

---

# ***FAHRENHEIT 451* E O SUICÍDIO DO AFETO E DO INTELLECTO: SOBRE LITERATURA, SOCIEDADE, POLÍTICA E HISTÓRIA ESTADUNIDENSE DOS ANOS 1950**

---

**FAHRENHEIT 451 Y EL SUICIDIO DEL AFECTO Y DEL INTELLECTO**  
Sobre literatura, sociedad, política y historia estadounidense de la década de 1950

**FAHRENHEIT 451 AND THE SUICIDE OF AFFECT AND INTELLECT**  
On literature, society, politics and history of the USA in the 1950's

**Amanda Berchez<sup>1</sup>**

[lattes.cnpq.br/7770382882528645](http://lattes.cnpq.br/7770382882528645)  
[orcid.org/0000-0002-2137-8024](http://orcid.org/0000-0002-2137-8024)

**Cislaine Vieira Corsini de Barros<sup>2</sup>**

[lattes.cnpq.br/9230170942803037](http://lattes.cnpq.br/9230170942803037)  
[orcid.org/0009-0007-4283-9794](http://orcid.org/0009-0007-4283-9794)

**Wellington Ferreira Lima<sup>3</sup>**

[lattes.cnpq.br/6668104916425411](http://lattes.cnpq.br/6668104916425411)  
[orcid.org/0009-0006-4587-9380](http://orcid.org/0009-0006-4587-9380)

**RESUMO:** Nosso maior objetivo é apresentar uma análise sociológica de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, uma obra estadunidense dos anos 1950 inserta, plasmada e em resposta a um contexto de convulsões históricas, políticas, culturais (principalmente, em se tratando de questões próprias do momento pós-Segunda-Guerra, durante a Guerra Fria e a ascensão cultural-midiática da televisão). Ou seja, trata-se de um estudo que contempla as interfaces entre literatura e sociedade, bem como observa a estrutura textual e as operações estéticas e de crítica social das distopias. Para tanto, percorremos e recuperamos, com o respaldo de autoridades, o imprescindível de história e teoria da ficção distópica para entender os pilares da composição não só da obra supradita, mas também de outras expressões de lugares ruins cujas leituras articulamos mediante, sobretudo, seus lugares-comuns. Pois visamos à investigação de seu pertencimento a essa tradição disfórica da literatura, seu trabalho com o pesadelo sociopolítico infelizmente adjacente e as alternativas sugeridas à cabal e irreversível efetivação do desastre.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Fahrenheit 451*; Distopia; Crítica social; História e teoria literárias.

**RESUMEN:** Nuestro principal objetivo es presentar un análisis sociológico de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, obra estadounidense de la década de 1950 inserta, moldeada y en respuesta a un contexto de convulsiones históricas, políticas, culturales (principalmente, en lo que se refiere a cuestiones propias del período posterior a la Segunda Guerra Mundial, durante la Guerra Fría y el auge cultural-mediático

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP - FCL/CAr); mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); licenciada em Letras/Português pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG) e bacharela em Línguas Estrangeiras Inglês/Espanhol pela mesma instituição. E-mail: amandaberchez@gmail.com.

<sup>2</sup> Mestranda em Educação (no âmbito de Formação de professores e Didática) pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG) e Licenciada em Letras/Português pela mesma instituição. E-mail: cislaine.barros@sou.unifal-mg.edu.br.

<sup>3</sup> Pró-Reitor de Graduação e docente do quadro permanente da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). Doutor e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: wellington.lima@unifal-mg.edu.br

de la televisión). Es decir, es un estudio que contempla las interfaces entre literatura y sociedad, así como observa la estructura textual y las operaciones estéticas y de crítica social de las distopías. Para ello, con el apoyo de autoridades, recuperamos la historia y la teoría esenciales de la ficción distópica para entender los pilares de la composición no solo de la citada obra, sino también de otras expresiones de malos lugares cuyas lecturas articulamos a través, sobre todo, de sus lugares comunes. Pues tenemos la intención de investigar su pertenencia a esta tradición disfórica de la literatura, su trabajo con la pesadilla sociopolítica y las alternativas sugeridas para la plena e irreversible realización del desastre.

**PALABRAS CLAVE:** *Fahrenheit 451*; Distopía; Crítica social; Historia y teoría literarias.

**ABSTRACT:** Our main aim is presenting a sociological analysis of Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*, a North American œuvre from the 1950's inserted, shaped and in response to a context of historical, political and cultural upheavals (especially for dealing with issues specific to the post-war period, during the Cold War and the cultural-mediatic rise of television). That is, it is a study that contemplates the interfaces between literature and society, as well as observes the textual structure and the operations of aesthetics and social criticism of dystopias. In order to do so, we go through and recover, with the support of authorities, the essential of history and theory of dystopian fiction to understand the pillars of the composition not only of the aforementioned work, but also other expressions of bad places which readings we articulate through, above all, its commonplaces. We propose an investigation of how they got to fit into this dysphoric tradition of literature, work with the unfortunately adjacent sociopolitical nightmare and suggest alternatives to refrain the irreversible effectuation of the disaster.

**KEYWORDS:** *Fahrenheit 451*; Dystopia; Social Criticism; Literary History and Theory.

## INTRODUÇÃO

*Fahrenheit 451* é uma obra do norte-americano Ray Bradbury, datada de 1953, que pode ser entendida enquanto uma sátira antiautoritária por seu retrato de uma sociedade bibliofóbica do futuro. Em se tratando da época de sua publicação, a narrativa realmente tratava do porvir, haja vista uma passagem logo no começo de sua segunda parte em que, sendo articulados ali motivos bélicos factuais (lembramos de que, àquela altura, a Segunda Guerra constituía ferida recente, para dizer o mínimo), ela se mostra ambientada, jogando por baixo, da década de 1960 para frente: “We’ve started and won two atomic wars since 1960.” (BRADBURY, 2003, p. 73). Essa bibliofobia efetiva-se já pelo título: o número “451” refere-se aos graus de temperatura em escala Fahrenheit em que o papel pega fogo, informação que nos conduz a seu argumento central: a queima de livros, metáfora para supressão do pensamento livre. Apesar de seu caráter futurístico, a população da obra concentra-se em cidades que não contam com grandes inovações científico-tecnológicas (sendo, na verdade, como que um misto de progresso e deterioração industrial), exceto pelo fato de que são à prova de fogo. Mas o estranhamento advém de que a função de bombeiro do protagonista Guy Montag não é aplacar/cessar combustões. Pelo contrário, é queimar livros. Ou seja, não é proteger contra, mas, sim, com o fogo. O romance abre com a seguinte declaração do narrador relativa a Montag, cuja postura e cujo intelecto se revelam compatíveis, em primeiro momento, com a tarefa que desempenha: “It was a pleasure to burn. It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed.” (BRADBURY, 2003, p. 3). O autor embaralha, de imediato, as probabilidades tipicamente

relacionadas ao fogo e, por consequência, também as expectativas do leitor frente a elas. Assim, para o que se estaria chamando atenção, qual o efeito pretendido mediante esse embaralhamento e o estranhamento por ele causado?

Para começarmos a pensar em respostas para essas perguntas, devemos observar, em primeiro lugar, que *Fahrenheit 451* integra um conjunto de obras contemporâneas que apresentam lugares ruins e operam com a pior das hipóteses: a literatura distópica. Dentre seus traços, destaca-se a expressão de perspectivas radicalizadas sobre práticas político-sociais concretas e problemáticas, que, quando não simplesmente ignoradas e abafadas, são vistas como naturais e irremediáveis. Sua principal técnica, segundo Booker (1994), é a defamiliarização, que consiste em distanciar elementos da narrativa, sobretudo espaço e tempo. Noutras palavras, dizendo muito do presente e do futuro das sociedades atuais, essa ficção visibiliza contingências nocivas, adianta o espírito e tendências em realidade social, dadas as inquietações de que, com o passar dos tempos, se consume o *lugar ruim*. Daí de constatarmos não ser possível, em se tratando dela, se desligarem as relações entre literatura, sociedade, política e história. Mas como este lugar se fez ruim e se sedimentou? Nossos próximos parágrafos constituirão os primeiros passos para abordar a distopia no campo literário, reunindo os argumentos mais aceitos, o que houver de mais estabilizado e mais urgente for para entendê-la em história, teoria e método.

“Distopia” é um termo traduzido do inglês “dystopia”, originalmente improvisado pelo filósofo John Stuart Mill na ocasião de um debate parlamentarista em 1868, numa sequência lógica que resgata e contrasta “utopia”: “dys” vem do grego “dus” para “ruim”, “anormal”, “débil” e junta-se a “topia” que vem do grego “topos” para “lugar”, formando e significando, com isso, *lugar ruim*. A despeito de “lugares ruins” existirem desde que o homem, seu construtor, existe (não à toa ele é visto por Aristóteles em sua *Política*, isto é, já na Grécia Clássica, possivelmente como “o pior dos animais”), a ideia de distopia se firmou no século XX. Por isso, esteve necessária e estritamente vinculada a ele, pois foi também nele e por efeito dele que emergiu, se legitimou e, dele para frente, vem se consolidando a forma literária distópica. Isso em função – não só, mas principalmente – de fenômenos nele pontualmente verificados e pelos quais ele acabou constituído, como as guerras mundiais, extremas miséria e fome (problemas esses associados e efetivamente intensificados com o/no/pelo capitalismo e sua exploração do homem via procedimentos de compra e venda da vida cotidiana), as doenças (como a pandemia da gripe espanhola, aproximadamente de 1918 a 1920), regimes políticos extremistas e, com eles, a opressão, a repressão, a violência estatal *etc.* Tudo isso em vários níveis e modulações.

Aproveitando, façamos constar que dissemos “forma literária” levando em conta ser um tanto delicado, complexo, além de controverso, enfim, um imbróglio em história e teoria literárias definir distopia enquanto gênero, já que são múltiplos os pontos de vista ao se tentar situar, por exemplo, possível origem, características, prioridades, limites.

O interesse da crítica (com ênfase à internacional) acompanhou a guinada contemporânea para perspectivas e obras literárias distópicas, tendo ela se debruçado, daí em diante, sobre desde as produções clássicas até as mais recentes. Sendo este o sentido em que queremos contribuir, propomos agora uma análise sociológica de *Fahrenheit 451*. Para tanto, o movimento primordial é o de olhar diretamente para o texto literário e, a partir disso, também para as estruturas sócio-político-culturais externas a ele, para com as quais ele irriga relações, com cujas deficiências ele não apenas dialoga, mas as quais ele propõe combater pelo poder transformativo das artes. As perguntas a que, ao longo de nosso percurso,

objetivamos responder são as seguintes: o que e por que Bradbury detectou problema e efeitos negativos a curto e longo prazo no arranjo político estadunidense específico dos anos 1950 marcado pelo Macartismo e pelo fenômeno “rise of television”? Levantamos a hipótese de sua absoluta convicção de que a configuração de censura ideologicamente induzida e sustentada, de avalanche e manipulação midiática trabalharia em favor de um estado permanente de inatividade intelectual. Isto implicaria a concessão da liberdade e, portanto, a perda da humanidade, posto que, sem liberdade, os seres deixam de ser humanos. Noutras palavras, defenderemos o medo e a urgência do autor em deter o absoluto massacre do intelecto das sociedades contemporâneas em diante.

Não existe uma forma própria nem única para a análise de distopias, razão por que recorreremos a e empregamos metodologias diferentes. Não obstante, fundamentamo-nos, em particular, no estruturalismo genético de Goldmann enquanto método. Este se propõe a investigar, em síntese, as estruturas significativas coerentes a perfazer uma totalidade pertinente ao universo social, que integra e conforma criação e produto artístico-culturais, como *Fahrenheit 451*, donde sua natureza coletiva<sup>4</sup>. A premissa é a de que a organização de uma obra é cognitivamente equivalente ou está numa relação inteligível à de grupos sociais determinados:

L'oeuvre littéraire n'est pas le simple reflet d'une conscience collective réelle et donnée, mais l'aboutissement à un niveau de coherence très poussé des tendances propres à la conscience de tel ou tel groupe, conscience qu'il faut concevoir comme une réalité dynamique, orientée vers un certain état d'équilibre. [...] La relation entre la pensée collective et les grandes créations individuelles littéraires, philosophiques, théologiques, etc., réside non pas dans une identité de contenu, mais dans une cohérence plus poussée et dans une homologie de structures, laquelle peut s'exprimer par des contenus imaginaires extrêmement différents du contenu réel de la conscience collective. (GOLDMANN, 1965, p. 41)

Essa concepção (em essência, dialética) nos ajuda, para além de compreender a estrutura significativa imanente de certa obra, também a explicá-la recuperando o contexto de que ela parte e de que ela faz parte. Deste modo, quando identificamos sua inserção e sua função dentro de uma estrutura maior, entendemos e nos fazemos habilitados a melhor explicar, por exemplo, sua existência, seu sentido, os liames concebidos para com ela. Mas, também em sendo um fenômeno de mão dupla, dá-se que o elemento particular-parcial favorece a inteligibilidade da totalidade mais ampla em questão. Transpondo essas conceituações para nossa empreitada, temos o seguinte esquema: faremos a combinação de esforços de compreensão da estrutura imanente de *Fahrenheit 451* (ou seja, sua análise interna) e de explicação em articulação com a dimensão da realidade social estadunidense em meados do século XX. Isso numa lógica segundo a qual a obra traduz a totalidade (social, política, histórica etc.), e esta totalidade, por sua vez, a obra, mas também segundo a qual a ação do homem enseja um processo constante e coerente de desconstrução de estruturas antigas e reconstrução de novas. É neste arranjo que situamos também o indivíduo criador, com sua tentativa de modificar, com sua arte (ainda mais pensando no caso específico das distopias), a realidade.

---

<sup>4</sup> “La conscience collective n'est ni une réalité première, ni une réalité autonome; elle s'élabore implicitement dans le comportement global des individus participant à la vie économique, sociale, politique, etc.” (GOLDMANN, 1965, p. 42)

Le caractère social de l'œuvre réside surtout en ce qu'un individu ne saurait jamais établir par lui-même une structure mentale cohérente correspondant à ce qu'on appelle une «vision du monde». Une telle structure ne saurait être élaborée que par un groupe, l'individu pouvant seulement la pousser à un degré de cohérence très élevée et la transposer sur le plan de la création imaginaire, de la pensée conceptuelle, etc. (GOLDMANN, 1965, p. 42)

Com isso em mente, retomaremos história e teoria da ficção distópica, ponderando questões inerentes a ela e também averiguando as relações mantidas, por exemplo, com a tradição da forma utópica que a antecede e com outros gêneros literários que a envolvem, como a ficção científica. Até pelo fato de que Bradbury é popularmente considerado o integrante do meio do “ABC” da *sci-fi*, tríade em que o A fica para Isaac Asimov e o C, para Arthur C. Clarke. Para uma performance fundamentada e consistente, nosso projeto analítico (em ordem tanto teórico-metodológica quanto crítico-hermenêutica) considera os de contributos de pensadores como Booker (1994), Moylan (2000), Gottlieb (2001) e Claeys (2017), pois lá estão as estratégias e os procedimentos mais comuns no estudo da ficção distópica. Autoritarismo e censura são argumentos da obra com precedentes históricos próximos (o totalitarismo de Stalin é exemplo disso) que ecoam no presente, não obstante a disforia que lhes cabe e o inabalável desejo de que o homem, “sentado em ombros de gigantes<sup>5</sup>”, fosse capaz de lidar melhor com qualquer intempérie interposta em sua relação para com o mundo, seus pares, mas também os diferentes dele. E, se confirmadas infelizes tendências do hoje, isto tudo pode continuar a reverberar, e provavelmente com mais força, no futuro. Enfim, são estes os principais pontos e os principais domínios abarcados no trabalho de ler *Fahrenheit*, a que daremos início, uma vez concluídas as especificações sobre materiais, teorias e métodos, sem mais delongas.

## **1 ILUMINAÇÃO HISTÓRICO-CONTEXTUAL E TEÓRICO-CONCEITUAL: O SÉCULO XX, O ADVENTO DA TRADIÇÃO LITERÁRIA DISTÓPICA, A POÉTICA DO *WORST-CASE SCENARIO***

*“The function of science fiction is not (only) to predict the future, but to prevent it.”*

— RAY BRADBURY

A crítica localiza em *Nós*, do russo Ievguêni Zamiátin, a obra que estabeleceu as bases da ficção distópica e foi, portanto, precursora dessa tradição literária. O enredo desse romance, composto no início dos anos 1920, consiste em várias notas que dão a conhecer um Estado de seres racionalizados, entendidos como “números” (e não sujeitos em íntegro exercício de sua humanidade), de onde estão erradicados o livre-arbítrio e a individualidade. O contexto de revolução comunista de inclinação utópica, uma década antes da ascensão de Stalin, ensejou à obra um caráter profético-prognóstico no tangente a seus impactos e seus efeitos, e isso contribuiu diretamente para seu banimento do território russo. Apesar disso, sua primeira publicação, em 1924, uma tradução do russo à língua inglesa pela E. P. Dutton de Nova Iorque, não impediu que ela se disseminasse mundo afora e inspirasse autores como Eric A. Blair, mais conhecido por George Orwell. “This is a book to look out for”, disse

---

<sup>5</sup> Enunciado que remonta a figuras como Bernard de Chartres e Isaac Newton e carrega consigo, senão a esperança, pelo menos, a ideia de acúmulo de conhecimento e progresso intelectual com o passar dos tempos.

Orwell, em sua crítica “Freedom and happiness” de *Nós* para *Tribune*, em 1946, ainda lembrando que Zamiátin foi detido pelo governo czarista em 1906 e, em 1922, na mesma prisão, pelos bolcheviques. Autodeclarado socialista democrático, Orwell prosseguiu antistalinista até e ao longo da escrita de *1984*, focalizando no regime totalitário soviético sua sátira.

A influência de *Nós* em *1984* é nítida. Orwell acreditava também na influência de Zamiátin em Aldous Huxley e seu *Brave New World*, de 1932, muito embora Huxley o tenha negado com veemência. No romance, os fetos são geneticamente modificados e, depois de nascidos, condicionados por toda a vida a desempenhar resignadamente papéis sociais estipulados pela grande engrenagem do Estado Mundial. A manipulação biológica e a exatidão propiciada por ela, associadas a outros mecanismos de controle social, como o racionamento de drogas (ao exemplo do soma, substância que mantinha a sociedade feliz), acarretam a perda do elemento humano, semelhantemente ao que ocorre com os números de *Nós*. O que nem todos sabem é que Huxley foi professor de Orwell na Eton College, cujas referências literárias absorveu e, mais tarde, urdiu *1984*. Após ter recebido uma cópia deste romance, Huxley escreveu a Orwell: “I need not tell you, yet once more, how fine and how profoundly important the book is.” (carta datada de 1949<sup>6</sup>). Não interessa se tácita ou ostensivamente, acidental ou propositadamente, suposta ou confirmadamente, essa troca, esse diálogo, essa relação entre tais autores legou à posteridade uma tríade emblemática e paradigmática em termos distópicos. Engendrado após a Segunda Guerra e em meio a regimes autoritários, *1984* é um *cautionary tale*<sup>7</sup> quanto aos perigos do totalitarismo. *Brave New World* alerta quanto aos perigos de incumbir à ciência decisões ético-políticas. *Nós* faz as duas coisas, muito embora, provavelmente decorrente do fato de que surgiu num ínterim de efervescências políticas, seja comum o equívoco (além de que é também anacrônico) tomá-lo como reação à ditadura stalinista.

Desses romances em diante, observamos um desenvolvimento plural e irregular da ficção distópica no catálogo literário ocidental contemporâneo. Três anos após *1984*, veio *Player piano*, o primeiro romance de Kurt Vonnegut, que retrata um pesadelo de automação social, trazendo à tona questões como dependência tecnológica, banalidade e, por conseguinte, inutilidade do homem. O que, inevitavelmente, nos faz lembrar da máxima de H. G. Wells em *The time machine* (1895): “We are kept keen on the grindstone of pain and necessity” (1996, p. 34). Por falar nisso, Wells e *The time machine*, embora não fossem exatamente filiados à distopia, são considerados por muitos uns dos primeiros autores e obras a trilhar lugares ruins na literatura. Outros deles (quicá os primeiros) são Jonathan Swift e *Gulliver’s travels* (1726), viagens essas nas quais o protagonista conhece, a título de exemplo, uma ilha flutuante chamada Laputa, onde vê a razão e o poder da ciência sendo desperdiçados em frívolos jogos intelectuais dos cientistas, enquanto a população acaba negligenciada ou explorada. Uma viagem ao final da narrativa é ao país dos Houyhnhnms, nome dos cavalos que formam uma comunidade no seio da qual a racionalidade atinge seu ápice, pagando, para tanto, com a perda da identidade individual. Os Houyhnhnms aludem aos seres humanos como “Yahoos” (nome esteado no vocábulo “yahoo”, inglês para “rude”, “violento”, “selvagem” etc.) e os entendem como seus extremos opostos, na medida em que são brutos e irracionais, sendo este o porquê não só de esses cavalos os rejeitarem, mas

<sup>6</sup> Disponível em: MEYERS, Jeffrey. Introduction. In: MEYERS, Jeffrey. *The critical heritage: George Orwell*. Routledge, 2002, p. 25.

<sup>7</sup> Cujá tradução do inglês é “conto de advertência”, como que um alerta ficcional de perigo que se aproxima.

também os submeterem a abusos e um regime de escravidão. Um dos vários aspectos em que Swift foi certeiro em sua sátira é a indicação de que a opressão constante pode levar os homens a semelhante estado de rudimentaridade em termos intelectuais. O que dialoga diretamente com Wells e as duas ramificações biológicas do homem no futuro de 802.701, os Elóis e os Morlocks, os habitantes de cima e os de baixo, rudimentares de modos diferentes: os primeiros em sua infantilidade e imbecilidade; os segundos em sua selvageria.

Swift e Wells perceberam e preveniram que nenhum lugar bom pode se arquitetar se reduzido o intelecto do homem, seja por vias políticas, seja em decorrência dos avanços da ciência e da tecnologia: “how brief the dream of the human intellect had been”, disse o viajante de *The time machine*, “it had committed suicide” (WELLS, 1996, p. 78). Um juízo que, como veremos na análise de *Fahrenheit*, é diretamente incorporado por Bradbury quando da fatura desse romance. Para mais, é válido dizer que aqueles autores, Swift e Wells, também vêm associados à ficção científica, caracterizada por não se contentar em dizer o que é e conjecturar o que poderia ou poderá ser. O irlandês, no caso, com esta sátira, antecipando e preparando o terreno para o advento propriamente dito da ficção científica em 1818, com o Frankenstein shelleyano; já o britânico, como um dos grandes nomes desse modo narrativo, em que foi muito prolífico. De qualquer forma, ali, com eles, abriram-se alas para o distópico, sendo oportuno já chamar a atenção para o liame entre distopia e *sci-fi*, ponto de que trataremos melhor em breve.

Não à toa que, no romance *Men Like Gods*, de Wells (1923), os homens<sup>8</sup> de 1921 que acabam transportados a um universo paralelo utópico (pois livre de miséria, doenças, guerras, crimes, intolerância etc.) do futuro (três mil anos à frente da Terra) são retratados como provenientes de uma “age of confusion”, expressão que espelha a visão que o autor tinha do século XX. Confusão essa para a qual, hoje, vemos terem muito contribuído dois fatores deste século, as guerras e a avanço da tecnologia. *Fahrenheit 451*, nosso objeto de estudo, foi composto por Bradbury em 1953 em meio à Guerra Fria, oito anos depois dos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki.

Sabemos que a *sci-fi* pensa a ciência, seu papel e impacto sobre os seres humanos, as formas como eles respondem a isso tudo. Na década de 1950, em especial e em função deste pano de fundo bélico, em que a própria ciência provou representar perigo potencial e factualmente, assim como configurar ameaça à existência/sobrevivência da humanidade, as obras se mostraram atentas e ocupadas com as possibilidades e consequências da guerra nuclear. E Bradbury foi notadamente reconhecido por sua atuação na ficção científica, tanto por isso foi reputado pelo Times<sup>9</sup> como o maior responsável “for bringing modern science fiction into the literary mainstream”. Mas o contexto em que emergiu uma de suas obras mais famosas, *Fahrenheit 451*, esteve marcado igualmente pela projeção e pela popularização da televisão (que já existia desde 1927) na indústria midiática. Não esqueçamos de que a década de 1950 integrou o que se admite<sup>10</sup> como “the first golden age of television”. Cabe dizer que revisitamos essas últimas circunstâncias por elas terem sido

<sup>8</sup> As personagens terrestres do século XX são postas como agentes infecciosos numa civilização avançada em termos temporais, sim, mas também no sentido de que evoluiu dessa que é tida como ‘era da confusão’, forma pela qual Wells pôde abordar disforicamente matérias da atualidade (como política, entraves sociais, sexo, religião, educação, industrialização e capitalismo, para citar algumas das referências mais debatidas).

<sup>9</sup> JONAS, Gerald. Ray Bradbury, Master of Science Fiction, dies at 91. *The New York Times*. June 6th, 2012. Disponível em: [nyti.ms/3p3H6Lj](https://nyti.ms/3p3H6Lj); acesso em: 22/08/2021.

<sup>10</sup> Cf. DAMICO, Amy; QUAY, Sara. *21st-century tv dramas: exploring the new golden age*. ABC-CLIO, 2016.

relevantes para a composição de nosso romance-objeto e, como desdobramento disso, para a tarefa que se avizinha de investigá-lo.

Antes que o façamos, retomemos o seguinte quadro em aberto: os autores e suas obras que primeiro se enveredaram por lugares ruins em literatura estiveram inscritos sob a ficção científica, sendo Ray Bradbury (e seu *Fahrenheit 451*) exemplo posterior a isso, o que, de qualquer modo, indica produção literária com um fundo de semelhança em termos, principalmente, epistemológicos. Donde afirmamos não haver consenso sobre a distopia e, à vista disso, optarmos por nos referir a ela como forma literária. Sem embargo, a premissa que parece unir essas ficções (utópica, científica, distópica) é de que a humanidade está com problemas, sendo diferenciados os tratamentos que a isso confere cada uma. Mas vejamos que, mesmo em sua *Utopia*, Sir Thomas More, em 1516, já avisou: “it is not so easy to find states that are well and wisely governed” (2015, p. 7). Sob esse título, tal obra nomeou e formalizou a idealização de uma sociedade cujo funcionamento tem por base um complexo de valores coletivamente positivos. Não negligenciemos, todavia, seu sentido de irrealização, que reside no fato de que a expressão “utopia”, arranjada do grego, denota um não lugar, um lugar que não existe.

Diante dessas considerações incipientes, é inevitável a seguinte pergunta: como identificar uma distopia? Chegamos ao momento de percorrer teorias e métodos da ficção distópica. Alerta de incêndio, face sombria da utopia, falha na perfeição do perfeito, o canto do canário na gaiola: essas são algumas das metáforas de que especialistas já elencados nesse estudo se serviram para aludir às distopias, sendo a própria metáfora um artifício retórico-literário muito empregado nelas, junto ao motif e à antecipação<sup>11</sup> por exemplo. Aproveitando que a questão da utopia veio se impondo, salientemos que a proposta estética da distopia entra em sintonia com a da antiutopia e da utopia negativa e em choque com a da utopia e da eutopia, muito embora essas concepções todas orbitem, aspirem a uma solução comum: o engajamento do homem na construção de lugares social e politicamente melhores. Por isso corre popularmente a assertiva “your utopia, my dystopia”. Para Roberts (2006, p. 162), o grande feito de *Brave New World*, como exemplo dessa forte ligação entre uma e outra, não é entregar uma distopia, antes, “it is portraying dystopia as utopia”. Noutras palavras, distopia e utopia não compõem (nem sequer poderiam) uma oposição diametral, mesmo porque, pelo que parecem concordar os estudiosos, toda distopia encerra elementos utópicos, tal como toda utopia encerra elementos distópicos.

E, já que expusemos uma semelhança entre os diferentes, é válido revelar também uma diferença entre os semelhantes: segundo Fitting (*in* CLAEYS, p. 141), a forma antiutópica discrepa da distópica por ser “explicitly or implicitly a defence of the status quo”, ao passo que a distópica “implies (or asserts) the need for change” com sua crítica à(s) sociedade(s) contemporânea(s). Ou seja, o cantarolar dos canários, esses cautionary tales, essas advertências sobre tendências nocivas do agora, tudo isso é tecido porque os autores, em cujos espíritos estão impressas apreensões ético-políticas, têm certeza de que a transformação social, para mais que possível, é imprescindível, impreterível, infelizmente urgente. E se?

---

<sup>11</sup> O juízo de iluminação antecipatória, indispensável para estabelecer o valor político-social da distopia, está relacionado com o uso do termo alemão “*vorschein*” (em tradução livre, “pré-anúncio”) pelo filósofo Ernst Bloch em suas reflexões sobre utopia e distopia (OLANDER *et al.*, 1983)

Tocamos num ponto crucial, divisor de águas: a preocupação das distopias com o extraliterário, isto é, com o político-social, em torno de cujas deficiências se organiza. E como isso acontece? Nomeadamente, com a “second dystopian turn”, virada essa marcada pela exaustão “of late nineteenth-century utopian sentiment” e pela eleição de temas factivelmente desenvolvidos, como “notably authority, leadership and the advancement (or threat) of science and technology” (CLAEYS, 2010, p. 113), tendo os âmbitos sociais e políticos de seu denominador comum. A partir daí, vieram irrompendo composições como sátiras, que representam seu modelo pelo exagero, no propósito de desvendar anseios e falácias utópicas, mas também retratos com menos incidência do irônico sobre “ways of life we must be sure to avoid” (SKINNER *apud* CLAEYS, 2010, p. 107). E a “factibilidade” supramencionada é entendida no seguinte esquema: não são próprios da ficção distópica aspectos extraordinários ou absolutamente irrealistas, deliberação que a desenlça de uma grande parte do domínio da *sci-fi*, justamente para facilitar que o constituinte da precaução seja levado a sério e o contrato rumo à mudança seja firmado com quem lê. A ficção distópica, mesmo com seu grau avançado de especulação<sup>12</sup>, demanda a suspensão da descrença.

The tendency in dystopian literature is to combine arguments from a philosophical, political, and/or ethical debate with the format of a parable to create a work of fiction that is engaging and has the potential to motivate its readers to take political or social action. Inherent in dystopian fiction is the kernel of hope that the society depicted can be prevented. Thus, [...] it serves didactic and admonitory functions. (PALARDY, 2018, p. 8)

O contraste de uma sociedade imaginária, da ordem do ficcional, com outra(s) existente(s) está contido no projeto tanto distópico quanto utópico, numa lógica em que os fracassos e os êxitos de um lado são arquitetados para jorrar luz sobre falhas e/ou virtudes do outro. É por isso que se consolidam, entre as partes envolvidas, relações de compensação e compromisso (OLANDER *et al.*, 1983) e que se afirmem:

- i) uma operação de reação, que compreenderia como cada obra é conformada às forças que vários contextos aplicam a ela; e
- ii) outra de proposição, oferecendo respostas a isso tudo e, assim, atuando sobre as configurações das realidades das quais partem, quanto às quais se posicionam.

Pelo fato de as distopias mobilizarem outras possibilidades, outros paradigmas de realidade contra os quais esses arranjos de existência concreta possam ser testados, confrontados, é que elas vão além de um trabalho literário estritamente estético. Afinal, “dystopian critiques of existing systems would be pointless unless a better system appeared conceivable” (BOOKER, 1994, p. 15). Nas palavras de Bradbury, em entrevista para a *Manchete*<sup>13</sup>, tendo por base seu romance: “[é] de especulações atuais que ela trata. E essa preocupação de hoje com o que vai acontecer modificará o futuro. Não se pode mudar o porvir se não trabalharmos ativamente em função dele. Com a fantasia, entre outras coisas.” (1978, edição 1350).

<sup>12</sup> A especulação, na verdade, é estratégia das ficções científica e distópica, sendo este um elo entre elas; a divergência – se é que assim podemos colocar – está em que a prática especulativa da ficção distópica é [mais] político-sociologicamente orientada, ao passo que a da científica o é, como consta em seu próprio nome, é intrínseco de seu próprio projeto, [mais] tecnológica-cientificamente.

<sup>13</sup> Disponível em: [bit.ly/3GIhKJa](http://bit.ly/3GIhKJa). Acesso em: 13/12/2021.

Para arrematar nossa incursão instrumental e delinear nossa rota daqui em diante: a ficção distópica questiona a lógica utópica e, propondo variações menos otimistas dela, previne o que pode vir a acontecer se radicalizada a certeza de muitos, cada qual com sua fórmula do ideal, de que é possível e viável modelar a humanidade. Mais um motivo por que não se pode realizar a utopia: não existe uma resolução única nem consensual sobre o que é socialmente desejável, basta ver distopias reais, como o stalinismo e o nazismo. Qual o preço a pagar para pôr esses modelos em prática? Sustentamos que é a liberdade: “liberdade de escolher, sentir, pensar, enfim, de ser, e de se ser verdadeiramente humano, e de se ser verdadeiramente um humano” (BERCHEZ, 2021, p. 93). Para ler *Fahrenheit 451*, devemos deixar explícito que estamos nos apoiando neste esquema e levando em conta que a ficção distópica expõe as formas pelas quais malogram distintas disposições de sociedades idealizadas, sobretudo no que tange ao fator humano e sua manutenção.

## 2 “ALL WE WANT TO DO IS KEEP THE KNOWLEDGE WE THINK WE WILL NEED, INTACT AND SAFE”: OU SOBRE AS CONSEQUÊNCIAS DA PERDA DA LIBERDADE

### 2.1 “Breach man’s mind”: *Fahrenheit 451* no contexto norte-americano pós-guerra

“Was wir für Fortschritte machen! Im Mittelalter hätten sie mich verbrannt, heutzutage begnügen sie sich damit, meine Bücher zu verbrennen.”

— SIGMUND FREUD<sup>14</sup>

Vimos que Zamiátin arrematou a composição de *Nós* em 1920, num momento pré-stalinista, antecipando-se e prognosticando os horrores do extremismo totalitário a que se enveredava a Rússia. Motivo pelo qual tal obra foi censurada<sup>15</sup> e de lá banida, não tendo sido publicada em sua terra natal até 1988, apenas um ano antes de começarem as revoluções – geralmente aludidas como “Revoluções de 1989”, “Revoluções do Leste Europeu”, “Queda do Comunismo”, “Queda das Nações” e “Outono das Nações” – que culminariam no colapso do comunismo soviético, concluído em 1991. Em sua sociedade numérica, que pensa tão só (se) coletivamente, a imaginação foi proscrita, incursões como nas artes se dão tão só (se) servindo ao programa do Estado Único. Já no Estado Mundial de *Brave New World* de Huxley, devido ao esforço de apagamento do passado, a ironia consiste em que o “selvagem” John é o único a conhecer e manter o legado de Shakespeare vivo, outros autores nem sequer tendo esta chance. O que, nas condições em que se enquadrava John, já se

<sup>14</sup> Fala sobre a queima de suas obras pelos nazistas, em tradução livre: “Que progresso estamos fazendo! Na Idade Média eles teriam me queimado, hoje se contentam em queimar meus livros.”. Original pode ser encontrado em: WOLFF, Uwe. Thomas Mann besucht Sigmund Freud. *Sitz Lübeck*, n. 2, pp. 21-30, 1982. Disponível em: [jstor.org/stable/24742813](http://jstor.org/stable/24742813); acesso em: 2/12/2021.

<sup>15</sup> Não estar alinhada à estética político-literária sancionada foi razão bastante para que, em 1921, *Nós* fosse a primeira obra russa proibida pelo governo soviético que ali se implantava. Com o regime unipartidário comunista, foi instituída, em 1922, a Glavlit (Direção-Geral de Assuntos Literários e Editoriais), à qual coube censurar qualquer publicação fora das diretrizes da doutrina partidária e seu estilo artístico oficial, que era o realismo socialista e enaltecia o comunismo ortodoxo e o proletariado.

configura enorme feito, pois cresceu como elemento estranho à Reserva de Selvagens, ela mesma estranha ao Estado Mundial e nada propícia a um processo de aprendizagem, aquisição de saberes e conhecimento, tampouco de erudição. Em 1984, o próprio ato de escrita, que precede o da leitura e se combina com o arrefecimento do pensamento crítico mediante a sintetização, o encurtamento das possibilidades e, assim, o engessamento da linguagem via implementação do Newspeak (traduzido como “novilíngua”), somado à reescrita politicamente orientada (ao partido do Big Brother, o Grande Irmão) da história, tem como pena a morte.

Os exemplos desses romances nos servem na medida em que vemos representada as íntimas relação e convivência de guerra e censura. Também percebemos que Bradbury teve matéria em que se inspirar para *Fahrenheit 451*, como se posiciona numa tradição de lugares ruins que, como viemos arrazoando, refreiam a capacidade crítica. O indivíduo da sociedade, representada nesse romance enquanto pesadelo coletivo, experimenta a perda de controle sobre o próprio destino operada por uma força monstruosa e sobre-humana, como ocorre nos contextos concretos de guerra. Experimentação essa que nem mais pode ser entendida pela razão, já que a razão, posta como “perigosa arma do intelecto”, está dali banida. “A book is a loaded gun in the house next door. Burn it. Take the shot from the weapon. Breach man’s mind. Who knows who might be the target of the well read man?” (BRADBURY, 2003, p. 58).

Bradbury faz da guerra uma constante norteadora de sua literatura, uma chave para revelar ansiedades sociais levantadas por circunstâncias de sua época. A data de primeira publicação de *Fahrenheit 451* e, mesmo antes dela, de *The Martian Chronicles* (1950) se situa num quadro após a Segunda Guerra e de ocorrência da Guerra Fria, confronto entre as potências mundiais socialista e capitalista que ensejou grandes inovações tecnológicas. Isso, principalmente, a partir de duas vertentes:

- i) a corrida armamentista, cada lado trabalhando no desenvolvimento e no estoque de armas nucleares e na ciência de que uma detonação implicaria retaliação instantânea;
- e
- ii) e a corrida espacial, sendo dela significativo episódio a expedição do satélite Sputnik-1 pelos russos em 1957, que teve como reação da parte estadunidense a criação da NASA, entidade responsável por estipular e executar a meta de fazer o homem pousar na Lua, o que se deu em 1969 com Neil Armstrong.

Vale lembrar que *The Martian Chronicles* põe em cena a colonização de Marte após a completa devastação da Terra por consequência do lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, levantando a questão da capacidade de sobrevivência do homem à destruição causada por ele próprio. O caso de *Fahrenheit 451*, no entanto, não é o de uma distopia com premissa ou efeitos em nível mundial, dado seu escopo fixado nos Estados Unidos, muito embora se valha deliberadamente de métodos de regimes totalitários (eminentemente, do fascismo), definidos por Arendt (2013) pelo fator de aspiração de dominação total sobre o homem a partir da nacionalização, seus principais recursos sendo o controle de massas, da tecnologia e da mídia e a censura, que transformam a condição do indivíduo e suas relações em sociedade. A obra também não carrega desses regimes sua típica ideologia beirando o messianismo dissimuladora da injustiça cometida por aqueles no poder.

O medo que escolta a dimensão visionária na obra de Bradbury, bem como na ficção distópica como um todo, é o de que a democracia ocidental, orientando-se pelos modelos históricos das ditaduras fascistas e comunistas da Europa Oriental e Central, em ignorância ou desprezo às catástrofes, aos crimes contra a humanidade neles decorridos, se enverede irreparavelmente pelo totalitarismo. Os termos da injustiça são dados por um regime em que os bombeiros não atuam no apagamento de incêndios, ao contrário, queimam livros e até mesmo casas, além de que seus indivíduos (retro)alimentam um sistema, similar ao dos Guardiões de *Nós* ou a Thinkpol (polícia do pensamento) de *1984*, de espionagem e denúncia aos pares subversivos. O argumento de que o governo fahrenheitiano se vale na alegação de “sociedade estável” é de ordem anti-intelectual: de que a leitura leva ao pensamento crítico e este, por sua vez, à inquietação e à desordem, ou seja, à instabilidade psicológica e social.

Ao fim do romance, essa queima do livro pode ser entendida até como iminência de um apocalipse, a “última guerra” capaz de aniquilar toda uma civilização. De fato, em consonância com Trousson (1993, p. 31), o futuro passou a ser majoritariamente visto pela lente do apocalíptico, acima de tudo, depois da Primeira Guerra Mundial, evento categórico, com papel fundamental para a derrocada do pensamento utópico e a instituição irrevogável do distópico. O que pode ser pensado como ilustração da quebra da ingênua crença na possibilidade de sucesso de uma utopia. Mesmo quando um governo consegue, *a priori*, alcançá-la, acabam reveladas inúmeras falhas imprevistas. Esse sonho pode ser corrompido desde sua concepção, como no nazismo, ou se corromper no processo, como aconteceu com Stalin e o socialismo (GOTTLIEB, 2001).

Ou seja, em função de marcos históricos como o surgimento das ditaduras contemporâneas, seu controle das massas, a experiência nos *Lager* e a disputa de blocos políticos pela hegemonia mundial, senão por completo minadas, ao menos, desgastadas mostraram-se fosse a confiança na capacidade organizadora do Estado, dada sua propensão totalitária, fosse a prosperidade industrial, cuja orientação a escravizar ao invés de emancipar se fez deveras conhecida. Donde tenha se consolidado uma crise filosófica e humanista, pois, uma vez esgotados os conselhos à civilização e tendo o homem se provado seu maior inimigo, vieram à tona, para não a deixar mais, além do ceticismo e do pessimismo resultantes do fiasco das esperanças de refinamento sociopolítico, também uma ansiedade generalizada suscitada por crimes de ordem científico-tecnológica, rumo para o qual a humanidade vai cada vez mais depressa.

## **2.2 “Bum the book”: A recusa sociopolítica à instituição literária na era McCarthy e da ascensão da televisão na década de 1950**

“[...] Fahrenheit 451 is a perfect example of wrong things I wrote about that have come to pass, and we’re living through them right now. Trying to make do with lousy TV. Dreadful TV news. [...] It’s all building up things that shouldn’t be built up. [...] It’s all fifteen-second sound bites.”

— RAY BRADBURY<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Cf. ZEBROWSKI, 2018, p. 26.

A monstruosidade de que acabamos de falar desse regime de *Fahrenheit 451*, que o protagonista Guy Montag vem a discernir em sua jornada de tomada de consciência, foi pensada em correspondência com as tendências sociopolíticas negativas em voga, sobretudo nos Estados Unidos no começo dos anos 1950. As principais delas:

- i) em termos políticos, a repressão e a censura na Era McCarthy;
- ii) em termos culturais (ou, melhor dizendo, de entretenimento), a ascensão da televisão e o crescimento na leitura de revistas como a mensal *Reader's Digest* em detrimento da leitura literária, em especial, dos clássicos<sup>17</sup>.

O primeiro caso (do Macarthismo) compreendeu uma apreensão beirando o patológico de infiltração comunista nos EUA e espionagem por parte da União Soviética<sup>18</sup> após a Segunda Guerra Mundial, tendo por desastrosa consequência a negação à liberdade de expressão, também extensiva, talvez até com mais intensidade, às artes. Isso porque, muito embora o senador não tivesse se voltado para o campo artístico ou fixado nele seu foco de atuação radical-supressiva, outros republicanos, como George Anthony Dondero, o fizeram. Este, numa fala congressional de 1949, afirmou não apenas que a arte norte-americana estava sendo “esfaqueada pelas costas pela comunista” como estipulou a arte moderna, com seus “ismos”, enquanto veículos de destruição, o que retoma nossos argumentos da razão como “perigosa arma do intelecto”, em *Fahrenheit 451*. Eis um trecho do discurso de Dondero: “So-called modern art or contemporary art in our own country contains all the isms of depravity, decadence and destruction.” (*apud* ROSENFELD, 1950, p. VIII). Vemos reflexo dessa visão não só da literatura (e, em termos mais amplos, da arte) como também da leitura enquanto ameaça social – aliás, tangente ao racismo<sup>19</sup>, questão também alvejada nessa era (ROBBINS, 1994) – na fala do chefe de bombeiros Beatty. Essa personagem apresenta relação dúbia com os livros, uma vez que demonstra leitura, consideradas as citações literárias que faz. Ainda assim, essas citações são feitas no pretexto de que ler é prejudicial à sociedade e, portanto, os livros deveriam ser extintos, dada a finalidade de se

<sup>17</sup> Citação do original bradburyano, referente a um discurso da personagem de Beatty: “Nineteenth-century man with his horses, dogs, carts, slow motion. Then, in the twentieth century, speed up your camera. Books cut shorter. Condensations, Digests. Tabloids. Everything boils down to the gag, the snap ending. [...] Classics cut to fit fifteen-minute radio shows, then cut again to fill a two-minute book column, winding up at last as a ten- or twelve-line dictionary resume. [...] Politics? One column, two sentences, a headline! Then, in mid-air, all vanishes! Whirl man's mind around about so fast under the pumping hands of publishers, exploiters, broadcasters, that the centrifuge flings off all unnecessary, time-wasting thought!” (2003, p. 55). A indústria cultural e o ramo editorial, as condições sociais importantes em seu desenvolvimento, como notamos, são alguns dos tópicos compreendidos no escopo crítico de Bradbury. Neste sentido, há de ser levada em consideração a questão das *pulp*, revistas com baixo custo de produção que ganharam força no começo do século XX e foram responsáveis pela disseminação e pela popularização da ficção científica, gênero no qual o autor foi atuante produtivo. À vista dessas noções e conexões, entendemos o descontentamento de Bradbury relativo ao fato de que houve um aumento do consumo de revistas de variedades no qual o âmbito literário não esteve necessariamente incluso.

<sup>18</sup> Uma análise da filmografia de terror demonstra que os filmes estadunidenses refletiam medos sociais datados. Na década de 1950, o medo em questão, conforme assinalávamos, residia na ameaça comunista oriunda da União Soviética, refletindo-se em obras que, por exemplo, contavam com a temática de invasões alienígenas que faziam lavagem cerebral e dominavam os homens, como *O monstro do Ártico* (*The thing from another world*), *Vampiros de almas* (*Invasion of the body snatchers*) e *A bolha assassina* (*The Blob*).

<sup>19</sup> “One of the most widely publicized library censorship cases of the 1950's, its major elements – anti-communism, racism and suppression or censorship – were prominent themes of the McCarthy era, a time in which books or films that dealt with race issues were often attacked as Communist propaganda.”

ROBBINS, Louise S. Anti-communism, racism, and censorship in the McCarthy era: the case of Ruth W. Brown and the Bartlesville public library. *Journal of education for library and information science*, v. 35, n. 4, pp. 331-334, 1994. Disponível em: [jstor.org/stable/40323027](http://jstor.org/stable/40323027). Acesso em: 10/11/2021.

alcançar “serenidade” e “paz” similar à do *Brave New World* e seu lema “Community, Identity, Stability”:

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, 2003, p. 59)

Mas o ataque à instituição do livro, tanto ficcional quanto concretamente falando (realidade estadunidense dos anos 50), encontrou um cenário muito fértil para começar a acontecer. Voltemos para a Segunda Guerra Mundial, quando muitas pesquisas centralizaram as tecnologias de comunicação, na medida em que seriam utilizadas para fins bélicos, por exemplo, acelerando o trânsito de informações, comandos, notícias etc. e dispensando liderança periférica<sup>20</sup>. Este contexto também acabou propiciando o desenvolvimento da tecnologia televisiva, incipiente desde 1927, quando da ascensão e da predominância do rádio, tendo os aparelhos de televisão permanecido até essa época poucos e restritos a laboratórios de pesquisa. Os investimentos da Radio Corporation of America (RCA) foram decisivos para a promoção da televisão e, em seguida, para a transição do período conhecido como “golden age of radio”, aproximadamente no intervalo de 1930 a 1940, ao “golden age of television”, configurado na década de 1950. A Franklin D. Roosevelt coube, em abril de 1939, na New York World's Fair, a proeza de ter sido o primeiro presidente televisionado em evento realizado um dia após a abertura da comercialização de aparelhos televisivos nos EUA. Ao fim dessa década, já existiam no país algumas centenas deles. Mas foi em 1948, após a Segunda Guerra, que os televisores se tornaram mais populares (12 milhões de norte-americanos em 1952; já em 1955, metade dos lares contava com eles<sup>21</sup>), o que levou à consolidação de um modelo de consumo e, por conseguinte, a uma drástica mudança social. Num primeiro momento, a novidade foi sentida com euforia, com famílias alegando uma inédita proximidade de seus constituintes na medida e em função de que em torno da televisão: “Some described their new TV sets as members of the family”, conforme consta na matéria da *Digital Public Library of America*<sup>22</sup>. Porém, quase que ao mesmo tempo, foi questionada a qualidade desse tempo passado em frente à televisão, percebeu-se que, apesar da reunião, não havia, com efeito, uma união, tendo a rápida taxa de adoção da televisão se desdobrado numa atenuação da comunicação familiar. Em *Television: The Plug-In Drug* de Marie Winn (2002, pp. 443-443), lemos o seguinte relato de uma jovem de Chicago ao relembrar sua infância:

And then all of a sudden one year I remember becoming suddenly aware of how different everything had become. The kids were no longer playing Monopoly or Clue or the other games we used to play together. It was because we had a television set which had been turned on for a football game. All of that socializing that had gone on previously had ended. Now - everyone was sitting in front of the television set, on a holiday, at a family party! I remember being stunned by how awful that was. Somehow the television had become more attractive.

<sup>20</sup> No contexto bélico, liderança periférica reporta-se à competência outorgada a líderes inferiores em hierarquia a fim de que ofereçam resoluções a desafios e problemas imediatos, mas de menor escala. Trata-se de uma abordagem que permitiu uma tomada de decisão e solução mais ágil antes do advento da tecnologia propriamente.

<sup>21</sup> Informações de: [stephens.hosting.nyu.edu/History%20of%20Television%20page.html](http://stephens.hosting.nyu.edu/History%20of%20Television%20page.html). Acesso em: 24/02/2022.

<sup>22</sup> Golden Age of Radio in the US (Exhibitions). *Digital Public Library of America* (DPLA). Disponível em: [dp.la/exhibitions/radio-golden-age/radio-tv](http://dp.la/exhibitions/radio-golden-age/radio-tv). Acesso em: 13/11/2021.

O que, não obstante, não se deu apenas em se tratando de feriados/festas, tendo o próprio ritual familiar diário sido afetado pela presença do aparelho. A sedução das crianças pela televisão ter sido, muitas vezes, aproveitada pelos pais enquanto saída de emergência para sua criação é exemplo disso, assim como o compartilhamento cada vez mais raro das experiências adquiridas ao longo do dia durante o jantar. Em *Fahrenheit 451*, Bradbury também formalizou sua preocupação acerca da implantação, dos impactos e das sequelas dessa nova tecnologia nos seios domésticos da classe média norte-americana, tais como a mudança da rotina, do espaço e da dinâmica de convívio familiar. Podendo ser tomado metonimicamente para toda a sociedade do romance, o relacionamento conjugal de Guy e Mildred Montag, esta ávida consumidora das telas, revela-se tão despersonalizada, que eles não conseguem recuperar lembranças significativas em comum, nem mesmo de quando se conheceram:

“Millie...?” he whispered.

“What?”

“I didn’t mean to startle you. What I want to know is...”

“Well?”

“When did we meet. And where?”

“When did we meet for what?” she asked.

“I mean – originally.”

He knew she must be frowning in the dark. He clarified it. “The first time we ever met, where was it, and when?”

“Why, it was at --” She stopped. “I don’t know,” she said.

He was cold. “Can’t you remember?”

“It’s been so long.”

“Only ten years, that’s all, only ten!”

“Don’t get excited, I’m trying to think.” She laughed an odd little laugh that went up and up. “Funny, how funny, not to remember where or when you met your husband or wife.” (BRADBURY, 2003, p. 42)

Isso porque a mídia televisiva é deliberadamente disposta como a instância detentora da posição outrora ocupada pelos livros, o que faz dela, como observamos pela exposição factual da jovem de Chicago, uma parte substancial da vida pessoal e social da população dos EUA de meados do século XX. Mas tão agravante quanto o declínio na interação em família é a debilidade que a inserção da televisão nesse ambiente provocou em termos de pensamento crítico-analítico. A capacidade de discernimento mostrou-se deveras danificada com a exposição a grades de programação cujo teor de entretenimento foi obtido a partir da apresentação de falsas realidades e da veiculação da violência, do que decorreram fenômenos como a transferência psíquica da tomada de decisões, a negligência e, à vista disso, a alienação dos cidadãos quanto a questões de seu meio social. Fato esse que esteve fortemente aliado ao dramático e massificante poder da televisão de moldar a opinião pública e, assim, ditar modos de se ser e se proceder.

“Television gives you the dates of Napoleon, but not who he was”, fala atribuída a Bradbury. *Fahrenheit* carrega de seu autor o engajamento na luta contra a passividade que percebia nos anos 1950, ainda em fase germinal se em comparação com o hoje – ponto por que é possível afirmar, aliás, a dimensão prognóstica dessa obra, característica das distopias –, que estava tendo por resultado seres em estado equivalente ao de “couch potatoes”, argumento trabalhado ironicamente nas palavras de Beatty, com confirmação em nível social:

Any man who can take a TV wall apart and put it back together again [...] is happier than any man who tries to slide-rule, measure, and equate the universe, which just won't be measured or equated without making man feel bestial and lonely. *I know, I've tried it; to hell with it.* So bring on your clubs and parties, your acrobats and magicians, your dare-devils, jet cars, motorcycle helicopters, your sex and heroin, more of everything to do with *automatic reflex*. If the drama is bad, if the film says nothing, if the play is hollow, sting me with the Theremin, loudly. I'll think I'm responding to the play, when it's only a tactile reaction to vibration. But I don't care. I just like solid entertainment. (BRADBURY, 2003, p. 61, destaque nosso)

Prestando atenção aos grifos, este último excerto compreende uma autojustificativa cínica de Beatty sobre seu papel de queimar livros, casas e insurgentes, enquanto patrono da paz e da felicidade da sociedade<sup>23</sup>. O que também constatamos em *Player piano* de Vonnegut, no diálogo entre Paul e Kroner, assim como em *The handmaid's tale* de Atwood, com o comandante e Offred. Ainda sobre Beatty, sua asserção presta-se a avisar Montag a respeito do preço a ser pago pelo inconformismo, por seu destoar, que ele mesmo dá indícios de ter feito, postas as sentenças “I know, I've tried it; to hell with it.” (BRADBURY, 2003, p. 61). Pois, como demonstram personagens distópicas notórias (Mustapha Mond do Estado Mundial huxleyano e O'Brien do IngSoc orwelliano), só se consegue impor uma barreira caso se tenha ciência daquilo que está do outro lado, daquilo de que se quer apartar. Daí a importância do conhecer e do refletir por si, ações impossibilitadas não somente no sistema “acelerado” de *Fahrenheit*, mas, para além da ficção, em qualquer sociedade pasteurizada.

School is shortened, discipline relaxed, philosophies, histories, languages dropped, English and spelling gradually neglected, finally almost completely ignored. Life is immediate, the job counts, pleasure lies all about after work. Why learn anything save pressing buttons, pulling switches, fitting nuts and bolts? (BRADBURY, 2003, p. 55)

### **2.3 “Monday bum Millay, Wednesday Whitman, Friday Faulkner”: Guerra, censura, massificação**

*“There is more than one way to burn a book and the world is full of people running around with lit matches.”*

— RAY BRADBURY

Endossado não somente por *Fahrenheit 451*, mas também por períodos históricos de jugo social, embora por óticas diferentes, é o argumento de que a leitura, por ser terreno fértil para a cultura do conhecimento, da abstração, do pensamento crítico-reflexivo etc., transforma. Destaquemos novamente a Segunda Guerra Mundial, evento imediatamente antecessor a esse romance e também em resposta ao qual foi construído, para ressaltar em primeira instância a necessidade lancinante sentida por certos Estados de obstruir o acesso à leitura, tendo a história visto tal obstrução se repetir em inúmeros casos repressivos, como nas ditaduras latino-americanas<sup>24</sup>. Cabe pontuar que, em nosso romance, os livros que são

<sup>23</sup> Na fala de Beatty: “And so when houses were finally fireproofed completely, all over the world (you were correct in your assumption the other night) there was no longer need of firemen for the old purposes. They were given the new job, as custodians of our peace of mind, the focus of our understandable and rightful dread of being inferior; official censors, judges, and executors. That's you, Montag, and that's me.” (BRADBURY, 2003, p. 49).

<sup>24</sup> Exemplo disso bem próximo a nós é o fato de a obra *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão (autor de distopias como *Não verás país nenhum* e *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*), ter sido interdita

proibidos e, uma vez encontrados, queimados referem-se àqueles que desafiam a ordem estabelecida. Levando em conta a lógica da literatura distópica de destacar falhas e extremos, Bradbury usa dos livros como argumento para criticar a mercantilização cultural, a alienação, a ausência de discurso crítico e contradições. Pois, assim como os livros podem tanto mobilizar para a ação transformadora em busca da justiça social, também podem ser empregados para estimular a reação, o conservadorismo e estruturas de opressão, ou mesmo para alcançar objetivos semelhantes aos da indústria cultural em termos mais amplos.

Dito isso, prossigamos à discussão da campanha do senador McCarthy, conhecida pela relativa liberdade de que gozou na censura de livros (LEARY, 1968). Ela reverberou o receio dos Estados Unidos, bem como do território alemão, concernente ao comunismo, de tal modo que houve uma moção desses países na empresa de banir obras de teor marxista e comunista, como também outras a incorrer, por exemplo, em críticas à Primeira Guerra e temas associados ao que se estipulou enquanto *degenerate culture*<sup>25</sup>, como de violência e sexual. Vale lembrar que a Alemanha nazista proibiu produções de autoria de judeus e/ou promotoras de ideias judaicas, matérias relacionadas ao modernismo, além de novas teorias nos campos da física e da psicologia. A política editorial alemã, durante a Segunda Guerra, também desencorajava retratos afirmativos de pessoas portadoras de deficiência e inaptas a viver de acordo com os ideais “arianos”. O firme propósito de controle social, em íntimo arranjo com a intolerância à diferença, características emblemáticas dos lugares ruins literários, instituiu neste contexto bélico real (mais um indício do triste e preocupante liame desta forma ficcional e domínios político-sociais concretos) um quadro de oposição de várias ordens a manifestações a violar diretrizes, muitas vezes, arbitrariamente fixadas<sup>26</sup>. Entre elas, estavam desde obras de arte até produções de cunho mais prático, veiculadas em revistas, jornais e programas de rádio, como boletins meteorológicos ou notas sobre a localização exata das tropas. Duas das composições julgadas inapropriadas eram *Das kapital*, de Marx, e *For whom the bell tolls*, de Ernest Hemingway. Este autor (fortemente admirado, inclusive, por Bradbury), em introdução a *Treasury for the free world* (1946, p. xv), se manteve firme em sua posição moralmente desfavorável a todo tipo de guerra e na defesa da emergência de uma ampla educação social, na mais ampla acepção do termo, para que ela não viesse/venha a acontecer:

An aggressive war is the great crime against everything good in the world. A defensive war, which must necessarily turn to aggressive at the earliest moment, is the necessary great counter-crime. But never think that war, no matter how necessary, nor how justified, is not a crime. Ask the infantry and ask the dead. We have fought this war and won it. [...] Let us make our enemies incapable of ever making war again, let us re-educate them, and let us learn to live in peace and justice with all countries and all peoples in this world. To do this we must educate and re-educate. But first we must educate ourselves.

---

durante a ditadura militar brasileira com a alegação de atentado “contra a moral e os bons costumes”, sendo liberada só em 1979.

<sup>25</sup> Informação extraída da exposição *Censorship and Banned Books, 1933-1945* oferecida pelo Museum of History and Holocaust Education da Kennesaw State University.

<sup>26</sup> Basta vermos a citação atribuída a Joseph Goebbels, ministro da propaganda do Terceiro Reich: “Make the lie big, keep it simple, keep saying it and eventually they will believe it.” (em língua inglesa pois retirada do site [nyti.ms/32XmT1h](https://nyti.ms/32XmT1h); acesso em: 2/12/2021). Lembremos que também sofreram censura livros que continham declarações ou posturas potencialmente ofensivas a aliados durante a guerra (LEARY, 1968).

Entretanto, a educação e a reeducação necessárias para evitar os horrores e as atrocidades de que o ser humano já se mostrou capaz em inúmeras ocasiões, *Fahrenheit* indica que uma cultura da televisão não pode oferecer: “If you don’t want a house built, hide the nails and wood. If you don’t want a man unhappy politically, don’t give him two sides to a question to worry him; give him one. Better yet, give him none.” (BRADBURY, 2003, p. 61). Isso porque essa cultura é fortificada sobre a passividade do expectador, ainda mais num panorama pós-guerra, em fase de desentorpecimento dos efeitos de premissas socialmente uniformizadoras, arquitetadas sobre supostos valores comunitários em detrimento daqueles pertencentes à alçada individual, em contenção àquilo que torna um ser único (exemplo: suas dimensões afetivas e críticas, noutras palavras, a capacidade de sentir e pensar por si).

A ideia de que o intelecto só se desenvolve num meio onde ele é necessário foi trabalhada na obra *The time machine* de Wells, da qual retiramos: “It is a law of nature we overlook, that intellectual versatility is the compensation for change, danger, and trouble. An animal perfectly in harmony with its environment is a perfect mechanism.” (1996, p. 78). Isso significa que nem o apelo, tampouco o desenvolvimento do intelecto podem ocorrer num ambiente estático, sem a provocação do pensamento. Nem mesmo em regimes, como o Estado Único de *Nós* ou o *Ingsoc* de *1984*, que contam com uma figura (seja ela, nos limites da ficção, de natureza palpável como o Benfeitor, seja conceitual e coletiva como o Grande Irmão, mas, de qualquer modo, com função paternal) à qual cabem e da qual são responsáveis as disposições e (re)soluções concernentes a seus regidos e ao universo em que rege.

E, em se tratando da manutenção deste universo ficcional e outros reais também alvos de censura, não interessa para fins de controle social que seja mantido um registro do passado (até por isso o papel de Winston em *1984* é reescrivê-lo para ir ao encontro dos objetivos e das ações dissimuladamente prósperas do Partido), pois, assim, se abre para a população sob jugo esquemas de comparações e testes: paradigmas felizes do que foi e, portanto, deve continuar sendo; e lições sobre o que deu errado e não deve ser repetido. Ainda que uma memória seja sempre mantida pela dinâmica entre lembrança e esquecimento, sempre restam os vestígios, tanto é que os indivíduos que se levantam contra os sistemas distópicos o fazem por meio dos rastros que não foram completamente apagados, no resgate da historicidade. Nesta mesma linha de raciocínio, também se situa a necessidade de que se cresça (a saber, de que sempre se tenha estado e se esteja) dentro deste universo, pois assim se dará a assimilação e, posteriormente, a legitimação, a defesa de um único ponto de vista, pertencente e aplicável a todo o grupo:

Even more important, by breaking down the private world of each inhabitant the monster state succeeds in breaking down the very core of the individual mind and personality – what remains is the pliable, numb consciousness of massman. Zamiatin, Huxley and Orwell, as it were in unison, warn that once we accept such a process, it could become world-wide and irreversible. (GOTTLIEB, 2001, p. 12)

Essa unificação político-ideológica favorece a supracitada manutenção na medida em que esmorecem as chances de cotejo, uma vez que não se sabe e, portanto, não se pode sequer almejar aquilo que poderia ser diferente da referência prescrita. Disso, segue-se igualmente a premência de eliminar a resistência, os hereges, aqueles que entenderam que a rigidez desses regimes pode comportar de tudo (valores, aliás, socialmente bastante

sedutores, como estabilidade e harmonia), salvo o elemento humano, e que apenas o fator “liberdade”, incompatível com os inflexíveis códigos que sustentam tais regimes, é capaz de recuperá-lo: “Pois, sem liberdade, o homem não é, com efeito, humano.” (BERCHEZ, 2021, p. 93).

No romance bradburyano, a resistência se faz principalmente por duas vias. A primeira delas se refere àqueles que optam pela posse de livros e pela prática de leituras não permitidas (história, filosofia e literatura) e, por isso mesmo, acabam descobertos e queimados, como explana Montag em “We burnt an old woman with her books<sup>27</sup>” (BRADBURY, 2003, p. 49). Essas pessoas são equivalentes aos testemunhos integrais de Primo Levi em *I sommersi e i salvati* e Jorge Semprún em *La escritura o la vida*, cuja experiência de horror foi cabal, de tal modo que, por ter sido cabal, dela não puderam se libertar. Já a segunda forma de resistência reporta à comunidade leitora que se constituiu marginalmente, com alguns agentes infiltrados, como Faber, de quem temos demonstração de plena consciência: “I don’t talk things, [...] I talk the meaning of things. I sit here and know I’m alive” (BRADBURY, 2003, p. 75).

Faber e Clarisse<sup>28</sup> são exemplos de figuras-chave heréticas na jornada de Montag de conscientização, amadurecimento (em senso crítico, histórico, afetivo etc.) e, por fim, oposição, levando-nos a retomar e ratificar o porquê da exigência de que elas sejam removidas da configuração social em questão velozmente. Para vencer o sistema de isolamento imposto, Montag debruça-se à preservação (da memória) da *Bíblia* e de clássicos da ficção do século XIX: “I remember, I remember, I remember something else. What is it? Yes, yes, part of the Ecclesiastes and Revelation. Part of that book, part of it, quick now, quick, before it gets away, before the shock wears off, before the wind dies. Book of Ecclesiastes. Here.” (BRADBURY, 2003, p. 161). Pois uma das principais mensagens da ficção distópica é a de que a interlocução com o que já foi é essencial ao bom e saudável funcionamento de qualquer sociedade, sendo este um dos motivos pelos quais os protagonistas procuram obter e manter registros do passado, que os regimes totalitários têm ânsia de deformar ou declinar por inteiro (GOTTLIEB, 2001). Bradbury comentou os tópicos totalitarismo, censura e perdas bibliográficas em entrevista<sup>29</sup>:

When I was 15, [Hitler] burned the books in the streets of Berlin. Then along the way I learned about the libraries in Alexandria burning 5.000 years ago. [...] That grieved my soul. Since I’m self-educated, that means my educators – the libraries – are in danger. And if it could happen in Alexandria, if it could happen in Berlin, maybe it could happen somewhere up ahead, and my heroes would be killed.

A grande questão para a qual o autor chama a atenção é a de que, uma vez regulado o acesso às ideias, se pensa poder regular ações, intenção em favor da qual a tecnologia é posta para trabalhar. Em *Fahrenheit*, ela também é empregada para censurar e, assim,

<sup>27</sup> O que nos indica que esta pessoa (que Bradbury posteriormente entregou chamar-se Mrs. Hudson), em sendo intelectualmente ativa, preferiu morrer com seus livros do que ter forçosamente de os perder. Ou seja, decide morrer do que perder, em última instância, sua liberdade. E este episódio mesmo, isto é, a percepção dele por Montag teve papel substancial para sua transição, foi o ponto de inflexão da servidão para a heresia.

<sup>28</sup> Em entrevista a Dana Gioia em 2005, Bradbury atestou: “The wonderful irony of the book is that Montag is educated by a teenager. She doesn’t know what she is doing. [...] She’s really alive though, you see. That is what is attractive about her. And Montag is attracted to her romantic sappiness.” – a qual está disponível em: [ucps.instructure.com/courses/122917/assignments/838476](https://ucps.instructure.com/courses/122917/assignments/838476); acesso em: 17/12/2021.

<sup>29</sup> Trata-se da mesma mencionada na nota anterior.

controlar: inúmeros monitores e salões de televisão espalhados, engessando e distraíndo as pessoas, sobrecarregam seus sentidos e incitam a conexão com máquinas, além de as desencorajar da ciência de eventos de sua realidade e as obstar a ter pensamentos e personalidades próprias. Logo, nesta organização, produto e consumidor se massificam e, assim sendo, se rasificam, o que está ilustrado no discurso de Beatty: “Then motion pictures in the early twentieth century. Radio. Television. Things began to have mass. [...] And because they had mass, they became simpler.” (BRADBURY, 2003, p. 54). E aprendemos que, em quaisquer formas pelas quais se verifique, a censura, totalizante, é vetor da massificação, contribui para o empreendimento de tornar o suposto conhecimento restritamente igual para todos e, por consequência, tornar todos estupidamente iguais. Ou seja, contribui para o tão necessário abate da individualidade. Na fala de Beatty: “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 them cower, to judge themselves against.” (BRADBURY, 2003, p. 58).

#### **2.4 “The mind drinks less and less”: Da atualidade do manifesto bradburyano e da necessidade de conservação da memória**

“É um erro pensar que a voz dos artistas é irrelevante. Se fosse assim, o fascismo e o nazismo não teriam perseguido e banido intelectuais, escritores, jornalistas, professores, artistas.”

— MILTON HATOUM

Essas considerações que fizemos realçam o porquê de a arte ser sentida tanto no romance quanto factualmente enquanto perigo. Focando na literatura, *Fahrenheit* oferece uma demonstração do papel social da arte, trabalhada pela ideia de fractal, a saber: o romance se reporta às realidades sociais que, de algum modo, extinguíram obras com o intuito de criticá-las e, para isso, coloca em cena uma sociedade pós-guerra que justamente baniou obras. Usa do elemento banido para falar do banimento. O extremo medo de que essa conjuntura de sombras e cinzas viesse a suceder novamente, somado à ideia e à possibilidade de prevenir desastres, formalizadas por Bradbury noutra ocasião e especialmente prevalentes durante a Guerra Fria, integra o rol de motivações<sup>30</sup> para a fatura dessa obra. Pois Bradbury também entendeu que, de quaisquer guerras, não existem nem podem sair vencedores:

Eu tenho paixões e sou humano. E, por isso, achei que devia ter medo dos queimadores de livros, a quem odeio de todo o coração. Revoltei-me com o que Adolf Hitler fez em seu país. E com o que Josef Stálin fez no seu. E também com o que acontece na China, cujas bibliotecas todos os anos são visitadas e expurgadas de livros que são queimados. E foi por isso que escrevi o romance chamado *Fahrenheit 451*.

Na edição 958 da Manchete, datada de 1970, deparamo-nos com a convicção do autor de que essa obra provavelmente “[...] será tão atual daqui a 250 anos como agora”. Não bastassem as ocorrências que, desde a data da publicação de *Fahrenheit*, estiveram aí para assegurar a atualidade dessa constatação, a conjuntura brasileira contemporânea se presta

<sup>30</sup> Revista Manchete (RJ), ano 1976, edição 1246. Disponível em: [bit.ly/31V6k6pc](http://bit.ly/31V6k6pc). Acesso em: 13/12/2021.

lamentavelmente ao mesmo feito. Em fevereiro de 2020, vieram ao ar notícias de vetos a obras literárias por parte de instituições em princípio responsáveis e zeladoras por alçadas como educação, cultura e (re)integração social, as quais sendo a Secretaria de Educação do Estado de Rondônia e a Fundação “Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel” de Amparo ao Preso (FUNAP) do Governo de São Paulo, com filiação à Secretaria Estadual da Administração Penitenciária (SAP). O caso envolvendo a primeira delas, numa ação comandada por Marcos Rocha, coronel e governador pelo Partido Social Liberal, é o da emissão de um memorando condenando uma lista de livros por conteúdos supostamente indevidos, nomes e títulos nacionais como Machado de Assis, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Nelson Rodrigues, Ferreira Gullar e Rubem Fonseca (este, inclusive, crítico ferrenho de moldes educacionais convencionais) e internacionais como Edgar Allan Poe e Franz Kafka. Já no caso da segunda, do projeto “Remição em Rede”, foram retirados doze títulos não considerados<sup>31</sup> “muito adequados aos presos”, como de autoria de Albert Camus e Gabriel García Márquez, mas sem que fossem apontados os motivos para tanto, só sugerindo uma inclinação a leituras de caráter tecnicista e de autoajuda.

A partir da posse de Bolsonaro, a violação à liberdade de expressão e a censura passam a ser uma política de Estado: o filtro político-ideológico sobre quais obras literárias devem circular e [ser] adotadas em programas públicos ou filtro político-ideológico adotado na definição de investimento público e patrocínio para espetáculos culturais e artísticos ou para a produção de obras audiovisuais voltou a acontecer no país.<sup>32</sup>

Por falar nisso, um ponto previsto em *Fahrenheit 451* e muito associado com a gestão do presidente em questão está nas fake news. Essas condutas de silenciamento e apagamento na tentativa de evitar o confronto com outras ideias de que Bradbury havia prevenido com seu romance ainda acontecem. Algumas formas são a ofensa, o atentado ao diferente, a censura, como já vimos. Elas também se dão a partir e por efeito do panorama midiático atual (sobretudo, pelas redes sociais), que criam condições propícias para que seus usuários possam, caso queiram, ouvir apenas sobre aquilo que lhes convém. Beatty sinaliza como a mídia foi e é, na sociedade ficcional, responsável pelo retalhamento da densidade do conhecimento, da informação. Circunstância que também contribui/u para a sobrecarga dos sentidos, tendo o avanço científico-tecnológico levado a uma cada vez mais rápida disseminação e, portanto, ao bombardeio de transmissão de conteúdo, causando ansiedades que buscam remediação na eleição de parcelas menores de informação.

Bradbury, neste sentido, predisse também a era da atenção virtualmente monopolizada, isto é, de pessoas arrebatadas em telas (razão por que são chamadas, hoje, de “zumbis digitais” e “tecnológicos”) e pouco ou nada a par da realidade: “Impatience. Highways full of crowds going somewhere, somewhere, somewhere, nowhere.” (BRADBURY, 2003, p. 57). E é pelo fato de que o pensamento crítico é desafiador e, muitas vezes, árduo, que os próprios cidadãos da sociedade de *Fahrenheit 451* censuram uns aos outros, pois a verdade, quando vem, o faz tão somente após o conforto, a fase de entretenimento inicial. Quadro este que também serve para explicar, na atualidade, a existência de redomas, nichos sociais e os meios em que veiculam e validam o absurdo, ao exemplo da concepção “terra plana”.

<sup>31</sup> ARCOVERDE, Léo. Governo de SP censura livros de projeto de leitura para presidiários. G1, 2020. Disponível em: [glo.bo/3J7bPiH](https://glo.bo/3J7bPiH). Acesso em: 21/12/2021.

<sup>32</sup> Trecho extraído da matéria “Veto a livros nos estados revela ‘institucionalização da censura’” publicada em Brasil de Fato, disponível no link: [bit.ly/3H0fc9o](https://bit.ly/3H0fc9o). Acesso em: 21/12/2021.

If the Government is inefficient, top-heavy, and tax-mad, better it be all those than that people worry over it. Peace, Montag. Give the people contests they win by remembering the words to more popular songs or the names of state capitals or how much corn Iowa grew last year. Cram them full of noncombustible data, chock them so damned full of ‘facts’ they feel stuffed, but absolutely ‘brilliant’ with information. Then they’ll feel they’re thinking, they’ll get a sense of motion without moving. And they’ll be happy, because facts of that sort don’t change. Don’t give them any slippery stuff like philosophy or sociology to tie things up with. That way lies melancholy. (BRADBURY, 2003, p. 61)

Vale recobrar a proibição de diversas manifestações artísticas como peças de teatro, filmes, canções, novelas televisivas, artigos de jornal e obras literárias, no Brasil nos chamados “anos de chumbo”, sob pretexto de estratégia para garantia da segurança nacional. A censura (efetuada fosse pela Indústria Cultural, fosse pela denúncia da própria população, como em *Fahrenheit 451*, *Brave New World* e *1984*, etc.) fez ressaltar o grande poder da literatura na construção da identidade do indivíduo, especialmente se observadas as guinadas decorridas a seus protagonistas rumo à irreduzível salvaguarda da liberdade. Mais que isso, nas palavras de Pellegrini (*apud* RATHSAM, 2019):

A importância de garantir nos livros e em outros produtos culturais a representação da pluralidade das vozes, das ideias e dos comportamentos que compõem a sociedade brasileira é a possibilidade de resistir ao autoritarismo, sempre pronto a censurá-la, pois ela significa a verdadeira negação do pensamento único e da tirania disfarçada em seu oposto.<sup>33</sup>

Não deixemos, por fim, de aventar a sofisticada articulação presente no romance entre as questões dessa rápida e vasta disseminação de informações de teor efetivamente atual (pois destinadas a serem esquecidas, dada sua prescindibilidade, após sua recepção) e do desmonte da instância da memória, em cuja importância ele foca. A esse desmonte, faz-se resistência ao decorar, recitar e passar para frente os ensinamentos, os valores, os legados, in nuce, o que foi deixado pelo outro mediante a instituição literária. A lógica é a de que as testemunhas são tudo que haverá/restará quando os testemunhos forem desaparecendo, numa dinâmica que força a perda e/ou a supressão das histórias do passado. Orgânica, a memória só se constrói na interação de um eu com um ou vários outros. Como causa, efeito e exemplo disso, lembremos de que a arte do narrar, de contar ao outro aquilo que se soube/sabe, foi a solução achada por muitos sobreviventes do nazismo para lidar com a truculência que foi a guerra, que foi a censura, que foi a desumanização. Entre eles, Primo Levi, que assim o relatou em *Se questo è un uomo*: “Il bisogno di raccontare agli ‘altri’, di fare gli ‘altri’ partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari [...]” (2014, pp. 11-12). *Fahrenheit 451* notabiliza e reforça a ideia de que aprendemos com o outro, sobretudo, pelas operações de diálogo (escrita e leitura) e troca, graças às quais todos os envolvidos se humanizam. Afinal, o homem nunca será, em verdade, Humano se não pode pensar nem transmitir sua experiência. Daí a importância do literário, de evitarmos chegar ao ponto de “queimar”, não importa se metafórica (proibições) ou literalmente

<sup>33</sup> Mesmo porque isto está previsto na Declaração Universal dos Direitos Humanos, aderida em 1948 pela Organização das Nações Unidas (ONU), da qual o Brasil faz parte desde 1945, em que lemos que: “todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão.” (artigo 19º, disponível em: [bit.ly/3zXvptL](http://bit.ly/3zXvptL), acesso em: 10/01/2022).

(destruição física e censura), os livros. O horror nunca deve ser esquecido ou revivido, e é a memória do outro (dos que estão e dos que já foram, mas continuam nos contando e educando por meio de suas letras) que nos assegura e engaja para que isso não mais aconteça.

Testemunha também seria aquele que não vai embora, [...] que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, [...] somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não [o repetir] infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

## CONSIDERAÇÕES E FINAIS

*“To be truly radical is to make hope possible rather than despair convincing.”*

— RAYMOND WILLIAMS

Entre as várias façanhas das distopias, está a de consignar a linguagem tanto como sintomática das metamorfoses em curso quanto como arma com a qual é possível combater patogenias contidas nesses processos e as estruturas, por si mesmas, patogênicas que as gerem. Transcendendo o foro estético-literário, elas nos habilitam para uma leitura efetiva dos mais diversos coeficientes representativos da macroesfera histórico-político-social e também, como é mérito de *Fahrenheit 451* demonstrar, da cultura contemporânea(s). Sua projeção de futuro é feita a partir de um passado bélico deveras conhecido e um presente cuja condição passava a culturalmente tecnologizada e, por consequência, empobrecida, emburrecida, (pois) desumanizada. O que essas conjunturas têm em comum é a negativa à instituição do livro. No caso da guerra, isso ocorre compulsoriamente via censura. Já no da segunda, principalmente por um viés político-econômico-mercadológico, a saber, em função do sistema capitalista, como uma crítica ao qual também devemos ler a obra. Dá-se que o Livro, emblema e solução para a competência crítico-intelectual, segundo vimos, configura-se como mecanismo de burla ao acometimento de controle da mente individual e, em vasta escala, social. Isso porque promove mudanças em nível:

- i) pessoal, em sentido cognitivo, mas também afetivo, haja vista o protagonista conectar-se em esprit mais com sua vizinha psiquicamente inquieta e socialmente destoante – “She didn’t want to know how a thing was done, but why. [...] The poor girl’s better off dead.” (BRADBURY, 2003, p. 60) – do que com a própria esposa – “It’s strange, I don’t miss her [...]. Even if she dies, I realized a moment ago, I don’t think I’ll feel sad.” (BRADBURY, 2003, p. 155) –;
- e
- ii) coletivo, pois ele sai do estado de resignado a herege sociopolítico, tornando-se membro de um movimento revolucionário, reivindicador de humanidade; logo, na contramão da cultura de massa e suas mídias (como a televisão e o rádio), fomenta a individualidade, assim como o diálogo entre individualidades (vide a versão madura de Montag, Faber e a organização leitora clandestina), a saber, fomenta o diálogo entre seres humanos, estando um exemplo disso na seguinte fala de Granger:

He 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. [...] Often I think, what wonderful carvings never came to birth because he died. [...] 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, 2003, p. 156, destaque nosso)

Logo, da ficção distópica, com este percurso que se finda de estudo de *Fahrenheit 451*, com destaque para lances significativos como a tomada de consciência de Montag, sua vinculação e sua atuação na comunidade dos preservadores de obras e da memória, bem como a própria condição de existência dessa comunidade, depreendemos que não é no silêncio absoluto que se verificam as transformações. Antes, é mediante reflexão e ação, é na compreensão de que a palavra, o recurso pelo qual o homem, distinguindo-se dos outros animais, se torna humano, não é privilégio de alguns, mas, sim, um direito inalienável e que deve ser exercido por todos. A memória e a palavra são elementos indedutíveis à construção do diálogo, o qual só se faz, para lembrar de Bakhtin<sup>34</sup>, pela e graças à interação, com um eu que reclama imperiosamente um outro, com ele instalando(-se) (n)uma rede intertérmino de iluminação mútua. À vista disso, concluímos que as mudanças que movem o mundo para melhor não são aquelas decorridas no âmbito do individual, de mentes em isolamento, em movimento solipsista. Ao contrário, são as que se dão em comunhão.

E, agindo, por sua vez, para que consigamos escapar do *lugar ruim* e a humanidade não se consolide como “a bunch of couch potatoes”, *Fahrenheit 451* presta-se à defesa de que a sociedade jamais se oriente por seu impulso militar, mas, sim, pelas faculdades de reflexão e questionamento, viabilizadas pela leitura, em obras tanto literárias quanto não literárias, isto é, em termos gerais, pela arte:

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. (BRADBURY, 2003, p. 153)

Pois, para Bradbury, essas instâncias intelectualmente estimulantes contêm e representam o legítimo potencial de crescimento e evolução do homem. Aqui, a literatura é, ao mesmo tempo, procedimento, forma, tema. “We are all bits and pieces of history and literature and international law, Byron, Tom Paine, Machiavelli, or Christ, it's here.” (BRADBURY, 2003, p. 152). E bem já dizia Umberto Eco<sup>35</sup> que àquele que lê se manifesta a incrível e poderosa sensação de ter vivido mil vidas, “perché sarà come se tu fossi stato presente”, por exemplo, “alla battaglia di Waterloo, avessi assistito all'assassinio di Giulio Cesare”. Acontece que a memória, a palavra, a narrativa, tudo isso faz com que nunca estejamos, com efeito, sozinhos. O oposto também vale: o desapego a esses planos humanizantes na Contemporaneidade é apercebido, por Eco e por nós, enquanto doença, é a patologia que há pouco comentamos. É o que sabemos por obra de quem já padeceu disso antes, de um jeito ou outro, mas, ainda assim, pôde voltar para nos advertir. São eles que permitem que nos instruamos e aprendamos com o que foi, entendamos, sem hesitação, o que não deve nem pode ser, evitemos que isso venha e que seja, imaginemos e lutemos por

<sup>34</sup> Em obras como *Marxismo e filosofia da linguagem* e *Problemas da poética de Dostoiévski*.

<sup>35</sup> Numa carta a seu neto intitulada “Caro nipote, studia a memoria”, publicada em 2014 no jornal *Espresso*, disponível em: [bit.ly/2PzH2nS](http://bit.ly/2PzH2nS); acesso em: 28/9/2021.

alternativas política e socialmente saudáveis.

É muito penoso avaliar a consolidação de uma forma literária em função da urgência de alerta sobre quão presente está a ameaça, sobre o quão rápido caminhamos para o desastre, alerta esse para o qual a arte, engenho capaz de civilizar, funciona tão bem como abrigo. Afinal, se não já em vigor, a distopia está bem próxima, pelo que a alegorização acaba até se esvaziando nessa forma literária. Por isso, sua proposta de leitura não se pauta num viés externo, ou seja, as obras não devem ser sentidas como possibilidades futuras. Antes, o movimento deve partir de dentro, da premissa de que o *lugar* já está *ruim*. E, fazendo questão de frisar o caráter edificante e de resistência atinente à arte, despedimo-nos com um viva à literatura, mas, em especial, às distopias, porque elas nos recordam, enquanto ainda podem(os), do quão complicado, obscuro, mas, ainda assim, precioso é ser humano. E a indomável linguagem da arte, ela mesma humana, não comportando nem admitindo barreiras, consegue comunicar o incomunicável com excelência, consegue traduzir de um modo próprio (e próprio porque humano) o indizível, tocar naquilo que por inúmeros motivos não se quer que seja tocado (como o horror da guerra), mas precisa ser. Ela educa, humaniza, vivifica.

*“If I can convince people to stop doing what they’re doing and go to the library and be sensible, without pontificating and without being self-conscious, that’s fine. I can teach people to really know they’re alive.”*

— RAY BRADBURY

## Referências

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BERCHEZ, Amanda. Doenças e distopias, doenças nas distopias, distopias nas doenças. *REVEC*, n. 17, pp. 91-103, 2021. Disponível em: [doi.org/10.32748/revec.v6i17.15726](https://doi.org/10.32748/revec.v6i17.15726). Acesso em: 21/06/2021.
- BERCHEZ, Amanda. Sobre história e teoria da ficção distópica. *Revista de Estudos de Cultura*, n. 19, pp. 23-38, 2021. Disponível em: [doi.org/10.32748/revec.v2i17.17190](https://doi.org/10.32748/revec.v2i17.17190). Acesso em: 21/06/2021.
- BERCHEZ, Amanda Naves. A forma do porvir: literatura vitoriana, a máquina, as classes ou sobre a ficção científica de HG Wells em fin de siècle e um estudo sobre The time machine. *Literartes*, v. 1, n. 17, p. 51-77, 2022. Disponível em: [doi.org/10.11606/issn.2316-9826.literartes.2022.184251](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9826.literartes.2022.184251). Acesso em: 29/08/2023.
- BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature (fiction as social criticism)*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Ballantine Books, 2003.
- CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to utopian literature*. Cambridge: CUP, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1965.
- GOTTLIEB, Erika. *Dystopian fiction, East and West*. Quebec: McGill-Queen’s University Press, 2001.
- LEARY, William M. Books, soldiers and censorship during the Second World War. *American Quarterly*, v. 20, n. 2, pp. 237-245. Disponível em: [jstor.org/stable/2711034](https://www.jstor.org/stable/2711034). Acesso em: 9/9/2021.

- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Postfazione di Cesare Segre. Torino: Einaudi, Super ET, 2014.
- RAEBURN, Ben (ed.). *Treasury for the free world*. Introduction by Ernest Hemingway. 1<sup>st</sup> ed. New York: Arco Publishing Company, 1946. Disponível em: [bit.ly/3DonsNX](https://bit.ly/3DonsNX). Acesso em: 2/12/2021.
- MÖCKEL-RIEKE, Hannah. Media and Cultural Memory. *American Studies*, v. 43, n. 1, pp. 5-17, 1998. Disponível em: [jstor.org/stable/41157348](https://www.jstor.org/stable/41157348) (DOI: 10.2307/41157348). Acesso em: 9/9/2021.
- MORE, Thomas. *Utopia*. CreateSpace, Kahle/Austin Foundation, 2015.
- MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Westview Press, 2000.
- MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella. *Dark horizons: science fiction and the utopian imagination*. New York: Routledge, 2003.
- PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da Casa Velha: Literatura e Ditadura Militar, 50 anos depois. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2014, nº 43, pp. 151-178, junho de 2014. Disponível em: [periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9951](https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9951). Acesso em: 10/01/2022.
- RATHSAM, Luciana. Censura é uma herança que não foi superada no Brasil. *Com ciência*, 2019. Disponível em: [bit.ly/3GdIf9i](https://bit.ly/3GdIf9i). Acesso em 10/01/2022.
- ROBERTS, Adam. *The history of science fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- ROSENFELD, John. Cannons to the Left, Cannons to the Right. *Southwest Review*, v. 35, n. 1. Disponível em: [jstor.org/stable/43466885](https://www.jstor.org/stable/43466885). Acesso em: 9/11/2021.
- SEED, David. The flight from the good life: *Fahrenheit 451* in the context of postwar American dystopias. *Journal of American Studies*, v. 28, n. 2, pp. 225-240, 1994. Disponível em: [jstor.org/stable/40464168](https://www.jstor.org/stable/40464168) (DOI: 10.2307/40464168). Acesso em: 9/9/2021.
- TROUSSON, Raymond. La distopia e la sua storia. In: COLOMBO, Arrigo (Ed.). *Utopia e distopia*. Bari: Edizioni Dedalo, 1993.
- WINN, Marie. *Television: The Plug-In Drug*. Nova York: Viking Press, 2002.
- ZEBROWSKI, George. *Talks with the masters (Conversations with Isaac Asimov, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, James Gunn)*. Edited by Pamela Sargent. Wildside Press LLC., 2018.