

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ANDRESSA SILVA SOUSA

**A POÉTICA DA DESACELERAÇÃO NA FICÇÃO DISTÓPICA *FAHRENHEIT 451*,  
DE RAY BRADBURY**

SÃO LUÍS  
NOVEMBRO-2019

ANDRESSA SILVA SOUSA

**A POÉTICA DA DESACELERAÇÃO NA FICÇÃO DISTÓPICA *FAHRENHEITE 451*,  
DE RAY BRADBURY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria Literária

**Orientador:** Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis

SÃO LUÍS

NOVEMBRO-2019

“Taking all I have and now I'm layin' it at Your feet.  
You'll have every failure, God,  
You'll have every victory”.  
(Lauren Daigle)

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser bondoso, amoroso, misericordioso e Amigo sempre presente. Por conceder-me sempre mais do que mereço. Tudo devo a Ti.

Aos meus amados pais, Antonio José de Sousa e Maria Divina Silva Sousa, e toda minha família, pelo amor e apoio incondicionais. Sou infinitamente grata pela bênção de ter vocês em minha vida.

Aos meus “pais” adotivos, Joana Maria e João Rocha, às “tias” Francisca, Dora e sua filha, Adriana, que me abraçaram como filha enquanto estive longe de casa.

Ao meu namorado, Eduardo, pelas palavras de incentivo e conforto constantes; pelos ouvidos e ombros leais.

Ao meu amabilíssimo orientador, Dr. Emanuel César Pires de Assis, pelo exemplo profissional, pela confiança em mim projetada, pela paciência quase infinda e pelo coração tão humano. És fantástico. Obrigada por ampliar meus horizontes e fazer-me trilhar por esse caminho que está apenas no princípio.

À Dr<sup>a</sup> Andrea Lobato, pelo trabalho diligente e comprometimento com o Mestrado em Letras, mas principalmente pela injeção de ânimo que me concedeu em hora precisa.

À minha amiga-irmã, Thalita Lucena, companheira dos prazeres e das dores que permearam esse processo de crescimento acadêmico. Conhecer-te foi o melhor presente. Que nossa amizade seja para a vida toda.

Aos demais colegas e amigos da turma de Mestrado (2017), Deiva, Eró, Betânia, Letícia, Laura, Michelle, Márcia Miranda, Márcia Maria, Idinéa, Fernando, Rafa, Igor e Herbet pelas experiências e conhecimentos compartilhados. Foi um privilégio conhecê-los. Guardo, de cada um de vocês, lembranças especiais e indelévels.

Às amigas de oração Alcileide e Vera Lúcia. Nossos encontros são as melhores sessões de terapia. Sem o apoio de vocês, minha fé, tão pequena e frágil, talvez não tivesse resistido.

Aos fiéis amigos de vida e estudo, Daniel Lopes, Keiliane Araújo e Juliana Brito, pelo carinho e companheirismo. Obrigada por chorarem e se alegrarem comigo; pelas mensagens e ligações gigantes, demonstrando que, apesar da distância, sempre estiveram ao meu lado.

À secretária do Mestrado, Aline, pela simpatia e por sua preocupação em ajudar a todos da melhor forma possível.

Aos companheiros de Restaurante Universitário (R.U), Aline, Tamires, Leudson e Luiz que foram, para mim, um afago ao coração. Rimos e comemos bastante.

Ao técnico Kleidison, por socorrer-me tantas vezes quando meu notebook apresentou problemas e por tê-lo feito gratuitamente. Você é uma bênção.

À UEMA, instituição que há oito anos tem me acolhido como estudante e pesquisadora.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

“A vida numa sociedade líquido-moderna não pode ficar parada. [...] A necessidade aqui é correr com todas as forças para permanecer no mesmo lugar, longe da lata de lixo que constitui o destino dos retardatários” (BAUMAN).

“Eles crescerão com o que os psicólogos chamam de um ódio ‘instintivo’ aos livros e às flores” (HUXLEY).

“Conto, em vez de escrever, porque não temos nada com que escrever e, de todo modo, escrever é proibido” (ATWOOD).

“ [...] contra isto eu levanto minha caneta-espada” (BURGESS).

“Para quem, ocorreu-lhe perguntar-se de repente, estava escrevendo aquele diário? Para o futuro, para os não nascidos” (ORWELL).

“— E que última revolução é essa que você quer? Não há última, as revoluções são infinitas” (ZAMIÁTIN).

“No longo prazo, acabaremos vencendo” (BRADBURY).

“Assim, pois, foram acabados os céus e a Terra e todo o seu exército. E havendo Deus terminado no dia sétimo a Sua obra, que fizera, descansou [...]” (Gênesis 2:1-2).

## RESUMO

Esta pesquisa investiga o horizonte distópico e o espírito utópico presentes no romance *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. Apresenta a face distópica da obra a partir do totalitarismo dromológico – fenômeno oriundo da modernidade capitalista e potencializado na contemporaneidade –; e a Poética da Desaceleração, que é o ler-caminhar, enquanto espírito utópico que lhe oferece resistência. Para tanto, escolheu-se a pesquisa bibliográfica baseada nos estudos sobre Utopia e Distopia de Gregory Claeys (2013), Russel Jacoby (2007; 1999), Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003) e Keith Booker (1994); na teoria crítica como análise radical da sociedade capitalista moderna e contemporânea fundamentada em Theodor Adorno e Max Horkheimer, Walter Benjamim (1987), Zygmunt Bauman (2007, 2001) e Hannah Arendt (2008, 20120); nos trabalhos teóricos e crítico-literários de Tzvetan Todorov (2014), Jean-Paul Sartre (2015), Antoine Compagnon (2014), além de teses, dissertações e artigos. Dessa forma, analisa-se a obra a partir do cabedal teórico mencionado, ressaltando excertos que comprovam os aspectos distópicos e utópicos que a compõem. Interpreta-se, sobretudo, que a obra de Bradbury se ergue como um Elogio à Literatura, enaltecendo a resistência que esta empreende contra a cultura imediatista através de sua linguagem metafórica, indireta e, por isso, desacelerada. Nesse sentido, a fruição estética da arte literária torna-se um exercício de liberdade para o homem contemporâneo, refém da aceleração.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Distopia. Aceleração. Utopia. Poética da Desaceleração.

## ABSTRACT

This research investigates the dystopian horizon and the utopian spirit present in the novel *Fahrenheit 451* (1953), by Ray Bradbury. It presents the dystopian face of the work based on dromological totalitarianism - a phenomenon originated from capitalist modernity and enhanced in contemporary times -; and the Poetics of Deceleration, which is reading-walking, as a utopian spirit that offers resistance. To this end, bibliographic research was chosen based on studies on Utopia and Dystopia by Gregory Claeys (2013), Russel Jacoby (2007; 1999), Raffaella Baccolini and Tom Moylan (2003), and Keith Booker (1994); in critical theory as a radical analysis of modern and contemporary capitalist society based on Theodor Adorno and Max Horkheimer, Walter Benjamim (1987), Zygmunt Bauman (2007, 2001) and Hannah Arendt (2008, 2012); in the theoretical and critical-literary works of Tzvetan Todorov (2014), Jean-Paul Sartre (2015), Antoine Compagnon (2014), in addition to theses, dissertations and articles. In this way, the work is analyzed from the aforementioned theoretical background, highlighting excerpts that prove the dystopian and utopian aspects that compose it. Above all, it is interpreted that Bradbury's work stands as a Compliment to Literature, praising the resistance that it undertakes against immediate culture through its metaphorical, indirect and, therefore, slowed down language. In this sense, the aesthetic enjoyment of literary art becomes an exercise of freedom for contemporary man, hostage to acceleration.

**KEYWORDS:** Literature. Dystopia. Acceleration. Utopia. Poetics of Deceleration.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. DAS UTOPIAS EM MOVIMENTO: DE SONHOS QUE PODEM (RE) ESCREVER A HISTÓRIA .....	16
1.1 A utopia como pensamento .....	19
1.1.2 Imaginação Utópica e Revolução .....	25
1.2 A Utopia como gênero literário.....	31
2. “ESTRELAS PULVERIZADAS”: DAS DISTOPIAS LITERÁRIAS E DO CAMINHAR UTÓPICO EM MUNDOS SOMBRIOS .....	37
2.1 Das distopias literárias .....	39
2.2 A mecanização e a racionalização da vida em <i>Nós</i> e <i>Admirável Mundo Novo</i> .....	51
2.3. Um fio literário.....	62
3. DO LER-CAMINHAR EM <i>FAHREIHEIT 451</i> : A POÉTICA DA DESACELERAÇÃO EM UM MUNDO LÍQUIDO.....	64
3.1 Bradbury, um homem de biblioteca, e <i>Fahrenheit 451</i> , um romance sobre livros...	66
3.2 “ A vida não pode ficar parada”: a distopia do mundo líquido em <i>Fahrenheit 451</i> .	69
3.3 “Caminharam pela noite”: a poética da desaceleração como imaginação utópica ...	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	96
REFERÊNCIAS: .....	100

## INTRODUÇÃO

É um sonho (COELHO, 1986) ou um pesadelo? (BECKER, 2017). É um bom lugar ou um lugar nenhum? (BAUMAN, 2007). É a partida para um lugar melhor (PAQUOT, 1999) ou a fuga de uma realidade deteriorada? (BAUMAN, 2007). É um pensamento revolucionário (MANNHEIM, 1968) ou um espírito reacionário? (MARX; ENGELS, 2000). É um princípio norteador que deve ser seguido, mas nunca alcançado? Ou é um projeto que deve ser efetuado? (VIEIRA, 2009). É um gênero literário ou uma mentalidade que permeia outras áreas do saber? (TROUSSON, 2005). Os questionamentos poderiam se seguir prolificamente, mas é preciso cessar e expressar a problemática por uma perspectiva frontal: afinal, o que é utopia?

Aventurar-se na resolução da incógnita que encerra o parágrafo precedente é uma experiência que se revela surpreendente e desafiadora. Surpreendente porque a sua aparência sucinta acoberta a amplitude das áreas do conhecimento que engloba; feito guarda-chuva que, fechado, não deixa ver a sua real extensão. O caráter desafiador, por sua vez, também é reflexo da resistência que oferece às respostas que se lhe apresentam. A questão dispensa, sem receios, soluções simplistas e unilaterais. As demais perguntas que lhe antecedem, aparentemente antagônicas e excludentes entre si, dão um vislumbre dos conflitos que permeiam esse processo.

Esse embate se estende à maneira como a humanidade se relacionou com a utopia ao longo dos anos, especialmente na modernidade<sup>1</sup>, período histórico que lhe trouxe à luz. Em sua fase otimista, parecia inconcebível a ideia de habitar em um mundo *sem* utopias. As palavras do escritor Oscar Wilde, que viveu na segunda metade do século XIX, ratificam tal assertiva: “um mapa-múndi que não inclua a utopia não vale nem a pena olhar” (*Apud* BAUMAN, 2007, p. 100). Em harmonia com essa visão, Teixeira Coelho refere-se à utopia como fonte de esperança, sendo, por isso, um elemento benévolo e vital ao homem de todas as épocas. Logo, sendo-lhe essencial, “não pode ser seccionada dele sob pena de pô-lo à morte” (COELHO, 1986, p. 11).

---

<sup>1</sup> Em uma definição bem limitada, mas que se mostra útil a este preâmbulo, Anthony Giddens (1991, p. 8) afirma que “ ‘modernidade’ se refere a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência”. Marshall Berman (1986), por seu turno, definiu-a como o período histórico iniciado no século XVI e estendido ao século XX, em que a vida humana foi atingida por um “turbilhão” de acontecimentos que deram ao homem “uma experiência de tempo, espaço, de si e dos outros” essencialmente paradoxal: o antropocentrismo, a evolução do conhecimento científico, a industrialização e o aperfeiçoamento tecnológico não apenas conferiram ao homem um poder nunca antes experimentado, mas revelou também a sua fragilidade diante de efeitos tais como a exploração do homem pelo homem, das massas vivendo em condições de miséria, das lutas de classes, entre outros. (BERMAN, 1986, p. 13-16). Tais discussões serão retomadas e aprofundadas ao longo de todo o trabalho.

Em contrapartida, a utopia, além daqueles que em constante bocejar lhe dirigem um olhar de enfado, possui também enérgicos detratores e coveiros que, de tempos em tempos, difundem maus presságios a seu respeito. Foi assim que sobre o mundo moderno, em sua fase pessimista, conforme asseverou o historiador e crítico social Russell Jacoby (1999), pairou a crença de que a utopia havia suscitado falsas esperanças e uma vez desacreditada, estava morta e enterrada. Após as grandes guerras mundiais e os males dos regimes totalitários, a desesperança passou à ordem do dia. Inaugurou-se, então, “a era do conformismo e da apatia” (JACOBY, 1999, p. 236) ou, dito de outra maneira, “a era antiutópica”, tendo como sintoma principal o progressivo esmaecimento da “força da imaginação moderna” (JACOBY, 2007, p. 14), neutralizando a capacidade do homem ocidental de projetar novas realidades em que seja possível desfrutar o bem-estar coletivo.

Entretanto, o despontar, no século XX, de obras literárias como *We* (1924), de Ievguêni Zamiátin, *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949) e *Animal Farm* (1945), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ruy Bradbury, *A Clockwork Orange* (1962), de Anthony Burgess e *The Handmaid’s Tale* (1985), de Margareth Atwood, por exemplo, bem como a considerável atenção que tais obras e seus temas têm recebido na atualidade<sup>2</sup>, colocam em xeque os anúncios deterministas de seu fim. Um diagnóstico mais equilibrado reconhece, portanto, que a utopia não veio a óbito, mas radicalizou-se, metamorfoseando-se em *distopia* (BERRIEL, 2017). Assim, utopias negativas que são, as obras supracitadas sugerem uma perspectiva oposta de enxergar o futuro: não mais pelo paradigma otimista das luzes, conforme as utopias clássicas – que também eram *eutopias*, isto é, bons lugares –, mas pelas sombras que essas luzes produziram (HILÁRIO, 2013).

Dessa forma, as distopias literárias urdem, em seu tecido narrativo, instituições sociopolíticas vindouras onde os problemas sociais, já insinuados no tempo presente, são amplamente desenvolvidos e potencializados. Nesse contexto, o Estado (ou organização que o representa) detém o poder absoluto para resguardar a ordem de toda influência que possa oferecer riscos ao seu perpétuo funcionamento. A fim de sustentar-se, lança mão, sempre que

---

<sup>2</sup> Em um artigo publicado no jornal *El País*, em outubro de 2017, Aloma Rodríguez destacou que a literatura, as séries televisivas e os filmes contemporâneos pareciam confirmar o início de uma “nova era dourada das distopias”. A escritora e jornalista mencionou, em seu texto, as séries televisivas *Black Mirror* (2011), que em dezembro daquele ano chegaria à 4ª temporada; e *The Handmaid’s Tale* (2017), que estrearia como uma adaptação da obra de nome homônimo da escritora canadense (ambas ganharam novas temporadas em 2019). Outro dado interessante registrado por Rodríguez foi o aumento considerável de vendas da obra *1984*, de Orwell, após Donald Trump chegar à Casa Branca. Segundo registros, o romance distópico chegou, na época, ao topo da lista dos mais vendidos pela Amazon. *The Handmaid’s Tale* (1985) também esteve entre as obras mais lidas.

necessário, de medidas coercitivas contra aqueles que não se submetem às leis estabelecidas, criando uma atmosfera de pesadelo.

Tais mecanismos de poder, visando obter o completo controle sobre seus cidadãos, atuam de modo a extinguir, ou limitar ao máximo, todas as formas de expressão de liberdade, entre elas, aquela que lhe é imprescindível em contextos de opressão: a *imaginação utópica* (COELHO, 1986). Em *Nós*, por exemplo, que é a distopia-modelo, vê-se o Estado Único regido por um racionalismo absoluto que só admite o “pensamento lógico” (ZAMIÁTIN, 2017). No Estado Mundial do *Admirável Mundo Novo*, a mentalidade estandardizada dos Alfas, Betas, Gamas, Deltas e Ípsilons, criada por procedimentos laboratoriais, desenvolve-se apenas ao nível necessário para o desempenho de suas funções na estrutura social (HUXLEY, 2014). Na Oceânia, de *1984*, encontra-se a Polícia das Ideias a farejar qualquer vestígio de “pensamento-crime” (ORWELL, 2009). Em *A Revolução dos Bichos*, com exceção dos líderes, os porcos, “donos de um conhecimento maior”, todos os outros animais são igualmente bem limitados no exercício do pensar e, por isso, são explorados (ORWELL, 2007). Offred, narradora autodiegética do *Conto da Aia*, assente que, para sobreviver à República de Gilead, é preciso racionar o pensamento (ATWOOD, 2017).

Emergindo, pois, em períodos de crise (SOUSA, 2016), e intimamente ligadas à História mais do que outros gêneros literários (VOSSKAMP, 2009), as utopias – tanto positivas quanto negativas – questionam o *establishment* e veiculam críticas de seus autores ao contexto histórico-social em que viveram, apontando, ao mesmo tempo, para um outro modo de viver. Nas distopias supracitadas, determinadas personagens protagonistas, manifestando inquietação e inconformismo, encontram, na *práxis*, o meio de materializar as reformas que almejam; características estas que aproximam o *idealismo utópico* do *projeto revolucionário* (PAVLOSKI, 2017). Mas estariam essas obras, em seu potencial, circunscritas ao período de sua concepção? Para Firpo (2005), as utopias são como “mensagens na garrafa” que os autores endereçaram, sobretudo, aos seus pósteros, na crença de que estes estariam em melhores condições de compreendê-las.

Atravessadas, então, pelo “impulso distópico” (BOOKER, 1994) que dominou o espírito da época – *Zeitgeist* – em que foram escritas, as distopias chegam às mãos de seus destinatários, os leitores hodiernos, apresentando-lhes tanto universos diegéticos deteriorados, que servem de advertência sobre o porvir desumano que os aguarda, se o curso histórico não for alterado (FROMM, 2009), quanto vivências que se configuram como possibilidades de ruptura do *status quo*, a fim de que o pior temido não seja tão logo consumado; sinalizando, assim, que embora

as circunstâncias sejam hostis, existe um horizonte de esperança, ainda que marcado de ceticismo e até mesmo de fracasso.

Em *Fahrenheit 451* (1953), obra escolhida como objeto central de investigação da presente pesquisa, a perseguição aos livros e aos seus leitores é o mote que conduz toda a narração. Na diegese construída pelo escritor norte-americano Ray Bradbury, considerado um dos grandes nomes da ficção científica (SCHOEREDER, 1986), ler obras de cunho literário ou filosófico constitui-se um ato criminoso; e nesse novo sistema sociopolítico, os bombeiros não atuam em sua função usual: ao invés de apagar focos de incêndio, eles os provocam, ateando fogo em cada livro que localizam. Quando por denúncia encontram alguma biblioteca clandestina, uma grande fogueira noturna oferece um verdadeiro espetáculo pirotécnico à vizinhança; e os *loucos* – como são considerados esses leitores que ousam viver fora da lei – são presos, servindo de exemplo.

*Ler*, porém, não é a única ação considerada subversiva nessa urbe. *Caminhar* também o é, ao lado de outras atividades relacionadas ao ócio, como *conversar*, por exemplo. Em contrapartida, a *velocidade excessiva*, além de consentida e incentivada, encontra-se associada a formas violentas de entretenimento. Outros elementos que complementam o cenário distópico da obra são a manipulação dos meios de comunicação pelo Estado; uma guerra sempre anunciada, mas que pouco se sabe a respeito, já que o governo não explica a sua razão, a origem do conflito ou quem é o inimigo combatido; uma sociedade aparentemente feliz, cujas relações interpessoais foram substituídas por relacionamentos mediados pela tela; indivíduos que ouvem músicas quase ininterruptamente através de pequenos dispositivos que se encaixam à cavidade auricular, acentuando a fragilidade e a frieza dos laços afetivos já imperativas; além disso, percebe-se o uso desmedido de drogas, gerando uma onda crescente de overdoses que, curiosamente, são banalizadas (CORREIA, 2015).

Todavia, na contramão dessa realidade apática, de indivíduos míopes com mentalidade e comportamentos automatizados, levados pela correnteza do espetáculo, do consumismo e de passatempos estimulantes, cativa a atenção os encontros de Clarisse McClellan e Guy Montag, personagens protagonistas da narrativa. Clarisse, uma adolescente de dezessete anos muito questionadora, prefere *passear* solitária durante à noite do que ir aos parques de diversões frequentados pelos jovens de sua idade – uma ação aparentemente inofensiva, mas subversiva à ordem social. Em um de seus passeios noturnos, a estranha garota quase *trombou* com Guy, um bombeiro que se julgava feliz, mas que nunca havia *parado* para questionar o trabalho que realizava nem a sua existência. Depois desse e de outros pequenos instantes de colisão com sta. McClellan, Guy Montag reavalia todos os aspectos de sua vida, partindo em uma jornada que,

de bombeiro destruidor de livros, o transforma em um *homem-livro-caminhante*, semelhante a outros intelectuais fugitivos que vivem à margem da sociedade, à espreita de uma oportunidade para reconstruí-la.

Assim, da fruição estética da narrativa em questão, ergueram-se as hipóteses a seguir: o *horizonte distópico* representado na obra revela-se, sobretudo, em uma conjuntura sociopolítica dominada pela *ditadura do movimento célere*, onde a inércia é sinônima de morte; em razão de a *aceleração* ser a base do sistema de opressão dos cidadãos e de manutenção da ordem, o *espírito utópico* que o atravessa e que oferece resistência a tal domínio apresenta-se como uma *Poética da Desaceleração*; nascedouro da poética da desaceleração, os encontros de Clarisse e Guy constituem-se uma elaboração metaficcional acerca da comunicação que se estabelece entre Obra Literária- e- Leitor.

À vista das conjecturas alçadas, surgiram as seguintes problemáticas: se o horizonte distópico do romance investigado é formado pelo *totalitarismo dromológico*, como a aceleração se manifesta nos níveis verbal, sintático e semântico da obra? Quais elementos constitutivos da *poética da desaceleração* possibilitam afirmá-la enquanto espírito utópico que nega o totalitarismo predominante na urbe ficcionalizada? Quais caracteres encerrados em Clarisse e Guy permitem que os encontros protagonizados por ambos sejam percebidos como uma construção metaficcional do ato comunicativo entre Obra Literária-e-Leitor?

Nesse sentido, à luz dos estudos teóricos e crítico-literários, histórico-sociais e filosóficos sobre Utopia e Distopia, Modernidade e Contemporaneidade, essa dissertação tem por objetivo geral: investigar a *Poética da Desaceleração* presente na distopia *Fahrenheit 451*. Para alcançá-lo, estabeleceu-se os seguintes objetivos específicos: descrever o *modus operandi* do universo distópico da obra em escrutínio a partir do totalitarismo dromológico que dirige a indústria cultural e os hábitos de consumo, os meios de comunicação, as relações interpessoais e, principalmente, a forma de pensar dos cidadãos; analisar a poética da desaceleração enquanto imaginação utópica que oferece resistência ao horizonte distópico construído na diegese; constatar que a poética da desaceleração protagonizada por Clarice e Guy constitui-se uma elaboração metaficcional do encontro entre Obra Literária-e- Leitor.

Entendendo, desse modo, que o romance em análise é, em primeira instância, uma crítica aos efeitos negativos da forma de viver do homem moderno (CORREIA, 2015), e que “ser moderno” significa, essencialmente, “ser incapaz de parar” (BAUMAN, 2001, p. 38); o estudo da obra *Fahrenheit 451* (1953) justifica-se por seu caráter prospectivo e, por isso mesmo, atual. Ao admoestar seus leitores sobre a lógica irracional do movimento acelerado e irrefreável que regeu a modernidade capitalista – e que continua regendo a contemporaneidade

neocapitalista –, convida-os a *desacelerar*, movendo-se pela libertação individual e coletiva dos efeitos de barbárie manifestos nesse sistema sócio-político-econômico. Além disso, a obra de Bradbury se ergue, ao mesmo tempo, como um Elogio à Literatura. Arte que se comunica através de uma linguagem não-imediata (FILHO, 2007), toda obra literária carrega, em si, como potência, a Poética da Desaceleração – que é o *ler-caminhar* –, tão necessária para desviar o homem contemporâneo do ritmo frenético que o escraviza.

Quanto à base teórico-metodológica adotada para a fundamentação deste trabalho, escolheu-se a pesquisa bibliográfica baseada nos estudos sobre Utopia e Distopia de Gregory Claeys (2013), Carlos Berriel (2017), Russel Jacob (2007; 1999), Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003), Keith Booker (1994); nos trabalhos teóricos e crítico-literários de Tzvetan Todorov (2014), Jean-Paul Sartre (2015), Antoine Compagnon (2014), Maurice Blanchot (2013); na teoria crítica como análise radical da sociedade capitalista moderna e contemporânea firmada em Theodor Adorno e Max Horkheimer, Walter Benjamin (1987) e Zygmunt Bauman (2007, 2001), além de teses, dissertações e artigos.

A estrutura da pesquisa é composta por cinco partes: introdução, três capítulos e considerações finais. No primeiro capítulo, intitulado *Das utopias em movimento: de sonhos que podem (re) escrever a história*, discute-se sobre a essência crítica e movente das utopias enquanto pensamento e gênero literário, percebendo sua estreita relação com a História, passando por sua concepção primeva e moderna, quando vinculou-se com os ideais revolucionários. No segundo, “*Estrelas pulverizadas*”: *das distopias literárias e do caminhar utópico em mundos sombrios*, analisa-se algumas narrativas distópicas apresentando as principais características do gênero, bem como suas personagens resistem aos diferentes *locus* de opressão. *Do ler-caminhar em Fahrenheit 451: a poética da desaceleração em um mundo líquido*, terceiro e último capítulo deste trabalho, problematiza a natureza distópica do totalitarismo dromológico nascido com a modernidade e potencializado na ordem social contemporânea, refletindo sobre os efeitos de barbárie que dele se originam e que cerceiam a liberdade humana. Analisa-se, em seguida, a obra *Fahrenheit 451*, à luz do aporte teórico proposto e, a partir do confronto dialético entre teoria e objeto literário, salienta-se a relevância da Literatura enquanto receptáculo da poética da desaceleração – o *ler-caminhar* – como meio de resistência, de liberdade, desvendamento da realidade empírica distópica e de sua transformação.

## 1. DAS UTOPIAS EM MOVIMENTO: DE SONHOS QUE PODEM (RE) ESCREVER A HISTÓRIA

*“A utopia, como energia ou potencialidade subjetiva, não se coaduna com instâncias comportamentais de ordem burocrática. Importa é se colocar em movimento, com os pés no chão, mas perspectivas abertas para mudanças de curso”* (Benjamin Abdala Júnior, 2003, p. 18).

Que a utopia possui tanto entusiastas quanto inimigos já não é segredo. Entretanto, esse truísmo traz consigo uma implícita exigência: a de posicionamento, seja ele favorável ou não. Nesse sentido, no intento de compreender a sua complexidade e dinamismo e, possivelmente, acolhê-la ou rejeitá-la, é que pesquisadores têm a ela se dedicado. O professor Raymond Trousson, por exemplo, assegura que o estudo da utopia há tempos é um exercício apaixonante para muitos estudiosos, mas pontua que nas últimas duas décadas do século XX houve o despertar de um interesse mundial em seu entorno (TROUSSON, 2005).

Carlos Eduardo Ornelas Berriel, por seu turno, professor, fundador e editor da *Revista Morus: Utopia e Renascimento*, acrescenta que a utopia passou a ser estudada mais intensamente, por um grupo de intelectuais, após a destruição do muro de Berlim, em 1989. Segundo o autor, essa classe se uniu pela partilha de dois objetivos: dispunha-se tanto a “não repetir os erros do leninismo” quanto a negar “o capitalismo financeiro e sua cultura, a pós-modernidade, como o Fim da História” (BERRIEL, 2014, p. 12).

Assim, arrolado entre a quantidade significativa de pesquisas sobre a temática, este trabalho realiza-se como resposta ao desafiador apelo para perscrutar este universo que possui mais de 500 anos de tradição. Convite aceito, o capítulo que se segue configura-se como uma oportunidade de apresentação da utopia, sob aspectos delimitados, sem a pretensão de defini-la de forma peremptória; pois como foi advertido por Jacoby (2007), ao passo que a história se debruça sobre o objeto em questão, saturando-o, “nem uma única definição pode determinar a sua essência” (JACOBY, 2007, p. 10).

Desse modo, mesmo ante a inviabilidade de sua conceituação absoluta, mostra-se sábio seguir a sua própria lógica, pondo-se em movimento, tendo os olhos abertos para as transformações e surpresas que podem se apresentar durante a trajetória (ABDALA JUNIOR, 2003); visto que, ao acompanhá-la em seu percurso calcado de ambiguidades, a pintura de uma imagem aproximada de sua verdadeira face torna-se um ideal não apenas desejável, mas possível. Ademais, é caminhando por essa estrada, cujo início situa-se muito antes da publicação da obra de Thomas More, no século XVI, que se torna possível entender o

surgimento das distopias, no século XX, entre elas, *Fahrenheit 451*. Dito isto, é imperativo retomar o questionamento inicial: *Afinal, o que é utopia?*

De antemão, importa saber que “a história da utopia confunde e reúne saberes” (BECKER, 2017, p. 25). Essa afirmação, em suas diferentes formas de expressão, é uma máxima entre os estudiosos e, por isso, ela foi escolhida para demarcar o ponto de partida dessa rota. O segundo motivo da escolha, e acredita-se que este seja também a razão de sua reincidência em grande parte das pesquisas sobre o assunto, é que ela apresenta o traço mais visível e, portanto, comum da utopia: a sua face “multicolorida” (COELHO, 1999, p. 13); qualidade esta que, como se verá, tem sido o motivo de um contentamento descontente entre pesquisadores, como bem exemplificam Raymond Trousson (2005), Felipe Firpo (2005), Gregory Claeys (2013) e outros mais.

Em seu artigo *Utopia e Utopismo* (2005), publicado primeiramente em 1990, Trousson, professor emérito da Universidade Livre de Bruxelas, ressaltou que nos últimos vinte anos, a saber, nas últimas décadas do século XX, os trabalhos sobre *utopia* tinham se multiplicado consideravelmente. Porém, ao passo que a constatação lhe causou alegria, o professor alegou que o regozijo trouxe consigo uma preocupação proporcional: “em uma palavra, como delimitar a amplitude da investigação e circunscrever o corpus?” (TROUSSON, 2005, p. 124). Em suas verificações, notou que as bibliografias disponíveis menos respondiam à necessidade de delimitação e mais promoviam a dispersão, cujo epicentro girava em torno da indistinção entre *utopia* e *espírito utópico*.

Apreensão semelhante já havia sido manifestada por Luigi Firpo em seu discurso *Por uma definição da “Utopia”*<sup>3</sup>, proferido no encerramento do Primeiro Congresso Internacional Sobre Estudos Utópicos, em maio de 1983. Nele, o autor reconheceu, com satisfação, que naquele tempo o *utopismo* estava em voga, havendo profundo interesse por parte dos estudiosos em investigá-lo. No entanto, embora contente, alertou que essa “moda benéfica” oferecia também os seus riscos, sendo o mais iminente deles o de “dilatam excessivamente seus confins até transformá-lo em tudologia” (FIRPO, 2005, p. 228). Por esta razão, o autor defendeu, em sua fala, o estabelecimento de limites em prol de uma compreensão mais adequada do objeto de estudo.

Sem apontar um período histórico específico, Gregory Claeys, por sua vez, ponderou sobre a dimensão do *gênero utópico*, e em nota introdutória de sua obra *Utopia: a história de uma ideia* (2013, p. 12), usou a expressão “desconcertantemente grande” para caracterizá-la. A

---

<sup>3</sup> Esse discurso foi traduzido e publicado pela *Revista Morus* em 2005.

fim de convencer o leitor de sua assertiva, que soa hiperbólica, delineou parte dos seus contornos. Para o autor, o gênero utopia abrange:

[...] ideais positivos de sociedades muito melhoradas; seus opostos satíricos negativos, às vezes chamados de antiutopias ou distopias; vários mitos do paraíso, ilhas de ouro e “ilhas dos abençoados”, e retratos de pessoas primitivas vivendo em um estado natural; robinsonadas [ficção de sobrevivência] ou naufrágios; viagens imaginárias para a Lua e outros pontos do espaço; e constituições planejadas, cidades-modelo e várias outras visões de melhora (CLAEYS, 2013, p. 12).

Apesar de extensa, o autor garante que a lista supracitada está distante de sua completude e reconhece que, nessas circunstâncias, propor uma definição consistente é um empreendimento fatigante. Tal dificuldade torna-se ainda mais visível pelos usos simultâneos que este faz das terminologias *gênero* e *ideia* para referir-se à utopia. Trata-se da mesma controvérsia exposta por Claude-Gilbert Dubois (1970), ao admitir que a utopia, por ser um *gênero literário*, possui regras bem delimitadas; mas que, todavia, não pode identificá-las, uma vez que o *espírito utópico* – a ideia – extrapola o campo literário, indo insinuar-se nos terrenos da política, da filosofia, da moral, nos relatos de aventuras verídicos ou ficcionais, entre outros, fazendo esvaír quase todas as possibilidades de fixação de limites (*Apud* TROUSON, 2005).

Nesses termos, percebe-se que a resolução do questionamento precípua não se dá tão objetivamente quanto à forma em que ele se expressa – o que não significa que este deva ser tratado sem rigor algum, ao sabor da subjetividade. O que se evidencia é a urgência em se escolher a perspectiva analítica que mais se adequa à proposta da pesquisa ora iniciada, pois a despeito da complexidade, Claeys (2013) não demonstra desânimo, ao contrário, indica uma via de escape similar àquela prenunciada por Firpo (2005) como possível solução do problema: a redução do campo de uso da palavra.

Destarte, com base nas proposições expostas, opta-se, nesta ocasião, por investigá-la através dos seguintes ângulos: a utopia enquanto pensamento, ideia – que é o *utopismo*, *espírito utópico*, a *mentalidade utópica*, o *motivo utópico*, a *modalidade utópica*, entre outras nomenclaturas; e a utopia enquanto manifestação ficcional, literária – que é o *gênero* – cuja face positiva revela-se nas *eutopias*, e a negativa, nas *distopias* ou *antiutopias*. Porquanto, se adotados, os prismas auxiliarão na descoberta da natureza do pensamento utópico que atravessa a principal obra do escritor norte-americano Ray Bradbury e revelarão a paradoxal “esperança desesperada” (FROMM, 2009, p. 378) que permeia não apenas esta, mas também outras narrativas distópicas.

Antes de prosseguir, porém, é necessário esclarecer que a escolha por separar ambas as perspectivas se deu pelo desejo de tornar o estudo mais didático. No entanto, é preciso advertir que essa cisão não se efetua por completo, pois se a utopia é, ao mesmo tempo, tanto um *gênero* como uma *ideia*, os dois sentidos convergem um para o outro, de forma natural, e as delimitações estabelecidas tendem a esvaír-se.

### 1.1 A utopia como pensamento

Nos dizeres de Felipe Araújo Castro, “a história da utopia é mais longeva que a existência do próprio termo” (CASTRO, 2017, p. 27), isso porque o surgimento da utopia enquanto pensamento precede a sua história enquanto obra literária e discurso político permeado de crítica social, momento quando a palavra se tornou conhecida por ocasião da publicação da *Utopia*, de Thomas More, em 1516. Entretanto, foram os sentidos construídos em torno da palavra, em sua origem, no século XVI, que permitiram constatar a ocorrência, em épocas mais remotas, de uma *imaginação* que se pôde caracterizar como *utópica*. Portanto, torna-se imprescindível expô-los, especificamente aqueles que advêm de sua etimologia.

Então, desde que se tornou conhecido, foi consenso entre a maior parte dos críticos que o título da obra de More possui a seguinte origem:

[...] derivado do grego *topos*, que significa “o lugar”, precedido de dois prefixos cujo sentido pode ser cumulativo: *eu*, que expressa “boa qualidade” e *ou*, que assinala a negação. Assim, “utopia” significa, ao mesmo tempo, “o lugar que é bom”, de certo modo o “lugar da felicidade”, e “o lugar que não existe”, “o lugar que não tem lugar”, ou seja, sem existência geográfica (PAQUOT, 1999, p. 8 - grifo do autor).

Desse modo, como resultado dos sentidos positivo e negativo sobre ela acumulados, a palavra utopia converteu-se em sinônimo não somente de bonança, de um viver ideal, mas também de irrealidade e de impossibilidade (CLAEYS, 2013). Tendo por base esse significado *lato*, embora o conceito *stricto sensu* seja moderno, pode-se falar em uma pré-história sua, localizada em períodos anteriores à modernidade, conforme explica Rosanna Lauriola em *Os gregos e a utopia: uma visão panorâmica através da literatura grega antiga* (2009), ao apontar a presença do “pensamento utópico” ou dos “motivos utópicos” na cultura e na literatura helênicas, na Antiguidade.

Segundo a autora, um dos grandes motivos utópicos é “a vida perfeitamente feliz deslocada no tempo e no espaço” que, por situar-se em épocas ou lugares tão distantes da realidade presente, acaba por adquirir o aspecto da fantasia, da “não existência”, “do lugar nenhum” (LAURIOLA, 2009, p. 93). Um bom exemplo de sua manifestação entre os gregos, sob a forma de um tempo de suprema satisfação e felicidade, é a “Idade do Ouro”, assim denominada porque tinha “a pureza, a riqueza e a eternidade do ouro” (POUZADOUX, 2001, p. 13), cujo relato inaugural encontra-se no poema *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, no século VIII a. C. Nesse período, tais quais as divindades, os homens não envelheciam nem conheciam o que era cansaço ou dor; e a terra, por sua vez, produzia alimento em abundância sem necessidade de cultivo. Era uma primavera sem-fim.

O artista francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) pintou essa estação em *The Golden Age*. Em sua tela, homens e mulheres, deitados sobre a relva, à margem de um riacho, brincam e conversam entre si e com os deuses sem preocupação alguma, enquanto anjos derramam pétalas de flores sobre todos. Pertencem à esta fase primitiva não somente a Era de Ouro ou o Milenarismo<sup>4</sup> – relacionados ao deslocamento temporal –, mas também a Arcádia, a Cocanha da Idade Média (a terra da abundância), bem como a terra dos Phaeacians – correlatas ao afastamento espacial. Esta última, por sua vez, encontrada na *Odisseia* de Homero, consiste na primeira ocorrência desse modelo (LAURIOLA, 2009).

Um dado digno de menção acerca desses paraísos é que, embora não sejam utopias, dialogam com ela por serem portadores do que Alexandre Cionarescu chamou de *utopismo*, “que é a busca por algo melhor” (BERCKER, 2017, p. 33). E essa busca ou criação imaginária, pelo homem, de um lugar ou de um tempo que, senão perfeitos, sejam melhores; de um espaço geográfico ou de um período em que seja possível viver em harmonia com seus semelhantes e com a natureza; onde a morte não existe ou onde ao menos se esteja livre de doenças, segundo Lauriola (2009), transcende a Grécia e a Roma antigas, sendo reconhecida, desde a origem da humanidade e ao longo das eras, na maioria das culturas mundiais, como sintoma do desejo, sempre excedente, de mudança.

Por consequência, se “a carência humana é o nascedouro do pensamento utópico” (CASTRO, 2017, p. 28), somente o homem que é consciente dos vazios, ausências e imperfeições que atravessam a sua conjuntura social pode ser portador dessa imaginação crítica e construtora capaz de preenchê-la e restaurá-la com os elementos que julga indispensáveis à sua felicidade e bem-estar. Assim, ao mostrar-se insatisfeito com o mundo presente, dada as

---

<sup>4</sup> Becker (2017, p. 33) define o Milenarismo como uma “corrente escatológica cristã que prevê, depois da consumação do final dos tempos, o regresso de Cristo à Terra, quando reinará um tempo de serenidade e de paz”.

circunstâncias de vida desfavoráveis, esse homem passa a exercer aquilo que o poeta Eduardo Galeano (2016, p.7) define como o “direito de sonhar”, de “fixar os olhos mais para lá da infâmia para adivinhar outro mundo possível”.

Nas etapas mítica e religiosa, todavia, que são as fases iniciais do pensamento utópico, esses sonhos estão relegados ao plano das ideias. As bem-aventuranças não são frutos da força e do trabalho humanos, são dádivas concedidas pela divindade. Impossível de ser experimentado no presente, espera-se o melhor não nesta, mas em uma vida que está no além (CLAEYS, 2013). Essa concepção, porém, começa a modificar-se durante a Renascença, quando floresce o humanismo e introduz-se o processo de laicização da sociedade. Um novo mundo abre-se diante dos olhos; ou, de outra forma, é a visão renovada por uma consciência mais independente que enxerga o mundo de um modo diferente, menos encantado (PHÉLIPPEAU, 2013). Menos encantado porque o homem começa a adquirir as condições propícias para o conhecimento objetivo da realidade nos mais variados níveis; e, além de conhecê-la, sente-se dotado de forças para transformá-la ao seu gosto, subjugando-a.

Consoante Marilena Chauí (2016), a partir do Renascimento, iniciado no século XIV, o homem toma às mãos a própria sorte, tornando-se senhor de si mesmo e de sua sina. Para a filósofa brasileira, essa emancipação advém essencialmente do humanismo, “que exalta a razão humana, a lógica e a experiência no plano do conhecimento, e a vontade no plano da ação” (CHAUÍ, 2016, p. 35). Assim, ao serem valorizadas as suas potencialidades, em detrimento dos privilégios de um bom nascimento, toma-se consciência das injustiças e desigualdades sociais geradoras de conflitos entre pobres e ricos. Percebe-se que é exequível a criação do Estado perfeito, feliz e fortalecido, minimizando tais diferenças, desde que, para isso, use a razão e sua força de vontade para estabelecer normas e códigos que possam nortear todas as áreas da vida em comunidade (CHAUÍ, 2016).

O humanismo renascentista, portanto, aplainou o caminho para o advento da última fase da “vontade utópica” (COELHO, 1986), cujo desenvolvimento e consolidação serão alcançados ao fim do século XVIII e durante a primeira metade do século XIX. Por ora, chega-se ao século XVI, o princípio da legítima Era da Utopia, época de publicação da *Magnum Opus* do humanista Thomas More. A partir de então, e ao longo dos séculos seguintes, o espírito utópico adquire a seguinte feição:

O declínio da crença religiosa que acompanha a modernidade, assim, substituiu a busca por igualdade na vida após a morte por um desejo intensificado de encontrá-la nesta vida. O utopismo moderno, portanto, se não dá muita importância à vida após a morte, guarda algumas ligações com sua

pré-história mitológica e teológica. Mas coloca muito mais peso sobre a eficácia humana nesta vida (CLAEYS, 2013, p. 13-4).

Com base nesse novo princípio – da luta pela materialização da vida aperfeiçoada, baseada na justiça e na igualdade –, pode-se dizer que os *sonhos utópicos* contêm uma natureza oposta aos *sonhos noturnos*. Aqueles são racionalmente elaborados pelo homem e servem como energia de pulsão, conduzindo-o sempre para adiante, para a ação; é o indivíduo que os domina. Estes, no entanto, escapam de seu controle e impõem-se sobre ele da mesma maneira como a “realidade manca ou sufocante que precisa ser mudada” (COELHO, 1986, p. 7); lançam-no à sorte dos acontecimentos, roubando-lhe as condições de reagir, conscientemente, aos problemas que se lhe apresentam. É assim que a maioria dos personagens do *Admirável Mundo Novo* de Huxley vive: dominada pelos saberes hipnopédicos que o Estado lhe transmite.

A hipnopedia, que consiste no “ensino durante o sono” (HUXLEY, 2014, p. 45) é usada pelo governo como técnica de condicionamento da mente. Em estado de repouso, os personagens ouvem, desde a mais tenra idade, sugestões comportamentais desprovidas de explicações racionais:

Até que, finalmente, o espírito da criança *seja* essas coisas sugeridas, e que a soma dessas sugestões *seja* o espírito da criança. E não somente o espírito da criança. Mas também o do adulto, para toda a vida. O espírito que julga, e deseja, e decide, constituído por essas coisas sugeridas. Mas todas essas coisas sugeridas são aquelas que nós sugerimos, *nós!* (...) Que o Estado sugere (HUXLEY, 2014, p. 49 - *grifo do autor*).

Consequentemente, sem a lucidez necessária para questioná-las, como meros receptáculos, aprendem a pensar como o Estado deseja, impossibilitando-os de praticar qualquer ação que comprometa a felicidade e a estabilidade sociais. Não que estas realmente existam, trata-se de uma falsa alegria construída através da hipnopedia e do consumo de drogas que inibem os sentimentos considerados perigosos, garantido o equilíbrio. O condicionamento faz-os crer que a condição em que vivem é, verdadeiramente, a melhor forma de existência, uma vez que são induzidos a “amarem o destino social de que não podem escapar” (HUXLEY, 2014, p. 36). Ou pior, de que foram convencidos não poderem escapar.

Nesse sentido, no mundo ficcional criado de Huxley, o poder dominante é responsável por manipular o pensamento humano durante o repouso a fim de torná-lo inapto para o desenvolvimento da imaginação utópica quando desperto, pois o sonhar utópico é o sonhar acordado, enquanto os defeitos sociais estão claramente distintos, em sua obscuridade, à visão

do homem. Não é por acaso que em *O Princípio da Esperança* (2015), Ernest Bloch nomeia as vontades utópicas de “sonhos diurnos”. Esses sonhos impulsionam movimentos em direção à liberdade, voltando-se contra tudo o que é de natureza autoritária. Desse modo, em cada detalhe que a realidade presente se revela asfixiante e opressora, eles buscam transformá-la, a despeito de os defensores do *status quo* reiterarem: “Não queremos mudar” (HUXLEY, 2014, p. 269).

Nesse contexto, faz-se necessário ressaltar que, apesar de se associar com palavras que denotam ausência de atitude concreta, tais como: virtual, ideal, sonho, esperança e vontade, entre outras; a utopia não é destituída de “práxis”, isto é, “de ação” (APOLINÁRIO, 2008, p. 46-7). Afinal, se o pensamento utópico não oferecesse risco tangível aos governantes do Admirável Mundo Novo, estes não seriam tão empenhados em mantê-lo erradicado. Certamente não foi gratuita a ação pontual e cirúrgica de Mustafá Mond, Administrador Mundial, que a fim de preservar a ordem social vigente, tratou de exilar para ilhas distantes Bernard Marx, um operário de tendência contestadora; Helmholtz Watson, escritor e professor universitário e o Sr. Selvagem da reserva, um ávido *leitor* de Willian Shakespeare.

Refletindo, pois, acerca desse caráter ameaçador do pensamento utópico, Paquot (1999) afirma que, de tempos em tempos, ele insurge para contestar e fragilizar as bases de ideias já consolidadas, apresentando uma nova perspectiva de existência; perspectiva esta que resiste à visão antiutópica e fatalista de que os destinos são inescapáveis, as realidades intransponíveis e os poderes superiores invencíveis (MANNHEIM, 1968). Por conseguinte, ao fazer soprar novos ares e fazer reviver o decrépito tecido social, o autor considera que, para muitos, a utopia “parece salutar, tal como um raio de sol na monotonia cinzenta do cotidiano ou uma risada espontânea em meio ao tédio envolvente” (PAQUOT, 1999, p. 7).

Curiosamente, foi nessa rotina acinzentada pela fuligem enegrecida dos *livros* que queimavam, que o bombeiro Guy Montag, personagem protagonista de *Fahrenheit 451*, quase colidiu com a jovem *andarilha* Clarisse McClellan, certa noite, quando este retornava do quartel. A menina de olhos vivos, despertos e bem atentos para cada detalhe do mundo em sua volta, alterou o rumo e o ritmo da vida desse homem. Após aquelas *caminhadas* noturnas sob a luz das estrelas, a cabeça de Montag, antes “impassível”, e o seu “sorriso feroz” (BRADBURY, 2012, p. 21), inalteráveis feito tatuagem, nunca mais foram os mesmos. Operou-se, nele, uma revolução interior que, tão logo transbordou para a vida prática, fez trepidar, em intensidades variáveis, as estruturas de seu trabalho, de sua família e de toda a sua cidade; semelhante às ondas sísmicas de um terremoto.

E essa é outra característica determinante da mentalidade utópica: a sua potência revolucionária, reafirmada na denominação “espírito revolucionário utópico”, utilizada por

Berriel (2014, p. 11). Esse atributo diz respeito à natureza das transformações que o espírito utópico pretende realizar no contexto em que ocorre – não se trata de mudanças quase imperceptíveis, mas fundamentais. Conforme Karl Mannheim esclarece em *Utopia e Ideologia* (1968), um “estado de espírito” considerado utópico, antes de tudo, não pode se harmonizar com a estrutura social em que surge; depois, ao divergir dessa realidade, deve orientar-se para a conquista de elementos que ainda não se manifestaram nessa conjuntura e, por fim, se este vir a efetuar-se, tem de “abalar, seja parcial ou totalmente, a ordem das coisas que prevaleça no momento” (MANNHEIM, 1968, p. 216).

Assim, compartilhando da concepção mannheimiana, Marilena Chauí (2016) apresenta duas formas como a utopia rompe com a organização social vigente: a primeira se dá por meio de sua negação integral; a segunda realiza-se através da remoção dos pontos negativos, tais como injustiças, desigualdades sociais, entre outros, e do fortalecimento dos aspectos positivos, tais como a ciência e a arte, por exemplo. Seja por este ou por aquele, a filósofa brasileira destaca que por ambos os meios a utopia só é possível “quando se considera uma sociedade totalmente nova e cuja diferença a faz ser absolutamente outra” (CHAUÍ, 2016, p. 32).

De todo modo, apesar de existirem dois caminhos, como foi dito anteriormente, para se efetivar reformas sociais pela utopia – um que leva a mudanças integrais e outro que se dirige para alterações parciais, mas significativas –, Chauí (2016) assevera que o percurso escolhido com mais frequência é o primeiro, visto que este se mostra mais coerente ao impulso revolucionário que lhe é próprio. Contudo, ao associar-se à revolução, a mentalidade utópica acabou por compartilhar de seu estigma – a violência –, o que não lhe fez bem (BORGUESI, 2008).

Neste ponto, a tão aclamada certeza quanto aos sonhos utópicos serem geradores de realidades benfazejas mostra-se questionável, cedendo espaço para conclusões opostas, ao nível daquela articulada pelo Comandante, personagem do *Conto da Aia*, ao assegurar que “melhor nunca significa melhor para todo mundo (...). Sempre significa pior, para alguns” (ATWOOD, 2017, p. 251); ou seja, para os poucos que adotam uma postura de resistência, ao trilhar na contramão da rota proposta pelo poder dominante e que costuma ser peregrinada pela maioria.

Com efeito, em *A revolução brasileira* (2000), Caio Prado Júnior ratifica que, dos muitos equívocos em que incorrem os discursos em torno da palavra “revolução”, o mais frequente advém da linguagem coloquial, quando a retrata como “o emprego da força e da violência para a derrubada de governo e tomada de poder por algum grupo, categoria social ou outra forma qualquer de oposição” (PRADO JR, 2000, p. 25). Não obstante, para esse historiador e filósofo, a substância essencial da revolução é a transformação em si, não as vias

processuais *usualmente* utilizadas para a sua execução, como insurreições, por exemplo. Isto posto, entende-se que, para o autor, conquanto a violência não seja um elemento definidor, trata-se de um componente bem recorrente, o que soa contraditório.

Dada a sua formação marxista, porém, Prado Jr (2000) nega que o espírito utópico seja capaz de promover quaisquer transformações no âmbito econômico, político ou social; sendo menos apto ainda para solucionar problemas dessas ordens. Acusa-lhe, em verdade, de formular fantasias irrealizáveis que servem unicamente para ocultar o seu conservadorismo opositor e reacionário. No intuito de ampliar as discussões acerca da utopia como *ideia*, necessita-se averiguar a sua relação com a *práxis revolucionária*. O subtópico seguinte fará uma breve incursão através dos séculos XVIII e XIX, de modo a revelar algumas contribuições do Iluminismo, das revoluções franco-britânicas e do Socialismo tanto para glória quanto para o enfraquecimento da utopia como pensamento e prática político-social.

### 1.1.2 Imaginação Utópica e Revolução

De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2009), até fins do século XVIII, as utopias seguiam um roteiro que se caracterizava, em termos gerais, pela presença de projetos idealizados erguidos em espaços também ideais; ou, no caso das *ucronias*, situados em temporalidades indistintas. Sem a pretensão de se fazerem reais, eram vistas como “discussões filosóficas ou como gênero literário” (COELHO, 1986, p. 50). Nesse lapso temporal, circunscrito entre o princípio da modernidade no século XVI e o ano de 1789, deu-se o primeiro e harmonioso ciclo da utopia; a fase seguinte, concomitante à era industrial, que se estende até a irrupção da Primeira Guerra Mundial, é de uma natureza bem diversa (PAQUOT, 1999).

No trânsito para o século seguinte, a tranquila tradição sofre uma fratura, radicaliza-se: ao adentrar o século XIX, “a utopia deixa de ser um jogo intelectual para tornar-se um projeto político (...), deixa de ser obra literária para torna-se prática organizada” (CHAUÍ, 2016, p. 41) com corpo e materialização histórica. Neste estágio, em que passa pelo processo de secularização, inflama-se pela urgência em tornar factível o igualitarismo há tanto tempo almejado. No excerto que se segue, enuncia-se de forma mais detalhada os caracteres desse novo momento:

[...] o que define a utopia política moderna é seu caráter secular, sua insistência em localizar e promover a vida boa no aqui e agora, em vez de descobri-la ou criá-la imaginariamente em outro lugar. Cada vez mais essa ideia secular

tornou-se vanguardista, orientada para o progresso [...]; tornou-se aguda e, muitas vezes, violentamente insistente quanto à inovação das instituições que busca criar e os tipos humanos necessários para que funcionem. À medida que perdem a fé no eterno, os modernos tornam-se nervosos, impacientes e ansiosos para aproveitar a vida ao máximo. (CLAEYS, 2013, p. 99).

Em outros termos, o espírito utópico destitui-se do saudosismo e das incertezas que acompanharam os tempos de outrora e, sem mais delongas, dispôs-se a conceber o Céu na Terra, confiante nas possibilidades ilimitadas que se abriam por meio do progresso e da ciência, a fim de que o homem pudesse desfrutá-lo o quanto antes, no presente ou em um futuro determinado (CASTRO, 2017). Essa mudança de paradigma, porém, não ocorreu de forma contingente, porquanto foi exigido ao ser humano um grau muito elevado de confiança em suas próprias habilidades – o que não poderia ocorrer de súbito; de sorte que alguns eventos históricos trataram de prepará-lo, forjando-lhe a autoconfiança e o inconformismo necessários (KELLER, 1991).

De fato, Bauman (2007) assegura que apenas sob duas condições preliminares os propósitos utópicos podem efetuar-se: em primeiro lugar, é preciso haver um forte sentimento de insatisfação com o mundo – uma consciência de seu mal funcionamento e um premente desejo de mudança completa; e, em segundo, a plena convicção de que os homens, com a guia da *razão*, são capazes de identificar tais males e remediá-los, utilizando os instrumentos por eles fabricados. Com os resultados da fase inicial da Revolução Industrial inglesa aliados à percepção de que a monarquia em decadência era uma forma de governo inadequada à sociedade francesa que se modernizava, bem como as críticas elaboradas pelos filósofos da época, ambas as condições foram satisfeitas no Iluminismo e na Revolução Francesa (SPINDEL, 1991), movimentos que serviram de modelo para revoluções posteriores por todo o globo.

Para confirmação da primeira, em sua obra *Considérations sur le gouvernement de la France*, publicada em 1764, D'Argenson já reprovava o seu país, chamando-o de “sepulcro caído”, cujo brilho externo ocultava o interior pútrido (*Apud* CASSIRER, 1992, p. 352). A metáfora usada pelo escritor como denúncia das incoerências da sociedade francesa traduz-se plenamente nas contrastantes imagens entre o que ocorria no interior do Palácio Real, em Versalhes, com seus bailes abundantes de *brioche*s oferecidas à nobreza, conforme retratadas na película *Maria Antonieta* (Coppola, 2006), e a extrema miséria em que vivia a maior parte da população no reinado de Luís XVI, para quem faltava o básico. Era consensual que a velha e corrupta França necessitava de uma reforma profunda e urgente (CLAEYS, 2013).

Irresignados com as injustiças presenciadas, pensadores como Jean-Jacques Rousseau e François Marie Arouet, majoritariamente conhecido pelo pseudônimo de Voltaire, alicerçados nos ideais liberais que culminaram na Revolução Inglesa (1649/1688), bem como na Independência Americana (1783), lideraram o movimento de culto à razão em sua pátria – o Iluminismo – publicando *panfletos, obras literárias e não literárias* embebidas de críticas sociais e políticas que inspiraram a ação popular. Lidas e discutidas em clubes e cafés, estas obras exerceram papel preponderante tanto na difusão quanto na formação da opinião pública antagonista que desencadeou a crise e a derrocada do *Ancien Régime* (GRESPLAN, 2008). Tal circunstância acentua o fato de que os livros, especialmente os literários, enquanto fontes potenciais de utopismo, podem, a partir de sua leitura, despertar o homem para a realidade que o cerca, levando-o a questionar suas incongruências e, partindo delas, prospectar “outros mundos e outras vidas” possíveis (MEIRA, 2014, p. 12).

Deve-se ressaltar que, nos lugares em que se estabeleceu, o Iluminismo não atuou apenas no campo da abstração, enquanto movimento de ideias somente. Ele manifestou, ao mesmo tempo, aspectos filosóficos e práticos: denunciando os males sociais em suas bases e administrando medidas viáveis que os extinguissem (CASSIRER, 1992). Em *A Pedagogia da Esperança* (1992), Paulo Freire discorre sobre o envolvimento dialético entre pensamento e *práxis* e de sua importância para a mentalidade utópica. Na visão paulofreiriana, a esperança, embora imprescindível, sozinha, é insuficiente para a transformação social; por outro lado, a luta, se for destituída de esperança, também não se sustém. Se, portanto, desprovido de atitude, o espírito utópico não conduz a humanidade a um futuro promissor, mas faz-a tombar no pessimismo (FREIRE, 1992).

Doravante, é imperativo responder em que sentido as “luzes” clarearam a mente dos revolucionários e como essa renovação foi essencial para a ruína da estrutura social em funcionamento e sua substituição por outra que pôde ser julgada como melhor. Para tanto, destaca-se, de início, que o mérito da *Ilustração* consistiu, sobretudo, em seu chamado à ousadia de pensar de forma autônoma (KANT, 1784)<sup>5</sup>, ao exercício da “liberdade de tudo criticar” (GRESPLAN, 2008, p. 15) à luz do racionalismo – não é por acaso que o século XVIII recebe, além dos títulos “Século das Luzes” e “Século da Filosofia”, a designação de “Século da Crítica” (CASSIRER, 1992, p. 367).

Ao concederem, pois, à *razão* a tocha para indicar o caminho do progresso, esta lhes conferiu as condições para questionar a legitimidade dos poderes em vigor, bem como os

---

<sup>5</sup> Para o Immanuel Kant, a quintessência do Iluminismo se encontra na máxima “sapere aude!”, que significa “ousa saber”, “tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento!” (KANT, 1784, p. 1).

argumentos para fundamentar sua oposição a eles; o que ratifica o requisito segundo apontado por Bauman (2007). Assim, alicerçados nos pressupostos iluministas, defendiam que algum possuía o direito de escusar-se ao exame metucioso do esclarecimento, ocultando-se em justificativas autoritárias. A partir dessa certeza, dirigiram suas críticas ao dogmatismo político, representado pela monarquia absolutista, que monopolizava o comércio, a economia e a força militar; ao dogmatismo religioso, com seu apoio à monarquia e intolerância às crenças divergentes do catolicismo; e por fim, ao dogmatismo racionalista que, com seu otimismo extremo, julgava-se capaz de tudo explicar (GRESPLAN, 2008).

Dessa forma, a Tomada da Bastilha ocorrida no dia 14 de julho de 1789 tornou-se símbolo não somente do êxito da Revolução Francesa e da implosão do antigo regime, mas também do *utopismo político-revolucionário moderno* e da linha tênue que o separa do *distopismo*. Segundo Claeys (2013), quando as moderadas aspirações de limitar os poderes das autoridades estabelecidas tenderam para o republicanismo, a animosidade da população excedeu-se, tornando-se sanguinolenta em seu anseio por perfeição; e como avisam as obras distópicas: em sociedades onde a vida torna-se “matematicamente perfeita”, toda linha divergente, ainda que mínima, tem de ser eliminada (ZAMIÁTIN, 2017, p. 17). Foi assim que em 1793 e 1794, sob a liderança dos jacobinos, deu-se o “Reinado do Terror”, responsável por levar à guilhotina mais de 55 mil de seus opositores, incluindo, posteriormente, seus próprios líderes.

Por fim, em um balanço de suas proezas, constatou-se que a atitude revolucionária iluminista certamente operou uma transformação radical no mundo de então, destruindo as relações hierárquicas feudais e estabelecendo o liberalismo político e econômico (ENGELS, 1880). Mas seria a sociedade industrial e capitalista, emergente dessas ruínas, de fato, conforme diz o adágio panglossiano, a expressão terrena do “melhor dos mundos possíveis”? (VOLTEIRE, 2001, p. 5). Seria a realização final dos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade outrora anunciados? Para a burguesia, sim. E em virtude de todas as suas conquistas, Claeys (2013, p. 154) acrescenta que essa centúria foi marcada por um “otimismo quase desenfreado”.

Segundo Domício Proença Filho (1988), em consequência do desenvolvimento vertiginoso da indústria, das descobertas científicas e das inovações tecnológicas experimentadas no século XIX e das mudanças positivas nas áreas da medicina, da agricultura, da urbanização e também do trabalho, pelo uso das máquinas a vapor, acalentou-se, novamente, “o sonho do retorno ao paraíso” (FILHO, 1988, p. 17). Nesse período, a mentalidade utópica

burguesa<sup>6</sup> assumiu a face do *progresso* – anunciando que a civilização tinha dado os primeiros passos e continuaria se movendo em direção ao futuro desejável (BRESSER-PEREIRA, 2014), desde que os ideais capitalistas oriundos das revoluções inglesas e francesas fossem mantidos. É nesse ponto que o pensamento burguês abandona o ímpeto utópico-revolucionário do século anterior para adotar um discurso voltado para a manutenção do *status quo*.

Mas houve quem discordasse desse discurso. Para esses, o esclarecimento decepcionou: “prometeu muito e não entregou ou entregou menos do que prometeu” (BIANCHETTI; THIESEN, 2014, p. 31). Embora, em teoria, seu propósito fosse conceder a liberdade a todos os homens, os benefícios adquiridos não favoreceram de forma equitativa todas as classes envolvidas no processo. Como declara o historiador Eric Hobsbawm (1977), o reino da razão promoveu “o triunfo não da ‘indústria’ como tal, mas da indústria capitalista; não da liberdade e igualdade em geral, mas da classe média ou da sociedade ‘burguesa’ liberal” (HOBSBAWM, 1977, p. 17), cujo poder passou a desenvolver-se sem maiores obstáculos.

Desse modo, dando continuidade e efervescência à tradição utópica, como negação da nova estrutura, surge o Socialismo, reivindicando aquilo que o seu passado recente não havia concretizado: uma igualdade fundada não apenas na abolição dos privilégios de classe, mas no fim de todas as diferenças entre as classes sociais (ENGELS, 1880). Desponta o que Seligmann-Silva (2009, p. 309) chama, apesar da nomenclatura que ele julga aparentemente contraditória, a linhagem “reformista-revolucionária-burguesa”; dela nascem tanto os que posteriormente ficarão conhecidos como “socialistas utópicos” ou “socialistas pré-marxistas”, cujos representantes exponenciais são Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837) e Robert Owen (1771-1858); quanto Marx e Engels, representantes do chamado “Socialismo Científico” ou “Marxista” (SPINDEL, 1991, p. 16).

Para Seligmann-Silva (2009), ambas as correntes acreditaram ser capazes de promover a redenção da sociedade dos problemas ocasionados pelo capitalismo, pois ao passo em que vislumbraram as possibilidades do desenvolvimento humano abertas pela industrialização, não fecharam os olhos para os males que medraram o tecido social a partir de sua instauração, como as grandes populações vivendo em situação de miséria e a exploração de homens, mulheres e crianças nos complexos fabris, por exemplo (PAQUOT, 1999). Entretanto, na segunda metade do século XIX, Marx e Engels trataram de expor as diferenças entre eles e seus predecessores, no intuito de revelar em que sentido suas propostas *científicas* eram superiores. Classificar,

---

<sup>6</sup> De acordo com Trousson (2005, p. 126), no século XIX, os termos “utopia” e “utópico” foram usados de forma pejorativa tanto pela burguesia capitalista quanto pelos socialistas anteriores a 1848 para negar as ideias da oposição. Por isso, seria preciso considerar o “ponto de vista ideológico do locutor”.

pejorativamente, os anseios de Owen, Fourier e Simon como *utópicos* foi primordial para o declínio da imaginação utópica e por isso mesmo parece ilógico inserir os filósofos alemães nessa tradição (CLAEYS, 2017).

Todavia, em uma revisão mais acurada dos seus pressupostos, percebe-se que Marx e Engels nutriam profundo respeito e admiração por seus antecessores e não tinham a intenção de rechaçá-los por completo, afinal consideravam-se seus herdeiros. A crítica concentrava-se na seguinte questão: apesar de terem diagnosticado os antagonismos de classe, eles haviam falhado por não reconhecer que somente através de uma *revolução proletária* seria possível construir uma sociedade mais justa. Conforme assegurou Engels, na obra *Do Socialismo Utópico ao Socialismo científico* (1880, p. 2), os socialistas utópicos não eram “representantes dos interesses do proletariado” e, em vez de proporem a emancipação desta classe específica, queriam libertar, “de chofre, toda a humanidade”, incluindo os industriais burgueses. Assim, por rejeitarem a revolução e primarem por estratégias pacifistas, foram acusados de construir “castelos no ar” que, naturalmente, resultariam em ruína (MARX; ENGELS, 2000).

De acordo com Berriel (2017), a crítica marxista visava, antes de tudo, amadurecer a utopia e tornar possível a sua materialização no mundo; o que na perspectiva utópica socialista concretizou-se na Revolução Bolchevique de 1917. Para o autor, em seus primeiros anos, o socialismo soviético alimentou as esperanças do cumprimento de sua promessa de construir, cientificamente, uma sociedade em que os homens conviveriam em harmonia e livres da estupificação causada pelo progresso. Porém, a perspectiva otimista do espírito utópico, já manchada com as críticas marxistas de 1848, ficou ainda mais comprometida após a ditadura proletária de Lenin e Stálin. Para muitos, o fim da União Soviética foi tão trágico quanto a sua realização, pois, ao desmoronar, tornou-se o símbolo da falência de todos os sonhos utópicos e que, daquele tempo em diante, deviam ser impedidos (BORGUESI, 2008).

Mas seria mesmo o fim? Se se considerar que “o caminho da história vai de uma topia, por uma utopia, até a topia seguinte” (MANNHEIM, 1968, p. 221), pode-se chegar, inicialmente, às seguintes conclusões acerca da mentalidade utópica: a primeira é que o princípio da falibilidade subjaz a ela, mas o seu fracasso não é ruim em sua totalidade, uma vez que se manifesta a oportunidade para revisão das falhas e o redirecionamento da rota trilhada; a segunda é que ela não é estática, mas essencialmente móvel, metamórfica, isto é, transforma-se de modo a atender as necessidades e esperanças do tempo em que insurge, (re)escrevendo a realidade a partir dos elementos que a História não conseguiu concretizar (BERRIEL, 2014). Seguindo esta lógica, mesmo que a contemporaneidade seja avessa à imaginação utópica, não está isenta de dores e insatisfações; logo é um solo fértil para fazer brotar novas utopias.

Ampliando, pois, as discussões acerca da utopia e de sua relação com a História, o tópico a seguir dissertará sobre o utopismo em sua manifestação literária.

## 1.2 A Utopia como gênero literário

Discorrendo um pouco mais sobre as utopias e suas facetas, essa secção será dedicada à matriz de todas elas: a obra literária de Thomas More <sup>7</sup> – *Utopia* –, publicada pela primeira vez em latim, na cidade de Louvain, Bélgica, no ano de 1516 (ou em 1518, consoante alguns pesquisadores cogitam). Composta em um momento singular de sua trajetória intelectual – quando o pensador humanista já contava com mais de cinquenta anos de idade e dispunha de vasto conhecimento literário e de sólida experiência nas áreas da política e da diplomacia –, encontra-se entre as obras mais traduzidas e publicadas no mundo (FRANCO, 2004). Considerada um clássico da literatura, debruçam-se sobre ela tanto leitores curiosos quanto literatos, historiadores, sociólogos, antropólogos, educadores e demais pesquisadores, encontrando nela uma fonte perene e prolífica de inspiração e conhecimento (VALE et al., 2004).

Para Franco (2004), a beleza e a inesgotabilidade que a obra comunica provém do caráter ambíguo que encerra, resultante de um modo singular de textualização do discurso ficcional. Segundo o autor, a *Utopia* apresenta “um lado de ficção satírica e outro de libelo realista”, denunciando “por detrás das brumas, fatos cruéis” (FRANCO, 2004, p. 36). Desse modo, ao amalgamar elementos históricos, verossímeis e inverossímeis, More faz o leitor pendular entre a ficção e a realidade em que este está inserido, fortalecendo a premissa de que sua leitura se mostra uma experiência estética fundamental ao tempo presente; pois apesar de haver se passado mais de cinco séculos desde a sua publicação, continua atual, provocando reflexões pertinentes ao homem hodierno quanto às suas relações com o meio social (QUARTA, 2006).

Influenciada pela *República*, de Platão, pelas viagens imaginárias de Luciano de Samósata e as narrativas de Vespúcio sobre o descobrimento da América (BERRIEL, 2014),

---

<sup>7</sup> Também conhecido por Thomas Morus (1478-1535) ou Tomás Moro, segundo Thierry Paquot (1999), foi “um brilhante jurista inglês, membro do parlamento, vice administrador da cidade de Londres, tradutor [...] helenista, latinista e cristão ferrenho”. Erasmo de Roterdã dedicou sua obra *Elogio da Loucura* a ele não apenas por este ser seu amigo, mas por achá-lo possuidor de gênio, talento e amabilidade que o colocava acima da maioria dos homens. Era estimado do rei Henrique VIII até o momento que este último se voltou contra a autoridade da Igreja de Roma ao divorciar-se de Catarina de Aragão e casar-se com a amante Ana Bolena. Por não se opor ao papa, More colocou-se contra o rei, sendo, por isso, decapitado aos 57 anos. Diz-se que, no momento da execução, o rei, conturbado, interrompeu seu jogo de xadrez. É canonizado pela igreja católica em 1935 (PAQUOT, 1999, p. 26-28).

foi escrita sob a forma de um diálogo entre os personagens históricos Thomas More, seu amigo Peter Giles (destacado aluno de Erasmo de Roterdã, poeta, editor e secretário de Antuérpia, cidade belga) e Rafael Hitlodeu, personagem fictício, cujo nome, em grego, significa “contador de histórias” (SILVA et al, 2014). Homem de idade avançada e admirável sabedoria, este último descreve aos primeiros os instigantes eventos de quando esteve a bordo das caravelas de Vespúcio. Todavia, em vez de deter-se em relatos de feras e peripécias em alto mar, discorreu sobre filosofia, política e economia – o que muito agradou aos ouvintes (MORE, 2004).

Em suas viagens marítimas, este homem pôde conhecer diferentes lugares, povos e formas de governos tanto ruins quanto positivas, de onde percebeu ser possível, conforme suas próprias palavras, “tirar bons exemplos, capazes de corrigir os abusos que se cometem em nossas cidades, em nossas nações, povos e reinos” (MORE, 2004, p. 8- 9). Dentre todas as plagas conhecidas, porém, aquela que mais lhe causou fascínio foi Utopia, país onde “o povo é melhor governado e vive mais feliz” (MORE, 2004, p. 46). Hitlodeu confessou ter permanecido lá por mais de cinco anos e ter saído com um único propósito: torná-lo conhecido ao mundo. Assim, à medida em que vai tecendo suas considerações acerca das instituições recém-descobertas, vão emergindo, de seu discurso, ardilosas críticas que se estendem à Inglaterra e sua capital, Londres; à França e, por extensão, à Europa por completa (ALMINO, 2004).

Doravante, por ser a utopia-modelo, a obra moreana servirá de guia para este sucinto tópico acerca da “formalização literária do utopismo” (RIBEIRO, 2009, p. 140). Para tanto, a partir das linhas que se seguem, o estudo enfatizará alguns dos elementos que contemplam os seus atributos “estruturais, diegéticos e estilísticos”, revelando-a como matriz de um *gênero*, isto é, de uma categoria de textos literários que compartilham características similares razoavelmente estáveis (TROUSSON, 2005, p. 127), a partir de autores como Prévost (2015), Ribeiro (2009), Vosskamp (2009), Trousson (2005), entre outros.

De início, Wilhelm Vosskamp (2009) explica que a fim de serem compreendidas de forma correta, as utopias literárias devem ser interpretadas historicamente; posto que partícipes de um gênero literário, constituem-se uma forma histórica de comunicação moldada ao longo do tempo a partir do discurso institucional e de diferentes “expectativas literárias” e “extraliterárias”; de dados que emergem da própria obra e de outros que partem do leitor e do meio em que é produzido. Só, então, após consideradas estas questões, é que se pode reconhecer o conjunto de caracteres que lhe definem e lhe conferem, ao mesmo tempo, “estabilidade” e “flexibilidade” para rejeitar ou aceitar novas obras sob o seu domínio (VOSSKAMP, 2009, p. 436) – muito embora, vale ressaltar, que desde a *Utopia* até as distopias do século XX e XXI,

a tradição utópica sofreu variações significativas (TROUSSON, 2005), como será confirmado no capítulo segundo deste trabalho.

Contudo, a despeito das dificuldades, Ana Cláudia Romano Ribeiro (2009) afirma que, em linhas gerais, as obras utópicas se caracterizam essencialmente:

[...] por apresentarem *a descrição de um alhures em sua totalidade*, conhecido graças à viagem de ida e de volta de um viajante, que descreve, narra e reproduz os diálogos travados com um nativo que lhe apresenta este *mundo novo*, termo de comparação com o mundo do leitor [...] (RIBEIRO, 2009, p. 140-grifo nosso).

De fato, as utopias clássicas descrevem *outros lugares* que costumam ser espaços insulares – *insularismo* – uma ilha ou uma cidade distante, fora do alcance do mundo conhecido à época. Segundo Firpo (2005, p. 230), desde a sua origem, ela é “meta-geográfica” e “meta-histórica”, isto é, afastada histórica e geograficamente. A ilha Utopia, por exemplo, encontra-se no Oceano Atlântico meridional; já Tommaso de Campanella situou a sua *Civitas Solis* (1602) – Cidade do Sol – no Oceano Índico, “em uma extensa planície sob a linha do Equador”. Sua existência veio a público através do relato de viagem de um Almirante genovês (CAMPANELLA, 2001, p. 7); Francis Bacon, por seu turno, em *Nova Atlântida* (1627), localizou a Ilha de Bensalém no Oceano Pacífico.

Ponderando acerca da razão especial para tal distanciamento, Ralf Dahrendorf considera que este diz do forte desejo da utopia por autopreservação, por manter-se impoluta, longe de influências externas que possam pôr em risco sua perfeição (*Apud* BERRIEL, 2014). E, aqui, se abre uma janela que deixa entrever determinadas características que a aproximam da distopia: diferente do espírito utópico que é *movente*, o gênero utópico expõe uma sociedade que é *imóvel*, uma vez que é o resultado final do sonho utópico, “a realização literária da completa remissão dos males sociais” (PAIVA, 2017, p. 99). Desse modo, visto que o ideal de perfectibilidade social fora atingido, a necessidade de mudança extingue-se, tendo como agravantes a intolerância contra tudo que fuja desse projeto pré-estabelecido, bem como a vigilância panóptica<sup>8</sup> como garantia de que tais riscos serão identificados e eliminados antes que o mesmo seja comprometido (COELHO, 1986).

Essa paixão pela simetria e pela ordem é perceptível na maneira como esse “novo mundo” é descrito: “em sua totalidade”, nos mínimos detalhes. Com bem esclarece More, entre

---

<sup>8</sup> Adjetivo derivado do projeto arquitetônico de feições utópicas e distópicas elaborado por Jeremy Bentham, chamado de *O Panóptico*.

os *utopienses*, “tudo é planejado” e “a comunidade é regulada cuidadosamente” (MORE, 2004, p. 60). Dividida em duas partes, no segundo livro que compõe a obra, a *Utopia* é delineada matematicamente, desde a arquitetura da ilha e de suas cinquenta e quatro cidades constituintes até ao modo de viver dos *utopianos* – como dividem as horas do trabalho, da educação, do ócio; como se vestem, como lidam com o ouro, com a guerra, com a terra, com a criminalidade e como se articulam as relações interpessoais (MORE, 2004). Por isso, Firpo (2005) deixa claro que um dos atributos fundamentais do gênero utópico é o seu caráter *global*, pois o modelo que exhibe não se estende a uma particularidade de vida somente, mas envolve-a por completo.

Ribeiro (2009) também assevera que o “outro lugar” delineado – que também pode ser “outro tempo” – deve ser confrontado com o espaço-tempo em que o leitor habita. Entretanto, este modo comparativo efetua-se de forma *sui generis*, revelando a obra em sua complexidade criativa, a partir de sua “metalógica” (PRÉVOST, 2015). Assim, em sua “poética das utopias literárias”, Vosskamp (2009) informa com mais rigor os mecanismos que norteiam essa lógica peculiar, cujo princípio poético central identificado por ele é o da *negação*. Segundo o professor alemão, todas as utopias literárias contêm esse potencial negativista que, na *Utopia*, de More, é tão bem articulado que perpassa tanto o eixo formal quanto o eixo temático da obra.

No plano verbal, elemento constitutivo do eixo formal, o princípio da negação é validado através do uso recorrente daquilo que Prévost (2015, p. 440) define como “conceitos auto-destrutores”. Tais conceitos são assim chamados por designarem elementos esvaziados de substância; pois ao passo que se afirmam como algo, significam exatamente o seu contrário, a ausência. Eis, abaixo, alguns exemplos:

“Utopia”, por exemplo, evoca o absurdo: “o país que não existe”; escrevendo a Erasmo (Allen II, p. 339 e 346) Morus a nomeia Nusquama, “Ilha de Nenhum Lugar”. [...] Em vão tentaria o leitor representar Amaurota, a capital da ilha, pois ela é a “Cidade invisível”. No passado, ela tinha outro nome, Mentiranum, a “Cidade-mentira”, que ecoa a carta preliminar já citada, na qual Morus adverte o leitor de que poderia lhe acontecer de “dizer mentiras”. Quanto ao rio Anidro, que banha Amaurota, ele é um rio “negativo”, um “rio sem água”. Os acorianos são um “povo sem território”; os alaopolitas, “cidadãos sem nação”; os poliléritas, “gente que existe somente em palavras”; os nefelogetas, aqueles que “moram nas nuvens”; os anemolianos, “habitantes do vento” (PRÉVOST, 2015, p. 440 - *grifo do autor*).

Segundo o autor, o absurdo que essas palavras evocam, longe de mera fantasia, remete a outro elemento constitutivo do gênero: a *ironia*, que “consiste em dizer o contrário do que se pensa a fim de melhor comunicar uma verdade mais profunda” (PRÉVOST, 2015, p. 439-440).

Esse artifício literário, utilizado conscientemente pelo escritor, cumpre a função de fortalecer o elo de cumplicidade com o seu leitor, lembrando-o de que não deve interpretar aquilo que lê dentro da lógica habitual. Esta relação é denominada de “convenção irônica”. A utopia, nesse sentido, funciona como uma obra-espelho diante da qual a realidade empírica é posicionada. Enquanto a imagem refletida de um mundo perfeito é afirmada satiricamente ante os olhos de leitor, este é desafiado a perceber que a mesma imagem é a negação, a desconstrução da realidade histórica defeituosa que se lhe opõe.

Na *Utopia*, em particular, More consolida a sua crítica negativa à sociedade inglesa do século XVI em três níveis: “a composição social”, “o aspecto político” e “a dimensão econômica” (SILVA et al, 2014, p. 44). No primeiro nível, o autor desaprova a vida ociosa que levam o clero e a nobreza, enquanto seus vassallos são explorados; censura os príncipes que preferem guerrear para conquistar novos reinos do que bem governar os que já se encontram sob seu domínio. No campo político, nega o poder absolutista do príncipe sobre as pessoas e seus bens; condena, também, a injusta forma de se fazer justiça, especialmente no que tange ao enforcamento corriqueiro de ladrões e miseráveis que, em nada, solucionava o problema da criminalidade. A maior parte desses infratores, inclusive, era constituída de camponeses cujas terras foram tomadas para a prática da ovinocultura:

“Os carneiros”, respondeu Rafael, “vossos carneiros”. Esses animais são, habitualmente, bem mansos e pouco comem. Mas disseram me que, no momento, mostram-se tão intratáveis e ferozes que devoram até os homens, devastam os campos, casas e cidades (MORE, 2004, p. 17).

Visando, portanto, o maior lucro possível, os monarcas editaram as Leis de Cercamentos, tornando privadas as terras comunais onde os camponeses viviam e de onde tiravam o sustento, prejudicando-os. Expulsos dessas áreas, o resultado foi o aumento expressivo, feito endemia, de misérias e de revoltas. Essa realidade foi registrada em *Família de Errantes* (1520), do gravador e pintor, Lucas van Leyden. Migrando para as cidades, esses camponeses formarão, em seguida, a classe operária das fábricas. Por isso, no plano econômico, o seu alvo é a propriedade privada, pois de acordo com o autor: “[...] onde existe a propriedade privada, onde o dinheiro é a raiz de todas as coisas, não é possível governar de forma justa e próspera” (MORE, 2004, p. 41-2).

Assim, nas palavras de Paquot (1999), More denunciou os danos ocasionados pelo acúmulo de terras por parte de um grupo privilegiado e a pauperização de uma parte

significativa do campesinato, condenado a deslocar-se para as cidades, vagando a pedir esmolas e a roubar dos ricos. Por isso, Lopes (2004), explica que, com a crítica social cáustica elaborada em *Utopia*, o autor desejava eliminar a discrepância econômica existente entre as classes abastadas e a grande massa de pobres que havia em seu tempo. Para ele, tal atitude – a de tentar diminuir a pobreza de modo que a opulência recuasse ao nível ajustado de uma sociedade fraternal – é própria de um humanista cristão, tal qual Thomas More. E a única forma de tornar essa ambição viável seria extirpando o parasitismo. Como? Todos trabalhando e sendo tratados igualmente, sem distinção de classe. Na obra, por exemplo, vemos um lugar onde “todos trabalham – para que todos possam trabalhar menos” (COELHO, 1986, p. 28).

Por fim, esse confronto dialético entre as realidades empírica e ficcional traz à superfície um dos elementos mais importantes da utopia: o seu caráter “teleológico”, pois ao passo que critica aquilo que é, o “*ser efetivo*”, aponta para o que ainda não é, mas que pode vir a existir – o “*ser potencial*” (RIBEIRO, 2009, p. 142). Por esta razão, ela é considerada uma estrela-guia, aquele “ponto de referência do mapa comum de uma eterna busca pela melhora da condição humana” (CLAEYS, 2013, p. 13), em direção ao qual todos deveriam partir, sem hesitar.

Todavia, nem sempre essa estrela é vista a brilhar em todo o seu fulgor. A verdade é que, nos dias correntes, esta se encontra encoberta, fazendo com que muitos cheguem à conclusão de que ela não mais existe. Em tais circunstâncias, porém, parece pertinente questionar: “o que pode a literatura?” (TODOROV, 2014, p. 73). O capítulo que se segue revelará, através da incursão por alguns exemplares da Literatura Distópica, que quando não existem luzeiros no céu que apontem o caminho, eles devem ser forjados pela *imaginação*. Por essa razão é que Ágnes Heller, na entrevista *Nós, os órfãos da utopia* (2016), concedida a Alessandro Zaccuri, afirma que, em determinadas situações, – especialmente em condições distópicas – esta é “tudo”; e a Literatura, como objeto concreto da imaginação humana (SARTRE, 2015), nesse sentido, pode muito.

## 2. “ESTRELAS PULVERIZADAS”: DAS DISTOPIAS LITERÁRIAS E DO CAMINHAR UTÓPICO EM MUNDOS SOMBRIOS

“Teve a impressão de que as estrelas haviam sido pulverizadas pelo som dos jatos negros e que, pela manhã, a Terra estaria coberta com sua poeira, como uma neve estranha” (Bradbury, 2012a, p. 32).

A película *Selma: uma luta pela igualdade* (DuVernay, 2014) narra os esforços dos cidadãos negros norte-americanos pelo direito ao voto. A luta não era somente pelo voto, era pela vida, pela igualdade, pelo respeito. Apesar de ser um direito já assegurado no país para todos os americanos pela Constituição, no sul dos Estados Unidos, os negros eram impedidos de o exercerem, sofrendo ameaças e até mesmo a morte em decorrência da segregação racial. Após o atentado em uma igreja, resultando na morte de quatro crianças, Martin Luther King Jr e alguns aliados convocaram a população para juntos protestarem pacificamente. Um desses protestos foi a *Marcha de Selma a Montgomery*, realizada em 1965, fonte de inspiração para a obra cinematográfica.

Logo no princípio das agitações, vários líderes do movimento foram presos, entre eles, King Jr. Com sua vida em perigo, cansado e desanimado com os resultados negativos e a imobilidade das autoridades políticas que pouco atentaram, até aquele momento, para garantir a proteção dos cidadãos negros, temia que todo o seu esforço fosse em vão. Em uma noite, enquanto esperavam o tempo passar, enclausurados dentro de uma cela, estabeleceu-se o seguinte diálogo entre King Jr e Ralph Abernathy, um dos seus companheiros ativistas, que tentava encorajá-lo:

— Estou cansado!  
 — *Olho no prêmio, Martin!*  
 [...]  
 — O que acontece quando um homem se levanta e diz que agora “já chega!”? [...]. Um homem se levanta só para ser derrubado [...]. O que houve com as pessoas que ele liderava? O que estamos fazendo, Ralph?  
 — *Vamos passo a passo, como nós temos feito. Pavimentando o caminho do jeito que der. Pedra sobre pedra!* (SELMA, 2014 – grifo nosso).

Nota-se, na conversação dos protagonistas da cena, o conflito entre os modos de cada personagem enxergar o momento histórico vivenciado. Embora ambos considerassem atentamente as circunstâncias sociopolíticas em que estavam inseridos, diferiam na maneira de interpretá-la. Naquele instante específico, King Jr, aquele que havia pronunciado *I Have a*

*Dream* (1963) – um dos discursos utópicos mais conhecidos no mundo (MACHADO, 2016) – encontrava-se abatido pelo pessimismo. Em sua visão obscurecida, a única ilha que conseguia vislumbrar era aquela, deteriorada, onde o homem negro estava banido em sua própria pátria, mesmo após um século após a Proclamação da Emancipação (1962) feita por Abraham Lincoln: “One hundred years later, the Negro lives on a lonely island of poverty in the midst of a vast ocean of material prosperity. [...] still languished in the corners of American society and finds himself an exile in his own land” (KING JR, 2019, p. 1).<sup>9</sup>

No entanto, Ralph Abernathy, sem ignorar a realidade problemática, direcionou o olhar do líder pacifista para uma nova realidade que poderia surgir a partir daquela; e revelou também o *processo* de superação do fosso existente entre ambas, que consistia na luta incessante, contínua, muito embora não tenha dado a ele a garantia da conquista. As palavras de Abernathy indicam os principais elementos constitutivos do *caminhar utópico* e que estarão sob análise logo adiante. Mas já se pode destacar previamente os dois mais importantes que, conforme Darko Suvin aponta em *Um breve tratado sobre a Distopia 2001* (2015, p. 472), são: um “agente” em movimento e “um espaço imaginário (ou um tempo)” dentro do qual esse agente se movimenta.

Tomando, assim, por *corpus* as utopias negativas *1984*, de Orwell, *Laranja Mecânica*, de Burgess e *O Conto da Aia*, de Atwood, o primeiro tópico deste capítulo as explorará de modo a expor, através de seus enredos, as principais características pertinentes à composição do gênero, além de apresentar *o modo como caminham*, através das cinzas estelares que cobrem o chão, seus personagens protagonistas. Em seguida, a partir das obras *Nós* (1921), de Ievguêni Zamiátin, considerada por muitos a primeira narrativa moderna genuinamente distópica (BOOKER, 1994) e *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, pretende-se revelar como o movimento utópico efetuado por seus personagens *estanca-se* pela operação das conjunturas sociopolíticas totalitárias dominantes, entre elas o racionalismo técnico e a mecanização da vida.

Nesse sentido, dada a aproximação entre literatura e sociedade amiúde reafirmada nesta pesquisa, adota-se como método analítico da matéria literária a *sociocrítica*, que permite averiguar como os fatores histórico-sociais – vistos em primeira instância como elementos externos – funcionam como agentes estruturais e estéticos, indispensáveis para a significação da obra (CANDIDO, 2006). Ademais, por assumir, em seu desenvolvimento, a mesma

---

<sup>9</sup> “Cem anos depois, o negro vive em uma ilha solitária de pobreza em meio a um vasto oceano de prosperidade material. [...] ainda definhado nos cantos da sociedade americana e encontra-se exilado em sua própria terra” (KING JR, 1963, p.1 – *tradução nossa*).

perspectiva cético-pessimista marcante nas distopias, acredita-se que a teoria crítica dos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno, Marx Horkheimer e Walter Benjamin, bem como as reflexões de outros autores herdeiros da teoria marxista serão de grande valia para as análises que, aqui, se pretende erigir.

Contudo, espera-se que dela advenha algum feixe de luz capaz de iluminar questões pertinentes à realidade presente, pois como declarou Hannah Arendt (2008), mesmo os homens que vivem em “tempos sombrios” têm “o direito de esperar alguma iluminação”; e sabendo que esta, segundo a autora, pode ser refratada por meio da existência frágil e incerta de certos homens e mulheres, através do modo como “*viveram suas vidas*”, de “*como se moveram no mundo*” e de “*como foram afetadas pelo tempo histórico*” (ARENDR, 2008, p. 1-2 – *grifo nosso*), toma-se de empréstimo, para reflexão, alguns aspectos da vida, do movimento e das experiências dos *humanos de papel* das distopias supracitadas.

## 2.1 Das distopias literárias

Em tempos de ameaças, crises e colapsos globais seja na economia, na saúde, no meio ambiente, na cultura e na política, menções às distopias acabam se tornando muito recorrentes. Nessas difíceis circunstâncias, leitores (e telespectadores também) de todo o mundo voltam-se, ávidos, para tais produções ficcionais e encontram, nelas, estranhas semelhanças ou mesmo infelizes coincidências com a realidade vivenciada por eles – e em razão dessas previsões se cumprirem com certa exatidão, são consideradas, por vezes, profecias (PIMLOTT, 2009). Assim, diante de um cenário global que oferece poucas alternativas além do medo e da insegurança, o pessimismo distópico tem se manifestado amplamente no universo da arte nos últimos anos e encontrado um público significativo. Mas o que são as distopias? Quais mudanças histórico-sociais impulsionaram a sua emergência? Quais são as suas características distintivas? O que buscam os leitores em tais obras? Qual a importância da mensagem que elas proclamam para a humanidade nos dias correntes? Essas perguntas servirão de bússola para as discussões em andamento.

Iniciando, pois, pelas reflexões referentes ao questionamento primeiro, importa apresentar, em linhas breves, o lugar de origem e o contexto histórico-social em que o objeto em estudo surgiu, para em seguida explicá-lo em pormenores. Isto posto, sabe-se que as distopias começaram a ser publicadas em profusão no Ocidente a partir do século XX, daí espalhando-se por vários países, ganhando múltiplas formas e expressões. O contexto histórico-social catalisador foi o início daqueles que pareciam ser, nas palavras do satirista Karl Kraus,

“Os últimos dias da Humanidade” (*Apud* HOBBSBAWN, 2003, p. 30): o despontar da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A este evento se seguiram muitos outros que, em conjunto, foram capazes de enfraquecer rapidamente a antiga tradição do espírito utópico de dois mil anos de existência. Erich Fromm discrimina sete desses acontecimentos no trecho abaixo:

A insensibilidade moral da Primeira Guerra Mundial foi apenas o começo. Outros eventos se seguiram: a traição das esperanças socialistas pelo capitalismo estatal de Stalin; a grave crise econômica do fim da década de 1920; a vitória da barbárie em um dos mais antigos centros culturais do mundo – a Alemanha; a insanidade do terror stalinista durante a década de 1930; a Segunda Guerra Mundial, na qual todas as nações em conflito perderam algumas considerações morais que ainda existiam na Primeira Guerra Mundial; a destruição ainda mais total de cidades como Hamburgo, Dresden e Tóquio, e, por fim, na utilização de bombas atômicas contra o Japão (FROMM, 2009, p. 368).

No curso desses eventos, um sentimento de temor pelo futuro da raça humana e o destino da civilização instalou-se. Ao refletir sobre tais circunstâncias, Hanna Arendt (2012) afirmou que pairava no ar um tipo de calma que mais parecia uma rendição de quando não se tem esperança alguma. Segundo a filósofa alemã, ninguém mais esperava que ocorresse algum tipo de restauração que trouxesse de volta a antiga forma do mundo. Todos apenas contemplavam, resignados, os desdobramentos do caos instalado. As distopias surgiram para dar voz a desesperança generalizada. Assim, desde a popularização do gênero, este passou por algumas etapas; e durante os processos de metamorfose, foi constituindo-se e fortalecendo-se em contato com os debates teóricos.

Essas etapas, por sua vez, foram registradas por Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003) no texto introdutório do volume *Dark Horizons: Science Fictions and the Dystopian Imagination* (2003); e a partir de suas pesquisas, os autores puderam identificar quatro, inicialmente. A primeira delas refere-se ao estabelecimento das bases do distopismo literário, período em que foram escritas e publicadas as obras consideradas clássicas ou canônicas, a saber, a tríade: *Nós* (1924), de Zamiátin, *Admirável Mundo Novo* (1931), de Huxley, e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1949), de Orwell.

O segundo momento, datado entre os anos 60 e 70, é marcado por um retorno à escrita eutópica. Nesse sentido, à semelhança dos primeiros textos utópicos, autores como Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy, Samuel R. Delany, Ernst Callenbach, Sally Miller Gearhart e Suzy McKee Charnas desenvolveram narrativas em que se apresentam lugares melhores. No entanto, os últimos diferem daqueles porque não mais projetam minuciosamente

modelos de cidades ideais como fizeram More e seus seguidores, os “utopistas projetistas”, “[...] com especificações sobre o tamanho dos aposentos e o horário das refeições. [...] Da disposição dos assentos à mesa aos temas da conversação” (JACOBY, 2007, p. 15 -16). Estes rejeitaram as proposições paradigmáticas, mas conservaram o mesmo espírito utópico. As *utopias críticas* – como Baccolini e Moylan denominam as obras produzidas nesse período – foram influenciadas, em sua maioria, pelo pensamento crítico feminista, ecológico e da Nova Esquerda (BACCOLINI, R; MOYLAN, T, 2003).

No entanto, no princípio da década de 80, a utopia crítica foi sufocada de modo súbito por uma nova tendência, permanecendo apenas uns poucos escritores da antiga tradição, entre eles, Pamela Sargent, Joan Slonczewski, Sheri Tepper e Kim Stanley Robinson. Nessa fase, a terceira, o gênero distópico voltou com força. A razão, segundo os autores, além da reestruturação da economia e o fortalecimento do mercado, de políticas de direita e de um meio cultural fundamentalista, foi a insurgência do movimento *Cyberpunk*. As obras *Blade Runner* (cinematográfica), de Ridley Scott, e *Neuromancer* (literária), de William Gibson, exemplificam bem esse momento em que o imaginário coletivo foi tomado pelo negativismo niilista (BACCOLINI, R; MOYLAN, T, 2003).

Ainda baseado nos estudos de Baccolini e Moylan (2003), considera-se que com a chegada do ano de 1984, desencadearam-se várias atividades comemorativas em homenagem a famigerada obra de Orwell. Este fato, associado à publicação, no ano seguinte, de *O Conto da Aia*, contribuiu de modo substancial para a permanência do espírito distópico. A obra de Atwood, ademais, favoreceu a revisão dos clássicos, e a partir de suas interrogações, introduziu a quarta virada da literatura distópica, em que vieram à existência as *distopias críticas*. Estas distinguem-se das distopias clássicas, segundo Fátima Vieira, por darem abertura a expressão da imaginação utópica em seus enredos e pela “esperança de feição utópica” que suas personagens costumam manifestar, ainda que de forma velada (VIEIRA, 2009, p. 184). Outrossim é que elas não se limitam a criticar o presente defeituoso apresentando os seus sintomas, somente; mas, além disso, sondam vieses de transformação dessa realidade problemática buscando compreender as suas causas.

Findo este breve histórico, é premente a exposição de algumas definições acompanhadas de exemplos literários que promovam uma compreensão mais clara das acepções explicitadas. Uma das formas propostas por Baccolini e Moylan para se investigar as propriedades e a lógica composicional das distopias e, por consequência, defini-la, é compará-la aos gêneros vizinhos. Nesse sentido, os estudiosos asseveram, em primeira instância, que: “Dystopia is distinct from

its nemesis, the anti-utopia, and its generic sibling, the literary eutopia”<sup>10</sup> (BACCOLINI, R; MOYLAN, T, 2003, p. 4). Mas de que modo?

Conforme os autores, as anti-utopias são aquelas obras (literárias e não-literárias) que se colocam contra a utopia e a imaginação utópica. As distopias, por sua vez, apesar dos cenários sombrios que descrevem, tal como as eutopias, mantêm em suas narrativas o espírito utópico. Suvin (2015), no entanto, não compactua dessa definição por completo. Para o pesquisador, a anti-utopia, de fato, critica as utopias positivas, mas não é inimiga da distopia; pelo contrário, aquela se constitui um dos braços desta. Desse modo, em seus estudos, Suvin divide a *distopia* – ou *cacotopia* – em duas ramificações: a *anti-utopia* “que é uma inversão estrutural da eutopia”, cujo *locus* “é explicitamente projetado para refutar uma eutopia” e a *distopia simples*, “é uma distopia pura e simples, uma que não é ao mesmo tempo uma anti-utopia” (SUVIN, 2015, p. 469- 470). Para esclarecer um pouco mais as distinções, o autor explica que a primeira mantém diálogo com o “anti-socialismo” e a segunda com o “anti-capitalismo radical” (SUVIN, 2015, p. 470).

Agora, no que tange as suas particularidades em relação à eutopia, elas se encontram principalmente nas estratégias formais. A primeira característica divergente perceptível está na “viagem” realizada pelo narrador das eutopias clássicas que comumente serve de pretexto para inserir o leitor no mundo novo. Nas narrativas distópicas, porém, essa viagem não acontece. O texto inicia-se *in media res*, ou seja, no meio da narrativa, com o personagem já inserido na sociedade problemática (BACCOLINI, R; MOYLAN, T, 2003).

Nas páginas iniciais de *1984*, o leitor conhece Wiston Smith, homem de trinta e nove anos portador de uma úlcera sobre o joelho. Homem de aparência frágil que parece ser, sob um olhar prévio, somente mais um indivíduo perdido em sua irrelevância social. Londres, a cidade mais proeminente das províncias de Oceânia, onde mora, tem uma aparência decrépita. As casas, deterioradas, são sustentadas por vigas escoradas em suas paredes. Os tetos e muros caídos formam o cenário de guerra. De fato, há bombardeios frequentes. À medida que narrador-onisciente principia a descrição dos movimentos do personagem e de suas percepções dos espaços da narrativa, apresenta-se à visão do leitor elementos que, aos poucos, revelam as circunstâncias hostis em que o protagonista vive, cujas sombras, sem dúvida, preenchem os caracteres físicos, mas transbordam nos aspectos sociais.

Na obra em questão, logo se destaca a presença de um grande pôster colado na parede do prédio com a figura de um homem de bigode com feições rudes, que dava a impressão de

---

<sup>10</sup> A distopia é distinta de seu inimigo, a anti-utopia e seu irmão genérico, a eutopia literária” (BACCOLINI, R; MOYLAN, T, 2003, p. 4 - tradução nossa).

vigiá-lo em cada passo: “Era uma dessas pinturas realizadas de modo que os olhos o acompanham sempre que você se move: O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ, dizia o letreiro, embaixo” (ORWELL, 2009, p. 12). Ao subir as escadas e adentrar o seu apartamento, outro olho, esse metálico, substitui os primeiros: uma placa presa à parede chamada de “Teletela”. Esse equipamento não podia ser desligado e era capaz de captar e transmitir qualquer som emitido, mesmo aqueles próximos de um suave sussurro. Desconfiava-se, além disso, que ela era capaz de enxergar tudo o que o inquilino fazia enquanto estivesse enquadrado em seu plano: “Era possível inclusive que ela controlasse todo mundo o tempo todo” (ORWELL, 2009, p. 13). Quando não estava de costas, o personagem ostentava um sorriso otimista ao encará-la, pois era necessário que escondesse seus verdadeiros sentimentos se quisesse *sobreviver*. Nota-se, através dessa pequena atitude, uma tentativa de não se deixar dominar por completo. Um artifício aparentemente insignificante, mas que o distinguia da grande massa de subjugados.

Como se não bastasse o sistema de vigilância interna, o patrulhamento policial reforçava o controle observando as janelas através de seus helicópteros a sobrevoar no céu. Apesar do cenário revelar-se sufocante, Winston não considerava a patrulha policial um problema real, pois havia algo pior: a “Polícia das Ideias” que farejava toda sorte de “pensamento-crime” e este “não era uma coisa que se pudesse disfarçar para sempre” (ORWELL, 2009, p. 29). Esta, sim, era digna de preocupação. Mas a despeito das circunstâncias que o aprisionam, o personagem manifesta, desde o princípio, sentimentos de insatisfação e inadequação à realidade em que está inserido. Tais sensações levam-no a escrever de um diário, uma atitude subversiva àquele contexto. Ainda que não estivesse escrito, ter o objeto, em si, já era perigoso. Por expor, nele, todas as suas ideias e desaprovação do *status quo* (seus pensamentos criminosos), era o mesmo que estar carregando uma arma que usaria, no futuro, contra si mesmo.

Isso nos leva a segunda característica dos textos ficcionais distópicos, que é o embate contínuo entre duas narrativas de naturezas opostas: “a narrative of the hegemonic order and a counter-narrative of resistance” (BACCOLINI, R; MOYLAN, T, 2003, p. 5).<sup>11</sup> Diante das muitas informações distorcidas oferecidas pelo governo e do processo de apagamento histórico que este promove, Winston busca manter-se são, registrando em seu diário as suas próprias interpretações do caos social em que está submerso, refletindo sobre eles e esforçando-se para superá-lo.

---

<sup>11</sup> “Uma narrativa de ordem hegemônica e uma contra-narrativa de resistência” (BACCOLINI, R; MOYLAN, T, 2003, p. 5- tradução nossa).

Hobsbawm (1995) reconhece que a destruição do passado histórico, isto é, dos meios sociais que aproximam as gerações progressas às atuais, foi um lamentável fenômeno constatado ao final do século XX. O sintoma resultante dessa fratura temporal, segundo o historiador, foi que a juventude passou a crescer ignorando os acontecimentos que os trouxeram ao tempo de sua existência, como se vivessem em uma espécie de presente eterno, sem origem nem fim. Em face do diagnóstico mencionado, o autor enfatiza a importância dos historiadores, cujo dever “é lembrar o que os outros esquecem”, mas adotando uma postura que supere o simples ato compilatório e cronista dos fatos (HABSBAWM, 1995, p. 13). Em 1984, Winston cumpre a função desse historiador que, além de registrar o presente, busca reconstituir, numa incessante busca em suas memórias, o vácuo existente no caminho que o levou àquele tempo. A tarefa, contudo, não era fácil:

Winston não conseguia se lembrar de jeito nenhum de uma época em que seu país não estivesse em guerra, mas era evidente que existira um intervalo bastante prolongado de paz durante sua infância, porque uma de suas memórias mais antigas era de um ataque aéreo que aparentemente pegara todo mundo de surpresa. [...] Ele não se lembrava do ataque em si, mas lembrava-se da mão de seu pai apertando a sua enquanto desciam, desciam, desciam correndo para chegar em algum lugar profundamente enterrado no chão [...] (ORWELL, 2009, p. 45).

Mas além do esforço para manter-se sóbrio, lúcido contra as distorções operacionalizadas pelo governo, por que lembrar o passado torna-se, aqui, uma ação tão importante? Em suas reflexões íntimas, Winston encontra a resposta: “[se] o passado estava morto, o futuro era unimaginável” (ORWELL, 2009, p. 38). Assim, a manutenção do presente através da obliteração do passado histórico apresenta-se como um eixo de sustentação do domínio hegemônico, pois é pouco provável desejar aquilo que nunca se conheceu. Como disse Offred, narradora autodiegética do *Conto da Aia*, é mais fácil aceitar o estado atual das coisas quando não se tem lembranças de uma época diferente (ATWOOD, 2017). Nas palavras de Chauí (1984, p. 120), esse apagamento possibilita o poder hegemônico, fazendo uso de sua ideologia, fabricar “uma história imaginária” que interioriza nos vencidos a ideia de que eles são apenas pacientes, nunca sujeitos ativos capazes de escrever a sua própria existência. Nesse sentido, segundo Marcuse, “esquecer é perdoar o que não seria perdoado se a justiça e a liberdade prevalecessem”; por isso, em sociedades totalitárias, a recordação torna-se “uma das mais nobres tarefas do pensamento” (*Apud* MATOS, 2009, p. 76).

Antes de prosseguir, deve-se salientar que as distopias representam múltiplas versões desse “presente contínuo” denunciado por Hobsbawm (1995, p. 13). Uma delas é o uso de drogas sintéticas tais como o “soma” do *Admirável Mundo Novo*, cujo efeito alucinógeno e sedativo era capaz de dopar os indivíduos e extirpar deles o *mal-estar* que vez em quando os acomete; mantendo-os em um estado de euforia, inseridos em um “mundo quente, cheio de cores vivas, o mundo infinitamente acolhedor [...]. [Onde] todos eram bons, e belos, e deliciosamente divertidos” (HUXLEY, 2014, p. 102) e de onde nunca querem sair. Ao analisar a obra de Huxley, Theodor Adorno (1998) direciona a sua crítica final para essa característica, em específico. Para o sociólogo alemão, o satirista errou ao permitir que a “onipotência do presente” prevalecesse na narrativa; era necessário, segundo o autor, que houvesse uma “práxis” capaz de romper com “a infame continuidade” (ADORNO, 1998, p. 115).

De fato, os únicos personagens que poderiam ser os agentes dessa *práxis* foram engolidos pelo sistema. Sobre um deles, Bernard Marx – aquele que se recusava fazer uso do soma, que preferia a solidão em vez da multidão, e até mesmo conversar e caminhar em vez de cumprir as suas horas obrigatórias de diversão –, é revelado que a razão de tais atitudes estranhas residia em um erro técnico no momento de sua gestação na sala de decantação (diferente de Clarisse McClellan cujas formas de resistência foram construídas por ela mesma em suas relações sociais). Na verdade, seu ódio ao Estado Mundial resultava unicamente ao preconceito sofrido devido à sua má formação biológica. Ele sofria porque queria ser como os demais, não porque reconhecia os efeitos malignos do totalitarismo científico-tecnológico em vigor. Quando, por meio do poder, obteve o respeito de seus pares, logo o Estado Mundial tornou-se um bom lugar para ele. No fim, Bernard Marx, apesar dos traços “inquietantes”, era “bastante inofensivo” (HUXLEY, 2014, p. 114), pois sua coragem, como ele mesmo confessou, era apenas teórica.

Voltando, entretanto, à 1984, curiosamente, o personagem protagonista trabalha no Ministério da Verdade, departamento responsável por manipular os fatos, reescrevendo jornais e destruindo evidências que podem comprometer o regime. Assim, enquanto escreve o seu diário particular, ele está escrevendo, na verdade, a sua “contra-narrativa”. Escrever é sua forma de contestar e resistir ao poder hegemônico. E a medida em que escreve, aumenta nele o desejo de mudar a realidade e a coragem para fazê-lo. Esse poder ao qual o personagem se opõe mantém a sua soberania através de um *governo totalitário*. A presença de um governo totalitário é, conforme Tábata da Cruz Silva (2018) afirma em sua pesquisa sobre as estruturas das narrativas distópicas, uma das principais características do gênero. Mas o que vem a ser um governo totalitário? Ou melhor, como se dá o funcionamento do sistema político totalitário nas

distopias? A obra *As Origens do Totalitarismo* (2012), de Hanna Arendt, dispõe de informações relevantes a respeito dos regimes totalitaristas que a humanidade conheceu e que podem iluminar as análises dos textos ficcionais.

Desse modo, com base em análises sobre a Alemanha Nazista e a Rússia Stalinista, Arendt (2012) declara que o totalitarismo contém, entre outras particularidades, uma ânsia pela “conquista global” e pelo “domínio total” (ARENDR, 2012, p. 12). Adolf Hitler, por exemplo, tinha por objetivo conquistar o mundo e fazer de seu país o centro do Terceiro Reich, uma superpotência de duração milenar (MUNDY; SCHURCH, 2004). Em *Nós*, obra que será retomada no tópico seguinte, tal atributo é identificável sem obstáculos. No princípio da narrativa, o leitor toma conhecimento de uma nota publicada no *Jornal do Estado*. Esse comunicado informa à população que no prazo de cento e vinte dias a construção da nave *Integral* será concluída. O motivo da idealização desse equipamento é que corrobora a característica em destaque. A matéria jornalística diz:

Um grande momento histórico está próximo, quando a primeira INTEGRAL alçará voo para o espaço. Há mil anos, vossos heroicos antepassados submeteram todo o globo terrestre ao poder do Estado Único. Uma façanha ainda mais gloriosa está pela frente: integrar a infinita equação do universo do universo com a INTEGRAL que cospe fogo. Espera-se submeter ao jugo benéfico da razão os seres desconhecidos, habitantes de outros planetas, que possivelmente ainda se encontrem em estado selvagem de liberdade (ZAMIÁTIN, 2017, p. 16).

Vê-se que após haver dominado todo o globo terrestre, insatisfeito, o Estado Único decide enviar representantes a outros planetas no intuito de ampliar o seu território e, com isso, obter um domínio não apenas global, mas intergaláctico, por assim dizer. Um senhorio definitivamente absoluto que para ser estabelecido não hesitará em fazer uso da força em caso de recusa dos nativos: “ Se não compreenderem que levamos a eles a felicidade matematicamente infalível, o nosso dever é obrigá-los a serem felizes” (ZAMIÁTIN 2017, p. 16). Percebe-se que as escolhas são bastante restritas: ou se aceita de forma pacífica ou se aceita por imposição. A bem da verdade, não há opções.

A supressão da liberdade de escolha, por sua vez, adequa-se à próxima característica listada por Arendt (2012). De acordo com a escritora, onde quer que o totalitarismo tenha se sido vitorioso, este destruiu a humanidade, em outras palavras, “minou a essência do homem” (ARENDR, 2012, p. 12). O livre arbítrio como elemento precípua da natureza humana é posto em cena como pauta reflexiva na distopia *Laranja Mecânica* (2014), de Anthony Burgess. As

ações dessa obra transcorrem-se também em Londres, mas esta é revestida de um novo quadro noturno. Nessa cidade, os níveis de violência elevaram-se de tal modo, que as possibilidades de segurança do cidadão comum são praticamente nulas. É o universo distópico da “ultraviolência”. A obra narra a história de Alex, um adolescente de quinze anos que, ao lado de mais três amigos, formam uma gangue. Juntos, os garotos andam pelas ruas da cidade à noite, violentando velhos, estuprando meninas, roubando, confrontando outras gangues juvenis e agentes policiais incapazes de combatê-los de forma eficaz.

Ao ser preso e condenado a vinte anos de prisão, o narrador-personagem é escolhido como cobaia de um experimento do governo que, provada a sua eficiência, seria utilizado para dar fim à criminalidade na cidade e a superlotação do sistema prisional em colapso. O tratamento chamado de Técnica de Ludovico é destinado a “eliminar de forma moralmente perversa a periculosidade dos criminosos” e também para promover a campanha eleitoral do governo em vigor (CARVALHO, 1973, p. 10). A técnica consiste em expor indivíduo a excessivas cenas de violência e, ao mesmo tempo, injetar, nele, uma medicação que promove fortes dores e enjoos. O objetivo é desenvolver no paciente um comportamento-reflexo, automático. Com o tempo, por associação, o indivíduo problemático acaba associando a violência à causa do seu insuportável mal-estar. Assim, para evitar o sofrimento, deixa de cometer crimes. Torna-se, então, um “bom” cidadão, pronto para ser reinserido à sociedade.

Antes, porém, de retornar ao convívio público, o protagonista é levado a um programa televisivo a fim de provar a eficácia da técnica e assegurar de que ele havia se tornado inofensivo, incapaz de cometer novos crimes hediondos contra a população. Numa espécie de espetáculo público, submetido aos mais variados estímulos, o jovem mostra-se extremamente dócil. Ao sair da prisão, porém, Alex se torna vítima dos policiais e dos mesmos cidadãos que ele maltratara anteriormente que se aproveitam de sua fragilidade para se vingarem. F. Alexander, um personagem escritor que se opõe ao governo e à Técnica Ludovico, acolhe o narrador-personagem e, penalizado, considera:

Eles transformaram você em alguma coisa que não um ser humano. Você não tem mais o poder de decisão. Você está comprometido com atos socialmente aceitáveis, uma maquininha capaz de fazer somente o bem. E vejo isso claramente: a questão sobre os condicionamentos marginais (BURGESS, 2014, p. 156).

Para F. Alexander, o que o Estado estava fazendo com os jovens marginais era um forte indício de que, em breve, estaria estabelecido um regime antidemocrático: “Estamos à beira do

abismo. Sem que nos apercebamos, daqui a pouco teremos o aparato completo do totalitarismo (BURGESS, 2014, p. 160). Isso significa que embora o cenário fosse de opressão, ainda havia algum resquício de liberdade que devia ser preservado. Por isso, como escritor, F. Alexander se via no papel de salvaguardar esse bem humano que paulatinamente vinha sendo destruído sem que houvesse oposição da comunidade. Através de seus escritos, ele estava disposto a conscientizar a população do rumo perigoso que a sociedade estava tomando e impedir que o governo não continuasse no poder nas próximas eleições. Entretanto, para a maioria, a vida tranquila era preferível à liberdade. Essa apatia, a “ausência de oposição organizada” também é denunciada por Arendt (2012, p. 346).

Diferente da Londres de Alex e Alexander, em *O Conto da Aia*, o sistema totalitário se revela bem mais complexo e em pleno funcionamento. No entanto, é preciso pontuar que o contexto social não foi mudado de forma instantânea. Conforme a narradora autodiegética, ele foi concretizado justamente porque, ao serem dados os primeiros sinais do que viria ser a República de Gilead, os indícios foram ignorados pela população. Os jornais falavam, com frequência, de mortes de pessoas desconhecidas. Os horrores descritos pareciam, segundo Offred, sonhos ruins, mas eram os pesadelos dos outros (nota-se a ausência de solidariedade). Não havia por que se preocupar. Todavia, quando tardiamente deram-se conta, toda a estrutura achava-se erguida; e as mulheres, especificamente, aprisionadas.

Os quarenta e seis capítulos que formam a obra são divididos em quinze partes, sendo que sete delas são intituladas “Noite”, o que realça o aspecto sombrio da sociedade imaginada pela autora, ratificado pela definição da narradora-protagonista, ao dizer: “De todos os sonhos este é o pior” (ATWOOD, 2017, p. 93). Nesse pesadelo, as mulheres tornaram-se “uma riqueza nacional” (ATWOOD, 2017, p. 80), isto é, propriedades do estado; principalmente aquelas que eram férteis, pois de alguma forma, engravidar tornou-se raro. Assim, as Aias – como foram designadas as mulheres responsáveis por preservar a existência humana – eram consideradas uma “riqueza” apenas por serem produtivas, por serem *úteis* à nação. Sendo assim, quando não podiam atender às exigências do governo, eram consideradas “não-mulheres”, tendo como destino as “colônias”, lugares de descarte daquilo que o estado considerava lixo, inútil (ATWOOD, 2017, p. 155).

Na estrutura patriarcal de Gilead, as mulheres foram destituídas de quase toda forma de autonomia. Perderam seus empregos, a liberdade financeira – tiveram seus cartões de crédito bloqueados e suas contas transferidas para algum homem da família; e a liberdade de expressão – muitas vezes precisavam sussurrar ou fazer gestos furtivos entre si para que não fossem percebidas por seus algozes no ato comunicativo. Também foram impedidas de ir e vir, de ler

e de escrever, enfim, perderam o domínio de si mesmas. Nesse sentido, ainda discorrendo sobre a capacidade dos regimes autoritários de atentar contra a essência humana, destaca-se, nessa narrativa, a desumanização das mulheres através da reificação, uma vez que, neste contexto, estas são tratadas como objetos.

De acordo com Patrique Lamounier Rego, em sua pesquisa *Caminhos da Desumanização: Análises e Imbricamentos Conceituais na Tradição e na História Ocidental* (2014), o processo de desumanização do ser humano ocorre, sobretudo, dentro de uma conjuntura de opressão. Portanto, seguindo essa lógica, para que esta conjuntura seja concebida são necessárias duas partes, representadas pelas figuras do *opressor* e do *oprimido*. Segundo o autor, estão inseridos do grupo dos oprimidos aqueles que se revelam enquanto vítimas dos abusos e da tirania dos opressores; além de estarem fora do padrão de normatividade por eles imposto. Os opressores, por sua vez, são reconhecidos como aqueles que emitem “discursos de desumanização”, afirmando a condição dos subjugados enquanto “coisas ou seres ‘não-humanos’ ” e que também atuam de modo a impedir que “homens e mulheres se humanizem” (REGO, 2014, p. 57).

Destarte, em *O Conto da Aia*, o discurso desumanizador pode ser notado, em primeira instância, no nome que as Aias recebem. Tão logo são apreendidas pelo governo, elas perdem o nome de registro – ocorrendo um apagamento de sua antiga identidade, de sua história. A personagem protagonista, por exemplo, passa a ser chamada de Offred; mas ela afirma: “Meu nome não é Offred, tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido” (ATWOOD, 2017, p. 103). Outras Aias, seguindo o mesmo padrão, chamam-se Ofwarren e Ofglen. Nota-se que, apesar de distintos, esses nomes possuem algo em comum: a preposição possessiva “of”, que na língua inglesa significa “de”. Nesse sentido, seus novos nomes, a cada vez que são pronunciados, reafirmam o seu estado de vida reificado, pois significam, respectivamente: “de Fred”, “de Warren”, “de Glen”, Comandantes aos quais pertencem e que possuem todos os direitos sobre elas.

Para Rego (2014), outra característica concernente ao sistema de desumanização é a ausência de *consentimento*. Conforme as suas análises, “o oprimido não consente com o que dele é feito, com que é dito sobre ele ou sobre as considerações que pesam sobre si e ainda é obrigado a se submeter a um processo que é contra sua própria vontade (REGO, 2014, p. 58). Offred manifesta o seu descontentamento frequentemente – muito embora o faça a si mesma. Por repetidas vezes o leitor é tocado por suas angústias quando esta se derrama, em desespero, ante as circunstâncias esmagadoras em que vive. Como não pode exprimir as suas dores audivelmente, as vozes do sofrimento advêm dos conflitos psicológicos que ora parecem levá-

la à beira da loucura, ora parecem injetar-lhe ânimo para continuar lutando. Offred não consentia com a violência que sua identidade sofrera ao mudarem-lhe o nome, por isso, é-lhe imprescindível mantê-lo na memória:

Digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como um número de seu telefone, útil apenas para os outros; mas digo a mim mesma que está errado, tem importância, sim. Mantenho o conhecimento desse nome como algo escondido, algum tesouro que voltarei para escavar e buscar, algum dia. Penso nesse nome como enterrado. Esse nome tem uma aura ao seu redor, como um amuleto, um encantamento qualquer que sobreviveu de um passado inimaginavelmente distante. *Deito-me em minha cama de solteiro, de noite, com os olhos fechados e o nome flutua ali, por trás dos meus olhos, não totalmente ao alcance, resplandecendo na escuridão* (ATWOOD, 2017, p. 103- grifo nosso).

Em atitude de negação e inconformismo, Offred repetia o seu antigo nome em pensamento. Era preciso dizê-lo a cada instante. Se o esquecesse, quem mais iria lembrá-lo a si, fazendo-a recordar de quem um dia fora? Ninguém. O nome verdadeiro que Offred, que se mantém oculto durante toda a narrativa cumpre, para ela, a função teleológica daquela estrela imaginária a brilhar no horizonte, como que a lhe desafiar: “Se as coisas são inatingíveis ... ora! / Não é motivo para não querê-las [...]” (QUINTANA, 2005, p. 28). Por conseguinte, enquanto agente móvel, a narradora manteve a sua mobilidade lenta – mas constante –, até ser resgatada de Gilead por um grupo de resistência clandestino chamado “Mayday”. Após ser retirada da casa do Comandante, Offred põe-se a narrar em uma gravação, já que não dispunha de papel, todas as experiências vivenciadas naquela sociedade. Como uma sobrevivente, narrar era, para ela, uma exigência. Uma espécie de atestado de ressurreição da morte-em-vida em que estivera sepultada. A gravação foi sua “mensagem na garrafa” para o futuro. Mas se ela conseguiu se libertar por completo do sistema é uma incógnita. Sua libertação é apenas uma possibilidade.

Entretanto, em grande parte das narrativas distópicas, não há nem mesmo a sugestão da liberdade como ocorre em *O Conto da Aia*. Apesar dos esforços para resistir, o agente acaba sucumbido no *locus* de opressão. Verdade seja dita, não é isso o que se constata com uma frequência assombrosa “na distopia nossa de cada dia” chamada realidade? (BECKER, 2017, p. 10). Se em 1984, o Grande Irmão era o vigilante perene a cercar a liberdade de seus cidadãos; hoje, em decorrência os altos índices de violência nas urbes (em nada divergindo do cenário de *Laranja Mecânica*), os cidadãos foram obrigados a contratarem suas sentinelas particulares, a erguerem muros e a instalarem câmeras e teletelas próprias, construindo suas prisões domiciliares como garantia de alguma segurança. E o que dizer quando o mal vem do

interior dessas prisões domésticas, quando os noticiários bombardeiam os telespectadores com os números alarmantes, embora muito aquém dos números reais, de feminicídio e outras formas de violência não somente contra a mulher, mas contra o ser humano em todo o mundo? Relutantemente, chega-se à conclusão de que, por mais tenebrosas que as distopias sejam, por inúmeras vezes, a realidade insiste em superá-la.

Doravante, serão investigadas as ideias de racionalização e mecanização da vida como forma de desumanização nas obras *Nós* e *Admirável Mundo Novo*. Para tanto, recorre-se conceito de *Esclarecimento* desenvolvido por Adorno e Horkheimer, posto que nele as ideias mencionadas encontram-se bem engendradas. Além de expandir as discussões sobre outros aspectos do gênero, o tópico a seguir serve de introdução para as reflexões consumadas no último capítulo a partir de *Fahrenheit 451*, uma vez que a mecanização e a racionalização da experiência humana impulsionada pelo advento do capitalismo industrial abrirão os caminhos para o novo padrão de aprisionamento experimentado na Modernidade Líquida com seu movimento irrefreável e ininterrupto.

## **2.2 A mecanização e a racionalização da vida em *Nós* e *Admirável Mundo Novo***

Escrita entre os anos 1920 e 1921, mas publicada somente em 1924, nos Estados Unidos, porque foi censurada pelo Sindicato dos Escritores Russos, a obra do engenheiro naval Eugene Zamiátin é tida como um marco histórico na Literatura Distópica, pois a sua publicação inspirou muitos outros enredos que, anos depois, se tornaram clássicos do gênero. Nesse sentido, ao servir de modelo para outras distopias escritas posteriormente, como as produzidas por Huxley, Orwell, Bradbury, Burgess e mesmo de autores contemporâneos como a escritora Veronica Roth, chamam-na de “a distopia original” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 10) ou, segundo Alexandra Aldridge, a “distopia paradigmática” (*Apud* KOPP, 2011, p. 10).

Discorrendo um pouco mais sobre outros aspectos curiosos dessa obra e de seu autor, Pavloski (2017) afirma que esta tem profunda relação com as experiências que Zamiátin viveu no período das Revoluções Socialistas de 1905 e 1917, em especial, a última, cujo resultado foi o estabelecimento da ditadura socialista. Uma dessas experiências foi o degredo do escritor de seu país, pois apesar de não ter sido o único texto de Zamiátin a receber censura, *We* é apontada por Jacoby (2007) como a razão principal deste acontecimento, uma vez que a obra foi lida e interpretada como um insulto ao comunismo soviético.

Entretanto, sabe-se que foi o próprio escritor que enviou uma carta a Stálin, em julho de 1931, apelando para que fosse concedida a ele e à sua esposa a permissão de viajarem para França; ou, no caso dele ser considerado um criminoso pelo governo, que fossem deportados. Nessa carta, Zamiátin não se coloca como inocente de todas as acusações sofridas. De fato, confessa que algumas de suas obras, escritas no princípio da Revolução, foram produzidas como pretexto para as suas críticas, justificando sua atitude como sendo um hábito inconveniente de sempre expressar o que considerava verdadeiro, em vez daquilo que fosse considerado aceitável; de escrever à luz de sua consciência, “em vez de escrever de acordo com ordens”. Ao defender, com fervor, o caráter independente e heterodoxo da literatura, afirmava que não lhe caía bem o manto do “servilismo” e da “bajulação”, por isso, somente em um país igualmente livre sua existência e desenvolvimento era possível. Zamiátin permaneceu em Paris até a sua morte em 1937 (ZAMIÁTIN, 2017, p. 331).

Sobre Aldous Leonard Huxley, consta que este nasceu em 1894, em Godalming, Condado de Surrey, Inglaterra e veio a falecer em Los Angeles, Califórnia, na mesma data que o presidente norte-americano John Fitzgerald Kennedy: 22 de novembro de 1963 – o que tornou a morte do escritor um fato menos notável (muito embora sua fama e prestígio já há muito havia se dissipado). Desprovido da inspiração e visão satírica de outrora, o que os críticos ainda tinham por ele era o respeito pelas obras escritas no passado e que lhe concederam uma posição de destaque e assegurada na Literatura Inglesa. Além de romancista, Huxley foi ensaísta, crítico de música, pintura, literatura e poeta – ainda que, para T.S. Elliot, seus versos não despertassem entusiasmo (CARVALHO, 2011).

Acerca de sua formação, Huxley era descendente de uma família de escritores, romancistas, poetas, biólogos e vários estudiosos pertencentes à classe média de Londres. Dada a diversidade de tal influência intelectual, David Cecil afirmou que Huxley “sentia-se igualmente bem com Dante e Darwin” (*Apud* CARVALHO, 2011), ou seja, tanto a ciência como a literatura lhe atraíam – dado perceptível não somente em *Brave New World* (1932) como também em outras produções suas, tais como *Crome Yellow* (1921) e *Ape and Essence* (1949). O amor pela primeira foi herdado do avô, Thomas Henry Huxley, que era cientista, e desenvolvido pelos constantes diálogos estabelecidos com seus irmãos Andrew Huxley, premiado com o Nobel de Medicina e Julian Sorell Huxley, o primeiro diretor geral das Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) (MANGINI et al, 2014). Quanto ao gosto pela matéria literária, esta nasceu por influência materna, posto que sua mãe era irmã do romancista Humphrey Ward e sobrinha do poeta Matthew Arnold.

De sua proximidade com o conhecimento científico, veio também a preocupação com os seus efeitos sobre a humanidade. Enquanto o desenvolvimento técnico-industrial serviu de estímulo para as narrativas utópicas de H.G.Wells (autor que influenciou diretamente a escrita huxleyana), o efeito sobre Huxley foi de natureza oposta. Tal qual Wells, o autor inglês era cômico da elevada capacidade humana em avançar no conhecimento tecnológico, no entanto, diferente daquele, não tinha fé suficiente nos homens para acreditar que estes agiriam com sensatez no seu manuseio, uma vez que os valores morais da humanidade eram, na sua visão, cada vez mais decadentes (VERATTI, 2007). Sua preocupação é compartilhada por Berriel (2014) que ratifica:

A questão é que somos contemporâneos de uma ciência que é, em muitos aspectos, desprovida de ética. Creio ser a primeira vez na História que isso acontece. O desenvolvimento técnico-científico anda, ou melhor, voa, sem qualquer governo quanto as suas finalidades humanas (BERRIEL, 2014, p. 19).

Desse modo, sabendo que nos dias correntes a ciência e tecnologia, enquanto braço destro da primeira, “nos afeta e nos desafia qualquer que seja a nossa atividade” (CUPANI, 2016, p. 10), é que esse tópico se mostrou relevante. Assim, nas páginas subsequentes, pretende-se refletir um pouco sobre a maneira como a ciência e a técnica têm afetado e desafiado a humanidade especialmente em uma perspectiva negativa, em seu caráter desumanizante, enquanto instrumento de dominação e esterilização da sensibilidade. Para este propósito, as obras *Admirável Mundo Novo* e *Nós* revelam-se pertinentes, pois ambas tratam do processo de sucção da seiva da vida humana, ao torná-la mecanizada e racionalizada (ORWELL, 2017). Todavia, é imperativo expor que não se trata de um discurso anticientífico ou antitecnológico, pois sendo que a maior parte da população mundial se encontra inserida em contextos que se cercam desses elementos, o banimento deles resultaria, sem dúvida, em uma nova distopia. Antes, porém, trata-se de uma crítica ao caráter maligno que a ciência e a técnica adquirem quando geridas por homens com fome de poder.

Isto posto, é premente apresentar o que os filósofos frankfurtianos entendem por *Aufklärung* ou *Esclarecimento*. De modo conciso, trata-se do processo de transformação do pensamento humano cujos objetivos fundamentais foram “livrar os homens do medo” e “investi-los na posição de senhores” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 16). Mas libertá-los de que medo? Do medo do desconhecido. Nesse período, chamado de “História Natural”, quando a natureza se mostrava superior, os primeiros seres humanos viam-se apavorados ante

os muitos fenômenos naturais que não conseguiam explicar. Os mitos surgiram, por assim dizer, como meio de apaziguar tais sentimentos, provendo-lhes as respostas necessárias. Entretanto, na medida em que o homem foi rompendo com o seu entorno, assenhorando-se dele e, com isso, construindo a sua “História Social”; essa natureza, antes “vital” e “mágica”, tornou-se desencantada, “racional”, “artificializada”, “instrumentalizada” (SANTOS, 2013, p 16-7), isto é, esclarecida. Destarte, a consequência imediata do esclarecimento foi o “desencantamento do mundo” (ALMEIDA, 2014, p. 6).

Tomando os termos apresentados por Santos (2013), o contraste entre *História Natural* e *História Social* é bem demarcado no Admirável Mundo Novo. A primeira é perceptível na representação da Reserva de Selvagens situada no Novo México, para onde viajam Lenina Crowne e Bernard Marx. Lá, os índios e mestiços viviam, isolados, alheios ao progresso, com quase “nenhuma comunicação com o mundo civilizado” (HUXLEY, p. 130). Em Malpaís, povoado onde os estrangeiros foram deixados, não há saneamento básico: a sujeira está amontoadada por toda parte, atraindo moscas, piolhos e insetos. As moradas são rústicas e habitadas por muitos moradores. Seus habitantes estão sujeitos às doenças, ao envelhecimento e também à morte; mantêm crenças míticas e tradições como o culto aos seus antepassados.

Ao avistar tais condições de vida, Lenina sentiu nojo e vergonha – principalmente quando viu uma criança sendo amamentada e soube que os bebês vinham ao mundo por meio da reprodução vivípara. A jovem manteve-se incrédula acerca da possibilidade de existência de uma realidade, que na sua perspectiva, era primitiva e involuída; e tal foi o impacto que aquelas constatações lhe causaram que, ao deixar a reserva, a personagem teve que ingerir uma dose de seis comprimidos de soma para esquecer tudo o que presenciou. Essa atitude de Lenina, bem presente no mundo contemporâneo, é a mesma de Mildred, esposa de Montag: ambas são dependentes desses analgésicos existenciais, impeditivos das experiências de dor, que embora desagradáveis, também fazem parte da formação humana. Máquinas, sim, têm existência indolor.

Distante, porém, do Malpaís, o Estado Mundial é constituído de múltiplos elementos indicadores de seu elevado índice de desenvolvimento. Quanto a estrutura física, há elevadores, escadas-rolantes, trens mon trilhos, aviões-foguetes e helicópteros por toda parte, minimizando os esforços de deslocamento ao máximo. Além do conforto, abundam as formas de entretenimento disponíveis no horário pós-trabalho: há o cinema sensível, as rádios de voz e músicas sintéticas, as redes de televisão – todos vinculados aos diversos escritórios de propaganda; elementos que convergem para o que se conhece por *indústria cultural*: destinada

não para divertir, mas essencialmente para escamotear os elementos de inumanidade presentes na sociedade (COELHO, 1983).

Todo o edifício do Estado Mundial bem como o seu funcionamento lembram uma grande fábrica – ou talvez um imenso cárcere de ferro – cujo Centro de Incubação e Condicionamento (CID), “a colmeia industriosa” ordenada por “quatro mil relógios elétricos” (HUXLEY, 2014, p.179) é o departamento mais importante. Escravos dos relógios, tal qual os homens de hoje, mantinham uma existência em função das horas. Nesse laboratório hiperdesenvolvido, destaca-se o modo como a vida humana é criada:

[...] aboliu-se a viviparidade e os indivíduos são originados em proveta, frutos de uma escolha rigorosa dos genes, de um conveniente tratamento químico durante a fase embrionária e de uma formação psicológica que se estenderá por toda a vida, desde o berçário” (VERATTI, 2007, p. 52).

Esse procedimento futurista imaginado por Huxley já não causa tanto estranhamento ao homem do século XXI, conhecedor das técnicas atuais de fertilização *in vitro*, em especial o processo de manipulação genética que possibilita a criação dos chamados “designer babies” ou “bebês projetados”. Conforme Camilla Costa e Bruno Garattoni (2012), o Diagnóstico Pré-Implantacional (DPI), nome desse procedimento clínico, permite desde a determinação prévia do sexo do bebê até a eliminação de genes que ocasionam algum tipo de anomalia física ou possibilitam o desenvolvimento de centenas de doenças.

Todavia, para além de garantir o bem-estar, muitos cientistas extrapolaram os horizontes de expectativas e pretenderam utilizar o procedimento na potencialização do condicionamento físico e até mesmo no aumento de sua capacidade intelectual dos indivíduos, resultando disso, talvez, em uma geração de “super bebês” atletas e intelectuais. O geneticista Jeff Steinberg, por seu turno, ao tomar conhecimento desses estudos, decidiu que os adotaria na seleção de características estéticas dos bebês que fossem gerados em sua clínica, o que fez o mundo científico estremecer vendo-se no limiar da concretização do cenário distópico huxleyano. Por gerar discussões acaloradas, o geneticista acabou suspendendo o projeto (COSTA; GARATTONI, 2012). Nessa conjuntura, a biotecnologia apresenta-se como um eixo da natureza sobre a qual o homem tem expandido o seu domínio esclarecedor, exigindo, ao mesmo tempo, o surgimento de discussões no campo da bioética que possam ajustar os seus limites.

É nesse limite que se instala a crítica social de Adorno e Horkheimer. Os autores preocuparam-se, acima de tudo, com o poder dominador adquirido através do esclarecimento e em seu caráter destrutivo ao ser utilizado para fins de exploração. Por esse motivo, afirmam

que se a terra se tornar esclarecida em sua completude, esta presenciará, ironicamente, o triunfo da calamidade. Para os filósofos, na medida em que os mitos foram dissolvidos e o conhecimento científico enaltecido, o saber transformou-se no meio de legitimação da superioridade de uns sobre outros, justificando a opressão dos mais frágeis. Asseveram que a exclusiva intenção do homem em conhecer e explicar a natureza por completo é para que, a partir da compreensão de seus mecanismos, possa descobrir como é possível empregá-la para subjugar ela mesma e aos seus pares. Assim, concluem: “o saber que é poder não conhece barreira alguma, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 16).

Nessa linha de compreensão, logo se percebe que a ciência do Estado Mundial não trabalha para o bem-estar dos seus cidadãos, mas sim para a dominação destes. Todas as técnicas e equipamentos avançados que são utilizadas no CIC visam somente a plenitude do estado, o que se explica no lema cravado no escudo à entrada do grande centro: COMUNIDADE, IDENTIDADE, ESTABILIDADE. O primeiro significa que, ao nascer, todo indivíduo se encontra inquestionavelmente sujeito ao todo. Através da manipulação genética geram-se indivíduos destinados à subserviência. O segundo diz da eliminação da mais ínfima diferença entre os indivíduos durante gestação mecânica (se é que, nessa conjuntura, se pode usar essa terminologia, uma vez que o centro tem como especialidade a produção de seres humanos idênticos, standardizados). O terceiro diz da extinção do movimento social, afirmando a impossibilidade de evolução (ADORNO, 1998). Nesse sentido, as palavras do Administrador Mustafá Mond do centro explicam bem o verdadeiro fundamento de todo aparato tecnocrático:

*A máquina gira, gira e deve continuar girando – para sempre. Seria a morte se ela parasse [...]. As rodas da máquina têm de girar constantemente, mas não podem fazê-lo se não houver quem cuide delas. É preciso que haja homens para cuidar delas, homens tão constantes como as rodas nos seus eixos, homens são de espírito, satisfeitos em sua estabilidade (HUXLEY, 2014, p. 64-grifo nosso).*

Nota-se, no excerto acima, a sobreposição da máquina em relação ao ser humano. Ela não pode parar. A repetição do verbo “gitar” na construção “gira, gira [...] girando”, acompanhado dos advérbios temporal e modal “sempre” e “constantemente” enfatizam a necessidade do movimento contínuo de suas engrenagens. Porém, a contradição habita no fato de que, embora apresentada como superior, não se esconda a sua dependência do elemento

humano. Provavelmente para acentuar a ignomínia, pois os homens que dela cuidam precisam adequar-se ao seu modo de ser para sobreviver, não o contrário: eles têm de ser “tão constantes como as rodas”. Ela ordena o ritmo e eles existem em função dela e para ela. Nesta fusão, o homem desaparece e a máquina surge em sua plenitude dominadora. Tal qual a experiência do protagonista de *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, que ilustra apropriadamente a mútua metamorfose ocorrida no interior do modo de produção capitalista: os homens são mecanizados e as máquinas humanizadas (CHAUÍ, 1984).

Nessa perspectiva, a máquina da citação, enquanto representação do Estado Mundial, pode ser compreendida como a civilização industrial em sua totalidade, desde a fábrica até o sistema capitalista que a engloba. Adorno (1998) explica a lógica dessa civilização através da crise europeia no século XIX, quando muitos estrangeiros emigraram para os Estados Unidos, o “Mundo Novo”. Segundo o autor, a migração era, para os viajantes, “a esperança utópica da ascensão social”; mas ao pisarem no solo do mundo esclarecido, este não se revelou tão admirável. Os sonhos de ascensão foram substituídos pela urgência da autopreservação, que se revelou, dadas as circunstâncias, mais importante que a preservação da identidade. Um século depois, quando a intelligentsia europeia fez o mesmo percurso, a civilização industrial também impôs ao intelectual estrangeiro que este se anulasse “enquanto ser autônomo” e passasse a pertencer “ao mundo das coisas”, um mero elemento “impotente na maquinaria das relações mercantis” (ADORNO, 1998, p. 92).

Submerso nessas condições, a impotência dos indivíduos hiperboliza-se, pois segundo Adorno e Horkheimer (2014), nenhum indivíduo, por si só, tem condições de penetrar a selva mecânica capitalista e sobreviver a ela quando, desde os mais elevados níveis das instituições financeiras até os degraus mais rasteiros dessa pirâmide, todos estão engajados na conservação da ordem, na preservação de sua estabilidade. Por essa razão, apesar dos esforços empreendidos, o Selvagem emigrado da reserva para o Admirável Mundo Novo nada conseguiu no tocante a conscientização dos seus pares acerca da escravidão em que viviam. John quis mostrar-lhes o que era liberdade, mas ninguém deu atenção. Ao saber da vã tentativa, Mustafá Mond ridicularizou-o dizendo: “Meu caro jovem, a civilização não tem nenhuma necessidade de nobreza ou heroísmo. [...] Numa sociedade convenientemente organizada como a nossa, ninguém tem oportunidade para ser nobre ou heroico” (HUXLEY, 2014, p. 283). Assim, a narrativa termina com o agente John impedido de alcançar o horizonte desejado; o pretenso herói é, afinal, vencido: “Comi a civilização. [...] Ela me envenenou; fiquei contaminado” (HUXLEY, 2014, p. 287).

Pensando, de agora em diante, na obra *Nós*, identifica-se em seu enredo, a mesma onipresença da máquina da narrativa huxleyana. O matemático e engenheiro D-503, o narrador autodiegético, é completamente apaixonado por sua estrutura e por seu “movimento controlado”, por seu “balé mecânico”, pois enxerga nele a mais genuína expressão da “ideal falta de liberdade” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 19-20). O símbolo principal dessa condição existencial é a Tábua das Horas, o coração do Estado Único. Sob a sua direção, todos os dias:

[...] exatamente na mesma hora, unimilhões começamos a trabalhar e, na mesma hora, unimilhões, terminamos o trabalho. E fundidos num só corpo com milhões de mãos, exatamente na mesma hora determinada pela Tábua, no mesmo segundo, levamos a colher à boca e, no mesmos segundo, saímos para passear, vamos ao auditório, ao ginásio de exercício Taylor, adormecemos ... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 30).

No entanto, para que tudo funcione de modo tão perfeitamente coordenado, sem desvios, é necessário mais que um grande relógio-guia; exige-se, mais que isso, uma forma, também unânime de pensar. Aqui, tem-se a distopia do pensamento lógico. Destarte, retomando o conceito de esclarecimento em que se fundamenta a análise corrente, já é sabido que dois de seus principais objetivos foram libertar o homem de seus medos e fazê-los senhores do mundo. Nesse sentido, uma vez expostos os seus propósitos, importa saber dos meios para alcançá-los. Adorno e Horkheimer (2014) revelam que o processo de desencantamento se deu por duas vias: a dissolução dos mitos e, por conseguinte, substituição da imaginação pelo saber. Não que a imaginação não seja uma fonte de conhecimento. Deve-se perceber a distinção entre imaginação e saber, nesta situação, pela natureza do conhecimento que ambos promovem: o primeiro, predominantemente subjetivo, impreciso; ao passo que o segundo, majoritariamente objetivo, exato.

No Estado Único, só havia espaço para o conhecimento objetivo. O que divergisse dessa direção era considerado patológico. Ao iniciar a escrita de seu diário, D-503 não tem a mesma intenção de Winston de *1984*, de registrar suas memórias pessoais e pensamentos permeados de dúvidas e questionamentos. Seu objetivo é ser objetivo:

Eu sou D-503, construtor da ‘Integral’, apenas mais um dos matemáticos do Estado Único. Minha pena habituada às cifras, não tem poder de criar músicas e assonâncias e rimas. Apenas tentarei registrar aquilo que vejo, o que penso – ou, mais exatamente, o que nós pensamos (precisamente: nós, e ‘Nós’ será o título das minhas anotações (ZAMIÁTIN, 2017, p. 17).

Como matemático, o protagonista afirma estar familiarizado com “cifras”, isto é, com o que é palpável, com dados calculáveis, que denotam previsibilidade; e, portanto, via-se incapacitado para lidar “músicas” “assonância” e “rimas”, termos que estão diretamente associados à poesia, que é rebelde à lógica exatamente por conservar a natureza metafórica e, portanto, mítica da linguagem. Tal qual um “instrumento mágico”, esta é capaz de “transmutar aquilo em que toca” (PAZ, 1982, p. 41). Mas como não tinha intenção de mudar coisa alguma do meio em que vivia, no seu metódico esforço, propôs a si que seria o exato possível; e para isso, o narrador reconhecia que era necessário lançar mão da impessoalidade, marca sobressalente dos textos científicos. Escrevendo, pois, na primeira pessoa do plural, procura abdicar, em favor do pensamento coletivo, a sua subjetividade.

Outro elemento que reforça a objetividade na obra é a onipresença do vidro. Uma vez que este é transparente, sem difusões ambíguas, a visão atravessa-o diretamente. Ele se encontra por toda parte: no Muro Verde que cerca a cidade, nas estruturas imponentes dos prédios em que trabalham as pessoas-números e nas paredes dos seus apartamentos. Este aspecto da estrutura física do Estado Único não pode ser excluído justamente por estar associado à forma de pensar da maioria dos cidadãos. Refletindo, mais uma vez, a mentalidade coletiva, D-503 afirma: “Assim, entre nossas paredes transparentes, como se fossem tecidas de ar brilhante, vivemos sempre em plena vista [...] Não temos nada a esconder uns dos outros. Além do mais, isso alivia a pesada tarefa dos Guardiões” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 39).

Quando se lê as primeiras frases do narrador, estas repassam a ideia de que as paredes de vidro são libertadoras; a falta de privacidade revela ausência de preocupações com o que é externo. No entanto, ao concluir suas considerações, o narrador deixa revelar o caráter dominador da transparência: os vitrais facilitam a vigilância. Por esse motivo, ao descrever esse material, Walter Benjamim (1987) caracteriza-o de forma negativa. O filósofo fala de sua dureza, lisura, frieza e sobriedade. Afirma que é destituído de aura, magia. Por fim, declara: “o vidro em geral é inimigo do mistério” (BENJAMIM, 1987, p. 117). Fazendo, aqui, um breve paralelo com os dias atuais, não é difícil notar que a contemporaneidade se encontra quase completamente despida desse mistério e que seus indivíduos, assim como o narrador matemático, são amantes da visibilidade. Isto se faz tão presente que antropóloga Paula Sibila (2016) propõe em sua obra *O show do EU: a intimidade como espetáculo* (2016) o conceito de *extimidade* em oposição à *intimidade*. Não seria esse comportamento dominante um sintoma do irracionalismo proveniente do esclarecimento?

No que diz respeito ao totalitarismo sob a forma da racionalização, Adorno e Horkheimer (2014) asseveram que este preza por uma mentalidade factual, numérica e

matemática. Essa forma de pensar, segundo os autores, desenvolveu-se a partir do surgimento ciência moderna, quando os homens abraçaram as fórmulas e preteriram os conceitos. Obedecendo, pois, a este procedimento, tudo o “que não se submete ao critério da *calculabilidade* e da *utilidade* torna-se suspeito para o esclarecimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 18). Por isso, a personagem I-330 não se adequa ao contexto. Apesar de ser um número a mais, em sua anônima pequenez, de algum modo ela se destaca em meio ao “triunfo da igualdade repressiva” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 23) do Estado Único.

Ao conhecê-la, D-503 sentiu-se incomodado com a sua personalidade. Ela lhe despertava algo com o que ele não estava acostumado: a dúvida. Em uma conversa entre ambos, o narrador-personagem reiterava que todos os indivíduos eram muito semelhantes. Enquanto ouvia aquele discurso, I-330 interrompe-o e questiona: “Você tem certeza? ”. Com os olhos fitos nela, o narrador nota que as suas sobrelhas formavam um “X”, uma incógnita indecifrável que o irritava e que lhe tirava dos eixos.

Ao aproximar-se de D-503, a jovem confrontava-o, tentando mostrar-lhe que havia outra forma de existência. Para ajudá-lo a enxergar tal possibilidade, certo dia, levou-o à Casa Antiga, um local semelhante a um museu que era mantido em um lugar afastado da cidade e que conservava alguns resquícios da história anterior ao estabelecimento do governo vigente. O ambiente era estranho ao narrador e a primeira diferença observada por ele foi a quase ausência do “eterno vidro”, visto apenas em uma humilde janela. Ao passo que se sentia incomodado, I-330 sentia-se inteiramente à vontade. Ali, naquele universo rico e desordenado, a personagem via a expressão de sua identidade perdida e que podia ser, em breve, ser recuperada:

— Escute, é claro que você quer ser original, mas será que você  
...  
— É, claro – I interrompeu –, ser original, isso significa destacar-se dos outros. Portanto, ser original é romper com a igualdade ... O que na linguagem idiota dos antigos chamava-se “ser banal”, o que para nós significa apenas cumprir o seu dever (ZAMIÁTIN, 2017, p. 51).

Enquanto um queria esconder-se entre os demais, fazendo-se “Nós”, a outra desejava “destacar-se”, fazendo-se “Eu”. Noutras palavras, I-330 queria reaver o seu direito a espontaneidade, algo impossível de se manter em um regime totalitário. Assim, ao promover o que Adorno e Horkheimer (2014, p. 23) designam de “a unidade da coletividade manipulada”,

que “consiste na negação de cada indivíduo”, através da unificação de todos ao pensamento lógico, o Estado Único compara-se a um campo de concentração e de extermínio. Segundo Hannah Arendt, esses locais funcionavam como um laboratório em que a dominação total não reconhecia limites. Esse poder aplicava-se em reduzir a multiplicidade humana como se todos fossem um indivíduo apenas, possuidores de uma mesma identidade, pois “quem aspira ao domínio total deve liquidar no homem toda a espontaneidade, produto da existência da individualidade, e persegui-la em suas formas mais peculiares, por mais apolíticas e inocentes que sejam” (ARENDR, 2012, p. 507), como os passeios de Clarisse McClellan.

A espontaneidade de I-330 residia, na sua capacidade imaginativa desviante. Ela não vivia submissa à Tábua das Horas, com frequência roubava as horas de trabalho do Estado Único para tentar o “impossível”, isto é, “perseguir as suas fantasias idiotas” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 282). Ela estava exercendo a sua imaginação utópica. Como o próprio D-503 reconhecia, não era possível cifrá-la, defini-la por meio do racionalismo matemático e mecânico usual: “E como saber, como calcular, quando toda ela é de lá, do mundo antigo e selvagem dos sonhos? ” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 81). Por estar em contado com essa mulher-onírica, em consequência, a percepção que D-503 possuía da realidade, antes reta, límpida e vítrea, tornou-se multiforme, cheia de entretons. Direcionando-se aos seus possíveis leitores intergalácticos, diz:

Se algum dia também estiverem doentes como estou agora, sabem como é e como pode ser o sol pela manhã. Sabem que é rosado, transparente, morno e dourado. O próprio ar é um pouco rosado, tudo é impregnado do delicado sangue solar. Tudo está vivo: as pedras estão vivas e macias; o ferro está vivo e quente; as pessoas estão vivas e cada uma delas sorri. Pode acontecer de em uma hora tudo isso desaparecer, em uma hora o sangue rosado se esvair, mas por enquanto estamos vivos (ZAMIÁTIN, 2017, p. 117).

Tocado, pois, por aquela linguagem mágica, o narrador-personagem, as coisas e até mesmo as pessoas ao seu entorno, outrora desumanizados, ganham vida, são personificados. O problema é que os sonhos, bem como os “eu’s” independentes e de almas oníricas não eram bem-vindos ao sistema. Esse estado de vida, conforme o narrador admite, é considerado uma patologia que deveria ser curada: “É assombroso: será que não é possível curar essa doença do sonho ou fazer dela algo racional, talvez até útil? ” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 171). Desse modo, como sendo um elemento provocador de mal-estar social, o Estado Único, utilizando a ciência como arma de dominação, encontrou um meio de removê-la através de uma cirurgia.

Após o Dia da Unanimidade – data anual de reeleição do Benfeitor – ter resultado em uma grande manifestação de desaprovação ao governo, uma vez que milhares de números recusaram tomar o “Cálice do Consentimento” – o que foi “imprevisto e incalculável” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 46) –; vendo o seu poder ameaçado, o líder maior tornou a cirurgia obrigatória. Assim, utilizando seus agentes de opressão, os espiões, multidões foram empurradas para o interior das salas de cirurgia; outros foram espontaneamente, como o narrador autodiegético, que admitindo ser somente uma máquina funcionando fora do curso, suplicou que lhe colocassem no eixo da lógica novamente. Roubando-lhes, então, a espontaneidade, os indivíduos voltaram a ser uma massa dirigível, como “horríveis marionetes com rostos de homem, todas com o mesmo comportamento do cão de Pavlov, todas reagindo com perfeita previsibilidade” (ARENDRT, 2012, p. 506).

Uma minoria, porém, não se rendeu. Liderados por I-330 pretendiam roubar a “Integral” e usá-la para destruir o Muro Verde que separava o Estado Único do restante do mundo. D-503 tentou detê-la, fazendo-a refletir na sua impotência: “— Mas isso é uma loucura [...]. Você contra o Estado Único. É a mesma coisa que tapar a boca do cano de uma arma com a mão a achar que é possível deter o tiro. É uma completa loucura” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 221). Não conseguindo convencê-la, antecipando-se ao dia do ato revolucionário, D-503 denunciou-a. Todos foram executados. O pensamento lógico foi vitorioso.

### **2.3. Um fio literário**

Entre tantos fios comuns que, emaranhados, constroem a singularidade da distopia enquanto gênero literário, é preciso destacar um: a própria literatura. Nota-se, sem exceção, que os seus horizontes sombrios têm profunda relação com esta, porquanto um dos elementos que saltam aos olhos no pano de fundo acinzentado de suas narrativas é a proscrição ou neutralização da escrita e dos textos literários pelas elites governamentais. Na patriarcal Gilead, as mulheres não podem ler nem escrever (ATWOOD, 2017); no Estado Único, os poetas servem ao Estado e a poesia tem fins utilitários (ZAMIÁTIN, 2017). Em Oceânia, os romances são “montados” aleatoriamente por máquinas que compõem o Departamento de Ficção; quanto aos jornais, estes são reescritos continuamente, de modo a ratificar e justificar as ações do governo (ORWELL, 2009). Na Londres de Alex, as bibliotecas públicas são pouco frequentadas e os leitores são raros (BURGUESS, 2014). Já no Estado Mundial, estimula-se o ódio aos livros desde a mais tenra idade. Sabe-se que eles veiculam mensagens que podem impedir o pleno funcionamento do sistema autoritário estabelecido, desfazendo o processo de condicionamento

mental (HUXLEY, 2014). Assim, nessas sociedades, tinta, papel, caneta, diários, escritores, leitores e intelectuais representam elementos de dissidência e resistência.

Mas o que significa a ausência de literatura nesses contextos? Se as pessoas tivessem acesso à literatura, que diferença faria? Elas teriam condições de lutar contra o governo e/ou vencer a luta? Ou será que os textos literários as ajudariam a sobreviver, para depois reconstruir o mundo? Diferente do que se vê nas narrativas mencionadas, em *Fahrenheit 451*, objeto central desta pesquisa, a perseguição aos livros é o mote principal. Assim, a partir de sua análise, deseja-se compreender a Literatura como portadora do Espírito Utópico que, de alguma forma, pode romper com os elementos totalitários já mencionados nas análises anteriores como: a destruição do passado, o aniquilamento da humanidade no homem, a violência, a supressão da liberdade, a reificação e etc. – mas agora vinculados à Aceleração, força dominante na sociedade contemporânea.

### 3. DO LER-CAMINHAR EM FAHREIHEIT 451: A POÉTICA DA DESACELERAÇÃO EM UM MUNDO LÍQUIDO.

*“Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma / Até quando o corpo pede um pouco mais de alma/A vida não para/ Enquanto o tempo/Acelera e pede pressa/ Eu me recuso, faço hora/ Vou na valsa/ A vida é tão rara” (Lenine; Dudu Falcão, 1999)*

*Quem segue devagar e com constância sempre chega na frente*<sup>12</sup>. Essa é a lição moralizante de uma das mais conhecidas fábulas da antiguidade, *A Lebre e a Tartaruga*, de Esopo (VII a.C). Por meio dela, ainda em tenra idade, muitos aprenderam que o importante não é correr velozmente, mas à calma acrescentar a perseverança. Juntas, as duas virtudes seriam o passaporte para o sucesso. Como é sabido por aqueles que já leram e/ou ouviram a narrativa, a lebre soberba, confiante em sua agilidade, a desdenhar da lentidão da tartaruga, parou para cochilar. Erro categórico. Enquanto dormia, sua oponente vagarosa, mas persistente, superando-a, venceu a maratona. O improvável aconteceu. Um final feliz que imbuíu gerações de um espírito revolucionário: a certeza de que os fracos (lentos) podem, sim, suplantar os mais fortes (rápidos). Tal espírito é a imaginação utópica, que vai sempre além do racionalismo lógico.

Nota-se, na fábula esópica, que tartaruga não aceita resignadamente o lugar que as estruturas “naturais” – ou “sociais”, por assim dizer – lhe reservaram. Diante da racional impossibilidade de vitória, a personagem coloca-se contra as forças externas e lógicas que lhe eram, além de desfavoráveis, superiores. Desafiando-as, transformou o *status quo*. Expandindo as constatações em torno da antiga narrativa grega, verifica-se, ainda, que duas classes de animais são, ali, representadas; sendo a capacidade rítmica o paradigma segregatório entre ambas. Essa divisão é explicitada tão logo a narração se inicia, quando é declarado que a lebre vivia a gloriar-se de ser “o mais veloz de todos” os bichos. O adjetivo usado apresenta-se sob a forma superlativa relativa, indicando o seu patamar de superioridade em relação aos demais.

Nesse contexto, portanto, existem apenas dois ritmos. Utilizando a terminologia de Milton Santos (2013), podemos considerar, então, que o da lebre é o “despótico” e, por isso, o “hegemônico”. Os ritmos dos outros, incluindo o da tartaruga, são os “não-hegemônicos” ou “hegemonizados”. Sobre estes é dito que “devem contentar-se com os tempos mais lentos”

---

<sup>12</sup> “Fábulas de Esopo”, de La Fontaine. Disponível em: <<https://metaforas.com.br/infantis/2004-02-20/a-lebre-e-a-tartaruga.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

(SANTOS, 2013, p. 29). Em sua fala, o crítico não está concordando com a sujeição do ritmo não-hegemônico em relação ao seu dominador; mas explica que, ocupando esse lugar de fragilidade, o que se espera dele é que seja vassalo àquele. O poder superior impõe-lhe que mantenha uma postura de aquiescência perene. A atitude da tartaruga, todavia, embora em seu tempo mais lento, não foi de assentimento, mas de resistência. Adiante, a fábula anuncia que a lebre se gabou “até” o momento em que a encontrou. Esse instante representa a insurgência de uma força opositiva. Um ritmo antagônico. Uma espécie de obstáculo que se interpôs no caminho, atravancando o acelerado fluxo costumeiro.

Além disto, percebe-se que, para vencer, a tartaruga não adotou um compasso mais acelerado. Ela também não se tornou o animal mais rápido após derrotar a sua oponente naquela ocasião. Sua potência revolucionária residia em sua própria lentidão. Dessa forma, dando asas à imaginação criativa, crê-se que, por algum tempo, a floresta se tornou um lugar melhor e mais agradável para todos os animais que, daquele dia em diante, não mais precisaram suportar o discurso arrogante, agora emudecido, da velocista.

Entretanto, tal *The End* soa absurdo à lógica imperativa na modernidade, desenvolvida e agudizada na contemporaneidade. Tão estranho ele soa que parece mais viável crer, como em *a Fábula da lebre e da tartaruga, uma história mal contada* (2012), de João Roque, uma versão contemporânea da fábula, que tudo não passou de uma fraude. O motivo da recusa pode ser encontrado em um artigo escrito por Conrado Adolpho, escritor e entusiasta da internet, cujo título é *A lebre e a tartaruga: uma breve reflexão sobre as mudanças na indústria da comunicação* (2018). Nesse texto, o autor afirma que a velocidade tem se tornado cada vez mais vitoriosa sobre o antigo, diagnosticando que existe, no contexto social e cultural corrente, um amor ao novo. Assim, enquanto fenômeno social factual, assevera não ser possível lutar contra as circunstâncias, mas somente adaptar-se ao ritmo proposto. Por fim, o artigo deixa evidente que “vivemos na era da lebre, não mais da tartaruga” (ADOLPHO, 2018, p. 1), isto é, “A Era da Aceleração” ou “A Era da Velocidade” (DE BENEDICTO, 2016, p. 55).

Isso explica o porquê de boa parte das propagandas atuais ter o elemento *velocidade* como chamariz: aceleração tem a ver com evolução, progresso. O anúncio publicitário divulgado em 2017 por uma das companhias operadoras de telecomunicações no Brasil, a Claro, serve de exemplo: “O mundo evolui e muda em alta velocidade. Daqui pra frente, é preciso fazer o novo. Chegou a hora de uma operadora praticar o novo [...] Essa operadora é a Claro [...] O 4G mais rápido do Brasil e que vai acelerar cada vez mais”.<sup>13</sup> Conhecendo,

---

<sup>13</sup> Informações retiradas do site da empresa de telecomunicações Claro. Disponível em: <<https://www.claro.com.br/institucional>>. Pesquisado em: 18. Abr. 2018.

portanto, o momento histórico-social de alcance global como este, o *merchandising* da companhia não poderia ser mais atraente.

Ao refletir sobre esse fenômeno social no início da última década do século XX, Santos (2013) declarou que as *acelerações* são comuns à História e representam momentos preches de energias que eclodem em determinado momento para o surgimento de inéditas formas de pensar e comportar-se; e a cada manifestação desses ineditismos, ocorre uma desestabilização das organizações sociais que terão de para agregá-los nessa ordem, gerando, consecutivamente, mutações em seu interior. Nesse processo, o medo e a admiração são sentimentos frequentes com os quais têm de lidar os agentes sociais, até que tudo seja analisado, compreendido e assimilado. No entanto, muito diferente do que se presenciou em épocas anteriores, o que se tem vivenciado são “acelerações superpostas, concomitantes” (SANTOS 2013, p. 28) que não concedem ao sujeitos envolvidos por elas o tempo necessário para significá-las, forçando-os a aceitação apática e irrefletida de tudo o que se apresenta. Haja vista os efeitos negativos desse fenômeno indissociável do Capitalismo, que Nicolau Sevcenko (2001, p. 17) chamou de “síndrome do loop”, torna-se inescusável o exercício reflexivo sobre o mesmo.

Por acreditar que a literatura pode apontar caminhos de reflexão sobre a realidade, bem como formas de atuação sobre ela, toma-se, pois, a distopia *Fahrenheit 451* (1953) e, a partir de sua narrativa, nos tópicos posteriores serão desenvolvidas algumas conjecturas em torno desse universo onde as lebres nunca cochilam e que o sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman nomeou de “Modernidade Líquida” ou “Mundo Líquido Moderno” – o mundo que, tal qual os fluidos, “jamais se imobiliza nem conserva sua forma por muito tempo” (BAUMAN, 2011, p. 6). Objetiva-se compreender, neste cenário, a natureza distópica da pulsão capitalista (MATOS, 2009) que o atravessa e que corrobora, segundo Hartmut Rosa (*Apud* SILVEIRA, 2015, p. 5) para a feitura de “uma nova forma de dominação totalitária, inclusive mais persuasiva que regimes políticos ditatoriais” na contemporaneidade: o Totalitarismo Dromológico.

### **3.1 Bradbury, um homem de biblioteca, e *Fahrenheit 451*, um romance sobre livros**

Adulto com espírito pueril, esposo de Marguerite McClure e pai de quatro filhas: Susan, Ramona, Bettina e Alexandra, a maior diversão de Ray Douglas Bradbury era acordar com uma nova ideia em mente e correr até sua máquina de escrever, a fim de aprisioná-la em uma folha de papel. O resultado disso foram quase quarenta livros, cerca de 600 contos, peças teatrais, poemas, ensaios e roteiros de cinema. Entre suas obras de destaque estão: *Dark Carnival* (1947);

The Martian Chronicles (1950), The Illustrated Man (1951), Dandelion Wine (1957), Something Wicked This Way Comes (1962). Em reconhecimento ao seu trabalho, recebeu vários prêmios, dentre os quais destacam-se: o Oscar (1956), pelo roteiro de Moby Dick; o Aviation-Space Writer's Association Award (1967), pelo melhor artigo sobre o espaço publicado em uma revista norte-americana; o World Fantasy Award for Lifetime Achievement (1977); o Grand Master Nebula Award (1988), dado a escritores de ficção científica; o National Book Awards (2000), por sua notável contribuição às letras de sua nação; e o Pulitzer (2007) (BRADBURY, 2012b). *Fahrenheit 451*, sua obra de maior relevância ganhou de François Truffaut, em 1966, uma versão cinematográfica. Recentemente, em 2018, mais uma película foi produzida pelo canal de televisão HBO, agora sob a direção de Ramin Bahrani.

Nascido no dia 22 de agosto de 1920, na cidade de Waukegan, Illinois, mudou-se com seu pai e toda a família para Los Angeles, em 1934, devido à Grande Depressão econômica do país. Essa mudança foi, para o autor, que então contava com quatorze anos de idade, encantadora, pois passou a residir bem no centro de Hollywood, onde pode mergulhar um pouco no universo dos astros e estrelas do cinema: assistiu várias estreias e até recebeu autógrafos de alguns deles. Nesse ínterim, concluiu a escola secundária, mas sem recursos para entrar em uma faculdade, tornou-se vendedor de jornais por três anos. E neste ponto inicia a história de Bradbury, o leitor-escritor, visto que nos momentos livres, sendo claro dia ou noite escura, era para as bibliotecas públicas de sua cidade que ele partia quatro noites por semana, a fim de se refugiar nas folhas envelhecidas, porém mágicas, de obras literária. Voltando à superfície, punha os dedos a trabalhar sobre as teclas de uma máquina de escrever (BRADBURY, 1996).

*Fahrenheit 451* veio à existência em circunstância semelhante. A primeira versão da obra, a novela *The Fireman* (1951), foi escrita na primavera do ano de 1950 e publicada no ano seguinte, na revista *Galaxy Science Fiction*. Constituída de 25.000 palavras, custou ao escritor menos de dez dólares. Naquela época, por não ter condições financeiras de alugar um escritório, trabalhava na garagem de sua própria casa. Entretanto, o lugar que já não era o mais propício possuía outro agravante: tinha que dividir a atenção com suas amáveis filhas pequenas que constantemente lhe faziam visitas em busca de colo e divertimento. Não conseguia resisti-las. Decidido, saiu a procura de um local ideal onde fosse possível concentrar-se totalmente e encontrou-o no porão de uma biblioteca na Universidade da Califórnia em Los Angeles – UCLA (BRADBURY, 2008).

Naquele porão, curiosamente, estavam disponíveis algumas máquinas velhas de datilografar que podiam ser alugadas: meia hora custava dez centavos. Eufórico, partiu durante uma semana e meia para o mesmo destino com um saco repleto de moedas. Sobre essa

experiência, o autor conta: “Você enfiava a moeda, o relógio tiquetaqueava feito louco, e você datilografava furiosamente para terminar antes que se esgotasse a meia hora. [...] eu deveria me tornar um maníaco no teclado. Tempo realmente era dinheiro” (BRADBURY, 2012, p. 202). A cada duas horas, quando fazia uma pausa na escrita, passeava ou corria, enamorado, por entre as estantes, arrancando livros daqueles braços imóveis, sentindo-os, cheirando-os e folheando suas páginas, como um caça-ao-tesouro solitário, capturando citações que pudessem compor a obra. De um fôlego só, em nove dias, o livro estava concluído. À versão estendida, que veio a ser romance publicado em 1953, foram acrescentados, posteriormente, outros 25.000 vocábulos, totalizando 50.000 palavras (BARRET, 2011).

Confessando o seu fascínio pela leitura, o autor declarou, certa vez: “[...] I’ve been a library person all my life” (BRADBURY, 2008, p. 3); e este encanto foi ficcionalizado em alguns de seus textos iniciais em que discorreu sobre homens memorizadores de livros e outros que os queimavam, bibliotecários e censura à produção literária. Porém, foi em *Fahrenheit 451* que tal sentimento transbordou, ao reunir e desenvolver em uma única obra todos os elementos antes ensaiados em seus contos. Por sua temática e em face da crise na base do sistema educacional do país, a obra tem sido utilizada por grupos de leituras, nas bibliotecas, universidades e escolas norte-americanas para promover iniciativas que visam difundir a prática da leitura e da escrita, o que contribuiu para torná-la, dentre os demais títulos do autor, a sua criação de maior popularidade e influência nos EUA e, por conseguinte, no mundo (BARRETT, 2011).

Mas não foi assim desde o princípio. Considerado autor de ficção científica, foi ignorado, de início. De acordo com Gilberto Schoereder, em *Ficção Científica* (1986), o gênero era julgado como “menor” por muitos críticos que demonstravam resistência a ele, argumentando que, nessas narrativas, o enredo era priorizado em detrimento da profundidade das personagens, tolhendo o desenvolvimento dos aspectos filosóficos e psicológicos. Nessas discussões, porém, as opiniões acerca de Ray Bradbury costumavam ser conflituosas: “uns considerando-o um dos maiores, senão o maior nome da ficção científica (FC), e outros afirmando que ele não pode ser apresentado como um exemplo de ficção científica em razão do caráter poético de suas histórias” (SCHOEREDER, 1986, p. 12). Uma terceira opinião ressoava ainda: a dos “purists” da ficção científica que escarneciam justamente de sua escrita poética e metafórica que fugia à regra (BRADBURY, 2012b, p. 1).

Apesar da resistência, Bradbury cria, em seus dias, que a FC seria a literatura dos anos vindouros. Para o autor, uma das benesses do gênero reside na possibilidade de fingir falar sobre um futuro distante quando, na verdade, é o presente e o passado que estão em foco. Ao escrever

o porvir sombrio em *Fahrenheit 451*, todavia, deixou claro que não estava tentando adivinhá-lo ou prevê-lo. Na sua concepção, o seu dever era mais grave e urgente: “It’s ‘prevent the future’, that’s the way I put it. Not predict it, prevent it” (BRADBURY, 2012b, p. 10). Nesse sentido, a partir da apreciação da prosa humanística, poética e metafórica da obra em análise, as linhas que se seguem refletirão sobre as possíveis advertências deixadas pelo autor.

### 3.2 “A vida não pode ficar parada”: a distopia do mundo líquido em *Fahrenheit 451*

“QUEIMAR ERA UM PRAZER. Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e *alteradas*” (BRADBURY, 2012, p. 21-*grifo do autor*). Um prazer estético às avessas: posto que o júbilo não se encontra na conclusão da criação, mas em sua destruição. Algo curioso: há vida no caos. Ele age e tem fome. Vai devorando, digerindo e lançando tudo ao redor em seu ventre escuro. E as “coisas” tragadas ficam impregnadas de morte. O instrumento apocalíptico é uma fera, semelhante ao dragão mitológico: uma “grande víbora cuspidando seu querosene peçonhento sobre o mundo” (BRADBURY, 2012, p. 21). Sim, o fluido venenoso que expele tem o poder de fazer derreter. O mundo antigo, compacto e sólido sujeito à sua ação, desfaz-se. O novo mundo que surge modificado, enegrecido, tem o aspecto líquido. Uma metáfora apropriada para o tipo de sociedade que o autor constrói em toda a narrativa.

O monstro impiedoso, todavia, não tem vontade própria, é apenas uma ferramenta. Alguém o rege. No entanto, quanta semelhança há entre a máquina e o ser que a manipula. Ambos parecem um só. Como no poema “Dromologia”, de Luís Quintais, máquina e homem encontram-se em tamanha simbiose que não dá para discernir o que é próprio deste e o que pertence àquela (*Apud* FIGUEIREDO, 2014)<sup>14</sup>: “o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos eram as de um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história” (BRADBURY, 2012, p. 21).

Quem é o maestro do caos? Sabe-se que este carrega sobre sua “*cabeça impassível*, o capacete simbólico com o número 451 e, nos olhos, a chama laranja” (BRADBURY, 2012, p. 21- *grifo nosso*). Seu cérebro inabalável, como que programado, fiel ao dever, bem como o capacete enumerado sugerem que se trata de um soldado. Seria um soldado do fogo, conforme os olhos flamejantes insinuem? “Montag *abriu o sorriso feroz* de todos os homens chamuscados e repellido pelas chamas” (BRADBURY, 2012, p. 21-*grifo nosso*). O sorriso dele atesta que o

---

<sup>14</sup> “Vamos presos a máquinas e não sabemos o que é das máquinas/ e o que é nosso” (*Apud* FIGUEIREDO, 2014, p. 28)

palpite foi certo. E por que razão o soldado se esforça para destruir a história? A fim de apagar da memória os registros de um tempo em que a vida podia ser vivida e construir sobre as suas cinzas uma nova época, em que reina a amnésia total proveniente “da passagem vertiginosa do tempo” (MATOS, 2009, p. 74).

Este, porém, não é um soldado comum. Trata-se de um bombeiro cuja função não é apagar, mas atear fogo. Embora soe estranho, não o era para este agente, afinal, essa é uma atividade desenvolvida por ele, com alegria, desde os vinte anos de idade. Uma tradição, uma herança familiar transferida através das gerações. *Sempre* foi assim, ao menos do seu ponto de vista, pois ignorava a existência de uma narrativa que negasse tal conhecimento. No momento, ele já contava com trinta anos. Se fizer as contas, somam-se dez anos ateando fogo em *livros*: “É um trabalho ótimo. Reduza os livros às cinzas e, depois, queime as cinzas. Este é o nosso slogan oficial” (BRADBURY, 2012, p. 26). Simples como uma receita de bolo. Simples e divertido: pois “enquanto os livros morriam num estertor de pombos na varanda e no gramado da casa” e “se consumiam em redemoinhos de fagulhas e se dissolviam no vento escurecido pela fuligem”, o que o soldado mais ansiava era “como na velha brincadeira”, “levar à fogueira um *marshmallow* na ponta da vareta” (BRADBURY, 2012, p. 21). Quando necessário, todo o imóvel onde os objetos perigosos se encontravam era queimado também, formando uma enorme fogueira que manchava “de vermelho, amarelo e negro o céu do crepúsculo” (BRADBURY, 2012, p. 21). Eis uma breve descrição do universo distópico “radicalmente menos perfeito” (SUVIN, 2015, p. 469) de *Fahrenheit 451*.

Dever cumprido, seguindo Montag enquanto retorna até o seu posto de trabalho, percebe-se que este cumpre uma rotina imutável: ao chegar, sempre faz “vista grossa a si mesmo no espelho”. O que significa que conhece bem os mecanismos de sua profissão, mas desconhece a si mesmo. Ao retornar à sua casa, também é parte da rotina deitar-se no escuro com aquele “sorriso inflamado ainda preso aos músculos da face. Nunca desaparecia aquele sorriso, nunca, até onde conseguia se lembrar” (BRADBURY, 2012, p. 21-22). Um homem feliz? Talvez. Ainda é cedo para se chegar a tal conclusão. A fim de evitá-la, mostra-se útil pontuar que existem vários tipos de sorrisos. Nas cortes medievais, por exemplo, havia a figura do bobo, o empregado cuja função era divertir os seus senhores. Este mantinha um sorriso no rosto enquanto desempenhava suas performances. Não significava que ele, pessoa, era feliz. Era uma felicidade fingida. Felicidade que pertencia ao seu personagem. Não por acaso, o bombeiro Montag é descrito como “um menestrel de cara pintada” (BRADBURY, 2012, p. 21).

Por enquanto, mostra-se oportuno verificar outros hábitos do personagem-protagonista:

*Pendurou o capacete preto-besouro e o lustrou. Pendurou caprichosamente a jaqueta à prova de fogo; tomou uma ducha voluptuosa [...], atravessou o piso superior do posto dos bombeiros e deixou-se cair pela abertura. Deslizou até a parada sibilante, os calcanhares a dois centímetros do chão de concreto do andar de baixo [...]*” (BRADBURY, 2012, p. 22-*grifo nosso*).

Todos os dias realizava o mesmo processo. À primeira vista, não há nada de estranho em suas ações. Seguir uma rotina é importante para manter uma vida organizada. Mas estariam esses verbos, assim dispostos, ao acaso? Eles revelam a presença de uma melodia, esta construída pela repetição dos sons vocálicos “ou”. Uma assonância. Neste compasso, ele se dirige à sua residência. Para tanto, faz uso do transporte público. Sua cidade possui elementos que lembram uma metrópole bem desenvolvida, comparável aos grandes centros urbanos que cintilam à luz do desenvolvimento técnico e louvam “o ritmo do aço” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 5); uma urbe que foi tecnologicamente projetada para impedir a “deriva” e coagir os andarilhos à adesão da “ordem em movimento” célere (FERRER, 2017, p. 20): “O trem pneumático *deslizou* silenciosamente por seu tubo lubrificado na terra e *o lançou* para fora com uma grande lufada de ar morno, na escada rolante [...]. Assobiando, *deixou* que a escada rolante *deslizasse* pelo ar sereno da noite” (BRADBURY, 2012, p. 22- *grifo nosso*).

Portanto, mais que mera realização de hábitos, as ações de Montag demonstram automatismo e resignação. Ele se sente inteiramente confortável e seguro ao se deixar levar pelo fluxo, pela melodiosa correnteza. Guy Montag é, por assim dizer, um *homem-da-correnteza* - e um peixe que nada a seu favor não tem por que se queixar, não tem o que temer. Porém, enquanto descia pelo mastro de ferro do quartel, uma certa atitude sua pode ser vista como um presságio do que viria acontecer em um futuro próximo: “No último instante, quando o impacto parecia fatal, tirou as mãos do bolso e interrompeu a queda agarrando o mastro dourado” (BRADBURY, 2012, p. 22). Sua vida, de certo, não estaria sujeita eternamente ao ritmo costumeiro.

No entanto, além de Montag, a cidade é repleta de outros homens-mulheres-e-crianças-da-aceleração com seus “carros a jato correndo pelas avenidas” (BRADBURY, 2012, p. 26), divertindo-se a “cento e noventa” ou “duzentos e dez” quilômetros por hora, seja para silenciar os gemidos da alma ou somente para saciar seus instintos bárbaros, atropelando coelhos, cachorros ou mesmo pedestres – os últimos, por sinal, são “uma raridade” (BRADBURY, 2012, p. 158). Aproveitando o ensejo, é preciso alertar que, nessa conjuntura social, os que se movimentam lentamente, isto é, os que resistem à correnteza, afogam-se. Certa vez, o tio de

Clarisse McClellan – garota que será conhecida mais adiante – movia-se devagar em uma rodovia: “Ele estava a sessenta por hora e o prenderam por dois dias. Isso não é engraçado? E triste, também?” (BRADBURY, 2012, p. 27).

A razão para que tal ato fosse considerado passível de punição é que esta *pólis* é regida pelo totalitarismo dromológico<sup>15</sup>. Nesse sentido, considerando que todo governo totalitário possui uma *essência* que o faz ser aquilo que é, e um *princípio*, uma paixão que o move (ARENDDT, 2012), percebe-se que a essência e o princípio que ordenam o *modus operandi* da cidade bradburyana é a *velocidade*. De um modo geral, “a onipresente quietude móvel” (FERRER, 2017, p. 21) é notável em muitos aspectos do tecido social ficcionalizado; e isto a aproxima tanto do mundo factual contemporâneo, que “nenhum leitor do romance terá dificuldade em ver nesse quadro desolador um instantâneo de nossa realidade mais cotidiana” (PINTO, 2012, p. 17). Possivelmente, em algum momento durante a leitura, este será tentado a questionar: trata-se de uma “distopia” ou um “romance realista”? (PINTO, 2012, p. 18).

O primeiro aspecto ou efeito da aceleração sobre a vida dos seus cidadãos é o comprometimento da visão. Dado o modo acelerado com que se movimentam, os indivíduos possuem uma percepção distorcida da realidade a sua volta. Não podem vê-la nitidamente. Uma “espécie de catarata invisível” venda-lhes os olhos (BRADBURY, 2012, p. 71). Como observou Clarisse:

— Às vezes acho que os motoristas não sabem o que é grama, ou flores, porque nunca param para observá-las — disse ela. — Se a gente mostrar uma mancha verde para o motorista, ele dirá: Ah, sim! Isso é grama! Uma mancha cor-de-rosa? É um roseiral! Manchas brancas são casas. Manchas marrons são vacas (BRADBURY, 2012, p. 27).

Em razão da consensual miopia irreversível de seus habitantes, a estrutura física da cidade foi alterada de modo a adaptar-se à nova forma de vida. Sobre as placas de anúncios, por exemplo, o tamanho antigo que elas apresentavam era de apenas seis metros, mas depois o comprimento foi aumentado para um tamanho dez vezes maior. Por quê? “[...] os carros começaram a passar tão depressa por eles que tiveram de espichar os anúncios para que pudessem ser lidos” (BRADBURY, 2012, p. 27). Neste caso, o incômodo habita no fato de a miopia diagnosticada ser irreversível não pela impossibilidade de cura, mas pela própria recusa

---

<sup>15</sup> Adjetivo oriundo da palavra “dromologia”, um neologismo cunhado por Paul Virilio na obra “Velocidade e Política” (1996, p. 10), em que o autor se debruça sobre “a lógica da corrida”. Nessa obra, Virilio apresenta o processo e evolução histórica não pelo primado do “capital”, da “riqueza” (como o fez Karl Marx); mas “pelo primado da velocidade”.

de seus habitantes à visão desimpedida. Se desejassem ver, segundo Clarisse, bastaria que “parassem” e “observassem”. Contudo, por viverem em um contexto que Guy Debord define como “espetacular”, esses indivíduos preferem a aparência em detrimento da experiência; para eles, não precisa ser uma rosa, basta parecer uma rosa. Segundo Debord, a sociedade do espetáculo “é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, 2017, p. 40-*grifo do autor*). Sendo assim, uma vez que toda a vida social manifesta em sua construção um modo de ser que é ilusório, essa realidade falseada é notável também na atmosfera de felicidade sem-fim em que estão envolvidos.

Se se dirigisse somente uma rápida olhadela – uma vista grossa, ao modo de Montag – sobre essa conjuntura social, a percepção primeira é que se trata de um certo reino da alegria. Para seus habitantes, “a felicidade é importante” e a “diversão é tudo” (BRADBURY, 2012, p. 88-9). Os bombeiros, inclusive, são conhecidos como “os Garotos da Felicidade” cujo dever é proteger a todos “daqueles que querem deixar todo mundo infeliz” (BRADBURY, 2012, p. 85). Indo além da superfície, constata-se que a felicidade referida é sustentada pelos seguintes pilares: *tecnologia, informação, entretenimento e consumismo* – elementos responsáveis por conferir à sociedade a sensação de bem-estar, conforto e segurança.

Como evidência, as casas são à prova de fogo e possuem um sistema de reconhecimento digital: “na porta de sua casa, enfiou a mão no orifício em forma de luva e o seu toque foi identificado. A porta deslizou-se, abrindo-se” (BRADBURY, 2012, p. 28). As residências também contêm o seu “salão de tevê” com várias atrações disponíveis no “circuito de tela múltipla” (BRADBURY, 2012, p. 39); além de eletrodomésticos multifuncionais: “a torrada saltou da torradeira prateada, foi agarrada por uma mão metálica em forma de aranha que a besuntou com manteiga derretida” (BRADBURY, 2012, p. 37). Em suma, como o personagem protagonista admite: “Temos tudo de que precisamos para ser felizes” (BRADBURY, 2012, p. 107).

No entanto, ao chegar do trabalho, e adentrar em sua casa, o riso de Montag, antes fixo e constante, fugiu de sua face, derreteu-se. De fato, era apenas uma máscara. Ao fim, teve de reconhecer: “Estou tão desgraçadamente infeliz, com tanta raiva e não sei por quê” (BRADBURY, 2012, p. 88). Em sua confissão, embora admita que não sabe do que se trata, ao menos está ciente de que “alguma coisa está faltando” (BRADBURY, 2012, p. 107). O que ele descobrirá apenas em um momento posterior, pode ser antecipado aqui: um dos elementos ausentes é aquilo que Benjamim (1987, p. 198) chama de “experiência” ou “a faculdade de intercambiar experiências”. Para que esta se concretize, necessita-se minimamente de dois seres envolvidos: um que queira compartilhar algo que julga digno de ser transmitido e outro que

esteja disposto a receber, corresponder e passar adiante. A experiência, por assim dizer, deve ser concebida, tal qual a manhã é entretecida no poema de João Cabral de Melo Neto:

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
 ele precisará sempre de outros galos.  
 De um que apanhe esse grito que ele  
 e o lance a outro; de um outro galo  
 que apanhe o grito que um galo antes  
 e o lance a outro [...]  
 (MELO NETO, 1994, p. 345).

Na narrativa bradburyana, a pobreza de experiência manifesta-se nas relações interpessoais fragilizadas pela vida acelerada, que produziu a dolorosa realidade em que “ninguém tem mais tempo para ninguém” (BRADBURY, 2012, p. 43). Montag, sozinho, não podia tecer a sua manhã. Assim, naquele interior, ele experimentava a sua própria distopia. Seu quarto era semelhante a uma “fria câmara marmórea de um mausoléu depois que a lua se pôs”, “um mundo tumular” (BRADBURY, 2012, p. 30). Imerso em uma escuridão absoluta, sentiu o absoluto de sua morte-solidão. Mildred, sua esposa, estava presente na alcova, mesmo assim “o quarto estava vazio” (BRADBURY, 2012, p. 31). Em suas orelhas havia “pequenas conchas, rádios firmemente ajustados, e um oceano eletrônico de som, música e vozes” que a mantinham em uma ilha muito distante que ele não conseguia, apesar de nadar desesperadamente, alcançar. Quando estava acordada, era com “as famílias das paredes” (BRADBURY, 2012, p. 107) que Mildred conversava animadamente. Ao cansar-se das famílias, ela preferia dirigir o seu carro sem capota a “duzentos e cinquenta quilômetros por hora pela cidade, ele gritando com ela e ela gritando de volta e ambos tentando ouvir o que fora dito, mas só se ouvia o barulho do carro” (BRADBURY, 2012, p. 68). Como poderiam comunicar-se? Haveria uma solução para o afastamento de ambos? Montag lembrou-se de uma história antiga que talvez pudesse lhe ajudar:

Não havia uma velha anedota sobre a esposa que falava tanto ao telefone que o marido, desesperado, correu até a loja mais próxima e telefonou para ela perguntar o que havia para o jantar? Ora, então, por que ele não comprava uma estação transmissora para rádioconchas, para conversar tarde da noite com sua mulher, murmurar, sussurrar, gritar, bradar, berrar? *Mas o que ele sussurraria, o que gritaria? O que poderia dizer?* (BRADBURY, 2012, p. 64- grifo nosso).

De certo, uma solução simplista e conveniente seria incriminar os aparelhos eletrônicos como os principais responsáveis pelo distanciamento. Mas seria justo? Após refletir na historieta, o protagonista percebeu que não bastaria transpor a fortaleza física de *hardware* e *software* em que sua esposa havia se enclausurado. Depois de rompê-la, ele precisaria chegar à sua consciência dormente, fazer-se ouvir, ser compreendido e sentido. E para tanto, não bastaria falar alto nem mesmo sussurrar, teria que descobrir outro modo de dizer as palavras, uma linguagem que ele mesmo desconhecia, pois também estava preso em sua própria torre metálica alienadora, que era o seu trabalho. Para Bauman, a insurgência desses instrumentos tecnológicos na modernidade líquida “respondem a uma necessidade que não criaram; o máximo que fizeram foi torná-la mais aguda e evidente” (BAUMAN, 2011, p. 9). Isto é, as pessoas se tornaram dependentes das conexões com e sem fim porque a ideia de estarem sozinhas, em especial consigo mesmas, revelou-se desesperadora. Noutras palavras, as pessoas já desejavam há muito fugir do estado de solidão em que viviam; os aparelhos surgiram apenas para facilitar a fuga (BAUMAN, 2011).

Segundo o autor, quando os primeiros walkmans foram criados, em 1979, estes foram oferecidos ao seu público de solitários, embrulhados com a irresistível garantia de que tais consumidores não mais se sentiriam sozinhos, o que resultou na venda de milhões de unidades. Pensando em tal contexto, o modo de agir de Mildred, em sua dependência dos ruídos ininterruptos das rádioconchas (provavelmente a fonte de inspiração para os walkmans) e dos três telões que não mais lhe satisfaziam, pode ser melhor compreendido. Quando se ouve a personagem pedindo ao esposo que compre mais um aparelho televisivo: “vai ficar ainda melhor quando pudermos instalar a quarta tela. Quanto tempo você acha que teremos de economizar até podermos furar a quarta parede e instalar a quarta tela? Custa só dois mil dólares” (BRADBURY, 2012, p. 39-40), ainda que pareça um simples reflexo de seu consumismo insaciável, seu desejo pode ser entendido como uma busca desesperada, igualmente insaciável por companhia. Uma vez que não se “podia contar com o calor revigorante e alentador” da “companhia humana” de seu esposo (BAUMAN, 2011, p. 10), as “famílias” lhes serviam como substituto; muito embora a troca daquilo que é “real e experimentável” pela “contemplanção de simulacros” seja um sucedâneo vital medíocre (FERRER, 2017, p. 13).

Em contrapartida, apesar de não serem a causa fundamental do afastamento social, sem dúvida, as rádioconchas e telas potencializaram-no, pois quanto mais as personagens se aprofundam no mundo virtual, menos interesse possuem pelos humanos e experiências reais. Quando Montag pediu que a esposa deligasse o som do salão de tevê para que ambos pudessem

conversar, por exemplo, imediatamente Mildred negou o pedido afirmando, em defesa: “É a minha família. [...] É o meu programa favorito” (BRADBURY, 2012, p. 71). Quanto aos demais indivíduos, aqueles com quem interagem corpo a corpo, o sentimento que revelam transita entre a total indiferença e a explícita aversão, pois mesmo vivenciando uma guerra: “[...] E a sensação era de que o céu poderia cair a qualquer momento” (BRADBURY, 2012, p. 118), Mildred e suas colegas, a Sra. Phelps e a Sra. Bowles “desapareceram para dentro do vulcão [salão de tevê], com martínis da mão”. Dava para ver e ouvir “seus sorrisos arreganhados irradiando-se pelas paredes da casa” (BRADBURY, 2012, p. 119). O mais estranho é que seus maridos estavam entre os milhões que foram guerrear, mas ainda assim demonstravam despreocupação plena. Para aquelas mulheres, não valia a pena incomodarem-se por tão pouco, já que seria uma “uma guerra rápida”, e nunca ouviram falar “de nenhum homem que tenha morrido na guerra”; e, se morresse, “é sempre o marido da outra que morre” (BRADBURY, 2012, p. 121).

A Sra. Phelps estava em seu terceiro casamento e não possuía uma ligação afetiva consistente com seu atual esposo, Pete: “Já é o terceiro casamento para nós dois e somos independentes. O negócio é ser independente” (BRADBURY, 2012, p. 121-2). Pete já havia lhe aconselhado antes: “se eu for morto, siga em frente e não chore. Case-se novamente e não pense mais em mim” (BRADBURY, 2012, p. 122). Mildred, percebendo a semelhança do relacionamento da amiga com o que tinha assistido nas paredes, mencionou: “— Por falar nisso [...], vocês assistiram àquele *romance rápido* de Clara Dove ontem à noite nas paredes de vocês? ” (BRADBURY, 2012, p. 122-*grifo nosso*). Um romance rápido significa um relacionamento tão prático quanto um lenço de papel. Como disse o tio de Clarisse, certa noite, enquanto conversava com os demais membros de sua família: “[...] estamos na era do lenço descartável. Assoe o nariz numa pessoa, encha-a, esvazie-a, procure outra, assoe, encha, esvazie” (BRADBURY, 2012, p. 36).

Quanto a Sra. Bowles, em quem a insensibilidade demonstra-se bastante aflorada, esta via a maternidade como um mal necessário a fim de que a espécie humana fosse preservada. Em suas próprias palavras, “filho é uma desgraça” (BRADBURY, 2012, p. 123) em qualquer circunstância, tenha ele nascido de uma cesariana ou não. Os seus descendentes, por exemplo, passavam a maior parte do tempo na escola: após nove dias consecutivos na instituição de ensino, retornavam a fim de passar um dia em casa: “ Eu os aguento três dias por mês; não é nada demais. A gente põe as crianças no ‘salão’ e liga o interruptor. É como lavar roupa: é só enfiar as roupas na máquina e fechar a tampa” (BRADBURY, 2012, p. 123). Sem tempo e interesse para educar ou para construir laços afetivos com seus filhos, a mãe torna-se, para eles, uma completa e desconhecida; e os sentimentos compartilhados são envolvidos por recíproca e

brutal indiferença: “— para elas tanto faz me dar um chute ou um beijo. Graças a Deus eu também sei chutar” (BRADBURY, 2012, p. 123).

Como cidadãos de um mundo líquido, em termos de afetos, essas personagens mostram-se avessas aos vínculos imutáveis. Para esses, ao mesmo tempo em que estabelecem laços, estes precisam ser frouxos o suficiente para serem desatados quando as mutações contínuas e repentinas exigirem. Conforme Bauman (2004) explica, esses indivíduos aprendem que a fim de atenderem aos seus interesses, devem, por um lado, procurar “‘relacionamentos de bolso’, do tipo que se ‘pode dispor quando necessário’ e depois tornar a guardar”; e, de outro, evitar o compromisso duradouro que, em termos de relações interpessoais, é considerado “a maior armadilha” (BAUMAN, 2004, p. 10). Na contemporaneidade, os “relacionamentos virtuais” (sendo eles românticos ou não), segundo o autor, atendem perfeitamente a esta exigência da modernidade líquida, pois surgem rapidamente e estão propensos a serem desfeitos com a mesma velocidade. Ademais, diferente dos “relacionamentos reais”, considerados antiquados, lentos, cheios de complicações, por demandarem muito esforço na sua construção, aqueles “*parecem* inteligentes e limpos, fáceis de usar, compreender e manusear”, tendo como a principal vantagem aos seus usuários, a possibilidade de pressionar a tecla *delete* a qualquer momento (BAUMAN, 2004, p. 13-*grifo nosso*).

No entanto, a palavra “parecem” utilizada pelo autor torna-se relevante, nessa reflexão, pois ao finalizar a contabilidade percebe-se que nem tudo é lucro: “a facilidade do desengajamento e do rompimento (a qualquer hora) não reduzem os ricos, apenas os distribuem de modo diferente, junto com as ansiedades que provocam” (BAUMAN, 2004, p. 13). É o que se verifica de uma forma mais evidente em Mildred. Mesmo com a vida aparentemente feliz, despreocupada e divertida que a personagem leva, esta dá sinais de que não está bem, de que se encontra profundamente vazia (mas inconsciente de tal condição) e procura, a qualquer custo, preencher ou anestesiar o seu vazio existencial. Numa dada noite, ao entrar em seu quarto, Montag chutou um objeto no chão: “chutado pelo pé, o objeto produziu um tinido surdo e deslizou na escuridão”. O que seria? Acendeu-se uma pequena luz. Um frasco. Ao aproximar-se da esposa, percebeu que a sua respiração “agitava apenas as franjas mais distantes da vida, uma pequena folha, uma pluma preta, um solitário fio de cabelo” (BRADBURY, 2012, p. 31). O que acontecera? “O rosto dela era como uma ilha coberta de neve”, “seus olhos estavam vítreos” e o “pequeno frasco de cristal com pílulas para dormir que, pela manhã contivera trinta cápsulas, agora estava sem tampa e vazio” (BRADBURY, 2012, p. 32). Mildred havia sofrido uma overdose.

Desesperado, Montag liga para a emergência, mas não lhe enviam um médico para socorrer a sua esposa. Envia-lhe duas máquinas, ou seriam quatro: as máquinas com seus respectivos operadores? “O operador *impessoal* da máquina, usando um capacete óptico especial podia contemplar a alma da pessoa que ele estava drenando. *O que via o Olho? O operador não dizia. Ele via, mas não o que o Olho via*” (BRADBURY, 2012, p. 33-*grifo nosso*). O trocadilho do narrador sugere que o operador supunha ser capaz de ver o que se passava no interior da vítima, mas estava enganado. Não podia sabê-lo, muito menos dizê-lo, porque era impessoal, superficial. Não era uma paciente, mas uma cliente que tinha diante de si (talvez bem menos que uma cliente, posto que nos trâmites comerciais que por ora imperam, o cliente tem primazia). A bem da verdade, para o operador, “a mulher na cama não era mais que uma dura camada de mármore” (BRADBURY, 2012, p. 33). O Olho da máquina, por sua vez, ia até as profundezas daquele vazio, podia senti-lo e, portanto, vê-lo. A máquina é delineada sutilmente, pelo narrador, como possuidora de mais humanidade.

A segunda máquina era “operada por um sujeito igualmente impessoal” (BRADBURY, p. 2012, p. 33). Enquanto uma máquina retirava os elementos químicos ingeridos, esta trocava-lhe o sangue. Um corpo reciclável? O tratamento era paliativo, não resolvia a raiz do problema. No dia seguinte, Mildred continuaria vazia e voltaria a engolir novas pílulas. Ao encerrarem o procedimento, a realidade dos fatos: “são cinquenta paus”. Estavam com pressa, sempre estavam com pressa: “Resolvemos uns nove ou dez casos desses por noite [...] precisamos ir. Acabamos de receber outra chamada [...]. *Mais um* estourou a tampa de um vidro de pílulas”. (BRADBURY, 2012, p. 34). Frieza. Perda da compaixão. A rotina intensa banalizou a realidade. Eram tantos que não podiam se dar ao luxo de preocupar-se com uma pessoa específica. Esta indiferença, essa incapacidade de identificar-se com a dor do outro é, para Adorno (2003), um traço peculiar das sociedades totalitárias e, por isso mesmo, do tecido social nos dias correntes:

Aqui vêm a propósito algumas palavras acerca da frieza. Se ela não fosse um traço básico da antropologia, e, portanto, da constituição humana como ela realmente é em nossa sociedade; se as pessoas não fossem profundamente indiferentes em relação ao que acontece com todas as outras, excetuando o punhado com que mantêm vínculos estreitos e possivelmente por intermédio de alguns interesses concretos, então Auschwitz não teria sido possível, as pessoas não o teriam aceito. Hoje em dia qualquer pessoa, sem exceção, se sente mal-amada, porque cada um é deficiente na capacidade de amar. A incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz em meio a pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas (ADORNO, 2003, p. 133-4).

Em um mundo sedento por estatísticas, em que a desumanidade não é medida pela perda da dignidade de uma única pessoa, mas somente em taxas que excedam a estratosfera (BAUMAN, 2004), a solução foi transformar Mildred em um número e colocá-la nos gráficos. Assim, a realidade torna-se digerível e seguir, possível: “os dois homens apanharam sua carga de máquinas e tubos, sua maleta de melancolia líquida e a inominável imundícia escura e saíram devagar pela porta” (BRADBURY, 2012, p. 34). Todavia, nessa rotina desumanizante, as palavras de Ludwig Wittgenstein devem se fazer ouvir em todas as avenidas com seus outdoors, placas luminosas, autofalantes ou fones de ouvido: “[...] *nenhum* tormento pode ser maior do que aquilo que um único ser humano pode sofrer. O planeta inteiro não pode sofrer tormento maior do que uma *única* alma (Apud BAUMAN, 2004, p. 104- *grifo do autor*).

Outro efeito deletério do totalitarismo dromológico em *Fahrenheit 451* resulta de sua dominação sobre a forma de pensar dos cidadãos. Nota-se, que majoritariamente, as personagens apresentam um pensamento-reflexo que influencia, sobretudo, na linguagem. No primeiro diálogo estabelecido entre Montag e Clarisse, a jovem logo pôde diagnosticar o comportamento patológico em seu novo amigo: “Você rir quando não digo nada engraçado e responde na mesma hora. Nunca para para pensar no que eu digo” (BRADBURY, 2012, p. 26). Mildred (também chamada de Millie) e suas amigas, por sua vez, sofrem do mesmo mal; nelas, porém, o problema encontra-se em um estado mais avançado. Levado ao extremo, o pensamento ágil desembocou em uma mentalidade idiotizada que se expõe na natureza do diálogo desenvolvido entre elas. Este limita-se à mera repetição, transformando a conversação em uma espécie de monólogo.

- Não é que todas estão encantadoras!
- Encantadoras.
- Você está linda, Millie!
- Linda.
- Todas estão elegantes.
- Elegantes!
- [...]
- Este programa não é *sensacional*? — Gritou Mildred.
- Sensacional! (BRADBURY, 2012, p. 120 - *grifo do autor*).

Como se pode verificar, o pensamento idiotizado é definido por seu caráter instantâneo, idêntico e coletivo, desenvolvido a partir do contato direto e contínuo com o que Adorno e Horkheimer (2002, p. 5) chamam de *indústria cultural* – termo que designa a situação da cultura enquanto subjugada pelo “poder total do capital”. Tendo, pois, como coluna vertebral o sistema

econômico dominante, os recursos exorbitantes investidos nessa indústria têm como finalidade produzir “necessidades iguais” que “sejam satisfeitas com produtos estandardizados” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 5-6). Nesse sentido, em primeira instância, a indústria cultural efetua, através de seus instrumentos, a homogeneização do pensamento, de modo que todos os indivíduos sob a sua influência passam a desejar as mesmas coisas, que estarão à disposição para serem compradas.

Segundo Lamberto Maffei (2018), o consumismo descende do pensamento veloz. Este é, na verdade, a base da eficiência mercadológica. Consume-se rapidamente para que os desejos permaneçam em mutação acelerada, a fim de continuar comprando. Na cidade fictícia de Bradbury, a lógica do consumo mostra-se tão eficaz que até Jesus Cristo tornou-se um produto: “Cristo agora é um membro da família. [...] Ele é agora uma guloseima em bastão, feita de açúcar cristal e sacarina, quando não está fazendo referências veladas a certos produtos comerciais de que todo fiel *absolutamente* necessita (BRADBURY, 2012, p. 106-*grifo do autor*). Assim, reforçando a lógica do consumo, “à medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário” (DEBORD, 2017, p. 43). Ademais, se todos vivem em função de um objetivo comum: que é a satisfação de seus desejos supérfluos, este se transforma em um elemento de identidade e coesão social, fortalecedor do *status quo*, dificultando qualquer tentativa de transformação.

Entretanto, é oportuno esclarecer que tais necessidades não são legítimas (e no mundo neocapitalista isso se escancara, pois já se permite dizer, como na propaganda de uma marca de batom: “não preciso, mas quero [...]”<sup>16</sup>); são, contudo, criadas, através de uma exposição repetitiva, impositiva e veloz, pois afirma incessantemente que “o que é bom aparece, o que é bom aparece” (DEBORD, 2017, p. 40-1). Dessa forma, dado o seu “modo de aparecer sem réplica” (DEBORD, 2017, p. 41), não existe abertura para contestação: “O televisor é ‘real’. É imediato, tem dimensão. Diz o que você deve pensar e o bombardeia com isso. Ele *tem* que ter razão. Ele *parece* ter muita razão. Ele o leva tão depressa às conclusões que sua cabeça não tempo para protestar: “Isso é bobagem”! (BRADBURY, 2012, p. 109-*grifo do autor*). Este excerto revela que a tela, enquanto artefato tecnológico, bem como a velocidade enquanto o seu *modus operandi* foram utilizadas como instrumentos colaboradores para o estabelecimento do “império da passividade moderna” (DEBORD, 2017, p. 17).

No império da passividade, os estímulos rápidos exigem respostas imediatas. O predomínio desse modo de pensar resulta no comprometimento da imaginação criativa.

---

<sup>16</sup> Propaganda linha de batons Make B, de “O Boticário”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Jgo3O0a3Cs>>. Acesso em: 04. Maio. 2020.

Outrossim, é que a possibilidade de diálogo também é bloqueada, resultando no atrofiamento da linguagem, posto que esta só pode ser desenvolvida no seu contínuo exercício. Levando, porém, em conta o universo digital hegemônico em que a sociedade atual está imersa, sabe-se que a televisão é apenas uma das muitas telas em que os indivíduos estão em contato durante vinte e quatro horas. Muito mais do que em *1984* e em *Fahrenheit 451*, em que as telas permaneciam fixas à espera do telespectador, hoje vive-se no universo da sua onipresença porque os smartphones e os tablets, por exemplo, têm a vantagem de serem leves o suficiente para serem transportados sem esforço para qualquer lugar. No entanto, diferente do que se mostra na obra, as vozes não mais surgem de um único lado, de forma unidirecional. Agora, elas surgem de todos os lados. Os telespectadores são, concomitantemente, consumidores e, talvez, mais produtores de imagens e de discursos. Democratizou-se a possibilidade de réplica.

A existência da possibilidade de réplica, porém, não implica, necessariamente, a sua prática. Replicar, no sentido de contestar algo, exige, de quem o exerce, a articulação de argumentos bem fundamentados para a defesa de seu pensamento. De outro lado, é preciso alguém disposto a ouvir essa exposição – até o seu desfecho – e nela refletir para, quiçá, convencido, mostrar-se humilde o suficiente para ceder. Conforme Matos (2014), era assim que ocorria nos debates gregos. Desse modo, o que se vê acontecer de forma recorrente na atualidade é que o diálogo ainda permanece impossível, não mais pelo veto da contestação, mas porque todos falam ao mesmo tempo e não há quem escute: “Ninguém mais presta atenção. [...] Eu só quero alguém para ouvir o que eu tenho a dizer” (BRADBURY, 2012, p. 107). A confluência simultânea de tantos gritos vazios de sentido acabou por desenvolver, atualmente, uma cacofonia global que Orwell já havia denominado, em sua ironia cômica, de “*Patofala*”, que significa “grasnar feito pato” – e “a toda velocidade” (ORWELL, 2009, p. 71).

Ao pensar as circunstâncias descritas, talvez, possa-se concluir, tal qual o personagem protagonista, em sua angústia, que “talvez seja melhor não enfrentar as coisas e simplesmente correr e se divertir” (BRADBURY, 2012, p. 131-2); deixar-se levar pela correnteza, desistir. De fato, a história de Guy Montag teria um fim trágico, destituído de esperança não fosse um encontro inusitado. Havia um trecho incomum em seu trajeto para casa: uma esquina que, em um dia qualquer, mais precisamente, o fez desacelerar. Era uma curva. Dizem que as curvas escondem surpresas, por vezes, perigosas. Naquele lugar específico, em que precisou sair da reta em que percorria, “reduziu o passo como se tivesse sido surpreendido por nada, como se alguém tivesse chamado o seu nome” (BRADBURY, 2012, p. 22). Ali, bem ali, teve o encontro que mudaria a sua vida. Mas um encontro com o quê? Ou seria com quem?

### 3.3 “Caminharam pela noite”: a poética da desaceleração como imaginação utópica

Era apenas mais uma noite como tantas outras em que percorria, solitário, as ruas escuras de sua cidade. Mas aquele lugar parecia envolto de magia, não era como os outros em que atravessava continuamente:

Nas últimas noites experimentara as *sensações mais incertas* ali na calçada, ao dobrar a esquina, *andando à luz das estrelas* a caminho de casa. Uma impressão de que, em um momento antes de fazer a volta, houvesse alguém ali. O ar parecia carregado de uma *calma especial*, como se *alguém o esperasse* quieto” (BRADBURY, 2012, p. 22- grifo nosso).

O que torna essa esquina um *topos* especial é a organização de alguns elementos que, em perfeita sincronia, fazem com que este se pareça com um lugar apartado do restante da cidade; apresentando uma sutil semelhança com aquela ilha cuja lógica interna é o oposto do *locus* de origem do viajante. Diferente dos lugares práticos e previsíveis que conhece como a palma da sua mão, este suscita-lhe sentimentos imprecisos, pedintes de explicações. Assim, sempre convicto de quem é e do que faz, essa sensação lhe é incômoda. Depois, acima, no céu, as estrelas não estão ocultas. Elas brilham e sorriem uma luz que não é hostil e destruidora como as chamas de querosene que ele provoca (mas o personagem, por hora, ignora esse fato). Além disso, tudo ao seu redor encontra-se impregnado de um não-movimento estranho que o impede de prosseguir no ritmo habitual. Tal tranquilidade, acima de tudo, sugere a presença de alguém à sua espera; e este é um detalhe que não se pode deixar escapar: essa curva apresenta o profundo contraste com o que vinha experimentando repetidas vezes no interior de seu quarto. Embora Mildred estivesse sempre lá, era como se não estivesse; enquanto aqui, mesmo não havendo ninguém, pois “cada vez que se virava para trás, via apenas uma calçada branca e vazia, estreitando-se” (BRADBURY, 2012, p. 23), ele sente uma presença que deseja a sua companhia. Certamente, fez-se uma fina rachadura na crosta de sua vida monótona.

Ainda pensando em suas estranhas percepções, “numa dessas noites teve a impressão de *ver algo* que desapareceu rapidamente do outro lado do gramado, antes que pudesse *focalizar os olhos* ou dizer alguma coisa” (BRADBURY, 2012, p. 23- grifo nosso). Descobre-se outro contraste: se na correria do dia a dia Montag mantinha-se insensível, alheio ao que ocorria a sua volta; aqui, a sua capacidade sensorial aviva-se de modo exponencial. Além de uma visão mais atenta, o olfato e o tato também entram em jogo: “talvez seu nariz tivesse detectado um frágil perfume, talvez o dorso de suas mãos, ou de seu rosto, se aquecesse nesse exato local em que

uma pessoa parada, poderia, por um instante, elevar em dez graus a temperatura circundante” (BRADBURY, 2012, p. 23). Isso significa que este lugar o faz sentir-se vivo ou, no mínimo, menos dormente. Talvez seja essa a razão para ter diminuído a velocidade de seus passos. Embora calejado pela frieza de sua solidão, parece restar, em seu interior, uma diminuta chama pedindo para que não a deixe se apagar. E se não está congelado por completo, significa que ainda existe, nele, aquele traço do homem “ainda não embrutecido pela própria fraqueza ou pela realidade tremenda” que é a imaginação utópica (COELHO, 1986, p. 7). Ele apenas necessita de algo ou alguém que a faça despertar.

Sim, ele também deseja esta companhia fugidia que o fará acordar não *do* mas *para* o pesadelo em que vive. No entanto, assim que chega ao local onde sente que pode encontrá-la, parece que sempre está há alguns milésimos atrasado. Quando está prestes a tocá-la, a presença desejada se transforma em névoa, frustrando a sua busca inconsciente: como se em “um segundo antes de dobrar a esquina, simplesmente se convertesse em sombra e fosse por ele atravessado” (BRADBURY, 2012, p. 22). Todavia, de um jeito especial e proposital, ao dissipar-se no instante do quase-encontro, essa sombra incentiva-o a sair de estado de passividade, impelindo-o para frente, adiante, com seus próprios passos. Afinal, a esperança utópica “requer pessoas que se lancem ativamente naquilo que vai se tornando e do qual elas próprias fazem parte” (BLOCH, 2005, p. 13). Assim, sentindo-se disposto a permanecer em sua busca, decide desacelerar ainda mais para encontrar o que deseja: por isso, “nesta noite, ele reduziu o passo até quase parar” (BRADBURY, 2012a, p. 23) e, então, descobriu, a alguns metros de distância, uma garota de vestido branco que caminhava pela calçada (uma estrela na terra?), completamente distraída ou atenta demais no que fazia: seus pés revolviavam as folhas no chão e os seus olhos, voltados para baixo, acompanhavam a dança. Quando se deu conta, “[...] estava a um segundo de colidir com um homem parado no meio da calçada” (BRADBURY, 2012a, p. 23).

O luar acende-se e, mesmo que seja noite, toda a escuridão esvai-se. Clarisse McClellan e Guy Montag, enfim, cruzam o caminho um do outro e, a partir de então, desenvolve-se o que, aqui, se denomina de a *Poética da Desaceleração*: a contra-narrativa que se manifesta como força de resistência e oposição ao Totalitarismo Dromológico em vigor na obra em análise; pois enquanto “os refugiados da gasolina” correm “pra cá, pra lá, a toda parte, a parte alguma”, perdidos (BRADBURY, 2012, p. 80); ambos, na contramão, “*caminharam pela noite* na brisa morna e fresca que soprava sobre a calçada prateada” (BRADBURY, 2012a, p. 24- *grifo nosso*) em direção ao futuro. De natureza oposta, isto é, antitotalitária, a poética da desaceleração

apresenta-se como uma possibilidade de reversão dos efeitos desumanizantes gerados pela aceleração excessiva que atua sobre o funcionamento da urbe e as sobrevidas de seus cidadãos.

Analisando, pois, o *modus vivendi* lento da personagem Clarisse McClellan – lentidão que singulariza seu jeito de movimentar-se, sua forma de enxergar, ouvir e ressignificar o mundo, a maneira como se relaciona com as pessoas a sua volta, como pensa e fala, bem como a transformação operada em Guy Montag após conhecê-la – é possível distingui-la como a personificação da própria Literatura e este último como o sendo o Leitor, que tocado por ela, torna-se, ele mesmo, um agente de transformação do meio. Portanto, ao invés de reafirmar o estado de dominação de Montag, Clarisse busca, logo de início, afirmá-lo como um ser livre; pois ao dirigir-se a ele dizendo: “— Você se importa de eu voltar com você?” (BRADBURY, 2012aa, p. 24), a adolescente apela para que o personagem exerça o seu livre arbítrio, tal como uma obra fechada apela ao leitor que lance mão à sua liberdade e desvende-a, construindo-a e, concomitantemente, construa e desvende a si mesmo (SARTRE, 2015).

Nesse sentido, ao buscar compreender a substância da Poética da Desaceleração, enquanto espírito utópico, nota-se, primeiramente, que a imaginação utópica presente na distopia bradburyana interpõe-se entre os sonhos diurnos e noturnos de que falou Ernst Bloch (2005). Em seguida, percebe-se que ela deve ser interpretada como um movimento mais lento: o *caminhar* que é, ao mesmo tempo – e sobretudo – uma forma de *ler*. Por conseguinte, através das páginas de *Fahrenheit 451*, procura-se desvelar esse *ler-caminhar* como autoafirmação da Literatura, elemento imprescindível ao mundo contemporâneo, ainda que este, por seu funcionamento veloz, mostre-se hostil a ela.

Doravante, é imperativo retomar o curso, agora conhecendo mais de perto quem é Clarisse McClellan. Tendo, pois, aceito o convite da jovem andarilha, é a partir das impressões – ou leituras – do bombeiro que esta se tornará conhecida; visto que, conforme comparou Sartre (2015), o objeto literário é semelhante a um pião em contínuo movimento que, para vir à tona, depende de “um ato concreto que se chama leitura” (SARTRE, 2015, p. 40). No momento, é preciso se deter no seu modo de enxergar. Dito isto, pode-se dizer que a adolescente sustenta em sua face cor-de-leite um olhar que é explicitamente curioso. Para Montag, há em seu rosto, uma expressão que revela interesse em conhecer o mundo de perto e profundamente, experimentando-o em todos os seus aspectos: “havia nele uma espécie de fome delicada que em tudo se detinha com infatigável curiosidade. Era uma expressão quase contida de surpresa; os olhos escuros estavam tão fixos no mundo que nenhum movimento lhes escapava [...]” (BRADBURY, 2012a, p. 23). As flores, o gosto da chuva, as folhas, as borboletas, o nascer do sol, tudo, do micro ao macro, lhe fascinam – exatamente os elementos que fogem à lógica do

consumismo capitalista, que não podem ser transformados em produtos (MAFFEI, 2018). Sem nada temer, confessa ao homem recém-conhecido: “Não é uma ótima hora da noite para caminhar? Gosto de sentir o cheiro das coisas e olhar para elas e, às vezes, fico andando a noite toda e vejo o sol nascer” (BRADBURY, 2012a, p. 25).

Por que Clarisse prefere caminhar à noite? De que forma isso influencia e modela o seu modo de ver? Para encontrar a possível explicação, é preciso retomar o conceito de mentalidade utópica desenvolvida por Bloch em *O Princípio da Esperança* (2005). Em sua obra, o autor afirma haver clara divergência entre aqueles que sonham à noite, durante o sono e aqueles que sonham durante o dia, acordados. Bloch apresenta três diferenças básicas: a primeira é que, durante o sonho noturno, o indivíduo encontra-se “enfraquecido”, impossibilitado de dirigir qualquer censura ao que “lhe parece inoportuno”. Em segundo, aquilo que se vê são apenas fragmentos, “sobras do dia”, formando “representações associativas inconsistentes” da realidade. Por fim, a ponte entre o “eu enfraquecido” e o “mundo exterior”, acha-se bloqueada (BLOCH, 2005, p. 81), impedindo qualquer interferência do sujeito no mundo empírico. Por outro lado, segundo Bloch, apesar de existirem muitos sonhos diurnos que não passam de devaneios escapistas, somente neles pode-se encontrar desejos genuínos que “conservam a coragem e a esperança dos seres humanos, não desviando os olhos do real, mas, ao contrário, encarando a sua evolução e seu horizonte” (BLOCH, 2005, p. 79).

Nesse sentido, a partir das considerações de Bloch (2005), pode-se afirmar acerca do ler-caminhar, enquanto imaginação utópica, que não se trata de um sonho que se tem durante o dia, embora se esteja acordado. Também não se encaixa à espécie de atmosfera onírica desenvolvida durante o sono, apesar de ser noite. Trata-se, em verdade, de sonhar, em vigília, *como se fosse dia*; porém, *através da noite*. Desse modo, ao mover-se na escuridão, tal atitude exige de Clarisse um olhar que não é “meramente contemplativo” e, sim, um “olhar sóbrio” e “lúcido” que lê o mundo, encarando-o, não para aceitá-lo tal como é, mas para modificá-lo (BLOCH, 2005, p. 14): o mundo distópico, aqui, representado precisa desacelerar. Antes, porém, de tentar transformá-lo, sabe que é necessário conhecê-lo bem e que o excesso de luz pode enganar o observador quando este, soberbo, é levado a confiar naquilo que vê somente por estar demasiadamente explícito. Assim, enquanto todos em seu entorno veem a realidade embaçada em plena luz do dia, porque encontram-se regulados pelo “regime de visibilidade” cujo intuito paradoxal que é impedir a visão (FERRER, 2017, p. 17); a literatura distópica, rompendo o modo de ver hegemônico, faz o leitor enxergar por entre as sombras. Além disso, o que ela tem a dizer não se limita à “noite que passa depressa rumo a novas escuridões”; suas

palavras apontam principalmente um caminho alternativo, “rumo a um novo sol” (BRADBURY, 2012a, p. 29).

De fato, Eduardo Duque (2012, p. 124) reconhece que o homem contemporâneo perdeu a capacidade de projetar grandes metas em direção ao futuro porque o horizonte apresenta-se, diante dele, “demasiado míope”; e sem visão, a própria caminhada fica comprometida, torna-se impossível. É nessa perspectiva que, refletindo acerca das considerações de Milan Kundera sobre a vocação da ficção em um contexto totalitário, Bauman (1998) afirma que a obra ficcional exercita a capacidade do leitor de lidar com a opacidade da vida, com o que é “ambivalente” e “misterioso” (BAUMAN, 1998, p. 151), desobstruindo, portanto, a estrada aos leitores-caminhantes. Partindo, então, da realidade-nódoa em que Montag está inserido, a menina mostra-lhe que aquelas sombras não são meros borrões; mas que delas emanam novos sentidos que podem fazê-lo ir além do lugar comum:

[...]

— Aposto que sei de mais uma coisa que você não sabe. De manhã, a grama fica coberta de orvalho.

Subitamente, *ele não conseguiu lembrar se sabia disso ou não e ficou muito irritado.*

— *E se você olhar bem* — disse ela num aceno de cabeça para o céu —, tem um homem lá na Lua.

Fazia muito tempo que ele não olhava para o céu (BRADBURY, 2012a, p. 27- grifo nosso).

A maneira como Clarisse denuncia a cegueira de Montag no fragmento supracitado e a forma como tenta rompê-la é de uma delicadeza singular. Saber que, pela manhã, a grama fica coberta de orvalho parece ser um conhecimento tão banal que a ideia de alguém não saber disso chega a ser uma realidade absurda e assustadora. Porém, o pior que não saber, é não ter a consciência de que não se sabe. Essa é situação do protagonista. No entanto, Clarisse consegue sensibilizá-lo, uma vez que ele demonstra irritação diante de sua falta de conhecimento sobre coisas bobas. Ademais, devolveu-lhe o encanto pelo mundo ao fazê-lo imaginar a existência de um homem na Lua. Como diz Tzvetan Todorov, “mais densa e eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (TODOROV, 2014, p. 23). Por essa razão, entende-se que à medida em que a arte literária ocupa um lugar relevante no processo de educacional do indivíduo, este se torna cada vez mais capacitado para descobrir as idiosincrasias que ocupam o seu entorno e que antes eram ignoradas. Isso porque, ao

comunicar a sua mensagem, por meio de uma organização formal que lhe é própria, a obra “impressiona” o leitor, ampliando a sua “capacidade de ver e sentir” (CANDIDO, 2011, p. 181).

Os olhos da menina, porém, não se detêm apenas em coisas. Eles apreciam observar principalmente as pessoas: “A garota parou surpresa e parecia prestes a recuar, surpresa, mas, em vez disso, encarou Montag com olhos tão negros e brilhantes e vivos que ele achou ter dito alguma coisa totalmente admirável. Mas ele sabia que sua boca só se abrira para dizer olá” (BRADBURY, 2012a, p. 23). Aquele tipo de olhar, atencioso, nunca antes visto pelo protagonista e de que jamais fora alvo, intimidou-o no primeiro momento. Dava a impressão de que a garota, mesmo sem sair do lugar, andava em seu entorno, “virando-o de ponta-cabeça, agitando-o silenciosamente e esvaziando seus bolsos” (BRADBURY, 2012a, p. 24). Mais que um simples olhar curioso, percebe-se que Clarisse tem um olhar perscrutador; tal qual o olho-câmera da máquina inserida no interior de Mildred; e porque penetrante, é conhecedor daquilo que está oculto aos olhares rápidos e desinteressados, que se mostram mais superficiais. Depois, se este olhar é capaz de enxergar e captar os sentimentos escusos, quando confrontado, ele se torna, em consequência, um olhar-espelho que reflete o interior de quem toma coragem para enfrentá-lo. Por isso, ao mirá-lo, Montag enxergou-se:

Ele se viu nos olhos dela, suspenso em duas gotas cintilantes da água límpida, uma imagem escura e minúscula, em ínfimos detalhes.

[...]

Como o rosto dela se parecia com um espelho! Impossível. Pois quantas pessoas seriam capazes de refletir a luz uma da outra? [...]. Quantas pessoas existiam cujos rostos eram capazes de captar e devolver a expressão de outra, seus pensamentos e receios mais íntimos? (BRADBURY, 2012a, p. 25-9).

No espelho comum de seu trabalho, o bombeiro olhava-se todos os dias sem, contudo, enxergar-se devidamente. Isso porque o objeto mostrava-lhe somente o seu exterior, o óbvio. Mas ali, diante dos olhos negros de Clarisse, sentiu-se exposto, essencialmente a si e, por essa razão, encontrou-se em uma situação de completa vulnerabilidade. Desenvolvendo o processo de denúncia de Montag a ele mesmo, a adolescente opta por direcionar-lhe algumas perguntas fundamentais que, lentamente, vão desarmando o gatilho automático que controla seu modo de pensar: “Há quanto tempo você trabalha como bombeiro? ”; “ Você nunca lê os livros que queima? ”; “É verdade que antigamente os bombeiros *apagavam* incêndios em vez de começá-los? ” (BRADBURY, 2012, p. 24). Nada ingênuas – o que levou Montag a considerá-las quase uma demonstração de desrespeito –, as indagações de Clarisse devem ser consideradas como uma forma de resistência tanto ao pensamento idiotizado quanto à “retórica do poder” que o

produz e mantém (BAUMAN, 1998, p. 143). Ao respondê-las de imediato, o soldado revela o quanto está enraizado, em sua mente, como verdades absolutas, os discursos da organização para a qual trabalha: 1. Ler “é contra a lei” e 2. “As casas *sempre* foram à prova de fogo” (BRADBURY, 2012, p. 24- *grifo do autor*). Todavia, ao colocar a veracidade de tais dogmas sob escrutínio, a garota demonstra que eles são, pelo contrário, contestáveis; minando, em consequência, a autoridade do sistema vigente bem como a situação de dominação e inferioridade que o personagem se encontra (BAUMAN, 1998).

Percebendo, porém, que o efeito desejado ainda não havia sido alcançado, posto que o soldado se pôs a rir; ao despedir-se, Clarisse dirige-lhe as perguntas destabilizadoras: “Por que está rindo? ”; “Você é feliz? ”. Exercendo o seu pensamento-reflexo, o personagem reage rapidamente, mas dessa vez nota-se uma mudança importante: “Eu sou o quê? – Gritou ele” (BRADBURY, 2012a, p. 26-8). Montag proferiu outra pergunta, não as suas comuns respostas enlatadas. Contudo, era tarde demais. A garota saiu correndo, deixando-o sozinho a ruminar as questões ouvidas. Assim, não poderia resolvê-las por impulso. Teria que pensá-las, em silêncio. Inicialmente, foi relutante. Mas como poderia negar a realidade dos fatos? Contra quem argumentaria? Após muito refletir, deu-se por vencido, afinal: “Não estava feliz. Disse as palavras a si mesmo. Admitiu que este era o verdadeiro estado das coisas. Usava a felicidade como uma máscara e a garota fugira com ela pelo gramado e não havia como ir bater à sua porta para pedi-la de volta” (BRADBURY, 2012a, p. 30). As perguntas suprimiram a tranquilidade de Montag e, a partir desse momento de caos, ele poderá ressignificar a sua existência.

Em sua atitude, Clarisse revelou uma qualidade particular da prosa que, segundo Sartre (2005, p. 29) é “a ação por desvendamento”. Explicando esse modo de agir sobre o mundo que é particular da prosa literária, o filósofo afirma que esta tem um papel essencial a cumprir na sociedade, que é mudá-la. Nesse contexto, portanto, considera um grave erro imaginar que a palavra proferida é apenas um sopro suave que, passando pelas coisas, acaricia-as sem modificá-las. Para Sartre, quando algo é nomeado, a consequência primeira é sua mutação, a perda de sua inocência. Não é diferente quando o alvo é o ser humano. Quando suas ações são nomeadas no texto literário, ao lê-lo, o leitor “se vê”; e mais, “no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto” por outros (SARTRE, 2005, p. 28). Desse modo, ao tornar-se cômico daquilo que antes não era percebido nem por ele mesmo, transforma o seu ato íntimo em uma ação pública, manifesta não somente a si, mas também aos demais indivíduos que compõem o tecido social. Descoberto, isto é, *desvendado*, espera-se que este não permaneça obstinadamente no erro, mas que mude de atitude, tornando-se responsável. Assim, quando o escritor, através da obra, decide “desvendar o mundo e especialmente o homem para outros homens”; ele o faz

“a fim de que estes assumam em face do objeto desvendado, assim posto nu, a sua inteira responsabilidade (SARTRE, 2015, p. 29-30).

Entre os objetos que podem ser desvendados pelo romance estão, segundo Adorno, as “relações petrificadas” (ADORNO, 2003, p. 58). Surgidas em contextos de alienação, essas relações rijas são também caracterizadas pelo afastamento e pelo estranhamento. Para o filósofo, quanto mais “alienados” e “apartados” se encontram os indivíduos, “tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (ADORNO, 2003, p. 58). Tomando, pois, sobre si, a responsabilidade de sua condição, Montag confessou que, tal qual a Mildred, também estava vazio e que sua própria esposa era, para ele, uma desconhecida. Entendeu, porém, que tal vazio e estranhamento existiam em consequência de sua própria insensibilidade. Já não poderia simplesmente apontar-lhe o dedo e condená-la, porquanto ele mesmo nada havia feito para dela se aproximar:

E lembrou-se de ter pensado naquela hora que, se ela morresse, decerto ele não choraria. Pois seria a morte de uma desconhecida, um rosto da rua, uma foto do jornal e, de repente, a ideia lhe fora tão forte que começara a chorar, não pela morte, mas pela ideia de pensar em *não chorar* diante da morte, um homem ridículo e vazio junto a uma mulher ridícula e vazia. Como uma pessoa fica tão vazia?, perguntou a si mesmo. Quem esvazia a gente? (BRADBURY, 2012a, p. 66- *grifo do autor*).

De forma gradativa, olhar enganado e a consciência adormecida (DEBORD, 2017) vão se desfazendo e, em seu lugar, vai emergindo o olhar curioso próprio dos homens do reino da liberdade, capaz de sondar o “invisível” e o “inaudível” (FERRER, 2017, p. 18), por isso as dúvidas: “Como uma pessoa fica tão vazia? ”. “Quem esvazia a gente? ”, diferente do questionamento inicial, revelam-se mais profundas. Ele está aprendendo a questionar-se, a refletir o seu estar-no-mundo. O exercício do pensamento reflexivo permitiu-lhe, como afirma o filósofo Byung- Chul Han, “o *espanto* a respeito do *ser-assim* das coisas” (HAN, 2015, p. 35- *grifo do autor*). Assim, espantado de seu esvaziamento, deseja, agora, compreender as suas causas para, talvez, ter a chance de revertê-lo. Em uma sociedade gerida pelo totalitarismo dromológico, este fenômeno social é fruto, em grande medida, de uma vivência subjetiva do tempo pelos indivíduos, que é sentido e percebido por sua passagem vertiginosa.

No trabalho *Tempo e Aceleração Social na Hipermmodernidade* (2012), Evie Giannini explica como a percepção humana do tempo foi alterando-se ao longo da história até o alcançar o modo particular de senti-lo nos dias atuais. Segundo a pesquisadora, o homem, através dos séculos, foi criando diferentes formas de organizar as suas atividades sociais, sendo uma delas,

a sistematização em função da passagem do tempo; de sorte que, ao serem fabricados os primeiros relógios, não demorou muito para que este se tornasse senhor do homem. Como afirma Maffei, hoje: “o relógio passou a ser o herói do nosso tempo: trabalha-se a olhar para o relógio, almoça-se a olhar para o relógio, faz-se exercício físico olhando para o relógio, conversa-se com os amigos a olhar para o relógio” (MAFFEI, 2018, p. 101). Por isso, em sua investigação, a pesquisadora observa que a contemporaneidade sabe bem o que é o desperdício de tempo ou a insuficiência dele para desenvolver certas atividades, mas é-lhe desconhecida a ideia de inexistência de tempo. Desse modo, na hipermodernidade, apesar de constituir-se um elemento *imaterial*, o tempo foi *coisificado*, tornando-se o elemento dominador de todos os aspectos da vida humana, resultando na inexorável sentença expressa no poema *Devagar, o tempo transforma tudo em tempo*, de José Luís Peixoto<sup>17</sup> (GIANINNI, 2012).

No que diz respeito às relações interpessoais transformadas em tempo, a canção *Sinal Fechado* (1996), de Paulinho da Viola, oferece um bom exemplo. A narrativa da canção apresenta o rápido diálogo entre dois personagens em um sinal de trânsito que se encontra fechado. Cientes de que semáforo abrirá em instantes, ambos se limitam a fazer perguntas breves e dar respostas igualmente reduzidas um ao outro. Desculpam-se pela pressa; justificam suas ausências pelo envolvimento nos negócios. Sente-se certa angústia, uma vontade interrompida de dizer algo mais. Confessam, de fato, terem muito a dizer, mas o tempo cronometrado não o admite. A tensão da imediatez, por outro lado, também os fez esquecer o que precisava ser dito. Despedem-se com promessas incertas de um encontro futuro. A canção encerra-se com um “Adeus” que carrega todo o peso das possibilidades perdidas. Sem dúvida, esse encontro casual e urgente é o arquétipo dos incontáveis “encontros fugazes” repetidos no cotidiano que, “dada a velocidade, não deixam marca significativa” (MAFFEI, 2018, p. 101).

Sabendo que o encontro acima narrado deu-se em uma das muitas avenidas que cortam o mundo, pode-se conjecturar que Montag encontra-se todo liso, sem poros e cicatrizes profundas, porque este havia se transformado em um hóspede de seu próprio lar; porque a sua residência era, para ele, um *não lugar* – no sentido contemporâneo da expressão –, isto é, um lugar de “circulação acelerada”, como são as avenidas, os aeroportos e as rodoviárias (AUGÉ, 1994, p. 36). Uma característica que a evidencia enquanto lugar de experiências impossíveis é a sua arquitetura. Como as demais casas daquela urbe, “com suas fachadas insípidas”

---

<sup>17</sup> “Devagar, o tempo transforma tudo em tempo. O ódio transforma-se em tempo. O amor transforma-se em tempo. A dor transforma-se em tempo. Os assuntos que julgamos mais profundos, mais impossíveis, mais permanentes e imutáveis transformam-se devagar em tempo. Mas, por si só, o tempo não é nada, a idade não é nada, a eternidade não existe”. Disponível em: <[https://tvcultura.com.br/videos/52956\\_devagar-o-tempo-transforma-tudo-em-tempo.html](https://tvcultura.com.br/videos/52956_devagar-o-tempo-transforma-tudo-em-tempo.html)>. Acesso em: 21. Maio. 2020.

(BRANBURY, 2012, p. 87), a sua não possui alpendre nem jardim. Esses elementos foram removidos porque as pessoas costumavam *assentar-se* neles, em suas cadeiras de balanço, para conversar, se assim o quisessem, ou somente para pensar. Mas esse era “o tipo errado de vida social” (BRADBURY, 2012, p. 87). Daí presume-se mais uma razão por que as obras literárias foram abolidas desse meio: elas pertencem ao universo do tempo livre, do ócio (ADORNO, 2002), que é também: o “tempo da vida, aquele que lhe dá sabor e qualidade”, o tempo “da estética, do belo, do sentido” (DUQUE, 2012, p. 119).

Na residência de Clarisse, vive-se o tempo da vida e da aproximação; porém, ironicamente, eles são considerados antissociais e solitários. A jovem, contudo, não concorda com a alcunha: “Na verdade, eu sou muito social. Tudo depende do que você considera social, não é?” (BRADBURY, 2012, p. 49). Pausa para uma pergunta retórica: em que sentido as “redes” atuais de comunicação são “sociais” e em que sentido aqueles que não as utilizam são antissociais? Dirigindo-se a Montag, Clarisse expressa, então, o que o termo significa para si: “social para mim significa conversar com você sobre coisas como esta. — Ela chacoalhou algumas castanhas que haviam caído da árvore do jardim da frente [a casa dela tem jardim]. — Ou falar sobre como o mundo é estranho” (BRADBURY, 2012, p. 49). Socializar-se, para a personagem, tem como componente principal o ato da conversação. Conversar sobre coisas bobas e simples, sim, mas não somente sobre estas. Em sua perspectiva, uma socialização genuína diz respeito também à preocupação com a sociedade como um todo, com o seu equilíbrio. Significa pensar, de forma democrática e dialética, acerca do que o torna “estranho” e do que pode ser feito para que este se torne mais familiar, isto é, menos hostil aos seus cidadãos.

É nesse sentido que, por dar voz aos discursos mais heterogêneos, seja de negação ou apoio, combate ou proposição a determinado sistema político, a livre circulação da literatura, tanto “sancionada” como “proscrita”, fornece a “possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” sociais (CANDIDO, 2011, p. 177); exercício este impraticável em uma sociedade totalitária, onde todas as vozes divergentes são silenciadas. Filho, portanto, do mundo líquido, não é de admirar que Montag não saiba o que é conversar. Clarisse, então, entra mais uma vez em cena, responde-lhe, com toda gentileza: “É como andar a pé, só que é bem mais gostoso” (BRADBURY, 2012, p. 28). Para que isso aconteça, entretanto, é necessário que uma condição seja atendida: o tempo do relógio deve ser suspenso, uma vez que “socializar-se e, sobretudo falar requer tempo” e “o hemisfério linguístico” é um “hemisfério lento” (MAFFEI, 2018, p. 101). Por isso, inteiramente alheia ao *tic-tac* das horas, pode-se ouvir as vozes de toda a família

da senhorita McClellan, de forma tranquila e sincera: “falando, falando, concedendo, falando, tecendo, retecendo sua teia hipnótica” (BRADBURY, 2012, p. 35).

O sabor, o efeito hipnótico da conversa estabelecida entre os familiares de Clarisse é semelhante àquele produzido pelas histórias de Sherazade sobre o rei, em *Mil e Uma Noites*. Ele é perpétuo graças à maneira como eles comunicam a mensagem, o que acaba por moldar, consequentemente, o seu conteúdo: trata-se de um modo de transmitir as palavras sem desgastá-las e empobrecê-las. Essa mensagem, que se pode tomar como literária e ao mesmo tempo utópica, torna-se inesgotável justamente porque, nas palavras ditas, “há sempre um excedente [...], a funcionar como uma mola de um novo ciclo imaginativo, há sempre há algo de irrealizado que busca realizar-se numa nova projeção ” (COELHO, 1986, p. 12). Por mais que se queira sugar todo o sentido-seiva, nelas, resguardado; a cada nova leitura, ele voltará a correr como as águas de um rio intermitente. Em vez de secá-las, a releitura funciona como a chuva que lhes rega e dá vida.

Todavia, ao avaliar as palavras que correm em profusão aos olhos dos leitores contemporâneos, nota-se que estas são, predominantemente, “palavras fatigadas de informar”, como diz o poema *Apanhador de Desperdícios*<sup>18</sup>, de Manoel de Barros (2018, p. 25); e muito embora o poeta afirme não gostar dessa classe de palavras, preferindo aquelas que rastejam pelo chão na velocidade das tartarugas, a maioria dos cidadãos do mundo líquido as apreciam, de sorte que tal fenômeno desencadeou uma crise na narrativa e, por extensão, no próprio romance. Acostumados à enxurrada de informações já interpretadas que chegam em seus aparelhos eletrônicos todos os dias, “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação”, uma vez que “metade da arte da narrativa está em evitar informações” (BENJAMIN, 1994, p. 2003). Não por acaso, Clarisse acaba morrendo por atropelamento e toda a sua família desaparece sem aviso: “— A família inteira se mudou para algum lugar. Mas ela se foi para sempre. Acho que ela morreu. [...] Atropelada por um carro” (BRADBURY, 2012, p. 69). Talvez, por esse motivo, ao refletir sobre os veículos de comunicação e seus efeitos sobre a comunicabilidade entre os seres humanos, Ferrer tenha se mostrado tão pessimista: “A arte da conversação morreu. E logo estarão mortos todos os que sabem falar” (FERRER, 2017, p. 26).

---

<sup>18</sup> “Uso a palavra para compor meus silêncios. / Não gosto das palavras/ fatigadas de informar. / Dou mais respeito/ às que vivem de barriga no chão/ tipo água pedra sapo. [...] Dou respeito às coisas desimportantes/ e aos seres desimportantes. / Prezo a velocidade/ das tartarugas mais que a dos mísseis. / Tenho em mim um atraso de nascença [...]” (BARROS, 2018, p. 25-grifo nosso).

No entanto, mesmo concordando com Ferrer (2017) acerca de a modernidade líquida e seu totalitarismo dromológico oferecerem grande perigo à literatura e seu ao *modus vivendi* desacelerado, é preciso dizer que este não é o momento de acender a vela já posta em suas mãos. Em primeiro lugar, porque o futuro distópico idealizado em *Fahrenheit 451* não se concretizou por completo. O mundo atual é, de fato, muito mais dinâmico e frenético do que este imaginado por Bradbury em decorrência do surgimento da web, das evoluções tecnológicas e de todos os instrumentos atrelados, mas nem por isso se deve concluir que esta é uma realidade pior – a bem da verdade, a “inteligência humana e os processos interiores da subjetividade” adaptaram-se à máquina em um grau de complexidade tão profundo: “os seres humanos projetam os computadores, os quais reprojeta os seres humanos, num contínuo processo de alimentação e retroalimentação (RETTENMAIER, 2010, p. 204) que tentar dissociá-los seria vão e, quiçá, mais prejudicial que benéfico.

Depois, é perceptível que, ao lado de todas as coisas que estão em constante mutação, “mesmo a literatura, aquela tão bem abrigada nos livros durante a modernidade, sofre os impulsos do dinamismo da vida” (RETTENMAIER, 2010, p. 207). Ela tem se reinventado utilizando-se da própria tecnologia, a fim de renovar-se para atender às novas demandas e necessidades do homem. Atualmente, além dos e-books que, apesar das diferenças, se parecem mais com os livros tradicionais, temos os “hipertextos” literários que circulam nos mais diversos espaços midiáticos, provando que “a literatura verbal pode coexistir com outras mídias, num criativo (e significativo) hibridismo” (RETTENMAIER, 2010, p. 217). Ademais, é imperativo mencionar as iniciativas de várias instituições de ensino que, além das bibliotecas físicas, têm formado acervos digitais, facilitando o contato de leitor com a obra e contribuindo para a sua preservação. Sim, graças ao desenvolvimento tecnológico, hoje, é possível carregar uma biblioteca inteira na palma da mão.

Assim, o cerne da problematização não é tanto o suporte técnico, pois a literatura tem se mostrado bastante maleável e capaz não só de fixar-se em uma folha de papel, mas também de mover-se em uma tela. O diálogo entre Montag e Ferb, um ex-professor universitário, pode ratificar tal assertiva:

Você é um romântico incurável --- disse Ferber. --- Seria cômico se não fosse trágico. Não é de livros que você precisa, é de algumas coisas que antigamente estavam nos livros. As mesmas coisas *poderiam* estar nas “famílias das paredes”. Os mesmos detalhes meticulosos, a mesma consciência poderiam ser transmitidos pelos rádios e televisores, mas não são (BRADBURY, 2012a, p. 107- *grifo do autor*).

Segundo o personagem Faber, as coisas que os livros dizem *podiam* ser ditas em qualquer meio de comunicação, mas não são. Assim, resta uma pergunta: “Por que não?”. Se o epílogo de *Fahrenheit 451* se desse com a morte de Clarisse, talvez, esse questionamento permanecesse sem uma possível resposta. Porém, sabe-se que, após o desaparecimento da jovem, Montag reconheceu que toda “a sua rotina fora transtornada” (BRADBURY, 2012, p. 52). Ela já não estava presente, mas ao tomar um livro em mãos, lendo as suas páginas, a sua memória, antes apagada, trouxe-a de volta: “— Não se pode precisar o momento em que uma amizade de forma. Como ao encher gota a gota uma vasilha, há, no final, uma gota que a faz transbordar, assim também, em uma série de gentilezas, há uma que, por fim, faz o coração transbordar” (BRADBURY, 2012, p. 95). Ele não era mais o mesmo. Estava transbordando porque havia experimentado uma revolução pessoal:

Lançando mão do vocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial (TODOROV, 2014, p. 78).

Clarisse não morreu porque permaneceu no próprio Montag. Enquanto leitor, ele mesmo se fez um *homem-livro-caminhante*, espalhando as experiências vividas com Clarisse como as folhas de outono, ao longo do seu caminho. Tentou tocar seus companheiros de trabalho e falhou. Tentou sensibilizar Mildred e suas amigas e falhou mais uma vez. Sentiu-se como uma criança tentando encher uma peneira com areia: “quanto mais rápido ele despejava, mais rápido a areia passava pela peneira, silvando de calor. Suas mãos estavam cansadas, a areia fervia, a peneira estava vazia. Sentado ali, em pleno mês de julho, em total silêncio, sentiu as lágrimas lhe escorrerem pela face (BRADBURY, 2012, p. 102). Pensou em desistir e voltar a correr e se divertir como os outros, mas sua consciência não permitiu: “Nem tudo está bem com o mundo” (BRADBURY, 2012, p. 132), é preciso continuar caminhando. No percurso, “nos trilhos abandonados”, encontrou outros homens-livros como ele: “vagabundos por fora, bibliotecas por dentro” (BRADBURY, 2012, p. 186). Intelectuais que se tornaram “As Viagens de Gulliver”, de Jonathan Swift, “A República”, de Platão, os ensaios de Bertrand Russell, o livro de Eclesiastes. Montag tornou-se o último.

O que faziam estes homens à margem da estrada? Todos estavam esperando a guerra terminar a fim de fazerem algo para reconstruir a sociedade desde os alicerces. Estavam esperançosos, mas carregavam, consigo, uma medida de remorso: “Algum dia, a carga que

estamos carregando conosco poderá ajudar alguém. Mas, mesmo quando tínhamos os livros à mão, muito tempo atrás, não usávamos o que tirávamos deles” (BRADBURY, 2012, p. 197). É imperativo atualizar o questionamento: por que as coisas que os livros dizem não estão sendo ditas? Provavelmente porque aqueles que os têm em mãos, agora, estejam muito cansados. Desanimados, alguns temem lançar o seu tesouro particular na correnteza violenta e esta o faça submergir antes que alguém note o seu brilho e o pesque para si. Outros, percebendo que o solo da modernidade líquida, em geral, mostra-se bastante infértil, escolheram lavrar, com esforço, o solo acadêmico, no anseio de que, dele, vingue algum broto: pois “se o que resta para a literatura é a universidade, a pesquisa ao menos faz claras as regras do jogo” (DURÃO, 2015, p. 389).

Esperar a vida desacelerar para, então, agir é muito arriscado. É preciso aceitar que as condições para o desenvolvimento da educação – e isto inclui o ensino não somente de Literatura, mas também das outras ciências, sobretudo, as sociais – dificilmente se tornarão ideias. Difundir a literatura nas universidades, em especial nos cursos de Letras, formando profissionais leitores e pesquisadores é uma iniciativa válida e plausível, pois provavelmente eles serão a única ponte de acesso entre tantas crianças e jovens ao universo literário. Contudo, o modo mais eficaz de propagação e preservação da Literatura é torná-la parte do mundo dos homens, de sua vida íntima e pública. Se ela nasce dos homens e para dar sentido à sua existência, é para lá que esta deve retornar (TODOROV, 2014). Mas como? Montag e seus amigos andarilhos podem responder: “Passaremos os livros adiante a nossos filhos, de boca em boca, e deixaremos que nossos filhos, por sua vez, sirvam a outras pessoas” (BRADBURY, 2012, p. 186). Aos “nossos filhos” e “de boca em boca”. A primeira expressão pode ser interpretada como qualquer pessoa com quem se mantém contato; e a segunda, o modo simples como ela deve permear até as situações mais corriqueiras do cotidiano. Pois se as sementes forem lançadas pelos *homens-leitores-caminhantes* a cada passo dado, as chances de brotarem flores coloridas ou árvores frondosas por todos os lados aumentarão em grande medida. E se elas crescerem o bastante, o caminho se encherá de obstáculos delicados, mas firmes o suficiente, que cativarão a atenção dos *homens-da-correnteza*, fazendo-os, talvez, desacelerarem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi apontado no início deste estudo, a utopia apresenta-se sob diversos matizes. As opiniões a seu respeito também costumam se revelar múltiplas e, sobretudo, paradoxais. Uns a consideram sonhos fantasiosos, inofensivos, e, portanto, indignos de considerações sérias. Outros tanto creem em seu caráter prático quanto no seu aspecto maléfico, temendo-a de tal modo que asseguram ser, de caráter urgente, evitar a sua realização. No entanto, para além de opiniões puramente subjetivas, a utopia mostra-se como um amplo campo de estudo sobre o qual se debruçam muitos pesquisadores, dada a sua relevância histórica e social.

Diante do vasto terreno aberto à investigação, a fim de evitar o cansaço extremo e improdutivo, escolheu-se por delimitar o horizonte a duas porções que melhor atendiam as expectativas do objeto em escrutínio: a utopia enquanto ideia e a utopia enquanto gênero literário. A primeira, mais abrangente, também chamada de utopismo, idealismo utópico, espírito utópico ou mentalidade utópica pode ser encontrada em diversas áreas do conhecimento, entre elas: a política, a filosofia, a economia e, principalmente, a literatura. Elemento essencial ao seu humano de todas as épocas, o utopismo caracteriza-se por seu caráter revolucionário, e por permanecer em desarmonia com o *status quo*; porém, vale ressaltar, ele não se limita a discordar somente. Para ser essencialmente utópico, o idealismo precisa, antes de tudo, transcender a realidade presente, de modo a provocar mudanças tangíveis no contexto em que nasce, tornando o meio social mais justo. Quando presente em uma obra literária, transforma-a em um instrumento de reflexão crítica capaz de sensibilizar seus leitores para os diversos problemas sociais que o cercam, levando-o a tomada de decisões que possam tornar a mudanças necessárias possíveis.

Mas enquanto a existência do espírito utópico pode ser datada como tendo origem no princípio da humanidade (COELHO, 1986), a utopia como gênero literário surgiu somente no século XVI, com a *Utopia* de Thomas More. Descrevendo uma sociedade radicalmente mais perfeita, a obra foi construída de modo a constituir-se como um reflexo distorcido da realidade que se propunha negar. O autor, através dos artifícios literários formais e semânticos bem articulados, elaborou uma apurada crítica ao contexto social em que vivia: a Inglaterra. No entanto, a partir do século XX, as narrativas eutópicas – aquelas que descrevem bons lugares – entraram em declínio, pois acharam-se impossibilitadas de carregar todo o peso das calamidades sociais experimentadas pelo homem moderno. Assim, quando muitos declaravam a morte das utopias, esta metamorfoseou-se, dando vida às distopias. Ao passo que aquela

projeta uma sociedade aperfeiçoada, esta última, utilizando-se de estratégias distintas, projeta uma conjuntura social em decomposição, radicalmente pior do que a realidade em vigor; servindo de aviso aos agentes sociais sobre forças totalitárias em potência que, se não combatidas com urgência, conduzirão a história a um estado caótico em que a liberdade é sacrificada.

Encerrando, em si, uma esperança pessimista condizente ao ceticismo niilista predominante na época, tais obras trazem em seus enredos, personagens que, a despeito das circunstâncias desalentadoras, buscam formas de resistir e salvaguardar a sua humanidade. Assim, em *1984* (1949), de Orwell, encontra-se Winston escrevendo seu diário, lutando contra o apagamento histórico, reconstruindo, a partir de fragmentos de sua memória, os registros de um tempo em que havia liberdade de expressão. Em *Laranja Mecânica* (1962), de Burgess, vê-se uma sociedade refém da violência extrema e de um governo capaz de aniquilar o livre arbítrio de seus cidadãos para permanecer no poder, e nas mãos de quem o jovem Alex não passa de um brinquedo; mas em que vozes como a do escritor Alexander se fazem ouvir. Já em *Nós* (1921), de Ievguêni Zamiátin e *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, encontra-se, respectivamente, o Selvagem sucumbindo à luz da civilização do Estado Mundial em que a mecanização da vida, levada às últimas consequências, produz seres estandardizados, destituídos da capacidade de pensar e da possibilidade de escolher o rumo de suas próprias vidas; e I-330, por sua vez, lutando contra a tirania do pensamento matemático-racionalista do Estado Único, que considera patológico o exercício da livre imaginação. Em *O Conto da Aia* (1985), de Atwood, a personagem Offred encontra-se na República de Gilead, em um contexto sociopolítico em que as mulheres foram destituídas de suas identidades e silenciadas; mas que a resistência através da imaginação utópica ajudou-a alcançar a liberdade.

Consideradas mensagens na garrafa endereçadas ao futuro, a fruição estética das distopias possibilita o leitor do presente enxergar e entender melhor o tempo em que vive. Destarte, tomando esta premissa como verdadeira, questionou-se: o que *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, teria a dizer aos indivíduos da atual modernidade líquida – o que mundo que, segundo o filósofo Zygmunt Bauman define (2009, p. 15): “não conhece nem admite limites à aceleração”? Após uma leitura despreocupada da obra mencionada, suspeitou-se que justamente a aceleração constituía a essência do seu horizonte distópico, tornando os personagens reféns do que se nomeou Totalitarismo Dromológico, dentre os quais destacam-se o bombeiro Guy Montag e sua esposa Mildred. Para tanto, nota-se que todos os níveis estruturais da narrativa – verbal, semântico e sintático – convergem para a construção desse universo ficcional cuja velocidade excessiva é responsável por torná-lo sombrio e desumano.

No princípio da narrativa, Montag é apresentado como um homem aprisionado pelo fluxo corrente, condição perceptível graças aos sintomas manifestos, uns mais evidentes, outros mais implícitos. Completamente moldado pelas circunstâncias, o personagem encontra-se em perfeita simbiose com os elementos automatizados que definem o seu movimento, entre eles, as escadas rolantes e o metrô que cortam a cidade. No entanto, mais que simples objetos decorativos do espaço da narrativa, os instrumentos tecnológicos, tão presentes em seu cotidiano, naturalizam o movimento célere, impedindo-o de percebê-los enquanto colaboradores do ritmo hegemônico. Em seu trabalho, a violência pela velocidade manifesta-se especialmente em seu modo de pensar, que não pode ser considerado como tal por ser, em verdade, uma reação automática aos comandos recebidos: “Atenda *prontamente* ao alarme. Comece o fogo *rapidamente*. Queime tudo. Reporte-se *imediatamente* ao posto de bombeiros” (BRADBURY, 2012, p. 55). Não havia tempo para o diálogo, para o questionamento. Sua casa, destituída de jardim, alpendre e cadeiras de balanço – elementos que remetem à degustação do tempo livre e, por isso, da lentidão (PAQUOT, 1999) –, também estava sob o domínio do ritmo acelerado, mostrando-se hostil às experiências interpessoais mais profundas. Por essa razão, mesmo morando sob o mesmo teto há dez anos, Montag e sua esposa comportam-se como dois estranhos, definhando, solitários, pela rotina veloz e vazia.

Entretanto, vivendo naquela cidade, mas em um ritmo contrário, encontra-se Clarisse McClellan, uma jovem de dezessete que adora caminhar, mesmo sendo um ato explicitamente proibido. Por resistir ao horizonte distópico e, por conseguinte, o Totalitarismo Dromológico, o caminhar lento de Clarisse, através das sombras, constitui-se um movimento de liberdade cuja natureza contestadora do *establishment* é própria do idealismo utópico. Além de contestá-lo, o *modus vivendi* da personagem aponta um caminho alternativo para a sua superação que se dá através dela mesma, a Literatura personificada. Como o mote da narrativa é a perseguição aos livros, o autor encontrou nessa personagem uma forma de torná-la presente, apesar da ausência. Por isso, ao encontrar-se com Montag, representação do indivíduo contemporâneo, instaura-se a *Poética da Desaceleração* – imaginação utópica imprescindível à problematização dos efeitos deletérios que a velocidade excessiva trouxe aos cidadãos da Modernidade Líquida.

Após o encontro com Clarisse, nota-se uma mudança significativa no modo como Montag vivencia a sua realidade. Tal mudança, vale ressaltar, não trouxe a solução dos problemas sociais ao seu entorno, ao contrário, lançou-o ainda mais profundamente neles. A Desaceleração desvendou-o a si mesmo, fazendo-o reconhecer a imensidão de sua infelicidade e solidão; descobrir a função coercitiva de seu trabalho e perceber a sua ignorância e cegueira acerca dos assuntos mais belos e banais da vida. Como bem explicou Farb ao ex-bombeiro, os

livros são temidos, especialmente os literários, porque eles “têm *consciência* demais do mundo” (BRADBURY, 2012, p. 112) e lembram o “quando somos estúpidos e tolos” (BRADBURY, 2012, p. 111).

Nesse sentido, concluir que a Literatura é a solução final para a vida e a sociedade líquido-moderna em vigor seria cometer um equívoco que possivelmente submeteria a imaginação utópica a um escárnio ainda maior do que aquele que já vem experimentando desde o século XX. Depois, ao invés de apontar vias para a libertação do totalitarismo dromológico, abriria margem à especulação sobre a possibilidade de insurgência de um novo horizonte distópico: a criação de um estado hegemônico liderado pela *intelligentsia*, que excluiria de seu mundo perfeito todos os iletrados – o que resultaria no alargamento do fosso já existente entre os indivíduos e as obras literárias. De todas as perspectivas, esta constitui-se uma ideia esdrúxula, sem dúvida. Ou talvez o espanto se dê pela súbita descoberta de que, pelo menos a segunda parte da proposição, este seja o retrato da realidade sombria que o Brasil enfrenta: a distopia do analfabetismo, da negação da educação de qualidade para todos, incluindo, a negação do “direito à literatura” (CANDIDO, 2011).

Desse modo, mostra-se mais coerente situar a Literatura Distópica não no campo da certeza impositiva e totalitária, mas no terreno da possibilidade utópica, tal como o fez Montag: “Talvez os livros possam nos tirar um pouco dessas trevas. Ao menos nos impedir de cometer os mesmos malditos erros malucos” (BRADBURY, 2012, p. 98). *Talvez*. Essa é a palavra, pois a Poética da Desaceleração, enquanto exercício do *ler-caminhar*, nada mais é do que um convite despretensioso que a Literatura faz ao homem contemporâneo e este pode recusá-lo, se quiser. Na verdade, é necessário que ele tenha a possibilidade de recusa, do contrário a leitura não seria um ato de liberdade. Todavia, se ele aceitar o convite e se tornar um leitor, enquanto *caminha* com os olhos por cada palavra e frase, de uma página a outra, prospectando seus sonhos, perseguindo suas hipóteses e lidando com as decepções das esperanças desfeitas (SARTRE, 2015); ao final da obra, certamente ele não será mais aquele de quando iniciou o trajeto. E se não será mais o mesmo, o mundo em que ele habita, naturalmente, será outro. Ademais, é provável que se encontrará em melhores condições para lidar com as sombras que, ora, persistem.

**REFERÊNCIAS:**

ABDALA JÚNIOR, B. **De voos e ilhas: literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADOLPHO, C. **A lebre e a tartaruga: uma breve reflexão sobre as mudanças na indústria da comunicação**, 2018. Disponível em: <<http://www.conrado.com.br/a-internet-e-o-mercado-publicitario/>>. Acesso em: 18. Abr. 2018.

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ADORNO, T. W. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, T. W. **Educação e Emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 119-138.

ADORNO, T. W. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5ª ed. Trad. Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T. Aldous Huxley e a Utopia. In: ADORNO, T. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 91-116.

ALMEIDA, G. A. Nota do tradutor. In: ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 6-7.

ALMINO, J. Prefácio: A utopia é um império. In: MORE, T. **Utopia**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004, p. 9-34.

APOLINÁRIO, J. A. F. A Práxis no Pensamento Utópico de Ernst Bloch. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 43-56, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/download/83382/86390/>>. Acesso em: 27. Mar. 2019.

ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 2002.

ARENDT, H. Prefácio. In: **Homens em Tempos Sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4419740/mod\\_resource/content/1/ARENDT%2C%20Hannah.%20Homens%20em%20tempos%20sombrios.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4419740/mod_resource/content/1/ARENDT%2C%20Hannah.%20Homens%20em%20tempos%20sombrios.pdf)>. Acesso em: 15. Ago. 2019.

ARENDT, H. **As origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Afonso. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.

ATWOOD, M. E. **O Conto da Aia**. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AUGÉ, M. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. Introduccion. In: BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. **Dark horizons**: science fiction and the Utopian imagination. New York: Routledge, 2003.

BARRET, A. K. **Fahrenheit 451**: A descriptive bibliography (Master degree). Indiana University, Departamento of English (EUA), 2011. Disponível em: <<https://scholarworks.iupui.edu/handle/1805/2677>>. Acesso em: 25. Nov. 2019.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. 6ª ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARROS, J. D. Os falanstérios e a crítica da sociedade industrial: revisitando Charles Fourier. **Mediações**, Londrina, v. 16, n.1, p. 239-255, 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/7752>>. Acesso em: 14. Maio. 2019.

BARROS, M. O Apanhador de Desperdícios. In: BARROS, M. **Memórias Inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018, p. 25.

BAUMAN, Z. **44 Cartas do Mundo Líquido Moderno**. Trad. Vera Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

BAUMAN, Z. **Vida Líquida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Z. **Tempos Líquidos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Z. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. **O Mal-Estar da Pós- Modernidade**. Trad. Mauro Gama; Cláudio Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECKER, C. V. **Inscrições distópicas no romance português do século XXI**. Tese (Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/10350>>. Acesso em 25. Maio. 2018.

BENJAMIM, W. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERRIEL, C. E. O. Marx: a utopia como ética da revolução. **Revista Morus**: Utopia e Renascimento, Campinas, v.12, p. 47-56, 2017. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/316>>. Acesso em: 10. Jan. 2019.

BERRIEL, C. E. O. Prefácio. In: BIANCHETTI, L; THIESEN, J. S (Orgs.). **Utopias e Distopias na modernidade**: educadores em diálogo com Thomas Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell. Ijuí: Unijuí, 2014, p. 9-20.

BERRIEL, C. E. O. Campanella: a consciência possível da Contra-Reforma. Considerações sobre o “Appendice della politica detta La Città del Sole di fra’ Tommaso Campanella – Dialogo poetico” (1602). **Revista Morus**: Utopia e Renascimento, Campinas, v. 5, p. 85-106, 2008. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/39>>. Acesso em: 21. Out. 2019.

BIANCHETTI, L; THIESEN, J.S. O lugar das Utopias e Distopias no Debate Social e Pedagógico na Atualidade. In: BIANCHETTI, L; THIESEN, J. S (Orgs.). **Utopias e Distopias na modernidade**: educadores em diálogo com Thomas Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell. Ijuí: Unijuí, 2014, p. 21-42.

BLOCH, E. **O Princípio da Esperança**. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature**: fiction as social criticism. Westport: Greenwood, 1994.

BORGUESI, M. O mundo após a crise das utopias. **Dicta & Contradicta**, São Paulo, n. 02, p. 1-15. 2008. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-2/>>. Acesso em: 21. Maio. 2018.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**: a temperatura na qual o papel pega fogo e queima do livro pega fogo e queima. Tradução de Cid Knipel. 2ed. São Paulo: Globo, 2012a.

\_\_\_\_\_. About Ray Bradbury: Biography. 2012b. Disponível em: <<http://www.raybradbury.com/>>. Acesso em: 25. Nov. 2019.

\_\_\_\_\_. **Fahrenheit 451**: the temperature at which book-paper catches fire and burns. London: Harper Voyager, 2008.

\_\_\_\_\_. Playboy Interview: Ray Bradbury. A candid conversation with science fiction's grand master on the future of space travel, computer flimflams, political correctness and why he's always right. [Entrevista concedida a] Ken Kelley, **Playboy**, 1996. Disponível em: <[http://www.raybradbury.com/articles\\_playboy.html](http://www.raybradbury.com/articles_playboy.html)>. Acesso em: 10. Nov. 2019.

BRESSER-PEREIRA, L. C. Desenvolvimento, progresso e crescimento econômico. **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política, n. 93, p. 33-60, 2014. Disponível em: <<http://www.cedec.org.br/sociedade-diante-do-estado---no93--ano-2014>>. Acesso em: 10. Jul. 2019.

BURGESS, A. **Laranja Mecânica**. 2ª ed. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2014.

CAMPANELLA, T. **A Cidade do Sol**, 2001. Disponível em:<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000001.pdf>>. Acesso em: 22. Out. 2019.

CANDIDO, A. O Direito à Literatura. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5ed. Rio de Janeiro: Ouro Rio Azul, 2011.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. Disponível em: <<https://onlinecursosgratuitos.com/9-livros-de-antonio-candido-em-pdf-para-baixar/>>. Acesso em: 14. Jul. 2019.

CARVALHO, A. L. C. **A ficção distópica de Huxley e Orwell**. 2ed. São José do Rio Preto: Laboratório Editorial IBILCE, 2011.

CARVALHO, A.L. C. As distopias de Anthony Burgess. **Revista de Letras**, v. 15, p. 9-34, 1973. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i27666176>>. Acesso em: 19. Set. 2018.

CARVALHO, R.N.B. **Metamorfoses em tradução**. Relatório Final de conclusão de Pós-Doutoramento (Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Universidade de São Paulo – USP, 2010. Disponível em: <<http://sanderlei.com.br/PDF/Publico-Ovidio-Naso/Publico-Ovidio-Naso-Metamorfoses.pdf>>. Acesso em: 16. Maio. 2018.

CASSIRER, E. **A Filosofia do Iluminismo**. Trad. Álvaro Cabral. Campinas, SP: Unicamp, 1992.

CASTRO, F. A. Redignificando a utopia como instrumento da crítica. **Revive** - Revista de Ciências do Estado, Belo Horizonte, v.2, n.1, p. 26-59, jan./jul, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revive/article/view/5019>>. Acesso em 12. Mar. 2019.

CHAUÍ, M. Notas sobre utopia. In: SOUSA, S.M. (Org.). **Um convite à utopia**. Campina Grande: EDUEPB, 2016, 438 p. Disponível em: <<http://editora.ifpb.edu.br/index.php/uepb/catalog/book/179>>. Acesso em: 30. Abr. 2019.

CHAUÍ, M. **O que é ideologia?** São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1984.

CLAEYS, G. **Utopia: a história de uma ideia**. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

\_\_\_\_\_. Utopia, Marx e Revolução. Trad. Helvio Moraes. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 12, p. 13-30, 2017. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/issue/view/26/showToc>>. Acesso em: 08. Jan. 2019.

COELHO, T. **O que é utopia**. 6ed. São Paulo: Brasiliense S. A, 1986.

COELHO, T. **O que é indústria cultural**. 6ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CORREIA, D. C. R. **O estado totalitário e os cidadãos em *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Universidade de São Paulo-USP, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-01062015-151611/es.php>>.

COSTA, C; GARATONNI, B. Como fazer super bebês. **Superinteressante**, São Paulo, 23 de fev. de 2012. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/ciencia/como-fazer-super-bebes/>>. Acesso em: 13. Abr. 2020.

CUPANI, A. **Filosofia da Tecnologia**: um convite. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

DANNER, Fernando. A Dimensão Estética em Theodor W. Adorno. **Thaumazein**: Revista Online de Filosofia, Santa Maria, v. 2, n. 3, p. 1-14, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/204>>. Acesso em: 25. Nov. 2019.

DE BENEDICTO, M. Celebração da Vida. In: **Um olhar para o céu**. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2016.

DEBORD, G. **Sociedade do Espetáculo**. 2ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017

DUQUE, E. Contributos para a compreensão da aceleração do tempo. In: DUQUE, E; ARAÚJO, E (Eds). **Tempos Sociais e o Mundo Contemporâneo**. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Centro de Investigação em Ciências Sociais Universidade do Minho, 2012, p. 117-128.

DURÃO, F. A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **D.E.L.T.A.**, v. 31-especial, 2015, p. 377-390. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/delta/v31nspe/1678-460X-delta-31-spe-00377.pdf>>. Acesso em: 20. Abr. 2020.

ENGELS, F. **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**, 1880. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2422](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=2422)>. Acesso em: 01. Jul. 2019.

FEITOSA, F.C. **Manifestações da utopia na narrativa de José Saramago**. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, 2015. Disponível em: <[https://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_8708\\_Tese\\_Fabiana.pdf](https://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_8708_Tese_Fabiana.pdf)>. Acesso em: 21. Maio. 2018.

FERNANDES, F. O que é revolução. In: PRADO JR, C; FERNANDES, F (Orgs.). **Clássicos sobre a revolução brasileira**. Bela Vista, SP: Expressão Popular, 2005 [1981].

FERRER, C. O mundo imóvel. In: DEBORD, G. **Sociedade do Espetáculo**. 2ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

FIGUEIREDO, M. L.C.P. **Calma é apenas um pouco tarde**: resistência na poesia portuguesa contemporânea. Dissertação (Faculdade de Belas Artes). Universidade do Porto – Uporto, 2014. Disponível em: <[https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=33450](https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=33450)>. Acesso em: 21. Maio. 2018.

FILHO, D. P. **Pós-modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

FIRPO, L. Para uma definição da “Utopia”. Trad. Carlos Eduardo O. Berriel. **Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 2, p. 227-237, 2005. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/issue/archive>>. Acesso em: 08. Jan.2019.

FRANCO, A. A. M. Apresentação. In: MORE, T. **Utopia**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.

FREIRE, P. **A pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FROMM, E. Posfácio I. In: Orwell, G. **1984**. Trad. Alexandre Hubner; Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

GALEANO, E. O tempo que virá. In: SOUSA, S.M. (Org.). **Um convite à utopia**. Campina Grande: EDUEPB, 2016, 438 p. Disponível em: <<http://editora.ifpb.edu.br/index.php/uepb/catalog/book/179>>. Acesso em: 30. Abr. 2019.

GARCÍA, A. **Futurismo, a beleza da violência**. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/23/cultura/1395598225\\_356558.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/23/cultura/1395598225_356558.html)>. Acesso em: 23 de Abr. 2018.

GIANNINI, E. 1 Vídeo (00: 41:26). Tempo e Aceleração Social na Hipermodernidade. **Publicado pelo canal Chronos Hoje**, 2012. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=yTARiMPJYrg>>. Acesso em: 10. Dez. 2019.

GRESPLAN, J. **Revolução Francesa e Iluminismo**. São Paulo: Contexto, 2008.

HAN, B.C. **Sociedade do Cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HELLER, A. “Nós, os órfãos da utopia”. [Entrevista concedida a ]Alessandro Zaccuri. Trad. Moisés Sbardelotto. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 2016. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/185-noticias/noticias-2016/555579-qnos-os-orfaos-da-utopiaq-entrevista-com-agnes-heller>>. Acesso em: 14. Mai. 2019.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HILÁRIO, L.C. Teoria crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da Modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>>. Acesso em: 20. Ago. 2018.

HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, E. **A Era das Revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo**. Trad. Linão Vallandro; Vidal Serrano. 22ª ed. São Paulo: Globo, 2014.

JACOBY, R. **Imagem Imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Trad. Carolina de Melo Bonfim Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. **O fim da utopia**: política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 1999.

KANT, I. **Resposta à pergunta**: “Que é o Iluminismo?”. Trad. Arthur Mourão, 1874. Disponível em: <[http://www.lusosofia.net/textos/kant\\_o\\_iluminismo\\_1784.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf)>. Acesso em: 13. Jun. 2019.

KEHL, M.R. 1 Vídeo (0: 46:26) Aceleração e Depressão. **Publicado pelo canal Café Filosófico**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kwxYT5n6E9o>>. Acesso em: 04. Maio. 2020.

KELLER, E. L. Distopia: otro final de la utopia. **Reis**: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, n. 55, p. 7-23, Jul./Sep, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40183538?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em: 16. Maio. 2019.

KING JR, M. L. **I Have Dream**. American Rhetoric, 2019. Disponível em: <<https://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihadream.htm>>. Acesso em: 04. Nov. 2019.

KOPP, R. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4473/1/433625.pdf>>. Acesso em: 05. Fev. 2018.

LAFARGUE, P. **O Direito à Preguiça**. 3ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 2012.

LAURIOLA, R. Os gregos e a utopia: uma visão panorâmica através da literatura grega antiga. Trad. Eva P. Bueno. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 97, p. 92-108, junho de 2009. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/index>>. Acesso em: 09. Maio. 2018.

LANINE; FALCÃO, D. **Paciência**. New York: Sony BMG, 1999. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/lenine/47001/>>. Acesso em: 20. Nov. 2019.

LOPES, M.A. Uma história da ideia de utopia: o real e o imaginário no pensamento político de Thomas Morus. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 40, p. 137-153, 2004. Editora UFPR. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/viewFile/2740/2277>>. Acesso em: 26. Abr. 2018.

LOUREIRO, C. P. **DESENHO DA ARCÁDIA - A PAISAGEM UTÓPICA**: a sua permanência na prática da intervenção arquitetônica atual. Tese (Doutoramento em Belas Artes Especialidade de Ciências da Arte), Universidade de Lisboa – ULisboa, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/10801>>. Acesso em: 15. Maio. 2018.

LOWY, M. **Ideologia e ciência social**: elementos para uma análise marxista. 11ed. São Paulo: Cortez, 1985.

MACHADO, R. A Utopia viva de Martin Luther King Jr. **Instituto Humanitas Unisinos**, 2016. Disponível em: <[https://medium.com/@\\_ihu/a-utopia-viva-de-martin-luther-king-8bf669be3ad7](https://medium.com/@_ihu/a-utopia-viva-de-martin-luther-king-8bf669be3ad7)>. Acesso em: 04. Nov. 2019.

MAFFEI, L. **Elogio da Lentidão**. Lisboa: Edições 70, 2018.

MANGINI, F.N.R et al. Educação, trabalho e Tecnologias no Admirável Mundo Novo: entre realidade e ficção. In: BIANCHETTI, L; THIESEN, J. S (Orgs.). *Utopias e Distopias na modernidade: educadores em diálogo com Thomas Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell*. Ijuí: Unijuí, 2014, p. 181-235.

MANNHEIM, K. **Ideologia e Utopia**. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1968.

MARIA Antonieta. Direção de Sofia Coppola. São Francisco: American Zoetrope, 2006. 1 DVD (123 min).

MATOS, O. 1 Vídeo (1:02:28). Olgária Matos e a Sociedade do Espetáculo no Hora da Coruja. **Publicado pelo canal FlixTVEntretenimento**, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KnPKbzzlP2k>>. Acesso em: 25. Nov. 2019.

MATOS, O. **Contemporaneidades**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional. 2009.

MATOS, O. 1 Vídeo (00:52:00). Tempo sem experiência. **Publicado pelo canal Território Conhecimento**, 2007. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pVXl6c\\_MiAM&list=PLjgKVtOfYLIIILsGJxebEfqXkoxzVt\\_1z\\_](https://www.youtube.com/watch?v=pVXl6c_MiAM&list=PLjgKVtOfYLIIILsGJxebEfqXkoxzVt_1z_)>. Acesso em: 25. Nov. 2019.

MARX, K; ENGELS, F. **O Manifesto do Partido Comunista**. 2ª ed. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2000.

MEIRA, C. Apresentação. In: TODOROV, T. **A literatura em perigo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. Tecendo a manhã. In: MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.345.

MORE, T. **Utopia**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.

MÖDERLER, C. **1804**: Viagem inaugural da primeira locomotiva do mundo. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/1804-viagem-inaugural-da-primeira-locomotiva-do-mundo/a-302636>>. Acesso em: 01. Jun. 2018.

MUNDDY, S. H; SCHURCH, M. **Mil Cairão ao Teu Lado**: a emocionante história de um soldado e sua família que ousaram viver sua fé na Alemanha de Hitler. Trad. Marcelo Dias. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2004.

ORTIZ, R. **Cultura e Modernidade**: a França no século XIX. Tatuapé, SP: Brasiliense, 1991.

ORWELL, G. **1984**. Trad. Alexandre Hubner; Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Revolução dos Bichos**. Trad. Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORWELL, G. Resenha de *Nós*, Ievguêni Ivánovitch Zamiátin. In: ZAMIÁTIN, I. **Nós**. Trad. Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017, p. 317- 323.

PAIVA, J. Z. Utopias literárias x utopias socialistas: será o trabalho um traço comum? **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 12, p. 97-114, 2017. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/319>>. Acesso em: 10. Jan. 2019.

PAVLOSKI, E. Da Revolução ao Totalitarismo: a herança de Nós, de Eugene Zamiátin para as distopias do século XX. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 12, p. 115-136, 2017. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/320>>. Acesso em: 10. Jan. 2019.

PAQUOT, T. **A Utopia**: ensaio acerca do ideal. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

PAZ, O. **O arco e a lira**. 2ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SIBILIA, Paula. **O show do EU**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto: 2016

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PHÉLIPPEAU, M.C. Thomas Morus e a abertura humanista. Trad. Emerson Tin. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 9, p. 157-176, 2013. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/issue/view/22/showToc>>. Acesso em: 30. Abr. 2019.

PIMLOTT, B. Prefácio II. In: ORWELL, G. **1984**. Trad. Alexandre Hubner; Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

PINTO, M, C. Prefácio. In: BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**: a temperatura na qual o papel pega fogo e queima do livro pega fogo e queima. Tradução de Cid Knipel. 2ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 11-8.

POUZADOUX, C. **Contos e lendas da mitologia grega**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Leiras, 2001.

PRADO JR, C. A revolução brasileira. In: PRADO JR, C; FERNANDES, F (Orgs.). **Clássicos sobre a revolução brasileira**. Bela Vista, SP: Expressão Popular, 2005 [1966].

PRÉVOST, A. A utopia: o gênero literário. Trad. Ana Claudia Romano Ribeiro. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, v. 10, p. 437-448, 2015, Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/issue/view/23/sho.wToc>> . Acesso em: 11. Jan. 2019.

QUARTA, C. Utopia: gênese de uma palavra-chave. Trad. Helvio Gomes Moraes Jr. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 3, p. 35-56, 2006. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/145>>. Acesso em: 10. Jan. 2019.

QUINTANA, M. Das utopias. In: QUINTANA, M. **Espelho Mágico**. São Paulo: Globo, 2005.

REGO, P. L. **Caminhos da Desumanização: Análises e Imbricamentos Conceituais na Tradição e na História Ocidental**. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade de Brasília – UnB, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/17549>>. Acesso em: 06. Abr. 2020.

RIBEIRO, A. C. R. A utopia e a sátira. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, n. 6, p. 139-147, 2009. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/72>>. Acesso em: 10. Jan. 2019.

RODRÍGUEZ, A. A nova era dourada das distopias. **El País**, Brasília, 07 de out. de 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/06/cultura/1507305334\\_572081.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/06/cultura/1507305334_572081.html)>. Acesso em: 14. Maio. 2019.

ROQUE, J. A. **Fábula da lebre e da tartaruga, uma história mal contada**, 2012. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/jafroque1/fbula-da-lebre-e-da-tartaruga-uma-histria-mal-contada>>. Acesso em: 18. Abr. 2018.

SANTOS, M. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-científico-informacional**. 5ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SARTRE, J.P. **Que é literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SCHOEREDER, G. **Ficção Científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SELIGMANN-SILVA, M. Do utopismo iluminista ao (anti) utopismo romântico: a crítica romântica da razão utópica. **Revista Morus: Utopia e renascimento**, Campinas, v. 6, p. 307-323, 2009. Disponível: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/download/90/75>>. Acesso em: 10. Maio. 2019.

SELMA: Uma luta pela igualdade. Direção de Ava Marie DuVernay. Los Angeles: Plan B Entertainment, 2014. 1 DVD (128 min).

SILVA, E. L. et al. A crítica social e a crença no porvir: A Utopia de Tomás Morus. In: Prefácio. In: BIANCHETTI, L.; THIESEN, J. S (Orgs.). **Utopias e Distopias na modernidade**: educadores em diálogo com Thomas Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell. Ijuí: Unijuí, 2014, p. 43-80.

SILVA, T.C. Identidade, Território e Manipulação: a estrutura da narrativa distópica e suas relações de controle social. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2018. Disponível em: <<http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2018/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20T%C3%A1bata%20da%20Cruz%20Silva%20-%20Mestrado%20-%20UFRJ%20-%202018.pdf>>. Acesso em: 29. Mar. 2020.

SILVEIRA, R. (2015). Resenha do livro Aceleração e Alienação. **Revista Estudos Culturais**, n. 2, agosto. 2015. Disponível em: de <<http://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/149523>>. Acesso em: 25. Nov. 2019.

SOUSA, C. M. Utopia, ainda que tardia. In: SOUSA, S.M. (Org.). **Um convite à utopia**. Campina Grande: EDUEPB, p. 15-28, 2016. Disponível em: <<http://editora.ifpb.edu.br/index.php/uepb/catalog/book/179>>. Acesso em: 30. Abr. 2019.

SPINDEL, A. **O que é socialismo**. 25ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SUVIN, D. Um breve tratado sobre a Distopia 2001. Trad. Ana Cecília Araki; Hélio Moraes. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 10, p. 465- 488, 2015. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/255>>. Acesso em: 23. Set. 2019.

TODOROV, T. **A Literatura em Perigo**. Trad. Caio Meira. 5ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

TROUSSON, R. Utopia e Utopismo. Trad. Ana Cláudia Romano Ribeiro. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 2, p. 123-135, 2005. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/issue/archive>>. Acesso em: 08. Jan. 2019.

VALE, C. A et al. Nota dos Editores. In: MORE, T. **Utopia**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.

VERATTI, N. S.P. **Admirável Mundo Novo**: um enredo de possíveis. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269877>>. Acesso em: 09. Abr. 2020.

VIANA, F. A. M. **A utopia concreta e o ainda-não consciente na obra de Ernest Bloch**. Tese (Doutorado em Filosofia), Pontífice Universidade Católica – PUC, 2015. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/11692>>. Acesso em: 26. Mar. 2019.

VIEIRA, F. Novas tecnologias, novas utopias. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 6, p. 181-192, 2009. Disponível em:

<<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/77>>. Acesso em: 10. Jan. 2019.

VIOLA, P. **Sinal Fechado**. Rio de Janeiro: EMI, 1996. Disponível: <<https://www.letras.mus.br/paulinho-da-viola/48064/>>. Acesso em: 24. Maio. 2020.

VIRÍLIO, P. **Velocidade e Política**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

VOLTAIRE. **Cândido**, 2001. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000009.pdf>>. Acesso em: 25. Maio. 2019.

VOSSKAMP, W. A organização narrativa da imagem e da contra-imagem. Da poética das utopias literárias. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 6, p. 435-446, 2009. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/102>>. Acesso em: 10. Jan. 2019.

ZAMIÁTIN, I. **Nós**. Trad. Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

ŽIŽEK, S. O Espectro da Ideologia. In: ŽIŽEK, S (org.). **Um mapa da Ideologia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.