homem do castelo alto*” vive, os modos de existência dos objetos são, em algum nível, modos de expressão do pensamento humano. É nesse jogo de espelhos, de representação mútua entre pensamento e ação materializada, que podemos pensar a relação entre filosofia e ficção.

* * *

REFERÊNCIAS

D'AMMASSA, Don. *The Man in the High Castle: philip k. dick (1962)*. In: D'AMMASSA, Don. **Encyclopedia of Science Fiction**. New York: Facts On File, 2005

DICK, Philip K. **O homem do castelo alto**. 4. ed. São Paulo: Aleph, 2019 [1962]. 312 p. Tradução de Fábio Fernandes.

SIMONS, John L. The Power of Small Things in Philip K. Dick's "The Man in the High Castle". **Rocky Mountain Review Of Language And Literature**, Salt Lake City, v. 39, n. 4, p. 261-275, jan. 1985.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris : Aubier, 1958.

_____, Gilbert. **Sur la technique (1953-1983)**. Paris : Presses Universitaires de France, 2014.

STABLEFORD, Brian. Alternative history. In: STABLEFORD, Brian. **Science Fact and Science Fiction: an encyclopedia**. New York: Routledge, 2006. p. 18-20.

KROON, Fred; VOLTOLINI, Alberto. Fiction. In: ZALTA, Edward N. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Winter 2019 Edition), Acesso em 19 de outubro de 2020 <<https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/fiction/>>

Recebido 23/04/2022

Aprovado

29/08/2025

Licença CC BY-NC 4.0

