

Saulo de Oliveira

Fahrenheit 451: uma leitura política de uma narrativa distópica do pós-guerra

São Carlos
2022

Saulo de Oliveira

Fahrenheit 451: uma leitura política de uma narrativa distópica do pós-guerra

Dissertação de Mestrado apresentada à comissão avaliadora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura, referente à linha de pesquisa em *Literatura, História, Cultura e Sociedade*, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carla Alexandra Ferreira

São Carlos
2022

Resumo

Este trabalho se destina a interpretar o romance *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, pelo viés da leitura política, proposta por Fredric Jameson (1992). Ao empreender essa análise, buscamos compreender com maior clareza como o romance figura aspectos políticos, sociais e econômicos do “Breve Século XX” (HOBBSAWN, 1994) que, por sua vez, condicionam a escrita de obras distópicas, gênero que evoca a história do progresso capitalista e a relação homem-tecnologia/natureza-civilização, se inserindo no contexto de preservação da história pós-guerra e seus desdobramentos no modelo econômico pós-industrial.

Abstract

This work aims to interpret the novel *Fahrenheit 451* (1953) by Ray Bradbury, through the political reading, as proposed by Fredric Jameson (1992). Performing this analysis, it is expected to be understood more clearly how the novel figures political, social and economical aspects of The Short Twentieth Century (HOBBSAWN, 1994), the ones which possibilitate the writing of dystopian literary works, genre which evokes the history of capitalist progress and the relation between mankind, technology, nature and civilization, approaching a context of preservation of post-war history and its unfolding on the post industrial economic model.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à Universidade Federal de São Carlos, por todo o tempo que nela permaneci como estudante, desde a graduação até o fim do mestrado. Foram 10 anos que transformaram toda a minha visão de mundo, meu caráter, me apresentou aos meus melhores amigos, mas, sobretudo, foi onde me desenvolvi profissionalmente.

Agradeço à CAPES por ter financiado o meu projeto. Em tempos de cortes na educação e nos serviços que, num geral, garantem cidadania às camadas mais pobres, é importante reconhecer o valor do financiamento à pesquisa e lutar, a cada dia, para que ele seja ampliado.

À professora Carla, que me acompanha há tantos anos, serei eternamente grato. Grato por seus ensinamentos, por me transmitir um pouco do seu olhar crítico sobre as questões sociais e como elas perpassam a arte. Serei sempre grato, ainda, pela sua compreensão, empatia e humanidade no trabalho com a pesquisa.

Agradeço à professora Raquel e ao professor Marcelo por sua gentileza e, mais ainda, por seus apontamentos, os quais fizeram com que meu trabalho adquirisse a sua forma final. A avaliação feita por eles me auxiliou na escolha dos temas com maior sabedoria e na medida exata.

Por fim, a todos esses grandes amigos, do Bloco 60, da República Bonobos, do Clube do Jairo (meus amigos de graduação), meu muito obrigado. Por mais que não estejamos mais juntos, construímos grandes memórias.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1- Fahrenheit 451: Um fragmento de Utopia	13
1.1. 'A world that does not exist': a vida e a obra de Ray Bradbury.....	13
1.2. Outras vozes: Uma fortuna crítica para Fahrenheit 451.....	14
1.3. A maquinaria da dominação e a separação entre homem e natureza: uma fundamentação teórica.....	17
CAPÍTULO 2 - Integrados e Excluídos: Um mapeamento político.....	29
2.1. Montag, Clarisse e Mildred: Perspectivas de um mundo distópico.....	29
2.2. Os mentores de Guy Montag: adesão, revolta e renovação.....	39
Capitão Beatty e a dissolução do diálogo.....	39
Faber e a revolução reprimida.....	45
A redenção de Montag e a mensagem utópica de Granger.....	47
CAPÍTULO 3 – Das tensões da Guerra à renovação utópica: o inimigo que traz a regeneração.....	50
A guerra e as tensões de <i>Fahrenheit 451</i> : Inimigos do Estado.....	50
O resíduo nazista na figuração da natureza e da queima de livros.....	66
A cultura da passividade.....	70
O valor trabalho na construção de uma identidade e de um legado humano.....	72
Considerações Finais.....	74
Referências.....	78

“A emoção mais antiga e mais forte do homem é o medo, e o medo mais antigo e mais forte é o medo do desconhecido.”

“A coisa mais misericordiosa do mundo é, segundo penso, a incapacidade da mente humana em correlacionar tudo o que sabe. Vivemos em uma plácida ilha de ignorância em meio a mares negros de infinitude, e não fomos feitos para ir longe. As ciências, cada uma empenhando-se em seus próprios desígnios, até agora nos prejudicaram pouco; mas um dia a compreensão ampla desse conhecimento dissociado revelará terríveis panoramas da realidade e do pavoroso lugar que nela ocupamos, de modo que ou enlouqueceremos com a revelação ou fugiremos dessa luz fatal em direção à paz e ao sossego de uma nova idade das trevas.”

Howard Phillip Lovecraft

Introdução

Numa época em que a leitura de livros é proibida, bombeiros cumprem o papel de garantir a extinção desse hábito e, assim, ateião fogo em obras literárias e se tornam um novo instrumento de repressão autoritária. Com tal interdição, os cidadãos dedicam-se a novas formas de entretenimento e de relações interpessoais, totalmente mediadas por alta tecnologia. Em *Fahrenheit 451* (a temperatura em que o papel pega fogo e queima), Ray Bradbury nos apresenta uma sociedade automatizada em seus hábitos, alienada de seus propósitos existenciais e dissociada de sua própria história. Neste trabalho, demonstraremos como esse romance traz sintomas da relação homem *versus* tecnologia *versus* natureza, que começa a se desenvolver no período pós-guerra e se desdobra ao longo da segunda metade do Século XX.

Neste trabalho acompanharemos a jornada do bombeiro Guy Montag, sua esposa Mildred, Clarisse McLellan, o capitão dos bombeiros Beatty, o professor Faber e o exilado Granger. Tais personagens demonstrarão repulsa ou adesão ao sistema político de *Fahrenheit 451* e, dessa forma, encarnarão diferentes manifestações de impulsos utópicos. Pela leitura, observamos que o cenário da obra não é radicalmente diferente da paisagem moderna de uma cidade interiorana dos Estados Unidos. A projeção futura de Bradbury, nesse sentido, aponta mais para uma influência cultural do excesso da tecnologia e menos em termos de uma infraestrutura ultra-urbanizada, o que, como analisa Manuel da Costa Pinto, no prefácio à edição brasileira, faz com que o texto adquira tons realistas, se comparado aos seus predecessores, tais como *Nós* (Evgeni Zamiatin), *1984* (George Orwell), ou *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley)¹.

¹A exemplo desses livros, encontramos em Bradbury uma sociedade policialesca, com propensões totalitárias, em que a individualidade é sacrificada a razões de Estado. Em certo sentido, porém, *Fahrenheit 451* é bem mais realista — e isso não apenas no sentido da representação naturalista (o livro é muito menos rico em invenções de um mundo alternativo do que seus precursores), mas na estranha verossimilhança que esse livro adquiriu cinquenta anos após sua publicação. [...]

É difícil avaliar o quanto essa descrição de um mundo assolado pela indústria do entretenimento soava caricatural quando Bradbury publicou *Fahrenheit 451*. Atualmente, porém, nenhum leitor do romance terá dificuldade em ver nesse quadro desolador um instantâneo de nossa realidade mais cotidiana. Os monitores de televisão, onipresentes nesse livro, podem ter sido inspirados no Grande Irmão de Orwell; hoje, ironicamente, se parecem mais com os reality shows. Em *Fahrenheit 451*, não há um poder central que tudo vigia (como acontecia em *1984*), mas um ressentimento geral que produz “bombeiros” — essa corporação de censores com mandato popular

Em nossa análise, trataremos *Fahrenheit 451* enquanto uma distopia, gênero que descende da Utopia, e que faz a esta última um contraponto. Entre o início da Idade Moderna até finais do século XIX, as utopias, de um modo geral celebravam um casamento harmônico entre o homem e o seu futuro, conquistado pelo desenvolvimento tecnológico e a crescente autonomia da ciência sobre a religião. O bom uso das técnicas também demarcou um desenvolvimento cultural nas sociedades ao redor do mundo, o que serviu de base dentro das ciências sociais para uma análise que investigasse a dicotomia natureza e cultura como esses conceitos impactaram a evolução humana. Dentro da civilização ocidental adotou-se uma perspectiva teleológica para esse desenvolvimento, concepção que também influencia as ficções futuristas: as utopias, desde Thomas More a H. G. Wells; a ficção científica, e por fim as distopias (KOPP, 2011). Discutiremos, mais adiante, como esse ponto de vista sobre a história da humanidade serviu de superestrutura para o modo de produção capitalista e como essa relação é criticada nas distopias. Tais conceitos servirão de aporte teórico para a análise de *Fahrenheit 451*, a qual será empreendida com base na metodologia de Fredric Jameson, que pressupõe uma leitura hermenêutica do romance em três molduras concêntricas, ou horizontes de leitura, a saber, um romanesco, em que se observam aspectos internos à obra, tais como a relação entre personagens, enredo, espaço, entre outros elementos que combinados revelam a configuração estética da obra, que será entendida com um ato socialmente simbólico. O referente deste símbolo será o contexto histórico, político e social em que a obra está engendrada, neste caso, a década de 1950, nos Estados Unidos, o qual corresponde ao segundo horizonte. Ao destacarmos esse referido contexto, identificaremos como essa superestrutura corrobora o modo de produção que entra em vigor no pós-guerra, o chamado capitalismo de terceira fase e seu aspecto virtual, e assim atingiremos o terceiro horizonte interpretativo.

No que diz respeito à organização deste trabalho, no primeiro capítulo abordaremos questões referente à feitura da pesquisa: a vida e trajetória artística do

para representar “o rebanho impassível da maioria”. Sob certo aspecto, portanto, *Fahrenheit 451* não é uma distopia, mas um romance realista, que flagra a dialética demoníaca da sociedade de massas, em que as massas parecem ser títeres das elites, mas na qual as elites só existem em função das massas. Como lembra Faber, em um diálogo com Montag, a sociedade do espetáculo é uma espécie de servidão voluntária [...] (Pinto, Manuel da Costa. Prefácio. In: *Fahrenheit 451*, 2ª Edição, São Paulo: Globo, 2012. p. 11, 13-14)..

autor, a fortuna crítica da obra e, por último faremos considerações mais detalhadas sobre o nosso aporte teórico e metodológico.

No segundo capítulo, daremos início ao trabalho interpretativo, concentrando-nos em destacar as características da obra que fazem com que ela seja entendida enquanto um ato simbólico. Descreveremos como as personagens adotam posições políticas favoráveis ou contrárias ao sistema político de *Fahrenheit 451* e como esses posicionamentos revelam manifestações de impulsos utópicos. O espaço da cidade será analisado como uma antítese da natureza, sendo que cada espaço (bem como as personagens atuantes) encerra diferentes visões e perspectivas sobre a humanidade e seu futuro. Destacaremos a trajetória de Guy Montag e a importância da sua relação com o trabalho enquanto tarefa que estabelece o seu lugar no mundo, assim como o contato com as outras personagens o auxiliará em sua jornada de auto descobrimento e fuga das mazelas da distopia.

No terceiro capítulo, vamos observar como a simbologia presente no romance diagnostica questões históricas da década de 1950 e do período pós-guerra. Nesse momento do trabalho, vamos analisar fatores externos à obra, seu contexto político, social e econômico, para então entender como o romance figura os ideogramas de seu tempo, ampliando semanticamente seu conteúdo manifesto. Nesse sentido, analisamos como *Fahrenheit 451* reconstrói esteticamente as tensões da Guerra Fria, sobretudo como esse conflito afetou os Estados Unidos e sua população. Apontaremos como a proibição de leituras não simboliza apenas a repressão de ideias que ocorreu no país, mas também como ela evoca um trauma, então recente, do regime nazista.

A oposição entre cidade e natureza também fará parte da discussão, pois procuraremos sintetizar as contradições históricas que existem nessa simbologia. A natureza, em oposição à cidade, será entendida como uma busca pelo utópico e como um lugar de renovação da humanidade, uma desassociação do conhecimento como uma fonte de poder e dominação de homens sobre outros homens. Nessa perspectiva, demonstraremos como o romance apresenta uma ressignificação da relação entre o homem e o produto de seu trabalho, afastando a atividade laboral de uma dependência em relação ao aspecto tautológico do capitalismo tardio, em que o homem vive para fazer funcionar uma cultura de consumo. A cultura de consumo está diretamente associada à nova dominante cultural, o chamado pós-modernismo,

como conceituado por Jameson (2002). Ao analisar politicamente a configuração estética de *Fahrenheit 451*, evidenciaremos como essa lógica cultural permeia a vida das personagens, como também está imbricada na forma do romance.

Capítulo 1 – Fahrenheit 451: Um fragmento de Utopia

1.1 – “A world that does not exist”: a vida e a obra de Ray Bradbury

Ray Douglas Bradbury nasceu em Waukegan, Illinois, Estados Unidos, em 22 de agosto de 1920. O autor habitou diversas cidades do país de origem em razão do trabalho de seu pai, técnico de instalações telefônicas, até se estabelecerem em Los Angeles, Califórnia. Após concluir a educação básica, Bradbury estudou como autodidata, enquanto trabalhava como jornalista. Estreou sua carreira como escritor por volta de 1938 publicando contos em *fanzines*. Casou-se, em 1947, com Marguerite McClure e, nos anos seguintes, teve diversos de seus contos publicados nas mais importantes revistas de ficção científica dos EUA. Logo também receberia diversos prêmios, como o *Benjamin Franklin Award* de ficção científica, um *Oscar* de melhor roteiro adaptado para o filme *Moby Dick*, além do *Aviation-Space Writer's Association Award* pelo melhor artigo sobre o espaço numa revista norte-americana, em 1967; o *World Fantasy Award for Lifetime Achievement*, em 1977; e o *Grand Master Nebula Award* (para escritores norte-americanos de ficção científica), em 1988. Em 2000, a *National Book Foundation Medal for Distinguished Contribution to American Letters* consagrou o trabalho do autor concedendo-lhe o *National Book Awards*. O romance *Fahrenheit 451* foi publicado pela primeira vez em 1953, sendo adaptado para o cinema em 1966 pelo diretor Francois Truffaut.

Sobre *Fahrenheit 451*, o autor faz alguns comentários no posfácio do livro. O contexto de produção da obra merece particular atenção. Mesmo já tendo conquistado relativa fama no seu nicho de trabalho, Bradbury ainda se declarava um escritor pobre, não dispondo de condições de pagar um escritório particular para escrever seus livros. Posteriormente, ele decide alugar uma sala de datilografia disponível na biblioteca da Universidade da Califórnia, que cobrava 10 centavos por meia hora. O relógio, como conta o autor, tiquetajava freneticamente e seu processo de escrita acompanhava esse ritmo. Como ele mesmo comenta, “tempo era dinheiro”, de modo que a primeira versão foi terminada em 9 dias. É válida a menção a essa curiosidade, pois que dá razão empírica ao caráter veloz do próprio texto a ser analisado. Palavras, frases ou expressões que conotam velocidade permeiam todo o romance e a própria construção do sentimento da vida na cidade, enquanto cenário distópico. Temos, é claro, a tecnologia e o poderio bélico como

elementos estéticos que geram essa mesma sensação: a guerra que varre a cidade começa e termina no mesmo instante.

1.2. Outras vozes: uma fortuna crítica sobre *Fahrenheit 451*

O romance objeto dessa pesquisa foi estudado em outras ocasiões. Um dos trabalhos mais completos sobre o assunto é a dissertação de mestrado de Danielle Correia *O Estado totalitário e os cidadãos em Fahrenheit 451*. Nesse projeto, a pesquisadora adotou uma análise Jamesiana do romance, considerando o texto literário e seu contexto histórico, ou seja, como o texto apresentava sintomas da política mundial em meio à Guerra Fria.

O Estado totalitário, conforme discutido por Danielle Correia, figura aspectos do que Guy Debord chamará posteriormente de espetacular integrado. Nesse viés, a autora relaciona a obra de Bradbury à história dos EUA no contexto pós II guerra mundial e Guerra Fria, comentando obviamente a relação entre disputa ideológica e censura responsável por gerar um sentimento de paranóia nos cidadãos norte-americanos, os quais apesar de convictos do caráter democrático das políticas do Estado Norte Americano se encontram, ao mesmo tempo, reféns de aparatos repressores. São mencionadas em seu trabalho as políticas internas anti-espionagem e anti-socialistas, inicialmente sob o governo de Harry Truman, gerenciadas pelo do senador Joseph McCarthy entre 1947 e 1957.

Concordamos, em nossa dissertação, que há uma coexistência de elementos autoritários dentro do espectro democrático e, assim, nos apoiamos em Guy Debord, que discute o conceito de espetacular integrado como característica das sociedades capitalistas do período pós guerra, as quais souberam mesclar elementos de um modelo espetacular difuso (liberal) e de um modelo espetacular concentrado (autoritário). Divergimos, porém, em relação à tese de que *Fahrenheit 451* figura um Estado totalitário (apesar de policialesco), já que não apresenta figuras políticas de poder centralizado, como desenvolveremos posteriormente. Discutimos que a presença de capitão Beatty como porta voz do Estado, simboliza justamente a difusão desse novo tipo de autoritarismo que caracteriza os Estados Unidos no pós guerra.

O trabalho de Danielle assume importância, ainda, por mencionar muitos detalhes sobre o processo de criação do romance, apresentando trechos de

entrevistas com Ray Bradbury, que expunham sua intenção artística na composição do texto. Ela demonstra a avaliação do autor sobre o contexto político norte americano e como o autor trabalhou para simbolizar tais questões, sobretudo a repressão de ideias, mas também considerando as mudanças que o período pós-guerra consolida em relação à indústria do entretenimento. Ela comenta o *boom* das revistas em quadrinho, dos comerciais de TV e programas de entretenimento que começam a surgir nesse período e se tornam um grande atrativo para o público norte-americano, além de, de certo modo, como ela analisa, ajudam a moldar uma nova lógica cultural, questão também comentada por Jameson em seu livro *Pós modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Estabelecemos alguns pontos de contato com esse trabalho, sobretudo pela metodologia utilizada e contexto sócio-político sintetizado por Correia. Nossa contribuição para além do que a autora propõe está na análise da oposição entre natureza e cidade, como figuração de um impulso utópico.

O artigo de Lia Santos e Ilse Vivian, “Fahrenheit 451: Do simbolismo épico ao intempestivo contemporâneo” (2020), faz uma análise da personagem Guy Montag a partir das fissuras ao longo da narrativa, que caracterizam o seu desenvolvimento. A partir das ideias expressas em uma abordagem sócio-histórica baseada nas ideias de György Lukács, Michel Zérafra e Giorgio Agamben, as autoras abordam a personagem principal, Guy Montag, pela perspectiva do (anti) herói, numa referência aos poemas épicos em comparação com a modernidade. Para as autoras, o romance em questão serve enquanto símbolo da dialética das formas literárias (epopéia e romance). No artigo, é proposta uma metodologia interpretativa semelhante aos horizontes de leitura propostos por Jameson, embora as autoras se dediquem a estabelecer um diálogo entre forma literária, história e sociedade, considerando outros aspectos. Para elas, cabe situar os diferentes momentos históricos vividos pelo homem ocidental, na medida em que novas formas literárias surgem para narrar a história da humanidade. No argumento de Santos e Vivian, as modificações que se operam no homem e no mundo se dão a partir de fissuras.

De certa forma, as reflexões expressas no artigo encontram um ponto de contato importante com nossa dissertação. Ao comparar os conflitos da personagem Guy Montag com um conflito de eras da humanidade (ou da civilização ocidental), as autoras relacionam o sistema político figurado no romance *Fahrenheit 451*, o qual impõe uma estrutura fechada de ideias, com as epopéias do período Helênico, onde,

de acordo com Lukács, “só existem respostas”. Esse comentário remete a uma ideia de que será estudada neste trabalho em relação à oposição homem *versus* natureza, pois a épica grega reconstrói simbolicamente a natureza enquanto um espaço em que a racionalidade foge ao controle humano, sendo, portanto, lugar de caos e perigo. Conseqüentemente, a repulsa pela natureza gera um constrangimento das identidades humanas nas culturas ocidentais. Neste trabalho, fazemos uma leitura semelhante – visto que o fechamento de ideias é parte essencial de um sistema distópico autoritário – observando a relação homem, cidade e natureza, em que a cidade representa o fechamento e a natureza, a abertura, apontando como as personagens se comportam nesses espaços.

No trabalho de Santos e Vivian, Guy Montag é interpretado como uma versão contemporânea do herói épico, o que nos dá margem para discutir o caráter cíclico da distopia de Bradbury. Em nossa análise, consideramos que o *Fahrenheit 451* apresenta uma ideia de retorno da humanidade às suas origens pela fuga da cidade e pelo contato com a natureza. Esse retorno, de acordo com Santos e Vivian, é figurado pelo herói contemporâneo com traços helênicos, que não obstante não se fecha em seu desenvolvimento e traz as rupturas necessárias para uma novo modelo de existência. Em nossa dissertação, tratamos essa mudança na personagem enquanto uma manifestação de impulso utópico. O trabalho de Guy Montag, no espaço da cidade, tolhe o seu caráter de indivíduo, figurando, assim, o fenômeno da reificação. A recusa a essa função e a fuga do espaço que a engendra fazem com que a personagem recupere o sentido de sua existência. No caso do corpo de bombeiros, outros heróis num sentido mais militarizado da palavra, observamos também que esse indivíduo não existe por ser massificado, e assim nos colocamos, esteticamente, perante o problema do capitalismo de 2ª e 3ª fases, conforme explicaremos adiante.

A tese de doutorado de Rudinei Kopp, *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século XX: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*, como o título já sintetiza, faz uma análise dos romances mencionados, abordando a figuração dos meios de comunicação em regimes autoritários. Ao falar de *Fahrenheit 451*, o autor descreve a importância das radioconchas, da televisão e, obviamente, da leitura de livros. Em sua tese, ele discorre sobre o romance em um capítulo de aproximadamente 30 páginas. Mesmo assim, ele consegue empreender uma análise que compreende os pontos básicos da obra. Kopp, assim como Danielle Correia,

aponta na obra um conflito ideológico, um viés moralizante em relação à proibição da leitura de livros e como o autor culpabiliza a população pela degeneração moral, decorrente da abolição da leitura. As primeiras subdivisões do capítulo concentram-se em uma leitura de tipo romanesca, mas no último subtópico o autor procura discutir como a relação Indústria Cultural, Estado, autoritarismo e população caracterizam o teor político do texto distópico e as ambiguidades da proposta estética de Bradbury.

Entre os trabalhos lidos previamente para esta seção, também está presente a dissertação de mestrado de Terezinha de Assis Oliveira, que discute a preservação dos livros enquanto manutenção da memória.

1.3 – A maquinaria da dominação e a separação entre homem e natureza: uma fundamentação teórica

O processo de automatização do pensamento humano é marcado por um dilema entre a razão e o mito. A razão diz respeito a uma tentativa de desencantar o mundo, ou seja, explicar os fatos do mundo a partir de conceitos lógico-matemáticos que afastassem a compreensão sobre as coisas de ideias supersticiosas, estas responsáveis por trazer receios/medos em relação ao funcionamento da natureza.

A natureza seria, nesse viés, o espaço próprio do mito, onde a razão humana não pode chegar, tal como historicamente, nas narrativas heróicas, o homem ao adentrar a natureza sofria diversos riscos à sua integridade mental e física. Assim sendo, houve um processo de dominação desses espaços de modo que tal dominação garantisse a sobrevivência humana. O projeto de dominação que foi sendo empreendido perpassou também as relações que os povos não ocidentais/primitivos faziam entre a natureza e o sagrado. Observamos de modo geral que durante o romantismo, por exemplo, a aura de misticismo associada à natureza foi retratada por meio do elemento gótico e marca uma contradição entre a nobreza e a burguesia. Semelhantemente, Adorno e Horkheimer ilustram pela Odisséia de Homero que, no período clássico, tal relação é figurada através de entidades mitológicas não-humanas que dominam forças desconhecidas para o herói, Ulisses, às quais ele, por meio de suas estratégias, consegue resistir e subjugar. Desse modo sintetiza-se a gênese de um sistema de pensamento que será recuperado com a Idade Moderna.

O esclarecimento, conforme denominado pelos autores, pressupõe, portanto, um afastamento da natureza e das tradições mitológicas. Ao mesmo tempo busca-se dominar esse espaço intocado e subjugar/apagar as entidades sagradas pré-cristãs. Esse processo, a partir da Idade Moderna, molda a moral do pensamento puritano/burguês, bem como as bases de um novo fazer científico, cuja função seria colocar a ciência a serviço do desenvolvimento tecnológico que favorecesse o poderio e a influência humana sobre as coisas da natureza. Assim sendo, conforme discutem os autores, podemos estabelecer relações dicotômicas tal que o desenvolvimento tecnológico se atrela ao poderio bélico, bem como a dominação da natureza se vincula ao imperialismo. Em última instância, estabelecer tais relações implica em dizer que o esclarecimento, de acordo com Adorno e Horkheimer, acompanha as fases do capitalismo desde o período mercantil até a fase industrial, processo que influencia manifestações artísticas e tratados filosóficos. Aqui nos concentraremos, sobretudo, na consolidação dos gêneros literários utopia, a partir do século XV, e distopia, a partir do século XIX/XX.

Podemos entender que o conceito de Utopia, formado pioneiramente pela obra de Thomas More, traz consigo um princípio teleológico no que diz respeito a uma formação cultural ideal, mas, como Jameson (2005) explica, tal conceito deve sempre ser observado num viés hermenêutico de uma crítica positiva e negativa. Assim, o gênero Utopia diz respeito a uma forma textual, mas também a um impulso utópico, presente nas atitudes humanas enquanto uma busca por mudanças radicais na estrutura social vigente. Conforme o teórico discute, o princípio da Utopia, enquanto forma e conteúdo, é alvo de um longo debate a respeito de sua validade enquanto metacomentário social, de modo que, por diversas vezes, utopia é considerada por revisionistas e anti-utopistas simplesmente como um não-lugar, ou como um idealismo, a depender do momento histórico em que a discussão é colocada (desde a Idade Moderna até a atualidade).

A relação entre o [discurso] Utópico e o político, bem como as questões sobre o valor prático-político do pensamento Utopista e a identificação entre socialismo e Utopia, continuam sendo tópicos não resolvidos nos dias de hoje, quando a Utopia parece ter recuperado sua vitalidade como um slogan político e

uma perspectiva politicamente energizante. (JAMESON, 2005, p. xi-xii – tradução nossa)²

Mesmo assim, em síntese, de acordo com Jameson, Utopia nos dias de hoje é a forma estética que busca imaginar alternativas para o capitalismo tardio, que nesse estágio ganha tons de irreversibilidade.

Quando Homero formou a ideia da Quimera, ele apenas juntou em um animal partes que pertenciam a animais diferentes; a cabeça de um leão, o corpo de um bode, e o rabo de uma serpente. Em nível social, isso quer dizer que nossa imaginação é refém de nosso modo de produção (e talvez de quaisquer resquícios dos [modelos] passados que tenham se mantido). Sugere-se que, na melhor das hipóteses, Utopia pode servir à proposta negativa de tornar-nos mais conscientes de nossa prisão mental e ideológica (algo que eu mesmo afirmo ocasionalmente). (JAMESON, 2005, p. xiii – tradução nossa)³

Nesse sentido, estabelecemos diálogo entre o texto de Adorno e Horkheimer com o panorama histórico e de gênero feito por Rudinei Kopp (2011). O pesquisador aponta características presentes em textos utópicos e como elas se invertem pelos textos distópicos, produzidos majoritariamente a partir do século XX. Kopp coloca-se de acordo com outros teóricos de uma crítica negativa da utopia para dizer que a conduta do homem moderno trás aspectos do pensamento behaviorista – transformando-se em uma peça engrenada a um conjunto mecânico, apenas reagindo a estímulos externos – este tido como suposto reflexo do modo de pensar sistematizado pela lógica-matemática racionalista. Como resultado, poderia se dizer que é mais comum encontrarmos “mentalidades fascistas do que uma filosofia consciente do fascismo” (MUMFORD, 1956 *apud* KOPP, 2011). Existe, portanto,

²The relationship between Utopia and the political, as well as questions about the practical-political value of Utopian thinking and the identification between socialism and Utopia, very much continue to be unresolved topics today, when Utopia seems to have recovered its vitality as a political slogan and a politically energizing perspective. (JAMESON, 2005, p. xi-xii)

³ "When Homer formed the idea of Chimera, he only joined into one animal, parts which belonged to different animals; the head of a lion, the body of a goat, and the tail of a serpent."6 On the social level, this means that our imaginations are hostages to our own mode of production (and perhaps to whatever remnants of past ones it has preserved). It suggests that at best Utopia can serve the negative purpose of making us more aware of our mental and ideological imprisonment (something I have myself occasionally asserted); and that therefore the best Utopias are those that fail the most comprehensively (JAMESON, 2005, p. xiii)

uma correspondência entre o processo de industrialização e de automatização dos meios de produção que encontrou ecos no inconsciente político (JAMESON, 1992) de artistas e escritores ao longo desse período da história ocidental.

Antes de falar exatamente sobre as distopias, ele lembra que a tecnologia, nos termos atuais, “é inseparável do seu desenvolvimento histórico, da sua conexão com a revolução industrial e da história econômica, social e política do Ocidente. Ela também é inseparável do desenvolvimento da ciência desde o Renascimento”. Esse breve contexto é apresentado com o propósito de diferenciar a ciência moderna da ciência da Grécia Clássica. Para Fogg, essa distinção é importante porque há uma grande variação na maneira como a ciência é compreendida num texto utópico como a República (em torno de 380 a.C), de Platão, em relação à Nova Atlântida (1624), de Francis Bacon. (KOPP, 2011, p. 13)

A visão exposta por Kopp a respeito do emprego da ciência a partir da Idade Moderna também encontra ecos em Adorno e Horkheimer, os quais também discutem a apropriação da ciência por parte da burguesia. Sobre Bacon, os últimos dois autores afirmam:

Apesar de seu alheamento à matemática, Bacon capturou bem a mentalidade da ciência que se fez depois dele. O casamento feliz entre o entendimento humano e a natureza das coisas que ele tem em mente é patriarcal: o entendimento que vence a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada. O saber que é poder não conhece barreira alguma, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. Do mesmo modo que está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha, assim também está à disposição dos empresários, não importa sua origem. Os reis não controlam a técnica mais diretamente do que os comerciantes: ela é tão democrática quanto o sistema econômico com o qual se desenvolve. A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital. (ADORNO e HORKHEIMER, 1947, p. 16)

Conforme discutido na *Dialética do Esclarecimento* (1947), parte do conhecimento, supostamente, estaria em prestar atenção na tradição científica, pois é quando reparamos os problemas atuais a respeito do sentido da ciência. Tal mecanização é repercutida, ainda, no campo do pensamento (este tornando-se

mercadoria) e da linguagem (esta responsável pelo “encarceramento” da opinião pública). A todo esse processo, aqui brevemente resumido, Adorno e Horkheimer dão o nome de esclarecimento. A tentativa de desencantar o mundo transforma-se em “pensamento cegamente pragmatizado” num processo contraditório em que

Na crença de que ficaria excessivamente suscetível à charlatanice e à superstição, se não se restringisse à constatação de fatos e ao cálculo de probabilidades, o espírito conhecedor prepara um chão suficientemente ressecado para acolher com avidez a charlatanice e a superstição (ADORNO E HORKHEIMER, 1947, p. 11)

Os críticos apontam, ainda, que as inversões produzidas ao longo da história se deram, também, em decorrência de um problema de comunicação:

O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. Bacon, “o pai da filosofia experimental”, já reunira seus diferentes temas. Ele desprezava os adeptos da tradição, que “primeiro acreditam que os outros sabem o que eles não sabem; e depois que eles próprios sabem o que não sabem. Contudo, a credulidade, a aversão à dúvida, a temeridade no responder, o vangloriar-se com o saber, a timidez no contradizer, o agir por interesse, a preguiça nas investigações pessoais, o fetichismo verbal, o deter-se em conhecimentos parciais: isto e coisas semelhantes impediram um casamento feliz do entendimento humano com a natureza das coisas e o acasalaram, em vez disso, a conceitos vãos e experimentos erráticos: o fruto e a posteridade de tão gloriosa união pode-se facilmente imaginar. (ADORNO E HORKHEIMER, 1947, p. 16)

Assim sendo, conforme discutem os autores, podemos estabelecer relações dicotômicas tal que o desenvolvimento tecnológico gradativamente se atrela ao poderio bélico. Essa lição e sua intensificação, sobretudo a partir das empreitadas colonialistas, levadas a cabo pelas potências europeias (Alemanha, Itália, França, Inglaterra, Bélgica, entre outros países) é comentada por Hobsbawn em *A Era dos Extremos*.

[...]Os assuntos militares sempre foram interesse especial dos governos, desde que assumiram a direção de exércitos permanentes (“que ficam”) no século XVII, em vez de subcontratá-los de empresários militares. Na verdade, exércitos e guerra logo se tornaram “indústrias” ou complexos de atividade econômica muito maiores que qualquer coisa no comércio privado, motivo pelo qual no século XIX tantas vezes proporcionaram a especialização e a capacidade de administração para os vastos empreendimentos privados que se desenvolveram na área industrial, por exemplo, os projetos de ferrovias ou instalações portuárias. Além disso, quase todos os governos estavam no ramo de fabricação de armamentos e material bélico, embora em fins do século XIX surgisse uma espécie de simbiose entre governo e produtores de armamentos privados especializados, sobretudo nos setores de alta tecnologia como a artilharia e a marinha, que antecipavam o que hoje conhecemos como “complexo industrial-militar” (HOBSBAWN, 1995, p. 51)

Sob tal viés, observamos também que a dominação da natureza, enquanto símbolo, se vincula ao imperialismo. Na consolidação do romance, enquanto gênero que marca a ascensão da burguesia, a narrativa de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, é um diagnóstico dessa relação entre dominação da natureza e imperialismo, pois a personagem que dá nome à obra se estabelece em um território natural e ali passa a exercer seu domínio sobre animais e humanos que ali habitavam. Esse romance figura um momento de finalização do capitalismo mercantil e a necessidade, que surgiria nas décadas seguintes, de expansão do poderio colonial (conquista de novas áreas de influência comercial), que já era detido por alguns dos países supracitados. Em última instância, estabelecer tais relações implica dizer que o Esclarecimento, como definido por Adorno e Horkheimer, acompanha as fases do capitalismo desde o período mercantil até a fase industrial. O desenvolvimento do pensamento automatizado com propósitos de dominação se desemboca na reificação do homem trabalhador.

O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitizadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total, já provê espontaneamente as mercadorias

dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens.
(ADORNO E HORKHEIMER, 1947, p. 34)

Nesse sentido, costuma-se levar em consideração o momento crítico do Breve Século XX (HOBSBAWN, 1995), especialmente devido à formação dos Estados nazi-fascistas e a Grande Depressão, como um propulsor de obras distópicas. Mas o movimento dos modos de produção, no caso, a chamada hipertrofia da máquina e a gradativa dependência humana sobre a tecnologia serviram também como um paradigma motivador para que a arte perdesse seu caráter de esperança e desse lugar ao medo. As distopias, de modo geral, demarcam uma ruptura com as boas expectativas de futuro que, supostamente, seriam fruto da relação homem tecnologia. A insurgência desse gênero literário, na primeira metade do século XX, simboliza, sobretudo, os horrores vividos pela Primeira Guerra Mundial, além da noção que se adquiria, pouco a pouco, sobre a incidência da máquina sobre o homem e seu efeito de automatização do trabalho.

Paralelamente, a peça “A Fábrica de Robôs” de Karel Tchépek, encenada pela primeira vez em 1921, é uma das primeiras obras a figurar um problema essencialmente moderno: o sentimento da impossibilidade da coexistência entre homem e máquina, numa narrativa futurista em que robôs (neologismo tcheco que significa trabalho forçado) adquirem consciência de sua servidão e aniquilam a espécie humana, esta totalmente depende do trabalho mecanizado. Esse dispositivo narratológico, com o passar dos anos, foi amplamente imitado em histórias de ficção científica, na literatura e no cinema.

Depois de Thomas More e Francis Bacon, H. G. Wells foi um utopista que glorificou em seus romances os benefícios da tecnologia em serviço da humanidade no contexto pós revolução industrial. *The Time Machine*, publicado pela primeira vez em 1895, é uma obra clássica das utopias modernas que retrata, como o título sugere, um viajante no tempo que consegue vislumbrar um futuro pleno em desenvolvimento tecnológico e conquistas sociais daí provenientes. Wells tem uma extensão de obras utópicas com um viés tecnocrata, se tornando um dos autores mais influentes do final do século XIX, de modo que críticos como Mark Hillegas, defendem que anti-utopias são derivadas do trabalho de Wells (Kopp, 2011).

Assim, diversos textos literários cujas premissas se davam a partir de formações novos sistemas sociais, passaram a serem escritos no século XX, a eles

acrescentado o elemento da catástrofe. Após a Primeira Guerra os romances *Nós* (1924) de Yevgeny Zamyatin e *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley foram obras fundamentais para a consolidação da distopia enquanto gênero literário. Percebe-se pelos dois romances uma nova interpretação acerca do racionalismo matemático, da ideia de estabilidade e do caráter de enclave que se atribui à ideia de sistema social planejado.

Conforme Fredric Jameson (2005) discute em *Archaeologies of the Future*, a formação de uma Utopia (termo aqui entendido enquanto um sistema fechado de valoração ideológica) tem origem num desejo por auto-suficiência, o qual se concretiza esteticamente (na ficção e na arquitetura) pela formação da(s) cidade(s). Como já dissemos, as distopias trazem um lado negativo das ideias utópicas em relação às expectativas de um futuro melhor. Cabe dizer, ainda, que mesmo dentro das narrativas distópicas, de acordo Jameson, há a presença de um impulso utópico. Jameson explica, com base na obra de Ernst Bloch, a presença mútua do Utópico e o Distópico na organização do texto literário.

Nesse ponto, a expressão do Impulso Utópico chega tão próxima à superfície da realidade quanto pode, sem se tornar um projeto Utópico consciente e sem atravessar aquela outra linha de pensamento que temos chamados de programa Utópico e realização Utópica. Os primeiros estágios do investimento Utópico estavam ainda presos aos limites da experiência individual, o que tampouco quer dizer que a categoria de coletividade não contém restrições – já sugerimos seu requisito estrutural de fechamento, para o qual retornaremos adiante.

Para o momento, no entanto, é suficiente observar que, na escassez de que qualquer política Utópica consciente, o coletivo conhece uma variedade de expressões negativas, cujos perigos são bem diferentes daqueles de egoísmo individual e privilégio. Narcisismo caracteriza ambos, sem dúvida: mas é o narcisismo coletivo que é mais imediatamente identificado nas várias práticas de grupo xenofóbicas ou racistas, das quais todas têm seu impulso Utópico, como eu notadamente tento explicar em outros momentos. A hermenêutica de Bloch não é idealizada para absolver esses impulsos Utópicos deformados, mas sim para receber uma aposta política em que suas energias possam ser apropriadas pelo processo de desmascarar, e lançados pela consciência de

maneira análoga à cura Freudiana (ou a reestruturação Lacaniana do desejo). Isso pode muito bem ser uma esperança perigosa e desnordeada; mas a ultrapassamos quando atravessamentos de volta o processo de construção Utopica consciente. (JAMESON, 2005, p. 8-9 – tradução nossa)⁴

As distopias diagnosticam um sentimento crítico à chamada maquinaria da dominação, ou a subjugação do homem pela economia. Ao figurar tais tensões, próprias ao momento de industrialização dos processos produtivos, esses textos possibilitam, no campo político, reflexões sobre as mazelas sociais.

M. Keith Booker, em *Dystopian impulse in modern literature: Fiction as social criticism* (1994b), analisa uma série de textos de ficção distópica com o intuito de compreender a evolução literária do gênero durante o século 20. Inicialmente, Booker procura organizar a realidade política e social como os principais motivadores das transformações na ficção distópica e, para tanto, identifica e caracteriza o contexto que marca o comunismo e o capitalismo na Europa e nos Estados Unidos. A exposição e a análise das narrativas são feitas de forma cronológica e tem como propósito amarrar o percurso histórico, de fato, ao desenvolvimento dos textos distópicos. Assim, é possível “traçar o desenvolvimento histórico do gênero em conjunção com o desenvolvimento histórico do mundo como um todo” (p. 20). Metodologicamente, ele analisa, discute, comenta e compara essas obras a partir de seis rubricas: “ciência e tecnologia, religião, sexualidade, literatura e cultura, linguagem e história.” Assim, obtém “uma introdução para os enredos, cenários e preocupações de muitas das principais ficções distópicas do século 20.” Para Booker, essas obras “revelam o parentesco muito próximo que há entre a crítica

⁴At this point the expression of the Utopian impulse has come as close to the surface of reality as it can without turning into a conscious Utopian project and passing over into that other line of development we have called the Utopian program and Utopian realization. The earlier stages of Utopian investment were still locked into the limits of individual experience, which is not to say that the category of collectivity is unbounded either - we have already hinted at its structural requirement of closure, to which we will return later on.

For the moment, however, it suffices to observe that, short of any conscious Utopian politics, the collective knows a variety of negative expressions whose dangers are very different from those of individual egotism and privilege. Narcissism characterizes both, no doubt: but it is collective narcissism that is most readily identified in the various xenophobic or racist group practices, all of which have their Utopian impulsion, as I've notoriously tried to explain elsewhere. Bloch's hermeneutic is not designed to excuse these deformed Utopian impulses, but rather entertains a political wager that their energies can be appropriated by the process of unmasking, and released by consciousness in a manner analogous to the Freudian cure (or the Lacanian restructuring of desire). This may well be a dangerous and misguided hope; but we leave it behind us when we pass back over into the process of conscious Utopian construction again.

social contida nas ficções distópicas e a crítica cultural e social moderna.” Desse modo, o pesquisador considera a análise dos textos a partir de pensadores identificados com essa crítica, fornecendo uma elucidação sobre as “relações entre a ficção distópica e a evolução gradual da história moderna” (p. 21). Seu foco se mantém sempre no sentido de entender como o processo histórico e o pensamento crítico se revelam nos textos distópicos. O olhar de Booker tende a ser mais amplo porque ele busca uma percepção para sugerir “uma forma geral da evolução literária do gênero distópico” (p. 22) durante o século 20. (KOPP, 2011, p. 26-27)

Temos, desse modo, em *Fahrenheit 451*, toda uma configuração política na qual as personagens se portam de acordo, ou em desacordo com a ideologia vigente. No caso dessa obra, a leitura de livros é proibida e o principal meio de entretenimento são telas de TV, chamadas de *TV Parlors*. Os livros encontrados são queimados por bombeiros, que agora desempenham não mais a função de apagar o fogo, mas de atear-lo para destruir produtos subversivos. As casas, por sua vez, são revestidas de um material resistente ao fogo. Guy Montag, a personagem, principal é membro do corpo de bombeiros e, portanto, um fiscalizador da ordem. O desenvolvimento do romance dá-se à medida em que sua percepção sobre a ideologia e a cultura do sistema político que o cerca vão sendo alteradas.

Para os propósitos desta análise literária, seguimos os pressupostos de Fredric Jameson em *O Inconsciente Político* (1992), estabelecendo uma relação metodológica com o passado cultural e a sua contrapartida dialética, buscando revelar a solidariedade dos sentimentos anteriores para com o presente, sem, contudo, reescrever anacronicamente um momento pelo outro, mas sim operando sob a hipótese de que os períodos históricos se conectam, pois contém em si as transformações da luta de classes: a história dolorida da humanidade e seus meios de produção.

No que diz respeito a este trabalho, Jameson propõe uma reflexão importante a respeito das noções que temos da crítica do mito e seu lugar no capitalismo:

Já sugeri, em outro trabalho, que a ideologia deixa sua marca na crítica do mito na medida em que esta propõe uma continuidade ininterrupta entre as relações sociais e as formas narrativas da sociedade primitiva e os objetos culturais de nossa própria sociedade. Para o marxismo, pelo contrário, é a ruptura radical – entre as duas formações sociais que deve ser

ênfatizada, se desejamos começar a entender até que ponto o capitalismo realmente dissolveu todas as antigas formas de relações coletivas, tornando suas expressões culturais e seus mitos tão incompreensíveis para nós quanto muitas das línguas mortas ou dos códigos indecifráveis (JAMESON, 1992, p. 62)

Nessa perspectiva, trabalharemos, nas próximas páginas, com o romance *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, o qual nos interessa por nos oferecer uma possibilidade interpretativa de reviver, figurativamente, o contato entre homem e natureza. Além disso, o romance está inserido em um momento histórico em que a relação homem e tecnologia ganha novos contornos. Nos referimos, aqui, ao período mais geral denominado pós-guerra e ao conflito ideológico entre Estados Unidos e União Soviética, popularmente conhecido como Guerra Fria. Conforme discutiremos adiante, o mundo passa por uma reconfiguração política que tem reverberações ao redor do globo, as quais adquirem diferentes nuances nos países, de acordo com seus respectivos papéis na nova divisão internacional do trabalho. Com base na metodologia proposta n'O *Inconsciente Político*, nossa perspectiva analítica se desenvolverá a partir de três molduras concêntricas, que revelam o caráter social de um texto, com base nos critérios da história política, inserindo o fragmento temporal em questão num todo linear; e nos preceitos de coletividade, onde se diagnosticam fatores da luta de classes e o desenvolvimento dos modos de produção (JAMESON, 1992).

Sob esse viés, daremos início à análise interpretativa do texto em um horizonte romanesco, observando seus aspectos internos. Elementos como o espaço da cidade, em oposição ao da natureza servirão para ilustrar o nosso entendimento sobre as questões distópicas e utópicas, respectivamente. Observaremos como as personagens se comportam nesses espaços, destacando suas filiações ideológicas, pelas quais se tem noção de sua adesão ou aversão ao sistema político figurado na obra. Nesse momento, com base no princípio da mediação, esse objeto cultural será encarado como um ato simbólico, identificando-se o chão social subjacente à sua estrutura e, assim, expandindo-a semanticamente.

No segundo horizonte de interpretação, tendo verificado a transformação dialética do ato simbólico em uma manifestação da ordem social, passaremos a discutir as maneiras pelas quais ele se insere nos grandes discursos coletivos de classe, apontando-se, desse modo, os seus ideogramas, “ou seja, a menor unidade

inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais” (JAMESON, 1992, p. 69). Mais especificamente, nos concentramos em examinar como o texto abrange questões da ordem do período pós-guerra: a Guerra Fria e os novos padrões de consumo, bem como discussões promovidas por movimentos de contracultura referentes à preservação dos vínculos entre o homem e a natureza. Dessa forma, adotamos um procedimento em que são consideradas perspectivas hermenêuticas, tanto em grau positivo quanto negativo.

Por fim, desenvolveremos reflexões de um terceiro horizonte interpretativo, destacando as maneiras pelas quais o caráter simbólico da obra, bem como o seus ideologemas subtextuais, podem ser transformados no que Jameson descreve como a ideologia da forma, ou seja, de que modo esses elementos se configuram enquanto conotações, ou mesmo antecipações, dos modos de produção. Nessa perspectiva, em suma, apontamos como o romance nos revela o afastamento que o capitalismo gera, no que diz respeito ao contato do homem com a natureza; como as relações de produção geram uma morte simbólica dos indivíduos e sua consequente autodestruição. Esse nível de leitura de leitura nos anunciará um impulso utópico, uma reorientação das possibilidades de existência, que pressupõem uma ruptura com o modo de produção capitalista, de modo que o homem abdique o seu papel de conquistador e assuma uma relação de equilíbrio com as forças naturais.

CAPÍTULO 2 – Integrados e Excluídos: Um mapeamento político

2.1 – Montag, Clarisse e Mildred: perspectivas de um mundo distópico

Neste capítulo daremos início à leitura interpretativa do texto, adotando aqui uma análise de cunho romanesco, ou seja, observando elementos internos ao romance, mas destacando o seu caráter simbólico. Com base nesse princípio, a teoria Jamesoniana dos níveis de leitura nos permitirá reconhecer o lugar social e histórico dessa obra literária: isso se realiza ao identificarmos as características das personagens e suas aspirações em relação ao sistema político figurado no texto. Dessa maneira o potencial simbólico da obra se revelará, ampliando-a semanticamente.

A história de *Fahrenheit 451* gira em torno de Guy Montag, um bombeiro. Nesse universo narrativo os bombeiros adquiriram uma função diferente: ao invés de apagar incêndios, são eles agora os causadores da destruição, portando espécies de lança-chamas que servem principalmente para queimar livros (e pessoas). O hábito da leitura, nesse mundo, foi sendo gradativamente deixado de lado pelo público e, posteriormente proibido. Ao mesmo tempo, as casas passaram a ter um revestimento especial que as tornava resistente ao fogo, de modo que os bombeiros passaram a desempenhar um papel fiscalizador das práticas infratoras da ordem geral.

No início da história, Montag é apresentado como um homem que amava a sua profissão. Há toda uma descrição ritualizada dos procedimentos de queima de livros, por meio da qual se nota que esse momento proporciona ao homem um imenso prazer.

It was a pleasure to burn. It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history. With his symbolic helmet numbered 451 on his stolid head, and his eyes all orange flame with the thought of what came next, he flicked the igniter and the house jumped up in a gorging fire that burned the evening sky red and yellow and black. He strode in a swarm of fireflies. He wanted above all, like the old joke, to shove a marshmallow on a stick in the furnace, while the flapping pigeon-winged books died

on the porch and lawn of the house. While the books went up in sparkling whirls and blew away on a wind turned dark with burning.(BRADBURY, 1953, p 1-2)⁵

Ao longo da história, alguns acontecimentos fazem com que Montag adquira uma nova visão sobre a sociedade em que vive e que o deixam desconfortável e infeliz com o seu trabalho de bombeiro, sendo o primeiro deles o contato com Clarisse. Se num momento inicial, temos a impressão de que Montag é um apreciador do fogo, logo essa visão se dissolve e tomamos conhecimento de uma outra face da personagem. O contato com a garota é rápido, mas mesmo essa breve conversa, e a pergunta final “você é feliz?”, são o suficiente para que o bombeiro constate a atitude mecanizada que adota perante o seu habitat e seu modo de viver.

"I rarely watch the 'parlor walls' or go to races or Fun Parks. So I've lots of time for crazy thoughts, I guess. Have you seen the two hundred-foot-long billboards in the country beyond town? Did you know that once billboards were only twenty feet long? But cars started rushing by so quickly they had to stretch the advertising out so it would last." "I didn't know that!" Montag laughed abruptly. "Bet I know something else you don't. There's dew on the grass in the morning." He suddenly couldn't remember if he had known this or not, and it made him quite irritable. "And if you look"-she nodded at the sky-"there's a man in the moon." He hadn't looked for a long time (BRADBURY, 1953, p. 7)⁶

Além disso, é pelo olhar da menina que podemos perceber as características que fazem da cidade um espaço distópico. A menção aos motoristas (usuários do

⁵ Queimar era um prazer. Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e alteradas. Empunhando o bocal de bronze, a grande víbora cuspiu seu querosene peçonhento sobre o mundo, o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos eram as de um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história. Na cabeça impassível, o capacete simbólico com o número 451 e, nos olhos, a chama laranja antecipando o que viria a seguir, ele acionou o acendedor e a casa saltou numa fogueira faminta que manchou de vermelho, amarelo e negro o céu do crepúsculo. A passos largos ele avançou em meio a um enxame de vaga-lumes. Como na velha brincadeira, o que ele mais desejava era levar à fôrnalha um marshmallow na ponta de uma vareta, enquanto os livros morriam num estertor de pombos na varanda e no gramado da casa. Enquanto os livros se consumiam em redemoinhos de fagulhas e se dissolviam no vento escurecido pela fuligem (tradução de Cid Knipel).

⁶ Eu raramente assisto aos “telões”, nem vou a corridas ou parques de diversão. Acho que é por isso que tenho tempo de sobra para ideias malucas. Já viu os cartazes de sessenta metros no campo, fora da cidade? Sabia que antigamente os outdoors tinham apenas seis metros de comprimento? Mas os carros começaram a passar tão depressa por eles que tiveram de espichar os anúncios para que pudessem ser lidos. (Tradução de Cid Knipel)

automóvel no geral) feita por Clarisse expõe um aspecto intenso do ambiente da cidade, tomada pela velocidade e pelo excesso de informação.

"I sometimes think drivers don't know what grass is, or flowers, because they never see them slowly," she said. "If you showed a driver a green blur, Oh yes! he'd say, that's grass! A pink blur? That's a rosegarden! White blurs are houses. Brown blurs are cows. My uncle drove slowly on a highway once. He drove forty miles an hour and they jailed him for two days. Isn't that funny, and sad, too?" "You think too many things," said Montag, uneasily (BRADBURY, 1953, p. 6)⁷

Diante do exposto, percebemos como a presença da velocidade age de modo com que os cidadãos permaneçam desconectados do mundo à sua volta. Esse contato com Clarisse gera em Guy Montag uma primeira fissura: a percepção de sua infelicidade ao contemplar mais atentamente o espaço em que vive. Para SANTOS e VÍVIAN (2020), o romance é organizado em torno de uma sucessão dessas fissuras. O conflito gerado por Guy Montag entre a percepção de seu lugar mundo e a ordem do mundo exterior, de acordo com elas, gera uma "perda da totalidade do ser" (p. 67). Assim, podemos entender que a aproximação entre o bombeiro e a menina é o fator que abre a fissura elementar para a trajetória do protagonista, e fornece as pré-condições que permitem a sua fuga posterior da cidade.

He felt his smile slide away, melt, fold over, and down on itself like a tallow skin, like the stuff of a fantastic candle burning too long and now collapsing and now blown out. Darkness. He was not happy. He was not happy. He said the words to himself. He recognized this as the true state of affairs. He wore his happiness like a mask and the girl had run off across the lawn with the mask and there was no way of going to knock on her door and ask for it back. (BRADBURY, 1953, p. 9)⁸

⁷ Às vezes acho que os motoristas não sabem o que é grama, ou flores, porque nunca param para observá-las — disse ela. — Se a gente mostrar uma mancha verde a um motorista, ele dirá: Ah sim! Isso é grama! Uma mancha cor-de-rosa? É um roseiral! Manchas brancas são casas. Manchas marrons são vacas. Certa vez, titio ia devagar por uma rodovia. Ele estava a sessenta por hora e o prenderam por dois dias. Isso não é engraçado? E triste, também? — Você pensa demais — disse Montag, incomodado.

⁸ Montag sentiu seu próprio sorriso escorregar, derreter-se, dobrar-se sobre si mesmo como uma película oleosa, como a substância de uma vela fantástica que estivesse queimando durante muito tempo e agora desmoronasse e se apagasse. Escuridão. Não estava feliz. Não estava feliz. Disse as palavras a si mesmo. Admitiu que este era o verdadeiro estado das coisas. Usava sua felicidade como uma máscara e a garota fugira com ela pelo gramado e não havia como ir bater à sua porta para pedi-la de volta.

Outra característica importante, que Montag identifica em Clarisse, é a convivência harmoniosa que a garota tem com sua família. A garota conta ao bombeiro detalhes de sua relação com seu tio e como ela e a família têm diversos momentos de interação e descontração, em rodas de conversa à noite, e como isso traz um sentimento de comunhão. Isso se nota também pelo espanto de Montag ao ver que a casa de Clarisse tem as luzes acesas e sua casa tem as luzes apagadas. Percebe-se, então, que a experiência da relação que o bombeiro mantém com a sua esposa, Mildred, é bastante diversa. A infelicidade de Montag é evidenciada pela descrição de sua casa e seu quarto.

He opened the bedroom door. It was like coming into the cold marbled room of a mausoleum after the moon had set. Complete darkness, not a hint of the silver world outside, the windows tightly shut, the chamber a tomb-world where no sound from the great city could penetrate. The room was not empty (BRADBURY, 1953, p. 9)⁹.

Assim, o casamento dos Montag mostra-se superficial e ausente de afeto.

Without turning on the light he imagined how this room would look. His wife stretched on the bed, uncovered and cold, like a body displayed on the lid of a tomb, her eyes fixed to the ceiling by invisible threads of steel, immovable. And in her ears the little Seashells, the thimble radios tamped tight, and an electronic ocean of sound, of music and talk and music and talk coming in, coming in on the shore of her unsleeping mind. The room was indeed empty. Every night the waves came in and bore her off on their great tides of sound, floating her, wide-eyed, toward morning. There had been no night in the last two years that Mildred had not swum that sea, had not gladly gone down in it for the third time (BRADBURY, 1953, p. 10).¹⁰

⁹ Montag abriu a porta do quarto. Foi como entrar na fria câmara marmórea de um mausoléu depois que a lua se pôs. Escuridão total, nem um traço do mundo prateado lá de fora, as janelas bem fechadas, a alcova era um mundo tumular onde nenhum som da grande cidade conseguia penetrar. O quarto não estava vazio.

¹⁰ Sem acender a luz, imaginou como estaria o quarto. Sua mulher estirada na cama, descoberta e fria, como um corpo exposto na laje de um túmulo, os olhos presos no teto por fios invisíveis de aço, imóveis. E nas orelhas as pequenas conchas, rádios firmemente ajustados, e um oceano eletrônico de som, música e vozes, música e vozes que chegavam, que vinham dar à praia de sua mente vigilante. Na verdade, o quarto estava vazio. Toda noite as ondas chegavam e a levavam em suas grandes marés de som, fazendo-a boiar, os olhos estatelados, rumo à manhã. Nos últimos dois anos não houvera um única noite em que Mildred não tivesse nadado naquele mar, não tivesse mergulhado nele alegremente pela terceira vez.

Em vista disso, podemos discutir as formas pelas quais o texto de Bradbury reconstrói aspectos dos papéis de gênero consagrados nas relações maritais. Levando em consideração que a obra aqui analisada tem como premissa a proibição de leituras, podemos entender a caracterização da personagem Mildred como uma imitação futurista das personagens femininas de romances do século XVIII.

Para elucidar a comparação, recorreremos à discussão proposta por Camila Cano Caporale (2016) acerca do papel do romance, enquanto parceiro do público feminino. Caporale faz menção às reflexões sobre o gênero feitas por Ian Watt em seu livro *A Ascensão do Romance*, no qual o autor considera que as mulheres eram impedidas de participar de atividades voltadas ao gênero masculino, de caráter público, como a política, a administração, ou mesmo a caça, entre outros, ficando as moças relegadas ao espaço doméstico. Tais romances, procuravam abordar a vida burguesa, mas continham uma função moralizante para o público feminino, de modo que as personagens principais, com frequência, eram mulheres. Em *Fahrenheit 451*, por outro lado, os livros dão lugar aos *TV Parlors*, telas de alta definição que proporcionam entretenimento interativo em tempo real. Essa nova modalidade de lazer pode, ainda, ser analisada em termos de um esvaziamento de significados, pois, no universo de Bradbury, as funções relativas ao gênero romance, de difundir uma determinada cultura e uma determinada moral, já não fazem parte das características encontradas nas peças encenadas nas telonas domésticas. O entretenimento que outrora vinha do romance (gênero), agora, com a proibição da leitura e substituição dos livros pelos TV parlors, esvazia-se.

What was it all about? Mildred couldn't say. Who was mad at whom? Mildred didn't quite know. What were they going to do? Well, said Mildred, wait around and see. He had waited around to see. A great thunderstorm of sound gushed from the walls. Music bombarded him at such an immense volume that his bones were almost shaken from their tendons; he felt his jaw vibrate, his eyes wobble in his head. He was a victim of concussion. When it was all over he felt like a man who had been thrown from a cliff, whirled in a centrifuge and spat out over a waterfall that fell and fell into emptiness and emptiness and never-quite-touched-bottom-never-never-quite-no not quite-touched-bottom ... and you fell so fast you didn't touch the sides either ... never ... quite . . . touched . . . anything. The thunder faded. The music died. "There," said Mildred (...) (BRADBURY, 1953, p. 42)¹¹

¹¹ Afinal, o que era aquilo tudo? Mildred não sabia dizer. Quem estava com raiva de quem? Mildred não sabia de nada. O que eles vão fazer? Ora, disse Mildred, espere aí e veja. Ele havia esperado

A incapacidade de Mildred em definir o enredo do teatro encenado nos *parlors* indica uma tendência cultural ao desaproveitamento (superficialidade), ou a uma separação entre significante e significado. Como Jameson (2000, p. 117-8) explica, houve na arte um gradativo afastamento entre o signo e o seu referente, de modo que a linguagem assume uma lógica da separação. A citação, apesar de longa, destrincha um novo modelo de linguagem artística que passa a entrar em vigor na reconfiguração do mundo pós-guerra.

Esse primeiro momento de decodificação ou de realismo não pôde durar muito tempo; por uma inversão dialética, ele mesmo se tornou, por sua vez, objeto da força corrosiva da reificação, que entra no domínio da linguagem para separar o signo do referente. Essa disjunção não abole completamente o referente, ou o mundo objetivo ou realidade, que ainda tem uma existência esmaecida no horizonte, como uma estrela diminuída ou um anãozinho vermelho. Mas sua grande distância do signo permite que este viva um momento de autonomia, de uma existência relativamente livre e utópica, se comparado com seus antigos objetos. Essa autonomia da cultura, essa semi-autonomia da linguagem, é o momento do modernismo e do domínio do estético que reduplica o mundo sem ser totalmente parte dele, desse modo adquirindo certo poder negativo ou crítico, mas também uma certa futilidade do outro mundo. Mas a força da reificação que fora responsável por esse novo momento tampouco pára aí: em outro estágio, potencializada, em uma espécie de reversão da quantidade pela qualidade, a reificação penetra próprio signo e separa o significante do significado. Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo em geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte do vídeo experimental. (JAMESON, 2000, p. 117-118)

para ver. Um grande temporal de som jorrou das paredes. A música o bombardeou com tamanho volume que seus ossos quase saltaram dos tendões; ele sentia a mandíbula vibrar, os olhos irem de um lado para outro em sua cabeça. Ele foi vítima de uma concussão. Quando tudo terminou, sentiu-se como um homem que havia sido atirado de um precipício, girara numa centrífuga e fora desovado no alto de uma cachoeira que despencava numa queda sem fim no vazio sem fim e nunca... chegava a tocar... o32 fundo... nunca... nunca... não, não chegava realmente... a tocar... o fundo... e caía tão rápido que nem roçava as bordas... nunca... chegava a tocar... coisa alguma. O trovão enfraqueceu. A música morreu. — Pronto — disse Mildred.

Em relação a Mildred, é útil, ainda, lançar mão do conceito de paixão. Podemos entender esse sentimento a partir de sua raiz etimológica (do grego: *pathos* = sofrimento), que denotaria uma passividade do sujeito, contrapondo-se a ideias de movimento, ação, dor, ou de uma busca voraz pela vida. Não obstante, podemos observar tal contradição com naturalidade, já que para sofrer é necessário estar vivo, e que tal sofrimento (que coloca o ser humano no campo da passividade) pode decorrer de suas ações. Nesse sentido, a paixão, enquanto um estado de conflito, é associada às pulsões de vida e morte, no sentido da busca pelo prazer constante, que pode se dar na ação (Eros) ou no repouso (Thanatos).

Com base no exposto, observamos que a esposa de Guy Montag se coloca no espectro do repouso, tanto na sua relação com o lazer e com o consumo, quanto na maneira com que encara seu casamento com o bombeiro. Essa busca pelo repouso pode ainda ser observada pela descrição de seu estado de quase morte devido a um uso excessivo de remédios para dormir.

He stood very straight and listened to the person on the dark bed in the completely featureless night. The breath coming out of the nostrils was so faint it stirred only the furthest fringes of life, a small leaf, a black feather, a single fiber of hair (BRADBURY, 1953, p. 10)¹²

Esse episódio é relatado por Guy Montag à sua esposa, do qual ela não consegue lembrar, nos levando, nesta análise, a inferir que tal atitude possa ser encarada como uma pulsão de morte. Mais ainda, considerando o processo de automatização desse tipo de desintoxicação, realizado por biscateiros (*handymen*), observamos que a recorrência do problema (“Wegetthese cases nine orton a night” - p. 13) caracteriza um comportamento social auto-destrutivo.

Em *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury retoma em partes alguns aspectos já desenvolvidos anteriormente em seu conto *The Veldt*. Essa narrativa conta a história de uma família que vive numa casa inteligente, a qual cria cenários interativos com

¹²Montag se empertigou e ficou à escuta da pessoa na cama escura na noite inteiramente opaca. A exalação das narinas era tão tênue que agitava apenas as franjas mais distantes da vida, uma pequena folha, uma pluma preta, um solitário fio de cabelo.

uma espécie de realidade sensível. Nesse conto podemos ver algo parecido com os *TV parlors*, mas também chama a atenção a uma questão afetiva e psicológica ao representar uma família em que pais e filhos estão desconectados afetivamente e sua relação passa a ser mediada pelos recursos tecnológicos oferecidos pela casa. Em outras palavras, uma relação mediada pelo consumo (ou imagens). O mesmo problema se dá entre Mildred e seu marido. Em geral, Mildred constrói suas relações afetivas com personagens de um teatro hiper-real que é encenado nos *parlors*. Às personagens das histórias, Mildred dá o nome de família, comportamento que podemos entender como outra manifestação de uma reduplicação da realidade, a sobreposição do estético sobre o cotidiano, conforme exposto por Jameson.

Dessa forma, se comparamos as personagens Mildred e Clarisse, percebemos que ambas se colocam em espectros diametralmente opostos, no que diz respeito à sua percepção do que a cidade e a tecnologia proporcionam. Se Mildred é Thanatos (ou repouso), assumimos que Clarisse é Eros. A presença de Eros em Clarisse se nota pelo seu posicionamento não-doméstico, sendo sempre vista fora de casa, ao contrário de Mildred. Além disso, a garota não utiliza os *parlors* busca conversar assuntos que, segundo ela, fogem de uma superficialidade e contribuem para o estreitamento de laços.

"Why aren't you in school? I see you every day wandering around." "Oh, they don't miss me," she said. "I'm anti-social, they say. I don't mix. It's so strange. I'm very social indeed. It all depends on what you mean by social, doesn't it? Social to me means talking about things like this." She rattled some chestnuts that had fallen off the tree in the front yard. "Or talking about how strange the world is. Being with people is nice. But I don't think it's social to get a bunch of people together and then not let them talk, do you? An hour of TV class, an hour of basketball or baseball or running, another hour of transcription history or painting pictures, and more sports, but do you know, we never ask questions, or at least most don't; they just run the answers at you, bing, bing, bing, and us sitting there for four more hours of film teacher. That's not social to me at all. (BRADBURY, 1953, p. 28)¹³

¹³ Por que você não está na escola? Todo dia eu a vejo vagando por aí. — Ah, eles não sentem a minha falta — disse ela. — Dizem que sou antissocial. Não me misturo. É tão estranho. Na verdade, eu sou muito social. Tudo depende do que você entende por social, não é? Social para mim significa conversar com você sobre coisas como esta. — Ela chocalhou algumas castanhas que haviam caído da árvore do jardim da frente. — Ou falar sobre quanto o mundo é estranho. É agradável estar com as pessoas. Mas não vejo o que há de social em juntar um grupo de pessoas e depois não deixá-las falar, você não acha? Uma hora de aula pela tevê, uma hora jogando basquete ou beisebol ou correndo, outra hora transcrevendo história ou pintando quadros e mais esportes, mas, sabe, nunca

Ademais, a garota sempre demonstra seu interesse pelos elementos da natureza e sempre propõe reflexões que fazem com que Montag reconsidere a obviedade do ambiente em que vive. Essas conversas podem ser entendidas, nessa análise, com uma primeira manifestação de impulso utópico incutido em Montag pela criança.

"Let's talk about something else. Have you ever smelled old leaves? Don't they smell like cinnamon? Here. Smell." "Why, yes, it is like cinnamon in a way." She looked at him with her clear dark eyes. "You always seem shocked." "It's just I haven't had time--" "Did you look at the stretched-out billboards like I told you?" "I think so. Yes." He had to laugh. "Your laugh sounds much nicer than it did" "Does it?" "Much more relaxed." He felt at ease and comfortable. (BRADBURY, 1953, p. 26) "

A respeito da velocidade que, como já dissemos, demarca um aspecto distópico da cidade, observamos em Clarisse e Mildred duas perspectivas diferentes sobre o uso do automóvel. Se, por um lado, o cenário que se observa pelos hábitos de Mildred no ambiente doméstico é de passividade, o comportamento nas ruas adotado pelos cidadãos é de um retorno à barbárie. Essa velocidade aliena os cidadãos de seu mundo externo, como dito, mas também colabora para que haja um excesso de violência nas ruas. Em momento em que Guy está desolado em conflito com seu trabalho, Mildred o aconselha a sair de carro. Isolada em seus veículos, a população encontra na violência uma forma de entretenimento.

"The keys to the beetle are on the night table. I always like to drive fast when I feel that way. You get it up around ninety-five and you feel wonderful. Sometimes I drive all night and come back and you don't know it. It's fun out in the country. You hit rabbits, sometimes you hit dogs. Go take the beetle." (BRADBURY, 1953, p. 61)¹⁴

fazemos perguntas; pelo menos a maioria não faz; eles apenas passam as respostas para você, pim, pim, pim, e nós, sentados ali, assistindo a mais quatro horas de filmes educativos. Isso para mim não é nada social.

¹⁴ As chaves estão na mesinha de cabeceira. Sempre gosto de dirigir em alta velocidade quando me sinto assim. Você chega aos cento e noventa e se sente ótima. Às vezes eu dirijo a noite toda, volto, e você nem percebe. É divertido lá no campo. A gente acerta coelhos e, às vezes, acerta cachorros. Vá pegar o carro.

Para Clarisse, por outro lado, o uso dos automóveis dessa maneira é absurdo, pois além de desconectar os cidadãos de seu mundo, ainda os incentiva a matarem uns aos outros.

Cabe observar, ainda nesse prisma, como o narrador corrobora esse efeito nocivo da velocidade, por meio do discurso indireto livre. Ele perscruta os pensamentos de Montag e demonstra como o bombeiro é afetado pelo clima hostil da cidade:

One drop of rain. Clarisse. Another drop. Mildred. A third. The uncle. A fourth. The fire tonight. One, Clarisse. Two, Mildred. Three, uncle. Four, fire. One, Mildred, two, Clarisse. One, two, three, four, five, Clarisse, Mildred, uncle, fire, sleeping tablets, men, disposable tissue, coattails, blow, wad, flush, Clarisse, Mildred, uncle, fire, tablets, tissues, blow, wad, flush. One, two, three, one, two, three! Rain. The storm. The uncle laughing. Thunder falling downstairs. The whole world pouring down. The fire gushing up in a volcano. All rushing on down around in a spouting roar and rivering stream toward morning. (p. 15)¹⁵

Percebemos com base nesses excertos que o ambiente da cidade é algo cinzento, o que colabora para gerar uma atmosfera de tristeza distópica. As imagens de progresso, como por exemplo, o trem ou mesmo os *parlor*s são contrastadas pelo sentimento de apatia letárgica, ou de mais uma manifestação de tendência ao repouso (pulsão de morte). Nesse sentido, podemos observar também como essa apatia faz com que a cidade, mesmo sentindo o clima de guerra, seja incapaz de reagir. Uma explosão atinge o ambiente urbano de modo súbito e pega a todos de surpresa. A vida da população é destruída com a mesma velocidade que permeava o seu dia a dia.

You could feel the war getting ready in the sky that night. The way the clouds moved aside and came back, and the way the stars looked, a million of them swimming between the clouds, like the enemy discs, and the feeling that the sky might fall upon

¹⁵ Uma gota de chuva. Clarisse. Outra gota. Mildred. Uma terceira. O tio. Uma quarta. O fogo de hoje à noite. Uma, Clarisse. Duas, Mildred. Três, tio. Quatro, fogo. Uma, Mildred, duas, Clarisse. Uma, duas, três, quatro, cinco, Clarisse, Mildred, tio, fogo, pílulas para dormir, homens-lenços descartáveis, fraldas de camisas, assoar, limpar, dar descarga, Clarisse, Mildred, tio, fogo, pílulas, lenços, assoar, limpar, dar descarga. Uma, duas, três, uma, duas, três! Chuva. A tempestade. O tio rindo. Trovão descendo céu abaixo. O mundo inteiro se derramando em água. O fogo jorrando num vulcão. Tudo se apressando numa enxurrada estrondosa e fluindo como rio rumo à manhã.

the city and turn it to chalk dust, and the moon go up in red fire;
that was how the night felt. (p. 88)¹⁶

Em vista dessa discussão, podemos compreender como o texto de Ray Bradbury diagnostica uma suposta vitória do caos sobre a cultura, no sentido que Alfredo Bosi atribui à palavra: “uma consciência grupal, operosa e operante”, ou seja, “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social”. Observou-se nas sociedades de urbanização complexa que “cultura” adquiriu o sentido de “vida mais humana”, a ser almejada ao final de um processo. Nota-se ainda, de acordo com Bosi, o conceito de cultura em oposição à ideia de natureza e, assim, se agrava um viés de produtividade que supõe “um domínio sistemático do homem sobre a matéria e outros homens”. Assim sendo, por trás da noção de aculturar um povo, escondem-se os mecanismos para submetê-lo tecnologicamente a um padrão visto como superior. Observamos, nesse sentido, uma sociedade fictícia organizada em torno do consumo e da sujeição à tecnologia, *status quo* que deve ser periodizado, ou seja, devemos entender que o futuro projetado por Bradbury seria resultado de um conjunto de ações humanas ao longo de uma linha temporal. Dessa forma, passamos a entender o texto como um ato simbólico, sintoma de uma ordem social regida por uma pulsão de morte coletiva. Mildred, sem perceber, atenta contra a própria vida; jovens, em seus automóveis, acabam matando uns aos outros. Mesmo Clarisse, personagem que podemos entender como uma figura de resistência à ordem imposta, acaba sucumbindo a Thanatos. Por fim, entendemos que a destruição da cidade seria uma tendência lógica, consequência da referida ordem social, um projeto de aculturação, de rompimento com a natureza, a partir do qual almejava-se um status de felicidade plena - no caso da obra aqui analisada um status de equiparação das diferenças sociais e identitárias, como veremos adiante - mas que se subverte em autoritarismo e subjugação do homem comum ao trabalho.

2.2 – Os mentores de Guy Montag: adesão, revolta e renovação

¹⁶ Dava para sentir a guerra se preparando no céu naquela noite. O modo como as nuvens se afastavam e voltavam e a aparência das estrelas, um milhão delas nadando entre as nuvens, como os discos inimigos, e a sensação de que o céu poderia cair sobre a cidade e transformá-la em pó de giz, e a lua se elevar em chamas vermelhas; era assim que a noite parecia estar.

Capitão Beatty e a dissolução do diálogo

O momento de integração de Guy Montag ao sistema político de *Fahrenheit 451* é bastante breve. No início, o bombeiro é retratado como um homem que tem uma boa relação com o seu chefe, o capitão Beatty, mas o primeiro contato do leitor com o capitão se dá em um momento posterior às primeiras conversas de Montag com Clarisse, que já havia despertado em Montag um sentimento de aversão ao próprio trabalho.

"You're peculiar yourself, Mr. Montag. Sometimes I even forget you're a fireman. Now, may I make you angry again?" "Go ahead." "How did it start? How did you get into it? How did you pick your work and how did you happen to think to take the job you have? You're not like the others. I've seen a few; I know. When I talk, you look at me. When I said something about the moon, you looked at the moon, last night. The others would never do that. The others would walk off and leave me talking. Or threaten me. No one has time any more for anyone else. You're one of the few who put up with me. That's why I think it's so strange you're a fireman, it just doesn't seem right for you, somehow."(BRADBURY, 1953, p. 21)¹⁷

Assim, o primeiro vislumbre de um contato entre o capitão dos bombeiros e Guy Montag, já se nos mostra de forma estremeçada, inclusive por ser farejado como alvo pelo cão detector de infratores, o sabujo mecânico do corpo de bombeiros (BRADBURY, 1953, p. 23-4).

A problemática vivida por Montag é intensificada ainda pelo fato de o mundo exterior, com o qual trava contato, ser vazio de todo o sentido, regido apenas pelas convenções, cujo conteúdo e forma são ausentes, para ele, de significado. Em A teoria do Romance, Lukács denuncia a "irreparável cisão entre a interioridade humana e a exterioridade" como um lugar do qual não se pode fugir. Montag é a personificação de um mundo

¹⁷ — Você também é estranho, senhor Montag. Às vezes até me esqueço que é bombeiro. Agora, posso deixar você com raiva de novo? — Vá em frente. — Como é que começou? Como é que entrou nisso? Como escolheu esse trabalho? Como chegou a cogitar em assumir esse emprego? Você não é como os outros. Eu vi alguns; eu sei. Quando eu falo, você olha para mim. Ontem à noite, quando eu disse uma coisa sobre a lua, você olhou para a lua. Os outros nunca fariam isso. Os outros continuariam andando e me deixariam falando sozinha. Ou me ameaçariam. Ninguém tem mais tempo para ninguém. Você é um dos poucos que me toleram. É por isso que acho tão estranho você ser bombeiro. É que, de algum modo, não combina com você.

perdido. Embora todos os outros personagens também sofram com as leis rígidas do mundo exterior, o protagonista logo percebe e exterioriza o fato de que não vive mais em uma sociedade que apresenta respostas, ou essas já não respondem mais aos anseios de sua alma. A narrativa, a partir daí, passa a expô-lo como um problema insolúvel (SANTOS e VIVIAN, 2020, p. 72)

Mais adiante, um episódio é decisivo para que Montag passe a sentir aversão ao trabalho que empreende. Em uma de suas inspeções com o corpo de bombeiros, eles são mandados a incendiar uma biblioteca clandestina na casa de uma senhora. Esta, muito apegada aos seus livros, num ato de protesto, incendeia a própria a casa e, dessa maneira, comete suicídio, deixando-se queimar junto à pira de livros. Esse incidente, como já dissemos, coloca Montag num estado de profunda reflexão. Ele passa a cogitar, ainda, a respeito do que torna possível a existência de um livro.

“Last night I thought about all the kerosene I've used in the past ten years. And I thought about books. And for the first time I realized that a man was behind each one of the books. A man had to think them up. A man had to take a long time to put them down on paper. And I'd never even thought that thought before.” (BRADBURY, 1953, p. 41)¹⁸

Ao comentar com sua esposa o tal evento, ela dá pouca importância e apenas sugere que ele relaxe (BRADBURY, 1953, p. 61). Sentindo-se profundamente perturbado e abatido após tais eventos, ele decide faltar ao trabalho e resolve mesmo nunca mais voltar. Sua esposa liga para seu chefe, o capitão Beatty, comunicando a ausência do marido por motivos de saúde. Logo em seguida, Beatty vai, em pessoa, à casa de Montag para conversar com ele a respeito dos acontecimentos na casa da velha senhora. Beatty, talvez suspeitando da infidelidade de Montag, entoa um longo discurso sobre a história e a função do corpo de bombeiros em seu mundo.

¹⁸ Ontem à noite eu pensei em todo o querosene que usei nos últimos dez anos. E pensei nos livros. E pela primeira vez percebi que havia um homem por trás de cada um dos livros. Um homem teve de concebê-los. Um homem teve de gastar muito tempo para colocá-los no papel. E isso nunca havia me passado pela cabeça.

When did it all start, you ask, this job of ours, how did it come about, where, when? Well, I'd say it really got started around about a thing called the Civil War. Even though our rule-book claims it was founded earlier. The fact is we didn't get along well until photography came into its own. Then--motion pictures in the early twentieth century. Radio. Television. Things began to have mass. (BRADBURY, 1953, p 51)¹⁹

A massa, de acordo com Beatty, havia simplificado as coisas. O surgimento de produções culturais como o cinema, gradativamente fez com que a maioria das populações fosse perdendo o interesse pela leitura. Logo, os livros passaram a adquirir versões reduzidas e o conhecimento a partir da leitura passou a ser tido como fator desnivelador da ordem social.

Surely you remember the boy in your own school class who was exceptionally 'bright,' did most of the reciting and answering while the others sat like so many leaden idols, hating him. And wasn't it this bright boy you selected for beatings and tortures after hours? Of course it was. We must all be alike. Not everyone born free and equal, as the Constitution says, but everyone made equal. Each man the image of every other; then all are happy, for there are no mountains to make 56 them cower, to judge themselves against. So! A book is a loaded gun in the house next door. (BRADBURY, 1953, p. 55)

A solução, portanto, passou a ser simplificar o problema pela força do fogo: "Queime-o".

"Colored people don't like Little Black Sambo. Burn it. White people don't feel good about Uncle Tom's Cabin. Burn it. Someone's written a book on tobacco and cancer of the lungs? The cigarette people are weeping? Bum the book. Serenity, Montag. Peace, Montag. Take your fight outside. Better yet, into the incinerator" (BRADBURY, 1953, p. 57)²⁰

Se considerarmos a figuração do fogo no romance *Fahrenheit 451* inserido em uma tradição literária enquanto um dos elementos que descreve a relação homem-natureza, podemos relacioná-lo ao mito de Prometeu e indicar que há uma

¹⁹ Você pergunta: quando tudo começou, esse nosso trabalho, como surgiu, onde, quando? Bem, eu diria que ele realmente começou por volta de uma coisa chamada Guerra Civil, embora nosso livro de regras afirme que foi mais cedo. O fato é que não tivemos muito papel a desempenhar até a fotografia chegar à maioridade. Depois, veio o cinema, no início do século vinte. O rádio. A televisão. As coisas começaram a possuir massa.

²⁰ Os negros não gostam de Little Black Sambo. Queime-o. Os brancos não se sentem bem em relação à Cabana do pai Tomás. Queime-o. Alguém escreveu um livro sobre o fumo e o câncer de pulmão? As pessoas que fumam lamentam? Queimemos o livro. Serenidade, Montag. Paz, Montag. Leve sua briga lá para fora. Melhor ainda, para o incinerador.

subversão (ou um desdobramento trágico) de sua conotação estética. Observamos que no mito de Prometeu, o fogo simboliza a inteligência e “todas as artes e técnicas das quais o ser humano é desprovido (AZAMBUJA, 2013, p. 19)”

Para Azambuja (2013), o mito de Prometeu conta a história aquisição do conhecimento tecnológico, mas com um efeito colateral (o castigo de Zeus), que seria a subordinação do homem ao trabalho. Mesmo assim, o homem encontra, nessa condição, uma oportunidade para alcançar a justiça e superar seus males, sendo levado a um estado de prosperidade. Ao fazer uma releitura dos trabalhos interpretativos de Werner Jaeger e Junito Brandão, Azambuja discute como o mito, contado por Hesíodo e Ésquilo, celebra a virtude do trabalho para um, e a vitória da cultura sobre o caos para o outro. Em nossa análise, podemos perceber como a narrativa de Prometeu ajuda a contar a trajetória de dominação do homem sobre a natureza e sobre as figuras mitológicas a partir do domínio do fogo, e da espoliação do conhecimento racional empreendida pelo herói grego.

Em *Fahrenheit 451*, por outro lado, notamos que a presença do fogo na cidade não mais funciona como elemento da razão em referência às luzes, mas sim, como um fator anti-intelectual, que invalida a pluralidade e causa violência, seja física ou ideológica.

Funerals are unhappy and pagan? Eliminate them, too. Five minutes after a person is dead he's on his way to the Big Flue, the Incinerators serviced by helicopters all over the country. Ten minutes after death a man's a speck of black dust. Let's not quibble over individuals with memoriams. Forget them. Burn them all, burn everything. Fireisbrightandfireis clean." (BRADBURY, 1953, p. 57)²¹

Dessa maneira, o fogo funciona também como violência simbólica, pois força os cidadãos a se padronizarem e seguirem um estilo de vida uniforme.

²¹ Os enterros são tristes e pagãos? Elimine-os também. Cinco minutos depois que uma pessoa morreu, ela está a caminho do Grande Crematório, os incineradores atendidos por helicópteros em todo o país. Dez minutos depois da morte, um homem é um grão de poeira negra. Não vamos ficar arengando os in memoriam para os indivíduos. Esqueça-os. Queime tudo, queime tudo. O fogo é luminoso e o fogo é limpo

Nesse sentido, constatamos mais um sintoma de como a vitória do mundo da cultura sobre o caos, apontada Azambuja, como também por Jameson (2000; 2005), é pervertida no decorrer da história, pois as relações de trabalho que seriam fruto da dignidade e da autonomia humanas assumem um caráter exploratório, no qual o homem não é possuidor da gerência sobre o produto de seu trabalho, indispensável à sua independência. Constatamos que a esperança de uma vida próspera, liberta de um sentido cíclico (e agora projetivo), por meio da labuta e da técnica, como imaginada por Hesíodo, em *Fahrenheit 451* é totalmente desacreditada dentro da distopia, de modo que as metas de vida dos cidadãos passam a ser essencialmente tautológicas: sobreviver e consumir. Assim, todas as inovações tecnológicas, produtos da cultura, servem para manter a população inerte dentro do sistema cíclico. Além da tecnologia primária, os elementos exemplares mais óbvios desse problema são o carro e os *parlors*, os quais também geram um afastamento afetivo entre Guy Montag e Mildred. É interessante observar como o consumo desses aparelhos traz também uma dimensão econômica, que é abordada na distopia.

How long you figure before we save up and get the fourth wall torn out and a fourth wall-TV put in? It's only two thousand dollars." "That's one-third of my yearly pay." "It's only two thousand dollars," she replied. "And I should think you'd consider me sometimes. If we had a fourth wall, why it'd be just like this room wasn't ours at all, but all kinds of exotic people's rooms. We could do without a few things." "We're already doing without a few things to pay for the third wall. It was put in only two months ago, remember?" "Is that all it was?" She sat looking at him for a long moment. (BRADBURY, 1953, p. 18)²²

Por esse diálogo percebemos que se trata de um casal comum que adquire seus bens por meio do trabalho assalariado, como numa sociedade capitalista normal. Não fica clara no romance a condição socioeconômica do casal, mas fica

²² Quanto tempo você acha que teremos de economizar até podermos furar a quarta parede e instalar uma quarta tela? Custa só dois mil dólares.⁴³ — Isso é um terço do meu salário anual. — São só dois mil dólares — replicou ela. — Bem que você poderia ter um pouco de consideração por mim de vez em quando. Se tivéssemos uma quarta tela, puxa, seria como se este salão não fosse mais só nosso, mas os salões de todos os tipos de pessoas exóticas. Poderíamos abrir mão de algumas coisas. — Já estamos abrindo mão de algumas coisas para pagar a terceira tela. Faz apenas dois meses que ela foi instalada, lembra-se? — Só isso? — Ela ficou sentada olhando para ele demoradamente. —

explícita a relação de consumo desenfreado que eles adotam, sobretudo pelos hábitos da esposa.

Sobre a justificativa dada para a proibição do hábito da leitura, verificamos que há, na fala de Beatty, uma versão forjada dos fatos históricos. Esse artifício, cabe comentar, é recorrente em obras distópicas: se considerarmos obras como *1984* e *Admirável Mundo Novo*, lembraremos de como as figuras de autoridade desses romances reescrevem a história à sua própria maneira para fins de dominação política. O horror ao conflito que, na visão das autoridades, pode ser causado pela leitura de livros, gera uma ação de mistificação de tais práticas, criando envolta da leitura uma aura de temor, já que para o homem ocidental, o que não pode ser controlado deve ser encarado com apreensão.

Beatty funciona como porta voz do poder que rege os cidadãos em *Fahrenheit 451*. Durante a leitura, não vemos menção a uma figura de autoridade central, apenas em um momento é mencionada uma disputa a eleições presidenciais, mas que não tem grande impacto na organização do sistema. Nesse sentido, percebemos um invólucro social que opera sob leis rígidas, policiamento e repressão, mas não necessariamente ditatorial, o que caracteriza uma diferença nesse romance, novamente em comparação com outras obras distópicas: em *1984* temos a figura do Grande Irmão, em *Admirável Mundo Novo* a pessoa do Administrador como representante de Ford, ou ainda, em *Metrópolis*, a personalidade “cabeça” da cidade.

A face subalterna de Beatty pode ser retomada no momento final da história, além de sugerir uma trajetória ambígua para a personagem.

Well,” said Beatty, “the crisis is past and all is well, the sheep returns to the fold. We’re all sheep who have strayed at times. Truth is truth, to the end of reckoning, we’ve cried. They are never alone that are accompanied with noble thoughts, we’ve shouted to ourselves. ‘Sweet food of sweetly uttered knowledge,’ Sir Philip Sidney said. But on the other hand: ‘Words are like leaves and where they most abound, Much fruit of sense beneath is rarely found.’ Alexander Pope. What do you think of that, Montag?” (BRADBURY, 1953, p. 102)

A ambiguidade está presente, pois o estilo poético da fala do capitão dos bombeiros denota uma familiaridade com os livros. Podemos considerar que tal conhecimento seria parte do trabalho de Beatty, mas ao incorporar os recursos sonoros em seu estilo de fala, podemos deduzir uma identificação do capitão com a arte escrita. “Well,” said Beatty, “Now you did it. Old Montag wanted to fly near the sun and now that he’s burnt his damn wings, he wonders why. Didn’t I hint enough when I sent the Hound around your place?” (p. 107)²³.

Faber e a revolução reprimida

Após a partida de Beatty, Montag se acha ainda mais determinado a não voltar ao trabalho de forma alguma. Procurando entender o mundo ao seu redor, ele ainda convence sua esposa a ler com ele diversos livros que ele revela ter acumulado e escondido em sua casa ao longo dos anos como bombeiro. O diálogo com Mildred, no entanto, é bastante complicado e, assim, ele passa a se lembrar de um velho professor de Inglês chamado Faber, o qual anos atrás, sendo figura suspeita, havia entregado a Montag seu próprio endereço, sem finalidade específica. Montag decide procurá-lo. Ao chegar à casa de Faber, o bombeiro revela que havia mudado sua concepção a respeito dos livros e da experiência com a leitura. Os dois têm um diálogo difícil no começo, mas logo Montag conquista a confiança de Faber e ambos traçam um plano para destruir o corpo de bombeiros e acabar, assim, com a repressão à leitura.

Após o rompimento moral de Montag com o corpo de bombeiros, Faber torna-se seu segundo mentor. A partir da figura desse professor aposentado, tomamos conhecimento do lugar do intelectual num mundo em que a leitura e o pensamento crítico foram dizimados.

The front door opened slowly. Faber peered out, looking very old in the light and very fragile and very much afraid. The old man looked as if he had not been out of the house in years. He and the white plaster walls inside were much the same. There was white in the flesh of his mouth and his cheeks and his hair was white and his eyes had faded, with white in the vague

²³ — Bem — disse Beatty —, agora você conseguiu. O velho Montag queria voar perto do sol, e agora que queimou as asas, ele se pergunta por quê. Não lhe dei pistas suficientes quando mandei o Sabujo rondar sua casa?

blueness there. Then his eyes touched on the book under Montag's arm and he did not look so old any more and not quite as fragile. Slowly, his fear went. (BRADBURY, 1953, p. 76-7)²⁴

Apesar de sua postura calamitosa, Faber é quem fornece a Montag uma leitura de mundo que busca romper os limites da estrutura social vigente em *Fahrenheit 451*. Faber é um dos que compreende a política de supressão do diálogo como um mecanismo de dominação, mas o professor é um dos que não foram capazes de oferecer resistência à maquinaria da repressão. Mesmo assim, é por meio dele que Montag gradativamente desvela o artifício que rege o seu universo: ao manter os cidadãos anestesiados, os líderes os mantêm sob forte dependência do consumo e alienados dos perigos da guerra.

É importante notar que Faber, mesmo tendo assumido uma postura covarde, como ele mesmo confessa, é relegado ao campo da passividade tal como os outros cidadãos. No decorrer da leitura, observamos que mesmo aqueles que buscam se contrapor ao sistema, são todos, de alguma forma, neutralizados, tal como ocorre com Clarisse, mas também com Montag, em sua fuga da cidade e com os intelectuais da floresta. Nesse sentido, constatamos que o estado de passividade é fatal, manifestando-se de um modo conformista, a exemplo de Mildred e Beatty, ou como uma imposição autoritária.

A redenção de Montag e a mensagem utópica de Granger.

A fuga de Guy Montag apresenta a transição de uma paisagem urbana para uma paisagem com aspectos mais naturais, menos atingidas pela intervenção humana. Nota-se nesse momento que tal paisagem traz um sentimento de tranquilidade e o fogo deixa de ser o elemento dominante na matéria narrada e se integra aos outros elementos naturais (ar, terra e água). A passagem pelo rio funciona como um processo de purificação da personagem e o prepara para seu encontro com os homens da floresta. Seguindo as ideias de Jameson (2005, p. 73),

²⁴ A porta se abriu com lentidão. Faber lançou um olhar furtivo para fora. Parecia muito velho à luz e muito frágil e amedrontado. Era como se não tivesse saído de casa durante anos. Ele quase não se distinguia das paredes brancas de gesso lá dentro. Seus lábios e sua face eram brancos, bem como os cabelos, e seus olhos haviam esmaecido, com um toque branco no vago tom azul. Seu olhar pousou sobre o livro embaixo do braço de Montag e nesse momento ele não parecia mais tão velho, nem tão frágil. Lentamente, seu medo desapareceu

a floresta seria o espaço utópico da alteridade radical; o espaço imaginativo, de formulação de um desejo utópico.

"Now, let's get on upstream," said Granger. "And hold on to one thought: You're not important. You're not anything. Some day the load we're carrying with us may help someone. But even when we had the books on hand, a long time ago, we didn't use what we got out of them. We went right on insulting the dead. We went right on spitting in the graves of all the poor ones who died before us. We're going to meet a lot of lonely people in the next week and the next month and the next year. And when they ask us what we're doing, you can say, We're remembering. That's where we'll win out in the long run. And some day we'll remember so much that we'll build the biggest goddam steam-shovel in history and dig the biggest grave of all time and shove war in and cover it up. Come on now, we're going to go build a mirror-factory first and put out nothing but mirrors for the next year and take a long look in them." (BRADBURY, 1953, p. 157-8)²⁵

Enfatizamos que esse contato dá a Guy Montag uma nova perspectiva de como lidar com os problemas causados pela civilização e como eles atingem toda a humanidade. Nesse sentido, Granger traz uma mensagem utópica de reconciliação do homem com o produto de seu trabalho, compartilhando com Montag lembranças de seu avô.

"Listen," said Granger, taking his arm, and walking with him, holding aside the bushes to let him pass. "When I was a boy my grandfather died, and he was a sculptor. He was also a very kind man who had a lot of love to give the world, and he helped clean up the slum in our town; and he made toys for us and he did a million things in his lifetime; he was always busy with his hands. And when he died, I suddenly realized I wasn't crying for him at all, but for the things he did. I cried because he would never do them again, he would never carve another piece of wood or help us raise doves and pigeons in the back yard or play the violin the way he did, or tell us jokes the way he did. He

²⁵ Agora, vamos subir o rio — disse Granger. — E nos concentrar num só pensamento: não somos importantes, não somos nada. Algum dia, a carga que estamos carregando conosco poderá ajudar alguém. Mas, mesmo quando tínhamos os livros à mão, muito tempo atrás, não usávamos o que tirávamos deles. Continuávamos a insultar os mortos. Continuávamos a cuspir nos túmulos de todos os infelizes que morreram antes de nós. Durante a próxima semana iremos encontrar muitas pessoas solitárias, tal como no próximo mês e no próximo ano. E quando nos perguntarem o que estamos fazendo, poderemos dizer: estamos nos lembrando. É aí que, no longo prazo, acabaremos vencendo. E algum dia a lembrança será tão intensa que construiremos a maior escavadeira da história e cavaremos o maior túmulo de todos os tempos e nele jogaremos e enterraremos a guerra. Agora, em marcha. Primeiro, construiremos uma fábrica de espelhos, e durante o próximo ano não produziremos nada além de espelhos, e daremos uma longa olhada neles.

was part of us and when he died, all the actions stopped dead and there was no one to do them just the way he did. He was individual. He was an important man. I've never gotten over his death. Often I think, what wonderful carvings never came to birth because he died. How many jokes are missing from the world, and how many homing pigeons untouched by his hands. He shaped the world. He did things to the world. The world was bankrupted of ten million fine actions the night he passed on." (BRADBURY, 1953, p. 148-9)²⁶

Granger explica para Montag, a partir dessa lembrança, que as nossas relações interpessoais e nossas construções de afeto se dão por meio de nossas ações no mundo. O trabalho, nesse sentido, serviria para demarcar nosso lugar dentro desse espaço, consolidar nosso caráter de existência, além de dar-nos oportunidade de estreitar laços. Além disso, Granger ao ver a inquietação de Montag em relação ao produto da guerra, transmite-lhe uma mensagem de renovação e humildade, já que, em sua fala, prevê que os livros podem retornar e serem extintos diversas vezes ao longo da história vindoura. Os perigos de uma civilização mecanizada, de acordo com Granger, deveriam ser discutidos com a população sem que os intelectuais se colocassem acima dos cidadãos comuns. Nesse sentido, o intelectual, busca dissociar a ideia de conhecimento à ideia do poder, colocando todos os seres humanos em um mesmo nível hierárquico, possuindo os mesmos poderes e possibilidades de ação no mundo. Granger, dessa forma, destaca que o futuro da humanidade depende, sobretudo, da ação humana, obviedade que se perde com o advento da tecnologia exacerbada.

Neste capítulo, analisamos as personagens principais da narrativa e como elas contribuem para que o protagonista encontre seu caminho de ruptura com a ordem social imposta. De certa forma, buscamos expor o mapeamento político

²⁶ Escute — disse Granger, tomando seu braço e caminhando com ele, puxando os arbustos para o lado para lhe dar passagem. — Meu avô morreu quando eu era garoto. Ele era escultor. Também era um homem muito generoso, com muito amor para dar ao mundo, e ajudou a reduzir a miséria de nossa cidade; e ele fazia brinquedos para nós e fez milhões de coisas na vida; sempre tinha as mãos ocupadas. E quando morreu, subitamente percebi que não estava chorando por ele, mas por todas as coisas que ele fazia. Eu chorava porque ele nunca mais as faria novamente, nunca mais esculpiria outra peça de madeira ou nos ajudaria a criar pombos no quintal, nem tocava violino do jeito que tocava ou nos contaria piadas com aquele seu jeito pessoal. Ele fazia parte de nós e, quando morreu, todas essas coisas morreram com ele, e não havia ninguém para fazê-las do jeito que ele fazia. Ele era único. Era um homem importante. Jamais superei sua morte. Muitas vezes penso: quantas esculturas maravilhosas jamais vieram à luz porque ele morreu. Quantas piadas estão perdidas para o mundo e quantos pombos suas mãos deixarão de tocar. Ele moldava o mundo. Ele fazia coisas para o mundo. O mundo sofreu uma perda de dez milhões de ações generosas na noite em que ele morreu.

dessas personagens, ou seja, suas relações de adesão ou repulsa ao sistema figurado em *Fahrenheit 451*. Ao refletir sobre suas relações afetivas, Guy Montag percebe uma falta de sentido em suas ações. Sua infelicidade vem, sobretudo, de uma necessidade de atribuição de significado ao produto de seu trabalho, já que, não tendo amores e amigos próximos, este se torna o único propósito de sua vida. Quando seu trabalho perde o valor, sua vida inteira é arruinada. Assim sendo, sua identificação com Clarisse, Faber e Granger, concomitante ao estranhamento e sucessiva repulsa que passa a sentir em relação à esposa e ao chefe, abrem caminho para que o ex-bombeiro procure uma renovação do propósito de sua existência.

Essa busca pode ser entendida como uma manifestação de impulso utópico. Conforme Jameson discute, os melhores textos utópicos são aqueles que, de alguma forma, expõem nosso aprisionamento mental, mas que também apontam um desejo que falha em ser realizado: a cidade é destruída e Montag se sente culpado por estar salvo enquanto sua esposa, provavelmente, morre na explosão. Ao mesmo tempo, tal desejo se manifesta na coletividade e na busca pelo bem comum. Guy Montag, como já afirmamos, rompe com a ordem, pois é despertado pelo sentimento de empatia com a senhora da biblioteca, com Faber e Clarisse. Nesse sentido, entendemos que um impulso utópico vem de uma transcendência da vida individual (JAMESON, 2005, ps., 7; 73; 79). Tal transcendência, como observaremos adiante em Montag e Granger também implica no investimento do corpo na formação de um tempo utópico. Um trabalho, ou uma busca, que deve ser projetada para o futuro, como Granger explica ao falar sobre o trabalho de seu avô. O desejo utópico deve ultrapassar os limites do corpo e do tempo, como também afirmam Jameson, Bloch e Suvin (JAMESON, 2005).

CAPÍTULO 3 - Das tensões da Guerra à renovação utópica: o inimigo que traz a regeneração

A guerra e as tensões de *Fahrenheit 451*: Inimigos do Estado

Nesse momento de nossa leitura interpretativa, adotaremos um horizonte crítico que considera a obra *Fahrenheit 451* inserida em seu fragmento histórico, aprofundando o caráter simbólico do romance, para destacar como ele revela questões de seu momento histórico-social. Há, nesse momento, uma atenção aos ideogramas, ou seja, o conteúdo mínimo por meio do qual uma ideologia é disseminada. Tal exame do texto será aprofundado até o momento em que será revelada a ideologia de sua forma, ou seja, como o texto diagnostica e internaliza a história dolorida da humanidade e seus meios de produção. Para tanto, primeiramente devemos refletir sobre o período das guerras mundiais e da ascensão de regimes nazi-fascistas. De modo geral, é necessário considerar como o contexto entre e pós guerras reconfigura as relações políticas e diplomáticas ao redor do mundo. Ao mesmo tempo, precisamos agora ampliar semanticamente alguns aspectos estéticos da obra e ultrapassar uma interpretação de cunho meramente ético (ou moral) a respeito da proibição dos livros. De acordo com Jameson:

Mandel sugere que os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova “onda longa” do terceiro estágio do capitalismo (aqui denominado “capitalismo tardio”) estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, que também teve o efeito de reorganizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial. Culturalmente, no entanto, as condições se encontram (com exceção da grande variedade de “experimentos” modernistas aberrantes que são depois reestruturados como predecessores) nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições do nível das *mentalités*. Desse modo, a preparação econômica do pós-modernismo ou capitalismo tardio começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da Guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos. (JAMESON, 2000, p. 23)

O pós-guerra traz ainda as bases para uma nova lógica cultural que passa a ser desenvolvida entre os anos 1950 e 1960. A obra de Ray Bradbury reconstrói

esteticamente diversas tensões ao figurar uma sociedade distópica, sobre a qual infere-se que seria resultante de circunstâncias geopolíticas. Dessa maneira, o receio da guerra sentido por alguns personagens se configura enquanto um trauma latente que permeia suas experiências de vida, já que a perspectiva de conflitos bélicos ao redor do mundo, dentro da matéria narrada, se torna algo comum.

"Oh, they come and go, come and go," said Mrs. Phelps. "In again out again Finnegan, the Army called Pete yesterday. He'll be back next week. The Army said so. Quick war. Forty-eight hours they said, and everyone home. That's what the Army said. Quick war. Pete was called yesterday and they said he'd be, back next week. Quick..." The three women fidgeted and looked nervously at the empty mud-coloured walls. "I'm not worried," said Mrs. Phelps. "I'll let Pete do all the worrying." She giggled. "I'll let old Pete do all the worrying. Not me. I'm not worried." "It's always someone else's husband dies, they say." (BRADBURY, 1953, p. 90-1)²⁷

Em linhas gerais, como discute Eric J. Hobsbawn, o período que sucede a Segunda Guerra Mundial, é marcado por uma recomposição da ordem geopolítica mundial, colocando a União Soviética – que havia encerrado o poderio militar alemão – e os Estados Unidos como protagonistas de um novo conflito que, a rigor, objetivava fazer com que outras nações se filiassem a seus respectivos projetos econômicos e ideológicos, a saber, o socialismo e o capitalismo. Tal disputa, como se verifica, também foi demarcada por demonstrações de um poderio bélico, sendo as bombas de Hiroshima e Nagasaki os principais expoentes destas manifestações. O advento da bomba atômica, juntamente à atrelada possibilidade da extinção humana, entrepôs-se no cotidiano das populações ao redor do mundo.

Jamais a face do globo e a vida humana foram tão dramaticamente transformadas quanto na era que começou sob as nuvens em cogumelo de Hiroxima e Nagasaki. Mas como sempre a história tomou apenas consciência marginal das

²⁷ Ah, eles vão e voltam, vão e voltam — disse a sra. Phelps. — Finnegan vive indo e voltando. O Exército chamou Pete ontem. Ele estará de volta na semana que vem. Assim disse o Exército. Uma guerra rápida. Quarenta e oito horas, segundo disseram, e todos estarão de volta para casa. Foi o que o Exército disse. Uma guerra rápida. Pete foi chamado ontem e disseram que ele estaria de volta na semana que vem. Bem rápido... As três mulheres se agitaram e olharam nervosas para as paredes cor de lama, vazias. — Eu não estou preocupada — disse a sra. Phelps. — Pete que fique com toda a preocupação. — Deu um risinho afetado. — O velho Pete que fique com toda a preocupação. Não eu. Eu não estou preocupada. — Sim — disse Millie. — O velho Pete que fique com toda a preocupação... — É sempre o marido de outra que morre, como se diz. —

intenções humanas, mesmo as dos formuladores de decisões nacionais. A verdadeira transformação social não foi pretendida nem planejada. E de qualquer modo, a primeira contingência que se teve de enfrentar foi o imediato colapso da grande aliança antifascista. Assim que não mais houve um fascismo para uni-los contra si, capitalismo e comunismo mais uma vez se prepararam para enfrentar um ao outro, como inimigos mortais (HOBBSAWN, 1995, p. 177)

Em relação ao romance *Fahrenheit 451*, podemos afirmar que esse é o contexto geopolítico que rege a vida dos cidadãos que, no entanto, seguem anestesiados por questões interpessoais e culturais internas à sua organização social. Desse modo, é lógico inferir que, em comparação ao contexto externo à obra fictícia, ou seja, a história das guerras mundiais, o romance figura uma sociedade que vive sob um sistema que busca uma expansão ideológica, que pode ser atingida por meio da guerra. Assim, cria-se um mecanismo de alienação dessas pessoas para que, estando preocupadas com os dramas cotidianos, não queiram ter voz ativa nas decisões políticas do sistema. Nesse sentido, a criação de inimigos próximos a serem combatidos é fundamental, pois estabelece um espírito coletivo de união em torno do medo, mesmo que tais sensações sejam experienciadas individualmente, como é o caso das personagens de *Fahrenheit 451*. Assim sendo, os inimigos criados dentro do sistema de *Fahrenheit 451* são as pessoas que ainda praticam clandestinamente o hábito da leitura, bem como os adeptos de uma vida simples. Nesse sentido, podemos destacar como inimigos forjados ao longo da história as personagens Clarisse (e sua família), a Velha, dona de uma biblioteca clandestina, o professor Faber e, por último, o próprio Guy Montag.

Sobre Clarisse, como já dissemos anteriormente, percebe-se que é pelo contato com a garota que Montag redescobre seu papel no mundo e passa a ressignificar sua relação com a cidade, enxergando-a com um espaço de suplício e perda da identidade. Primeiramente, vale reparar que Clarisse, sempre é associada no romance ao hábito de caminhar (em oposição ao uso do carro), em diversas passagens do texto nota-se que a garota e o bombeiro têm conversas em locais de passagem na cidade.

He felt she was walking in a circle about him, turning him end for end, shaking him quietly, and emptying his pockets, without once moving herself. "Kerosene," he said, because the silence

had lengthened, "is nothing but perfume to me." "Does it seem like that, really?" "Of course. Why not?" She gave herself time to think of it. "I don't know." She turned to face the sidewalk going toward their homes. "Do you mind if I walk back with you? I'm Clarisse McClellan." (BRADBURY, 1953, p. 4)

O comportamento de Clarisse é entendido, dentro desse sistema, como uma subversão aos padrões de consumo, o que acarreta em sua eliminação. O Capitão Beatty, a enxerga como uma bomba relógio.

Beatty smiled. "Here or there, that's bound to occur. Clarisse McClellan? We've a record on her family. We've watched them carefully. Heredity and environment are funny things. You can't rid yourselves of all the odd ducks in just a few years. The home environment can undo a lot you try to do at school. That's why we've lowered the kindergarten age year after year until now we're almost snatching them from the cradle. We had some false alarms on the McClellans, when they lived in Chicago. Never found a book. Uncle had a mixed record; antisocial. The girl? She was a time bomb. The family had been feeding her subconscious, I'm sure, from what I saw of her school record. She didn't want to know how a thing was done, but why. That can be embarrassing. You ask Why to a lot of things and you wind up very unhappy indeed, if you keep at it. The poorgirl's better off dead." (BRADBURY, 1953, p. 57-8)

Nos padrões desse mundo, procurar entender os motivos pelos quais algo é feito pode ser considerado um comportamento perturbador do que se entende por felicidade, ou seja, uma estabilidade da ordem. Vale salientar, ainda, que perguntar porquê algo é feito abala uma estrutura tautológica de consumo e produção, que está posta na matéria narrada, mas que simboliza uma configuração de forças produtivas, consolidada no período pós-guerra. Após a crise econômica gerada pelo colapso na bolsa de valores de Nova York, em 1929, a lógica de produção concentrou-se em diversificar as formas de consumo e destinar todo o excesso de produção a públicos específicos. Ao ampliar, concomitantemente, as oportunidades de consumo a grupos antes marginalizados, bem como, o barateamento de preços de bens de consumo duráveis, foi mais fácil lidar com a chamada parte maldita relacionada ao escoamento de produtos (FEATHERSTONE, 1995). Assim, em *Fahrenheit 451*, o consumo de carros e grandes aparelhos televisores sustentam essa lógica produtiva, que deve sempre se atualizar para que possa permanecer, condição que também explica por que Mildred considera que seja tão importante

adquirir uma quarta tela em sua sala de estar. Desse modo, podemos discutir como o texto de Ray Bradbury figura uma transformação social via capitalização do entretenimento. Para Guy Debord:

Na fase primitiva da acumulação capitalista, a “economia política só vê no *proletário* o *operário*”, que deve receber o mínimo indispensável para conservar sua força de trabalho; jamais o considera “em seus lazes, em sua humanidade”. Esse ponto de vista da classe dominante se inverte assim que o grau de abundância atingido na produção das mercadorias exige uma colaboração a mais por parte do operário. Subitamente lavado do absoluto desprezo com que é tratado em todas as formas de organização e controle da produção, ele continua a existir fora dessa produção, aparentemente tratado como adulto, com amabilidade forçada, sob o disfarce de consumidor. Então, o *humanismo da mercadoria* se encarrega dos “lazes e da humanidade” do trabalhador, simplesmente porque agora a economia política pode e deve dominar essas esferas *como economia política*. Assim, “a negação total do homem” assumiu a totalidade da existência humana (DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*, 1997, p. 31-2. grifos do autor)

Logo, nota-se que, em uma sociedade como essa, não há espaço para livros velhos em uma biblioteca, ou caminhadas lentas, sem o uso de um instrumento adquirido por meio do dinheiro, ou que não respeitem o princípio da velocidade – aqui entendida como alteradora da percepção do mundo – como foi o caso do tio de Clarisse.

Podemos inferir, por essa fala de Clarisse, mencionada anteriormente, a respeito das manchas (A pinkblur? That's a rose garden! White blurs are houses. Brown blurs are cows [...], p. 6) como o uso do carro gera uma separação entre os cidadãos e o ambiente em que vivem, ou seja, mais uma das formas de alienação geradas pelo uso da tecnologia. Nessa relação, o homem não acessa o ambiente de forma real e sim por um filtro que é a percepção das coisas de dentro do carro. O carro, sendo uma mercadoria, configura-se enquanto elemento não-vivo que, não obstante, adquire status de autonomia. Guy Debord, em sua segunda tese, em *A Sociedade do Espetáculo*, explica que:

As imagens que se destacam de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudônimo *à parte*, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da

imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo, em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo. (p. 13 - grifos do autor)

Conforme verificamos pela passagem acima, Guy Debord descreve uma nova ordem cultural que é promulgada pela relação homem-mercadoria, e que no romance se destacam as relações entre os cidadãos e os produtos tecnológicos. Nota-se que se por um lado essa relação gera uma autonomia da coisa, ela causa também uma dependência, na qual o homem é subjugado pelos produtos que consome.

O pós-moderno é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (...) e isso é uma intensificação dialética da auto-referencialidade de toda cultura moderna, que tende a se voltar para si mesma e a designar sua própria produção cultural como seu conteúdo”. O modernismo, não obstante, oferecia, por meio de seus diferentes movimentos e protestos, uma crítica à forma-mercadoria e uma intenção de transcendê-la. Ao chegar à pós-modernidade, pode-se dizer que o sentimento suscitado em relação à indústria cultural descrita por Adorno e Horkheimer é o de nostalgia. Com efeito, o que ocorreu nesse “meio tempo” entre os experimentos modernistas e o pós-modernismo foi “a falsa superação da distância entre arte e vida. (...) Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos”. A “primeira vítima” desse processo de expansão do estético foi o próprio modernismo. A canonização do que era um enfrentamento político no âmbito representacional – agora eternizado como estilo – acabou por esvaziar a força crítica, neutralizar o efeito de choque e transformar as mais dissonantes formas de figuração em “velhos clássicos, que ‘pesam na cabeça dos vivos como um pesadelo” (sic) (TESSITORE, 2013, p. 28-9)

Esses aspectos comentados, entre outros dizem respeito a um momento político, econômico e cultural vivido pelos Estados Unidos e pelo mundo: politicamente, podemos chamar esse momento de McCarthismo, mas ainda vale mencionar que a relação com o consumismo nesse período é comumente chamada de *American Way of Life*. Há, nesse processo, como se nota, uma relação em que a cultura de consumo e as políticas de repressão a ideias ditas socialistas (basicamente qualquer manifestação de questionamento à ordem imposta) cooperam para sustentar o modelo econômico capitalista. Da mesma forma que tais imposições ocorrem dentro do território norte-americano, houve também uma busca por parte dos governantes

estado-unidenses em expandir suas áreas de influência, com objetivo de fazer com que a população mundial consumisse um maior número de bens duráveis e não duráveis (carros, eletrodomésticos, marcas de roupa e alimentos etc) e, gradativamente, consumissem produtos culturais norte-americanos (música, cinema, televisão, quadrinhos etc)

[...] deveríamos atentar para a persistência, os deslocamentos e a transformação da noção de cultura como desperdício, esbanjamento e excesso. De acordo com a noção de economia geral Bataille (1988; Millot, 199: 681ss), a produção econômica não deveria ser associada à escassez, mas ao excesso. Com efeito, a destruição torna-se o objetivo da produção, e o problema-chave passa a ser o que fazer com La partmaudite (a parte maldita), o excesso de energia traduzido num excesso de produtos e mercadorias, um processo de crescimento que alcança seus limites na entropia e na animia. Para controlar efetivamente o crescimento e administrar o excedente, a única solução é destruir ou esbanjar o excesso na forma de jogos religião, arte, guerras, morte. [...] (FEATHERSTONE, p. 42)

Em *Fahrenheit 451*, a produção de entretenimento não se restringe ao consumo de bens, mas também emprega a espetacularização da repressão enquanto recurso para fins carnavalescos, de modo que, a um só tempo, mantém a ordem imposta (proibição da leitura), entretém os cidadãos e gera um sentimento de ódio coletivo que mantém os cidadãos em torno de um ideal. Constatamos esse movimento quando a senhora da biblioteca clandestina é queimada. Ao expulsar os bombeiros de sua casa, ameaçando-os com um fósforo em meio ao querosene, a senhora faz com que Montag se atente a um detalhe curioso sobre as queimadas:

The sight of it rushed the men out and down away from the house. Captain Beatty, keeping his dignity, backed slowly through the front door, his pink face burnt and shiny from a thousand fires and night excitements. God, thought Montag, how true! Always at night the alarm comes. Never by day! Is it because the fire is prettier by night? More spectacle, a better show? The pink face of Beatty now showed the faintest panic in the door. The woman's hand twitched on the single matchstick. The fumes of kerosene bloomed up about her. Montag felt the hidden book pound like a heart against his chest. "Go on," said the woman, and Montag felt himself back away and away out of the door, after Beatty, down the steps, across the lawn, where the path of kerosene lay like the track of some evil snail. On the front porch where she had come to weigh them quietly with her eyes, her quietness a condemnation, the woman stood motionless. Beatty flicked his fingers to spark the kerosene. He

was too late. Montag gasped. The woman on the porch reached out with contempt for them all, and struck the kitchen match against the railing. People ran out of houses all down the street. (BRADBURY, 1953, p. 36-7)²⁸

O bombeiro Guy Montag supõe que as queimadas à noite servem também para criar, como já dissemos, um espetáculo em torno da proibição da leitura e da posse de livros. Na passagem acima, as pessoas saem de suas casas em direção à rua, o que faz com que todos vejam que houve uma queimada, que serve de exemplo para os que pensarem em descumprir a lei e ainda cria um sentimento de pânico, ou terror, que reforça uma suposta necessidade de uma postura autoritária por parte do Estado em prol da segurança.

Mais adiante, no desfecho da história, o próprio Montag se torna um contraventor por acumular livros e sua fuga da cidade se torna um espetáculo, transmitido pelos meios de comunicação: “Alerta policial. Procurado: Fugitivo na cidade. Cometeu assassinato e crimes contra o Estado. Nome: Guy Montag. Ocupação: Bombeiro. Foi visto pela última vez...” (BRADBURY, 1953, p. 94). Com o suporte da mídia, os cidadãos podiam participar da perseguição e auxiliar na captura do fugitivo. Ao mesmo tempo, em seu esconderijo, Montag podia assistir à própria perseguição.

"The Mechanical Hound is now landing by helicopter at the site of the Burning!" And there on the small screen was the burnt house, and the crowd, and something with a sheet over it and out of the sky, fluttering, came the helicopter like a grotesque flower. So they must have their game out, thought Montag. The circus must go on, even with war beginning within the hour... He watched the scene, fascinated, not wanting to move. It seemed so remote and no part of him; it was a play apart and

²⁸ À vista dele os homens se precipitaram a sair e se afastar para longe da casa. O capitão Beatty, mantendo a dignidade, recuou lentamente pela porta da frente, o rosto corado, queimado e reluzente após mil incêndios e emoções noturnas. Meu Deus, pensou Montag, é isso mesmo! O alarme sempre chega à noite. Nunca de dia! Será porque à noite o fogo é mais bonito? Mais espetacular, um programa melhor? A face rosada de Beatty à porta agora traía um princípio de pânico. A mulher girava nos dedos o palito de fósforo. Os vapores de querosene exalavam ao seu redor. Montag sentiu o livro escondido pulsar como um coração contra seu peito. — Vá — disse a mulher, e Montag se sentiu recuando cada vez mais para fora da porta, depois de Beatty, descendo os degraus, atravessando o gramado onde o rastro de querosene se estendia como a baba de uma lesma maligna. Na varanda da frente, para onde viera avaliá-los calmamente com os olhos, a mulher parou imóvel; sua impassividade, uma condenação. Beatty estalou o acendedor para atear fogo ao querosene. Ele estava muito atrasado. Montag sufocou um grito. A mulher na varanda estendeu a mão com desdém por todos eles e riscou o fósforo na balastrada. Ao longo da rua, as pessoas saíam correndo das casas.

separate, wondrous to watch, not without its strange pleasure. That's all for me, you thought, that's all taking place just for me, by God. If he wished, he could linger here, in comfort, and follow the entire hunt on through its swift phases, down alleys across streets, over empty running avenues, crossing lots and playgrounds, with pauses here or there for the necessary commercials, up other alleys to the burning house of Mr. and Mrs. Black, and so on finally to this house with Faber and himself seated, drinking, while the Electric Hound snuffed down the last trail, silent as a drift of death itself, skidded to a halt outside that window there. Then, if he wished, Montag might rise, walk to the window, keep one eye on the TV screen, open the window, lean out, look back, and see himself dramatized, described, made over, standing there, limned in the bright small television screen from outside, a drama to be watched objectively, knowing that in other parlors he was large as life, in full color, dimensionally perfect! And if he kept his eye peeled quickly he would see himself, an instant before oblivion, being punctured for the benefit of how many civilian parlorsitters who had been wakened from sleep a few minutes ago by the frantic sirening of their living-room walls to come watch the big game, the hunt, the one-man carnival. (BRADBURY, 1953, p. 127-8)²⁹

Ao concluir sua fuga, Montag encontra o grupo de leitores clandestinos numa floresta que mostram a ele o desfecho do caso por uma tela de tevê:

Granger nodded. "They're faking. You threw them off at the river. They can't admit it. They know they can hold their audience only so long. The show's got to have a snap ending, quick! If they started searching the whole damn river it might take all night. So they're sniffing for a scape-goat to end things with a bang. Watch. They'll catch Montag in the next five

²⁹ "O Sabujo Mecânico está agora pousando de helicóptero no local do incêndio!" E ali, no pequeno monitor, estava a casa incendiada, a multidão, e alguma coisa coberta por um lençol. E do céu, flutuando, o helicóptero descia como uma flor grotesca. Com que então eles precisam encenar seu jogo, pensou Montag. O circo deve prosseguir, mesmo com a guerra começando dentro de uma hora... Ele observou a cena, fascinado, sem querer se mover. Parecia muito remota e não lhe dizer respeito; era uma peça à parte e independente, maravilhosa de assistir e não deixava de causar um estranho prazer. Isso é tudo por minha causa, pensou ele. Meu Deus, isso tudo está acontecendo só por minha causa. Se ele quisesse, podia se retardar ali, confortavelmente instalado, e acompanhar todas as fases da caçada, por becos, ruas, vias expressas vazias, atravessando terrenos e parques, com pausas aqui e acolá para os necessários comerciais, de outros becos até a casa em chamas do sr. e sra. Black, e assim por diante, até, finalmente, a esta casa, onde Faber e ele estavam sentados, bebendo, enquanto o Sabujo Mecânico farejava até a última pista, silencioso como o plano da própria morte, deslizando até parar do lado de fora daquela janela ali. Então, se quisesse, Montag poderia se levantar, caminhar até a janela e, sem tirar o olho do monitor de tevê, abrir a janela, inclinar-se para fora, olhar para trás e ver a si mesmo dramatizado, descrito, representado, parado ali, retratado na pequena tela brilhante da televisão, um drama a ser assistido objetivamente, sabendo que, em outros salões de tevê, ele estaria em tamanho natural, em cores, perfeito em três dimensões! E se mantivesse o olhar bem aberto, rapidamente veria a si mesmo, um instante antes de cair no esquecimento, recebendo a injeção para o bem de inúmeros espectadores que, arrancados do sono alguns minutos mais cedo pelas frenéticas sirenes de seus telões, vinham observar a grande caçada, o festival de um homem só.

minutes! " "But how--" "Watch." The camera, hovering in the belly of a helicopter, now swung down at an empty street. "See that?" whispered Granger. "It'll be you; right up at the end of that street is our victim. See how our camera is coming in? Building the scene. Suspense. Long shot. Right now, some poor fellow is out for a walk. A rarity. An odd one. Don't think the police don't know the habits of queer ducks like that, men who walk mornings for the hell of it, or for reasons of insomnia. Anyway, the police have had him charted for months, years. Never know when that sort of information might be handy. And today, it turns out, it's very usable indeed. It saves face. Oh, God, look there!" The men at the fire bent forward. On the screen, a man turned a corner. The Mechanical Hound rushed forward into the viewer, suddenly. The helicopter light shot down a dozen brilliant pillars that built a cage all about the man. A voice cried, "There's Montag! The search is done!" (BRADBURY, 1953, p. 141-2)³⁰

Observamos aqui como o romance reconstrói simbolicamente as tensões políticas entre o Estado e os cidadãos. Por fim, o Estado persegue os indivíduos que adotam uma postura que demonstre alguma divergência com as práticas hegemônicas. A cobertura da fuga do ex-bombeiro pode ser classificada a partir do conceito de hiper-realismo que, de acordo com Jameson (2002), constitui um fenômeno cultural em que o real ganha tons de ficção e passa a ser consumido não apenas como informação objetiva sobre o mundo real, mas como narrativa.

Nessa lógica, Guy Debord discute o poder da imagem, empregada no espetáculo, de aprisionar a realidade para remodelada de acordo com a ideologia dominante

No plano das técnicas, a imagem construída e escolhida por *outra pessoa* se tornou a principal ligação do indivíduo com o

³⁰ Granger fez um gesto afirmativo com a cabeça. — Estão simulando. Você os despistou no rio. Eles não podem admitir isso. Sabem que não conseguirão manter a audiência por muito tempo. O espetáculo precisa chegar ao fim, depressa! Se comessem a vasculhar toda a extensão do rio, poderiam levar a noite inteira. Por isso, estão em busca de um bode expiatório para chegar a um final sensacional. Observe. Apanharão Montag nos próximos cinco minutos! — Mas como... — Observe. A câmera, assentada embaixo de um helicóptero, focalizava uma rua vazia. — Está vendo? — sussurrou Granger. — Vai ser você. Lá no final da rua está a nossa vítima. Vê como a câmera se aproxima? Construindo a cena. Suspense. Tomada longa. Neste momento, um pobre-diabo qualquer está prestes a sair para um passeio. Uma raridade. Um tipo estranho. Não pense que a polícia não conhece os hábitos de sujeitos excêntricos como esse, homens que caminham de madrugada, pelo prazer de caminhar, ou por insônia. Seja como for, a polícia já o tem mapeado há meses, anos. Nunca se sabe quando esse tipo de informação poderá ser útil. E hoje, como se vê, será realmente muito útil. Salvará as aparências. Meu Deus, olhe aquilo! Os homens junto à fogueira se inclinaram para a frente. No monitor, um homem dobrava uma esquina. Subitamente, o Sabujo Mecânico se precipitou para dentro do quadro. Os holofotes do helicóptero lançaram uma dúzia de fochos brilhantes formando uma jaula em torno do homem. Um voz gritou: "Lá está Montag! A busca terminou."

mundo que, antes ele olhava por si mesmo, de cada lugar aonde pudesse ir. A partir de então, é evidente que a imagem será a sustentação de tudo, pois dentro de uma imagem é possível justapor sem contradição qualquer coisa. O fluxo de imagens carrega tudo; outra pessoa comanda a seu bel-prazer esse resumo simplificado do mundo sensível, escolhe aonde irá esse fluxo e também o ritmo do que deve aí manifestar-se, como perpétua surpresa arbitrária que não deixa nenhum tempo para a reflexão, tudo isso independente do que o espectador possa entender ou pensar. Nessa experiência concreta da submissão permanente encontra-se a raiz psicológica da adesão tão unânime ao que aí está; ela reconhece nisso, *ipso facto*, um valor suficiente. O discurso espetacular faz calar, além do que é propriamente secreto, tudo o que não lhe convém. O que ele mostra vem sempre isolado do ambiente, do passado, das intenções, das conseqüências. É, portanto, totalmente ilógico. Como já ninguém pode contradizê-lo, o espetáculo tem o direito de contradizer a si mesmo, de retificar seu passado. (DEBORD, 2016, p. 188 - grifos do autor)

Guy Debord ainda comenta sobre o papel da mídia na construção e manutenção das práticas de dominação e difusão de ideologemas (JAMESON, 1992). Para o autor, o espetáculo se disfarça de domínio da mídia sob uma roupagem de “profissionalismo imparcial”, mas que na verdade assume uma unilateralidade que, ao comunicar, apenas comunica ordens. Quem ordena (ou comunica) é também quem opina sobre as ordens. O argumento central do autor, como já comentamos, é que o espetáculo é um momento histórico em que a chamada razão mercantil, ou seja, o domínio da mercadoria sobre os homens, assume um viés totalitário que está recalcado nos vários dispositivos de inversão do real. A mídia, assim, assume papel fundamental na construção dos inimigos públicos que serão utilizados como elementos de ameaça à ordem espetacular e que, conseqüentemente, justificarão posturas autoritárias, políticas de guerra etc, as quais, por sua vez, serão entendidas como práticas de proteção ao povo e à nação.

Esta democracia tão perfeita fabrica seu inconcebível inimigo, o terrorismo. De fato, ela *prefere ser julgada a partir de seus inimigos e não a partir de seus resultados*. A história do terrorismo foi escrita pelo Estado; logo é educativa. As populações espectadoras não podem saber tudo a respeito do terrorismo, mas podem saber o suficiente para ficar convencidas de que, em relação a esse terrorismo, tudo mais deve lhe parecer aceitável, ou, no mínimo, mais racional e mais democrático.

(...) Esse progresso espetacular da Justiça encheu as prisões italianas com milhares de condenados que expiam uma guerra civil que não houve, uma espécie de vasta insurreição armada que por acaso nunca ocorreu, um golpe tecido com o mesmo material de que são feitos os sonhos. (DEBORD, 2016, p. 185 - grifos do autor)

Em *Pós Modernismo*, Jameson postula que a base e a superestrutura se confundem na terceira fase do capitalismo. Nesse viés, constatamos que as observações de Guy Debord expressam uma das maneiras pelas quais essa fusão pode ocorrer com apoio midiático: a cultura sustenta a base e vice-versa. Nesse caso, a construção cultural de um temor ao terrorismo, como também observamos em *Fahrenheit 451*, implica em forjar um agente do caos, ou seja, um inimigo público, cujo objetivo é se opor à ordem naturalizada de paz, em outras palavras, ao Estado capitalista. No período da Guerra Fria, esse inimigo, que ganha ares de verossimilhança frente à população, só pode ser pintado com as cores do Socialismo. O pós-modernismo, portanto, é a ideologia do neo-liberalismo e do consumo (JAMESON, 2002). Pela leitura de *Fahrenheit 451*, a possibilidade de amplo acesso ao consumo é um dos fatores que faz com que a população acredite que tenha alcançado a felicidade. Assim, o terrorista personifica o medo da perda de um suposto ideal de liberdade, luxo e conforto, os quais a população é incapaz de enxergar em outros sistemas.

Dessa forma, podemos, ainda, retomar o revisionismo dos fatos históricos feitos pelo Capitão Beatty para justificar a proibição da leitura e da posse de livros, comentada no capítulo anterior, para entendê-lo agora como uma estratégia de desinformação, a qual consiste em mesclar os fatos com informações distorcidas. O capitão dos bombeiros, por exemplo, tem total tranquilidade para afirmar, por exemplo, que Benjamin Franklin havia sido o primeiro bombeiro da história, pois já não há maneiras de se recuperar os fatos. A estratégia de desinformação também diz respeito a uma característica do pós-modernismo: a perda da historicidade. Jameson (2002), conforme já discutimos, aponta que o pós-modernismo é caracterizado por um status de diversas separações entre significantes e significados, mas também do homem e da noção de tempo. Para Jameson, o homem pós-moderno está confinado em uma lógica do eterno presente e sua conexão com o passado e sua visão de futuro estão desligadas da sua experiência cotidiana. Desse modo, na distopia, é difícil recuperar os fatos históricos, tanto por

haver um segredo em torno desses fatos, mas também porque o passado já não faz parte da cognição humana.

Ao analisar as simbologias do período pós-moderno nessa leitura, nos é crucial analisar em mais um momento a figura do capitão Beatty. Como dissemos, anteriormente, *Fahrenheit 451* é uma das distopias mais conhecidas ao lado de nomes como *1984*, *Metrópolis* e *Admirável Mundo Novo*. Dessas quatro obras, duas delas, a de Orwell e a de Bradbury estão situadas no período pós-guerra e, portanto, figuram aspectos de uma reconfiguração política mundial. Tal como *Fahrenheit 451*, *1984* simboliza perfeitamente as estratégias de desinformação e reescritura do passado, que é comum em territórios políticos ocidentais. Por outro lado, observamos uma diferença entre essas duas obras na caracterização das lideranças de seus respectivos sistemas: em *1984* a presença de uma figura de autoridade central aparece apenas de forma latente, sendo citado como fator de união e controle da população, embora nunca apareça de fato como personagem. Em *Fahrenheit 451*, a figura de autoridade central é de fato inexistente, sendo o capitão Beatty uma figuração de um autoritarismo difuso, ou seja, ele simboliza as tensões da guerra fria, um momento em que os Estados Unidos repreendem ideias que, porventura, sejam prejudiciais a difusão do capitalismo enquanto ideologia e enquanto sistema econômico dominante. Guy Debord dá a essa metodologia de controle o nome “Espetacular Integrado”, um sistema de dominação política, mediado por imagens, que mescla aspectos liberais e ditatoriais – a primazia do livre mercado imposta à população de forma autoritária – com uma roupagem democrática. Nesse sentido, observamos na obra discussões como eleições, que indicam alternância de poder, porém tal poder ainda submete a população à repressão ideológica a partir de vias policiaiscas. Bradbury ainda recupera, de forma sutil, como a repressão ideológica era fatal à vida dos cidadãos:

"It's always someone else's husband dies, they say." "I've heard that, too. I've never known any dead man killed in a war. Killed jumping off buildings, yes, like Gloria's husband last week, but from wars? No." "Not from wars," said Mrs. Phelps. "Anyway, Pete and I always said, no tears, nothing like that. It's our third marriage each and we're independent. Be independent, we always said. He said, if I get killed off, you just go right ahead

and don't cry, but get married again, and don't think of me."
(BRADBURY, 1953, p. 91)³¹

Nessa passagem, o autor, além de expor uma questão de esmaecimento dos afetos³² (JAMESON, 2002) e da construção de bolhas fragmentárias, que impedem os segmentos populacionais de entrar em contato com outras realidades, ainda internaliza um fenômeno bastante recorrente nos Estados Unidos da era de Joseph McCarthy: o suicídio de cidadãos norte-americanos em razão de perseguições políticas. Houve, durante o Macarthismo, uma série de repressões ideológicas a pessoas suspeitas do que era entendido por conspiração comunista. Tais conspirações eram atribuídas àqueles que, porventura, se desviassem ideologicamente das práticas políticas adotadas nos anos 1950, principalmente no que dizia respeito ao conflito com o polo Soviético, que dá origem à Guerra Fria. A mesma questão é apontada, também, no texto de J.D Salinger, *O Apanhador No Campo de Centeio*, simbolizada a partir de uma suposta perda da inocência. A respeito disso, vale menção às palavras de Alan Nadel, que explicita casos reais em que cidadãos norte-americanos saltaram de prédios, por não resistirem à repressão levada a cabo pelas políticas do Macarthismo.

The image of jumping out the window also typified, as it had during the stock market crash of 1929, admission of personal failure in the face of unnegotiable social demands. In 1948, for example, Lawrence Duggan fell or threw himself from the window of his New York office. Immediately Congressman Karl Mundt announced the cause was Duggan's implication in a Communist spy ring; along with five other men, his name had been named Rhetoric, Sanity, and the Cold War at a HUAC meeting. The committee would disclose the other names, Mundt said, "as they jump out of windows." On April 1, 1950, F. O. Matthiessen, "at the time," in the words of William O'Neill, "the most intellectually distinguished fellow traveler in America" (173), jumped to his death from a Boston hotel window. In his

³¹ É sempre o marido de outra que morre, como se diz. — Também foi o que ouvi. Nunca ouvi falar de homem nenhum que tenha morrido na guerra. Pulando de prédio, sim, como o marido de Glória na semana passada. Mas em guerras? Nunca. — Em guerras, nunca — disse a sra. Phelps. — Aliás, Pete e eu sempre dissemos: nada de choro, nada disso. Já é o terceiro casamento para nós dois e somos independentes. O negócio é ser independente, sempre dissemos isso. Ele já disse: se eu for morto, siga em frente e não chore. Case-se novamente e não pense mais em mim.

³² [...] o fim da pincelada individual distinta (como simbolizado pela primazia emergente da reprodução mecânica). No que diz respeito a expressão e sentimentos ou emoções, a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um ego para encarregar-se de sentir. Isso não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos – a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard, de "intensidades" – são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia (...). (JAMESON, 2002, p. 43).

suicide note, he wrote: “. . . as a Christian and a socialist believing in international peace, I find myself terribly oppressed by the present tensions” (Stern 31). Although Matthiessen did not commit suicide solely for political reasons, for the general public his death symbolized the culpability and weakness of the Eastern Intellectual Establishment. His powerful intellect, his political leanings and, especially, his longstanding affiliation with Harvard identified him clearly as the kind of analytic mind that typified the intellectual conspiracy Time, Joseph McCarthy, et al. most feared and despised. Like Hiss, he was led astray by his idealism which, in true allegorical fashion, led to deceit and ultimately the coward’s way out. Or: like many dedicated progressives, he was hounded by witch hunters forcing him to choose between the roles of betrayer and betrayed, and leading him ultimately to leap from melodrama into tragedy.³³

Dessa maneira, o mapeamento político, exposto no capítulo anterior, ganha novos contornos, de modo que agora podemos compreender a traição de Mildred como um reflexo dessa repressão. A mulher, para não ser punida pelo sistema, acaba se constringendo a essa lógica proibicionista. Ou seja, não podemos assumir aqui que a adesão à ordem imposta em *Fahrenheit 451* é aceita de modo totalmente voluntário. Devemos analisar aqui, como a relação do casal é perpassada pelas questões políticas dos Estados Unidos, no período da Guerra Fria: fazer uma denúncia era, na lógica McCarthista, um atestado de inocência. O medo da mulher em cair na malha repressiva também pode ser ilustrado pelo aparente medo que ela sente do capitão dos bombeiros, já que ela tenta evitar o contato com Beatty, mesmo a pedido do marido, mas atende prontamente às solicitações do capitão

³³A imagem do pulo pela janela, também simbolizada/tipificada, como fora durante a crise no mercado ações em 1929, admissão da falha pessoal diante da face das inegáveis demandas sociais. Em 1948, por exemplo, Lawrence Duggan caiu, ou se jogou da janela de seu escritório em Nova York. Imediatamente, o deputado Karl Mundt declarou que a causa era devido a suspeitas de Duggan em uma rede de espionagem comunista; com outros cinco homens, seu nome havia sido mencionado em uma reunião da HUAC. O comitê ainda revelaria outros nomes, Mundt dizia, “conforme eles pulam de janelas”. No primeiro de abril de 1950, F. O. Matthiessen, à época, nas palavras de William O’Neil, “o viajante mais intelectualmente distinto na America” saltou em direção à morte de uma janela de um hotel em Boston. Em sua nota de suicídio, escrevia: “... como um Cristão e um socialista crente na paz internacional, me encontro gravemente oprimido pelas tensões presentes” (Stern 31). Embora Matthiessen não tenha cometido suicídio unicamente por razões políticas, para o público geral, sua morte simbolizava a culpa e a fraqueza do Eastern Intellectual Establishment. Seu intelecto poderoso, suas inclinações políticas e, especialmente, sua longa afiliação a Harvard o identificavam claramente como o tipo de mente analítica que distinguia a conspiração intelectual que Time, Joseph McCarthy, et al. mais temia e desprezava. Assim como Hiss, ele foi abandonado por seu idealismo, o qual, de modo alegórico, o levou ao engano e, por fim, facilitou a fuga dos covardes. Ou: como muitos progressistas dedicados, ele foi perseguido por inquisidores que o forçaram a assumir o papel do traidor ou do traído, e levando-o, por fim, a saltar do melodrama para a tragédia.

quando ele está em sua casa. Da mesma forma, ela faz questão de afirmar seu repúdio à velha dona dos livros que havia sido encendiada.

"She's nothing to me; she shouldn't have had books. It was her responsibility, she should have thought of that. I hate her. She's got you going and next thing you know we'll be out, no house, no job, nothing." "You weren't there, you didn't see," he said. "There must be something in books, things we can't imagine, to make a woman stay in a burning house; there must be something there. You don't stay for nothing." "She was simple-minded." "She was as rational as you and I, more so perhaps, and we burned her." "That's water under the bridge. (BRADBURY, 1953, p. 48)

Nessa perspectiva, Jameson pontua que não basta apenas afirmar que os textos culturais servem como instrumentos de dominação ideológica. Apoiando-se na visão de Durkheim sobre a religião, a qual funcionaria como uma afirmação simbólica de uma coletividade social, Jameson diz que esta "figura um papel vital na saúde, na sobrevivência e na reprodução da formação social em questão (1981, p. 283)." Ainda, seguindo Jameson, há de se comentar a dinâmica estratégica de uma persuasão retórica, na qual incentivos substanciais são oferecidos em troca de adesão ideológica. Em outras palavras, há um acordo político de troca compensatória, no qual classe dominante e classe dominada se organizam em torno de um discurso político e ideológico responsável pela tal afirmação de uma solidariedade coletiva. Essa relação, para o autor, é resultante de impulsos utópicos convergentes, sendo que, nessa perspectiva, o dominado deixa de ser um ser abjeto e passivo, colaborando para gerar o tal senso de coletividade. Assim, podemos entender que a mulher adere ao discurso hegemônico numa tentativa de auto-proteção, evocando uma ordem social referente às políticas de segurança e repressão empreendidas nos Estados Unidos, durante a guerra fria. Cabe observar que, nesse caso, a troca compensatória, ou seja, a adesão total ao estilo de vida hegemônico, é nociva à cidadã e acaba levando-a a um quase suicídio, configurando-se assim mais uma pulsão de morte, agora entendida como sintoma do constrangimento a que a sociedade, seja ela figurativa ou localizada nesse fragmento histórico, é submetida.

O resíduo nazista na figuração da natureza e da queima de livros

Por outro lado, o autoritarismo, presente no texto de Bradbury, também permite uma leitura pelo viés da repressão nazi-fascista, que no período pós-guerra chocou o mundo com a descoberta dos campos de concentração. Um fragmento do horror vivido na época é reconstruído esteticamente, em *Fahrenheit 451*, pela queima de livros que, de fato, passou a ocorrer na Alemanha Nazista a partir da década de 1930.

A queima mais conhecida do Terceiro Reich, e de certa forma, a mais simbólica, ocorreu no dia 10 de Maio de 1933, e é conhecida como “A grande Queima de 1933” realizada em Frankfurt. Polastron nos diz que “Bibliotecários imediatamente começaram as preparações para a fogueira de 10 de maio enquanto a Liga do Combate pela Cultura Alemã enviou instruções para as associações estudantis com o propósito de livrar a Terra do veneno Judeu-Asiático.” (...)

O local escolhido para realizar a queima foi a Opernplatz, uma casa de óperas de Frankfurt. Chegada a noite, uma delegação de estudantes desfilou vestindo seus uniformes, carregando tochas ao som das marchas de banda tocando ao fundo. Os bombeiros também participaram do evento, jogando gasolina na pira de livros e acendendo o fogo. Caminhões chegavam trazendo mais livros enquanto os estudantes recolhiam do caminhão e os atiravam ao fogo (BRASIL, 2016, p. 42-3)

Podemos assumir que a figuração de proibição de leituras, na obra de Bradbury, traz um resíduo histórico (WILLIAMS, 1979) dos regimes nazi-fascistas, relação já comentada no prefácio à edição brasileira do romance, escrito por Manuel da Costa Pinto, que menciona uma frase irônica proferida por Freud, que achava positivo o fato de naquela época queimarem apenas os livros e não as pessoas, como se fazia na Idade Média. A frase do psicanalista, como se sabe, envelheceu mal, visto toda a catástrofe empreendida nos campos de concentração. O elemento residual da repressão às ideias, como percebemos, não se restringe à obra ficcional e é herdado pela democracia norte-americana, entre outras ao redor do mundo. A descoberta dos campos de concentração – um dos elementos de um sistema político que tem seu início na repressão de ideias, na propagação de ódio e por fim na eugenia – chocou o mundo e abriu caminhos para uma gama de reflexões sobre suas condições de existência, além de seu impacto sobre o direito à vida. De acordo com Gagnebin, Hitler nos deixa um imperativo categórico.

Esse novo imperativo categórico não é mais fruto de nossa livre decisão prática-moral, sendo ao mesmo tempo a condição transcendental dessa liberdade, como o era o imperativo de Kant. Ele nos foi aufgezwungen (imposto por coerção) por Hitler, por uma figura histórica precisa, manifestação da crueldade e da contingência históricas. Como Schweppenhäuser ressalta, "Auschwitz" instaura na reflexão moral uma ruptura essencial (e, para Adorno, definitiva) com a tradição ética clássica em busca de princípios universais e trans-históricos. Agora devemos nos contentar com as sobras dessa bela tradição — que provou sua impotência em relação ao nazismo como já afirmava a Dialética do Esclarecimento. Devemos, antes de mais nada, construir éticas históricas e concretas orientadas pelo dever de resistência, a fim de que "Auschwitz não se repita, que nada de semelhante aconteça"; a ressalva é essencial: não há repetições idênticas na história, mas sim retomadas e variações que podem ser tão cruéis quanto, ainda que diferentes [...] (GAGNEBIN, 2003, p. 75)

A monstrosidade descoberta no pós-guerra passou a fazer parte do imaginário ficcional ao redor do mundo, dado o seu impacto no que diz respeito às noções de ética, moral e tratamento dos direitos humanos. Como discute Gagnebin, somos levados a discutir a maldade e o sofrimento não só como questões inerentes à humanidade, mas como todo esse sofrimento e morte foram orquestrados, impostos a alguns homens por outros homens, por razões políticas, econômicas, históricas e que devem ser discutidas criticamente a fim de evitar sua repetição.

Nesse sentido, *Fahrenheit 451* é também um sintoma desse assombro, de modo que a oposição entre natureza e cultura (ou natureza e civilização), presente no romance, organiza simbolicamente uma questão cultural do século XX, que influencia a elaboração de uma auto-ficção nazista. A construção da identidade alemã, sob Hitler, foi marcada por uma valorização estética do espaço da natureza, associando pureza natural à suposta pureza sanguínea do povo ariano, de modo que tal lugar se torna um espaço de "enrijeciimento do eu", considerando que é utilizado ideologicamente para a constituição de uma identidade que, para ser validada, se delimita sob diversos aspectos.

Ao mesmo tempo, o espaço da civilização seria relacionado à degeneração, sobretudo judaica, pois na máxima nazista a destruição da natureza se devia à perversão genética. Percebemos como *Fahrenheit 451* diagnostica uma tendência

de seu momento histórico em parte da civilização ocidental, já que nos Estados Unidos há uma movimentação cultural aparentemente semelhante, reflexo de um resgate da tradição literária romântica, que também enxerga o espaço da natureza como uma projeção da cor local, mas também como um espaço de fuga à reificação. De fato, mesmo o apelo nazista à preservação da natureza, vem também de uma deturpação desse princípio estético presente no romantismo alemão. Assim, da mesma maneira que observamos, por exemplo, em *Young Goodman Brown*, de Nathaniel Hawthorne, que a natureza se torna palco de uma fuga inconsciente às amarras reificadoras do puritanismo, Guy Montag encontra sua redenção ao escapar das amarras distópicas da hipertrofia da máquina – engendradas no espaço da cidade – rumo à natureza. Essa hipertrofia gera uma maquinaria da dominação, que tem sua gênese no modelo de produção industrial (em vigor até o período pós guerra), que oblitera o indivíduo, excluindo sua subjetividade como parte do processo produtivo.

O trabalho social de todo indivíduo está mediatizado pelo princípio do eu na economia burguesa; a um ele deve restituir o capital aumentado, a outro a força para um excedente de trabalho. Mas quanto mais o processo da autoconservação é assegurado pela divisão burguesa do trabalho, tanto mais ele força a autoalienação dos indivíduos, que têm de se formar no corpo e na alma segundo a aparelhagem técnica (ADORNO e HORKHEIMER, 1947, p. 36)

A cidade, então, deve ser vista não como um espaço de degeneração moral (ou genética), mas como espaço diametralmente oposto ao conceito nazista de natureza. Em *Fahrenheit 451*, a cidade é que se torna o lugar do constrangimento da identidade e de uma supressão artificial das diferenças, mas que retorna nos impulsos assassinos e na violência excessiva performada pelos cidadãos.

Assim, observamos também que o ex-bombeiro, ao romper com o seu trabalho, também busca se colocar de volta numa posição de indivíduo agente, já que ele sequer consegue se lembrar o motivo pelo qual havia escolhido a profissão que exercia. Ao se arrepender por ter queimado a velha, ele é repreendido por sua esposa: "You should have thought of that before becoming a fireman." "Thought!" he

said. "Was I given a choice? My grandfather and father were firemen. In my sleep, I ran after them." (BRADBURY, 1953, p. 49)³⁴

Desse modo, identificamos como o texto de Bradbury se coloca num entre-lugar, já que a floresta em *Fahrenheit 451* evoca uma questão traumática, que constituiu a situação política do mundo entre 1933 e 1945 (ascensão e queda de Hitler), mas que é mais propriamente analisada levando em conta os sinais de uma fuga à reificação, como já dissemos e, mais ainda, em termos de uma ruptura com a máxima "conhecimento é poder". Quando Montag escapa da cidade e encontra Granger, este lhe diz "Não somos nada". Nessa fala, a personagem apresenta uma ideia de realocação do homem no mundo, ressignificando sua relação com a natureza e seus pares. Vale perceber que, na sociedade de leitores, a liderança de Granger não é autoritária, mas é mediada e aceita entre seus membros. Enquanto líder, ele dá espaço ao ex-bombeiro para tomar a dianteira no diálogo com os cidadãos afetados pela bomba. A fuga para a natureza, nesse viés, não simboliza um retorno à barbárie, mas sim um recomeço em detrimento do caos da cidade, este sim espaço de reificação que encerra uma maquinaria da dominação (produto das revoluções industriais) de homens sobre outros homens.

Mas, desse modo, a natureza enquanto verdadeira autoconservação é atçada pelo processo que prometia exorcizá-la, tanto no indivíduo quanto no destino coletivo da crise e da guerra. Se a única norma que resta para a teoria é o ideal da ciência unificada, então a práxis tem de sucumbir ao processo irreprimível da história universal. O eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar. Concretiza-se assim o mais antigo medo, o medo da perda do próprio nome. Para a civilização, a vida no estado natural puro, a vida animal e vegetativa, constituía o perigo absoluto. Um após o outro, os comportamentos mimético, mítico e metafísico foram considerados como eras superadas, de tal sorte que a ideia de recair neles estava associada ao pavor de que o eu revertesse à mera natureza, da qual havia se alienado com esforço indizível e que por isso mesmo infundia nele indizível terror. (ADORNO e HORKHEIMER, 1947, p. 37)

³⁴ Você devia ter pensado nisso antes de se tornar bombeiro. — Pensado! — disse ele. — Que escolha eu tinha? Meu avô e meu pai eram bombeiros. Em meus sonhos, eu corria atrás deles.

A cultura da passividade

De acordo com os autores que servem de aporte teórico para essa análise, a lógica cultural do capitalismo tardio também desencadeia uma cultura da passividade. O conceito de espetáculo de Guy Debord, com efeito, tem essa conotação: os espectadores do espetáculo são a população em geral. Durante nossa análise, destacamos alguns elementos que geram uma separação entre o homem e o ambiente, como o carro. Em última análise, podemos entender que a dependência dos aparatos tecnológicos destitue o homem de sua posição de agente no mundo. Guy Montag, Clarisse, Faber e os homens da floresta simbolizam uma reação a esse status.

The train door whistled open. Montag stood. The door gasped, started shut. Only then did he leap past the other passengers, screaming in his mind, plunge through the slicing door only in time. He ran on the white tiles up through the tunnels, ignoring the escalators, because he wanted to feel his feet-move, arms swing, lungs clench, unclench, feel his throat go raw with air. A voice drifted after him, "Denham's Denham'sDenham's," the train hissed like a snake. The train vanished in its hole. (BRADBURY, 1953, p. 76)³⁵

A escada rolante é um sintoma figurativo do excesso de tecnologias que demarca uma oposição entre a hipertrofia da máquina e a atrofia do homem. A recusa de Guy Montag simboliza, então, um sujeito obliterado, mas que busca a restituição de sua subjetividade. Mais ainda, ao se interessar pelos livros, Montag, se desliga de um papel de mero consumidor e passa a contribuir para a preservação de um artefato histórico.

(...) And when the war's over, some day, some year, the books can be written again, the people will be called in, one by one, to recite what they know and we'll set it up in type until another Dark Age, when we might have to do the whole damn thing over again. But that's the wonderful thing about man; he never gets so discouraged or disgusted that he gives up doing it all over

³⁵A porta do trem sibilou e abriu. Montag ficou parado. A porta resfolegou, começou a fechar-se. Só então ele investiu pelo meio dos outros passageiros, gritando mentalmente, e mergulhou porta a fora no último instante. Correu pelos ladrilhos brancos subindo os túneis, ignorando as escadas rolantes, porque queria sentir os pés se moverem, os braços se agitarem, pulmões se encherem e se esvaziarem, sentir a garganta seca com a passagem do ar. Uma voz vagava atrás dele, "DenhamDenhamDenham", e o trem silvou como uma cobra, desaparecendo em sua toca.

again, because he knows very well it is important and worth the doing." (BRADBURY, 1953, p. 146-7)³⁶

A preservação dos livros, nessa condição, remonta o que Althusser chama de causa ausente. Jameson sintetiza essa questão afirmando que a história enquanto referente não existe, podendo ser acessada somente pela via textual, assim a abordagem à história e ao Real necessariamente passará por uma textualização e uma narrativização prévia desses elementos no inconsciente político (JAMESON, 1992, p.32). Nessa perspectiva, os textos guardados pelos homens da floresta entrariam num ciclo de retração de idéias, para então serem recuperados na posteridade. Algo, como o próprio texto sugere, análogo à idade das trevas, época em que a civilização ocidental perdeu o acesso às obras clássicas greco-latinas.

Dentro do contexto do pós-modernismo, em que se constata a perda do referencial histórico, o desfecho da história do ex-bombeiro ganha esse sentido amplo, mas também é característico de um conflito que Jameson afirma ainda ser presente nos Estados Unidos da década de 1950: o conflito entre as chamadas alta e baixa cultura (JAMESON, 2002). Nesse sentido, podemos perceber que o texto traz consigo um ethos moralizante em relação à leitura. À medida em que acompanhamos, no decorrer do século XX, uma "intervenção da máquina" e uma "mediação da cultura" que consagra o cinema como *médium* padrão, observa-se também que a literatura foi perdendo o espaço enquanto gênero típico. A arte escrita, portanto, como *médium* representativo do chamado Alto Modernismo, nas transformações culturais do pós-guerra já não cumpre as funções superestruturais, pois não dispõe dos recursos visuais tão caros para a consolidação do espetáculo. A partir dos anos 1950 e, sobretudo, nos anos 1960, constata-se que a televisão e o vídeo experimental (como o filme assistido por Mildred) se tornam as dominantes culturais que reiteram um novo modelo econômico.

Nos anos 50, no entanto, era ainda a alta cultura que tinha autoridade para julgar a realidade, ou seja, para dizer o que era vida real e o que era mera aparência; e é excluindo, ignorando, ou silenciando, com a repugnância que podemos sentir em

³⁶E quando a guerra terminar, algum dia, algum ano, os livros poderão ser escritos novamente, as pessoas serão convocadas, uma a uma, para recitarem o que sabem, e os imprimiremos novamente até a próxima Idade das Trevas, quando poderemos ter de começar tudo de novo. Mas é isso o maravilhoso no homem; ele nunca fica desanimado ou desgostoso a ponto de desistir de fazer tudo novamente, porque ele sabe muito bem que isso é importante e vale a pena.

relação aos estereótipos enfadonhos dos seriados de TV, que a grande arte dá o veredicto palpável sobre a era.(JAMESON, 2000, p. 286)

O julgamento da alta cultura fica explícito, assim, ao associar figurativamente uma suposta degradação moral à crise de leitura, que agora entendemos enquanto uma mudança de paradigma em relação à dominante cultural.

Por outro lado, observamos que esse conservadorismo se estende na obra ao fornecer uma justificativa para essa mudança. A voz de capitão Beatty chama atenção para a insurgência de identidades marginalizadas que passam a se manifestar no pós-guerra: pessoas negras, mulheres, entre outras camadas sociais, passam a questionar a ideologia hegemônica patriarcal, que coloca homens brancos num topo hierárquico. Dessa maneira, os conflitos de ideia encobrem questões políticas de acesso a direitos por parte dos grupos minoritários. Tais segmentos populacionais vão sendo incorporados no capitalismo de terceira fase, à medida em que são enxergados enquanto públicos consumidores, e capazes portanto de absorver a diversidade produtiva. É interessante, nesse sentido, observar que a narrativa, de certa forma, culpa os grupos minoritários pelas suas reivindicações, invertendo a lógica das relações de poder, atribuindo aos marginalizados uma responsabilidade indireta pela extinção do diálogo.

O valor trabalho na construção de uma identidade e de um legado humano

Apesar dessas contradições, nosso trabalho consistiu em investigar o conteúdo utópico da obra, seu caráter político e examinador da história dolorida da humanidade, da luta de classes e seus meios de produção. Sob esse viés, cabe verificar que essas passagens evocam diferentes formas de se enxergar a realidade na civilização ocidental. O capitalismo traz, em sua superestrutura, prismas fragmentados do real, em que a classe dominante tende a adotar uma perspectiva contemplativa e uma naturalização do que é, na verdade, construído pelo trabalho humano, este que por sua vez é alienado, dificultando a compreensão da totalidade de um produto. Estamos nos referindo ao chamado racionalismo burguês, ao qual a obra aqui analisada se contrapõe a partir de uma manifestação de impulso utópico que permite ao leitor uma interpretação que lhe ajuda a conceber o mundo a partir de ideias como origem e fim, retirando o caráter óbvio e estático do sistema capitalista. Observamos, assim, como o uso da bomba atômica na cidade traz um

alerta a respeito do modo vida baseado no consumo, o qual não deve ser entendido como uma punição às pessoas comuns, mas enquanto uma situação arquitetada pelas lideranças políticas, tanto no romance, quanto na História. A mensagem de Granger para Guy Montag, nesse sentido, apresenta uma consideração a respeito da ação do homem sobre as coisas, evocando um pensamento proletário que se distancia de uma epistemologia burguesa, na forma como se percebe o mundo exterior, a partir de sua relação com a mercadoria, que para os burgueses é entendida como natural e evidente. Granger, como discutimos, assume uma visão sobre o trabalho confere subjetividade e criatividade ao trabalhador, sendo o produto de seu trabalho uma parte de sua identidade, o que já não ocorre no modelo de trabalho alienado. Em confirmação a essa tese, Guy Montag adquire, ao longo da narrativa, uma consciência de si enquanto objeto, assujeitado, o que numa leitura externa à obra contribui para que o homem proletário tenha consciência sobre o produto final de uma mercadoria enquanto mero estágio de um processo maior. Isso influencia a forma como ele enxergará as coisas, a saber, como fenômenos processuais, decorrentes do trabalho humano, sem o aspecto de naturalidade, próprio do universo burguês. A noção de totalidade e de inter-relação das coisas virá da sua capacidade de relacionar as ferramentas tecnológicas com os produtos decorrentes de suas funções, estas adquiridas por meio do trabalho. Dessa maneira, se reconhece que “a realidade básica do mundo é vir-a-ser e processo, de tal modo que a natureza, enquanto categoria de interpretação, é substituída pela história. A subjetividade humana, nesse viés, passa a ser resultante de um conjunto de forças sociais que agem sobre o mundo criando uma nova percepção acerca da realidade.

Considerações Finais

A constatação da própria infelicidade faz com que Guy Montag saia em busca de seu lado mais humano. Devemos entender a palavra “humano” aqui enquanto uma pessoa dotada de sua subjetividade, capaz de fazer escolhas autônomas e decidir o próprio destino. Tais aspirações são o que movem o ex-bombeiro ao rompimento com uma lógica de trabalho e existência que anula o ser humano enquanto indivíduo possuidor de desejos e condiciona suas vontades à atividade laboral e consumo de bens cujo fim último é manter a economia em movimento. Ray Bradbury, a despeito de seu conservadorismo moral em relação ao futuro da humanidade, consegue apontar em seu romance um problema do desenvolvimento do capitalismo até o momento da década de 1950 e que se estende até os dias de hoje. Se a obra nos parece conservadora, é porque precisamos adotar perante ela uma crítica de cunho totalizante, ou seja, entender a proibição de leituras enquanto um fragmento cultural, que por si só não pode ser responsabilizado pela suposta degeneração humana, mas que faz parte do que temos chamado de uma maquinaria da dominação de homens sobre outros homens. A chamada maquinaria da dominação, ou a automatização do trabalho por meio da hipertrofia da máquina está inserida em uma linha histórico-temporal do desenvolvimento do capitalismo enquanto modo de produção. Adotando uma metodologia de análise marxista como é a de Fredric Jameson, somos obrigados a considerar que o modo de produção é validado por uma superestrutura, que no momento de publicação de *Fahrenheit 451* encontra seu médium nas produções audiovisuais, problema este que é perfeitamente diagnosticado por Bradbury e pela configuração estética de sua obra. Isso nos leva a crer que a proibição de leituras é um sintoma e não a doença. Sua substituição deve ser entendida dentro do processo de separação de significante e significado que é promovido no pós-modernismo, de modo que, ao obter tal compreensão, observamos que esse sintoma ocorre posteriormente ao processo de separação entre o homem e a natureza, buscando dominá-la por meio da técnica e construindo espaços de refúgio ao caos que ela encerra, ou seja, as cidades, as quais se tornam o espaço próprio da automatização do trabalho.

Neste trabalho observamos como a ideia de lazer, ou de acesso ao entretenimento, traz diversas implicações a respeito da lógica de consumo do

capitalismo tardio. A partir da fusão econômico-estatal, a mercadoria se impôs nas relações interpessoais, criando realidades fictícias que estimulam o consumo desenfreado. Dentro da narrativa de Bradbury, os *Tv Parlorse* os programas que Mildred consome interativamente, são figurações paradigmáticas desse fenômeno. Entendendo o sistema espetacular como parte de um momento histórico, cujas superestruturas apontam para um destaque às relações sensoriais, sobretudo pelo sentido da visão, percebemos novos comportamentos de resposta, mesmo que dentro do previsto pelo Estado autoritário. No romance, a violência desmedida entre os cidadãos vem à tona como válvula de escape, ou como um retorno do reprimido à passividade forçada pelo regime espetacular. Esse movimento, esteticamente recriado por Bradbury, nos remete à autodestruição proveniente da razão mercantil, já teorizada em 1947 por Adorno e Horkheimer. A ideia da massificação do homem já discutida pelos teóricos alemães, é retomada por Guy Debord em "*A sociedade do espetáculo*" num momento em que as tensões da guerra fria já estão plenamente em curso, e que se observa, ao redor do mundo, as movimentações militares na disputa de territórios de influência e de adesão às principais ideologias em disputa: o capitalismo norte-americano e o socialismo soviético. Tal como Guy Debord discute, podemos observar intervenções militares em diversas partes do mundo, principalmente nos países periféricos, como é o caso da América Latina. Logo, o sistema espetacular age num jogo interno e externo, em que se defendem internamente as práticas culturais de consumo conspícuo, ao mesmo tempo em que se busca expandi-las para os países periféricos, dando manutenção à divisão internacional do trabalho. Portanto, Montag, a velha bibliotecária e Clarisse, enquanto figuras do terrorismo, são indispensáveis para a auto-proteção desse sistema, o qual não pode expor a real necessidade de seus impulsos autoritários. Assim se justifica a paranóia anti-comunista que permeou os Estados Unidos durante todo o período pós II guerra mundial. Uma lógica cultural que preza pela perda do referencial histórico humano naturaliza, dessa forma, as relações reificadas, tirando de foco todas as suas contradições, bem como suas tentativas de usurpar o mundo em função da economia mercadológica. Percebemos como esse modelo econômico, que é figurado no romance demonstra sintomas das inversões e separações promovidas no capitalismo, quando observamos que o fogo, que na mitologia grega simboliza a fonte do conhecimento, na lógica invertida do capitalismo é usado para destruir as fontes do saber. Da mesma forma, o carro, como sinédoque da roda, não

mais assume um papel facilitador da relação do homem com o mundo, mas sim o separa de seu habitat; ou ainda as telas de TV e as conchas, servem como canais de comunicação que não obstante separam as relações reais e criam uma sobreposição de estímulos que criam uma tendência ao tédio profundo, que deve ser saciado por novos impulsos consumistas, característica observada, sobretudo, na personagem Mildred. A relação entre as personagens, e a manifestação de seus discursos nos dá um mapeamento político-ideológico do sistema de *Fahrenheit 451* e, desse modo, entendemos como as forças de atração e repulsa ao sistema figuram impulsos utópicos de integração ou de renovação da ordem geral. Nesse último espectro encontram-se Faber, Granger, Clarisse e Guy Montag. Em *Archaeologies of the Future* (p. xii), Jameson é quem completa esse panorama da ideologia capitalista nos levando a refletir sobre como esse sistema, em sua versão pós moderna, atua sobre o poder de imaginação das pessoas. O capitalismo se impõe enquanto realidade universal, de modo que imaginar o fim do mundo se torna mais fácil do que conceber o fim da razão mercantil. Nesse sentido, esclarecemos o que a bomba atômica simboliza dentro do texto: o sistema capitalista é o combustível para a destruição do mundo, mas após tal destruição existe uma incapacidade humana de visualizar a possibilidade de um novo modelo existencial. As personagens estudadas, que se colocam num pólo oposto à ordem, representam esse desejo de renovação do mundo humano e das formas de se relacionar, mesmo que não haja um norte em relação a como isso deve ser feito. Não obstante, são elas que carregam, simbolicamente, o embrião da mudança.

Com base nessas considerações, constatamos que o retorno à natureza se apresenta como uma recusa a esse sistema, e uma oportunidade para que o homem se reencontre seu lugar no mundo, estabelecendo uma nova ordem em que o trabalho não seja imposto como um fator de dominação e exploração. A partir da transformação da simbologia do fogo (não mais representado enquanto arma, mas como fonte de energia e calor), ao final do romance, entendemos que esse reencontro desfaz, simbolicamente, as inversões do capitalismo. A oposição entre civilização e natureza ainda nos ajuda a compreender como a transformação dos textos utópicos em distopias demarca o fenômeno da desumanização do homem. O processo que se deu ao longo da história do capitalismo, amparado pela mentalidade racionalista, se cristaliza na formação das cidades, estas advindas das

revoluções industriais. Assim, a fuga para a natureza se configura enquanto busca pela redenção, ou um novo começo, uma saída extra-capitalismo para o problema humano.

Referências Bibliográficas

- ABU-LUGHOD, L. **“Writing Against Culture”**. In: R. Fox (org.) *Recapturing Anthropology*. Santa Fe: School of American Research Press. 1991
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento - Fragmentos Filosóficos**; Tradução de Guido Antônio de Almeida - Rio de Janeiro, Zahar, 1985
- BOSI, A. **Colônia, culto e cultura**. In.:_____. *Dialética da Colonização*. 3ª Edição - São Paulo, Companhia das Letras. 1993
- BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**; Tradução de Cid Knipel; Prefácio. Manuel da Costa Pinto. 2ª Edição – São Paulo: Globo, 2012.
- BRASIL, P. **O Bibliocausto Nazista: A Destruição De Livros Judaicos Durante O Terceiro Reich**. 2016. 80 f. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2016
- CANDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
_____. **Dialética da Malandragem**. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CAPORALE, C. **Um olhar político para as personagens leitoras de Razão e Sensibilidade (1811) e Orgulho e Preconceito (1813) de Jane Austen**. 2016, 179 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Universidade Federal de São Carlos, 2016.
- CORREIA, D. C. R. **O Estado totalitário e os cidadãos em Fahrenheit 451 de Ray Bradbury**. 2015, 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto. 2016
- FEATHERSTONE, M. **Cultura de Consumo e Pós Modernismo**. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo Livros Studio Nobel, 1995.
- FERREIRA, C. **Leituras Norte-Sul: as percepções de si e do outro na obra de John Updike**. Editora Unicentro, Paraná. 2018.
- GAGNEBIN, J. M. **Após Auschwitz**. In.:_____. *Lembrar, escrever, esquecer* — São Paulo: Editora 34, 2006. Cap. 5, p. 59-81
- GEERTZ, C. **“O Impacto do Conceito de Cultura no Conceito de Homem”**. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio De Janeiro: Guanabara Koogan. 1989
- GEIGER, A. **“Memória Submersa de outro Patrimônio”**. Dossier: “Por que memória Social?” (Dodebei, V. e Farias, F., orgs.). Morpheus. 2016.

- HAN, B. **Sociedade do cansaço**. Giachini, Enio Paulo. Vozes, Petrópolis. 2017.
- HARBOU, T. **Metrópolis**. Tradução de PetêRissati. Editora Aleph, São Paulo. 2019
- HOBBSAWN, E. J. **A revolução industrial**. In: _____. A Era das Revoluções: 1789-1848. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 535 p
- _____. **A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**; tradução Marcos Santarrita – São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- HUXLEY, A. L. **Admirável Mundo Novo**. Tradução de Vidal de Oliveira e Lino Vallandro. 5ª ed. Porto Alegre, Globo, 1979 [1932].
- JAMES, E. and MENDLESOHN, F. **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2003.
- JAMESON, F. **Archaeologies of the Future**. London, New York. Verso, 2006.
- _____. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1997
- _____. **O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- KESSING, Roger. **Theories of Culture**. Annual Review of Anthropology. 1974
- KOPP, R. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século XX: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury**. 2011, 279 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- OLIVIERA, T. de A. **Linguagem e memória em Fahrenheit 451 e 1984**. 2014. 87 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2014.
- ORTNER, Sherry. “**Is Female to Male as Nature is to Culture?**”. Feminist Studies V. 1, 3. 1972.
- ORWELL, G. **1984**. New York: New American Library, 1964.
- PEREIRA, A. **Não vai acontecer aqui? Utopia e distopia na Era Trump**. Mundo e Desenvolvimento (Revista do Instituto de Estudos Econômicos Internacionais). v1, n.1, p. 136-159, nov, 2018.
- PEREIRA, E. **Personagens femininas do realismo: uma retórica da paixão**. 1996, 294 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- ROBERTS, A. **Fredric Jameson**. Londres; Nova York: Routledge, 2000.
- _____. **Science Fiction**. Nova York: Routledge, 2000.

SIGMUND, F. **Obras completas Vol. 18: O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, L; VIVIAN, I. **Fahrenheit 451: do simbolismo épico ao intempestivo contemporâneo**. Polifonia, Cuiabá-MT, v.27, n.45, p. 01 a 237, jan.-mar., 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/9245>. Acesso em: Set 2020

SILVA, D. H da. **O impulso utópico em The WantingSeed**. 2014, 82 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

SCHWARZ, R. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

_____. **Sequências Brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STRATHERN, M. **“Cultura numa Bolsa de Malha: a fabricação de uma subdisciplina na antropologia”**. In: O efeito etnográfico e outros ensaios. Coordenação editorial: Florencia Ferrari. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 576 p.

SUVIN, D. **Metamorphoses of Science Fiction**. New Haven – London: Yale University Press, 1979.

TESSITORE, G. **A força do estético: reflexões sobre a refuncionalização da arte em “Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio”, de Fredric Jameson**. 2013, 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

WAGNER, R. **A Invenção da Cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Moraes. São Paulo, CosacNaify, 2010

WHITE, L. **Energy and the evolution of culture**. American Anthropologist. New Series, Vol. 51, No. 1 (Jan. - Mar., 1949), pp. 335-356 (21 páginas)

WILLIAMS, R. **Estruturas de Sentimento**. In _____. Marxismo e Literatura. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1979. Cap. 9 p. 130-137

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007. 461

VIEIRA, F. **The Concept of utopia**. In: CLAEYS, G. The Cambridge Companion to Utopian Literature. Cambridge University Press, 2010. Cap. 1, p. 3-27

VITTE, A. **A preservação da paisagem e a conservação da natureza no III Reich**. Confins [Enligne], 32 | 2017. Disponível em <<https://journals.openedition.org/confins/12287>>. Acesso em: jun 2022.

WATT, I. **A ascensão do romance**. Tradução brasileira de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.