



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**PODER E DISCURSO NA FICÇÃO CIENTÍFICA DISTÓPICA: O REGIME DE  
VERDADE DE *FAHRENHEIT 451***

WILLY NASCIMENTO SILVA

JOÃO PESSOA  
2022

WILLY NASCIMENTO SILVA

**PODER E DISCURSO NA FICÇÃO CIENTÍFICA DISTÓPICA: O REGIME DE  
VERDADE DE *FAHRENHEIT 451***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientadora:** Profa. Dra. Luciane Alves Santos.

**Área de Concentração:** Literatura, Teoria e Crítica.

**Linha de Pesquisa:** Tradição e Modernidade.

JOÃO PESSOA  
2022

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

S586p Silva, Willy Nascimento.

Poder e discurso na ficção científica distópica : o regime de verdade de Fahrenheit 451 / Willy Nascimento Silva. - João Pessoa, 2022.  
116 f.

Orientação: Luciane Alves Santos.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Ficção científica. 2. Distopia. 3. Poder. 4. Discurso. 5. Fahrenheit 451. I. Santos, Luciane Alves. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-311.9(043)

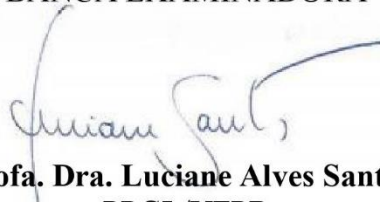
WILLY NASCIMENTO SILVA

**PODER E DISCURSO NA FICÇÃO CIENTÍFICA DISTÓPICA: O REGIME DE  
VERDADE DE *FAHRENHEIT 451***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 18 de fevereiro de 2022

BANCA EXAMINADORA



**Prof. Dra. Luciane Alves Santos**  
PPGL/UFPB  
Presidente da Banca



**Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva**  
PPGEL/UFG  
Examinador



**Prof. Dr. Tauan Fernandes Tinti**  
PNPD-PPGL/UFPB  
Examinador

À minha esposa, Maria Torres, cuja presença  
em minha vida tem inspirado minhas maiores  
realizações.

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Luciane Alves Santos por ter me acolhido e acreditado no meu trabalho desde o início, sempre com muito carinho, competência e profissionalismo. Nossa parceria foi, como ela já bem colocou, “uma surpresa boa”.

Aos professores Alexander Meireles da Silva e Tauan Fernandes Tinti pela disponibilidade em participar da banca examinadora desse trabalho, apresentando contribuições que, sempre muito pertinentes, facilitaram bastante a consecução dos meus objetivos de pesquisa.

À professora Maria Angélica de Oliveira pela gentileza de me receber para conversar sobre as inquietações teóricas que deram origem a essa pesquisa, indicando leituras que foram fundamentais para a elaboração do seu projeto inicial.

À minha esposa, Maria Torres, pelo apoio e companheirismo de sempre. Essa conquista não deixa de ser sua também.

À minha família pelo investimento em minha formação acadêmica.

À Secretaria e à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba pelo suporte pedagógico e técnico.

Muito obrigado!

*Um déspota imbecil pode coagir escravos com correntes de ferro; mas um verdadeiro político os amarra bem mais fortemente com a corrente de suas próprias ideias.*

J. M. Servan

## Resumo

*Fahrenheit 451* (1953), romance de Ray Bradbury publicado no período pós-guerra, chama atenção pela maneira como denuncia as contradições próprias das sociedades industriais que emergem a partir dos anos 1950, evidenciando estratégias de poder mais “refinadas” do que as representadas nas distopias clássicas do início do século XX. Essas estratégias, que incluem dispositivos como a indústria cultural, a escola e a publicidade, demonstram que não é somente investindo os corpos que se conduzem os comportamentos individuais, mas produzindo efeitos de verdade no interior de discursos que, por si, se fazem obedecer. Diante disso, o presente trabalho objetiva verificar como o poder opera por meio desses discursos de modo a estabelecer o regime de verdade da sociedade distópica. Para tanto, são exploradas as noções de utopia, eutopia e distopia (BACCOLINI; MOYLAN, 2003; CLAEYS, 2010; 2013; 2017; MOYLAN, 2000a; 2000b; 2014; SARGENT, 1975; 1994; 2006); a ligação entre ficção utópica e ficção científica (SUVIN, 1979; 1988; 2003; 2010) – considerando que *Fahrenheit 451* ocupa uma zona de interseção entre as duas: a ficção científica distópica –; e a postura que ambas assumem acerca do progresso científico (BOOKER, 1994; CLAEYS, 2017; ROBERTS, 2018). Além disso, são discutidas a relação entre ciência e poder (HABERMAS, 2014; MARCUSE, 2015); a formação do discurso utópico (FOUCAULT, 1987; 1999; 2006; 2019a); e a definição de uma economia do poder que combina controles físicos (FOUCAULT, 2014), psicológicos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; DEBORD, 1997; ILLICH, 2018; VINICIUS, 2014) e dispositivos de segurança (FOUCAULT, 2008; 2019d). Os argumentos construídos nas seções teóricas são retomados a partir de uma análise crítica de *Fahrenheit 451*, cujos resultados indicam que o regime de verdade da sociedade representada na obra seria sustentado por estratégias de poder como a espetacularização das relações humanas, a massificação da cultura e a fetichização da rebeldia.

**Palavras-chave:** Distopia; Ficção científica; Poder; Discurso; *Fahrenheit 451*.

## Abstract

*Fahrenheit 451* (1953), a novel by Ray Bradbury published in the post-war period, draws attention for the way it denounces the contradictions inherent in industrial societies that emerged from the 1950s onwards, evidencing more “refined” power strategies than those represented in the classic dystopias of the early 20th century. These strategies, which include devices such as the cultural industry, the school and the publicity, demonstrate that it is not only investing bodies that one conduct individual behaviors, but producing effects of truth within discourses that, by themselves, are obeyed. Therefore, this work aims to verify how power operates through these discourses in order to establish the truth regime of dystopian society. For that, the notions of utopia, eutopia and dystopia (BACCOLINI; MOYLAN, 2003; CLAEYS, 2010; 2013; 2017; MOYLAN, 2000a; 2000b; 2014; SARGENT, 1975; 1994; 2006); the link between utopian fiction and science fiction (SUVIN, 1979; 1988; 2003; 2010) – considering that *Fahrenheit 451* occupies an intersection zone between the two: dystopian science fiction –; and the stance that both take on scientific progress (BOOKER, 1994; CLAEYS, 2017; ROBERTS, 2018) are explored. Furthermore, the relationship between science and power (HABERMAS, 2014; MARCUSE, 2015); the formation of the utopian discourse (FOUCAULT, 1987; 1999; 2006; 2019a); and the definition of an economy of power that combines physical controls (FOUCAULT, 2014), psychological controls (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; DEBORD, 1997; ILLICH, 2018; VINICIUS, 2014) and security devices (FOUCAULT, 2008; 2019d) are discussed. The arguments built in the theoretical sections are resumed from a critical analysis of *Fahrenheit 451*, whose results indicate that the truth regime of the society represented in the work would be supported by power strategies such as the spectacularization of human relations, the massification of culture and the rebellion fetishization.

**Keywords:** Dystopia; Science fiction; Power; Discourse; *Fahrenheit 451*.

## SUMÁRIO

|                                                                                     |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                             | <b>10</b>  |
| <br><b>1 Mundos utópicos: da perfeição à dominação .....</b>                        | <b>16</b>  |
| 1.1 Entre o sonho e o pesadelo: eutopia e distopia .....                            | 18         |
| 1.2 Ficção utópica e ficção científica.....                                         | 26         |
| 1.3 O anticientificismo da ficção científica distópica.....                         | 34         |
| <br><b>2 Regime de verdade e exercício do poder na sociedade distópica .....</b>    | <b>39</b>  |
| 2.1 Formação do discurso utópico .....                                              | 43         |
| 2.2 Economia do poder utópico .....                                                 | 46         |
| 2.3 Os controles físicos: da liturgia punitiva à produção dos “corpos dóceis”...    | 51         |
| 2.4 Os controles psicológicos: a escola e a indústria cultural.....                 | 56         |
| 2.5 Os dispositivos de segurança e a “normalização” do desvio .....                 | 61         |
| <br><b>3 Poder e discurso em <i>Fahrenheit 451</i> .....</b>                        | <b>64</b>  |
| 3.1 <i>O circo deve prosseguir</i> : a espetacularização das relações humanas ..... | 64         |
| 3.2 <i>O televisor é real</i> : a massificação da cultura .....                     | 74         |
| 3.3 <i>Tenho medo de crianças da minha idade</i> : a fetichização da rebeldia ..... | 90         |
| <br><b>Considerações finais .....</b>                                               | <b>103</b> |
| <br><b>Referências .....</b>                                                        | <b>109</b> |

## Introdução

Imagine-se uma sociedade futura em que as mídias de massa avançaram ao ponto de se tornarem onipresentes, expondo as pessoas aos “clichês” publicitários que reproduz incessantemente. Em que o trabalho mecânico e o ócio controlado ocuparam a totalidade da vida, suplantando o pensamento de tal maneira que o simples ato de ler constitui crime e bombeiros são responsáveis pela manutenção da ordem, queimando livros em vez de combater incêndios. Essa seria uma descrição sumária da trama de *Fahrenheit 451* (1953). No romance de Ray Bradbury, o leitor acompanha a transformação de Guy Montag e as implicações de suas “crenças recém-descobertas” [*newfound beliefs*] (MURPHY, 2009) em relação à natureza do seu ofício como bombeiro, seu casamento e sua relação com o mundo de modo geral. Assim como D-503, em *Nós* (1924), de Ievguêni Zamiátin; Bernard Marx, em *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; e Winston Smith, em *1984* (1949), de George Orwell; Montag “descobre” que não é feliz, que sua vida não é perfeita como acreditava e que precisa fazer algo a respeito.

Tudo começa com um “estranho encontro” entre Montag e Clarisse McClellan, cuja espontaneidade e liberdade parecem agir de maneira decisiva sobre o bombeiro. Na verdade, a perturbação provocada por Clarisse decorre de sua capacidade de desvelar aquilo que o inquietava e ainda estava latente – ela seria, pois, um dos “espelhos metafóricos” por meio dos quais *Fahrenheit 451* expõe nossa necessidade de autorreflexão (MCGIVERON, 2008). Nesse sentido, embora a revolução pessoal de Montag já houvesse começado, sua relação com a jovem desencadeia uma série de acontecimentos que são determinantes para sua ruína e redenção.

Essa trajetória do herói distópico constitui um modelo narrativo recorrente na tradição literária da qual as obras de Zamiátin, Huxley e Orwell são representativas. Evidentemente, Bradbury retoma vários elementos dessa tradição. Os *telões* de *Fahrenheit 451*, por exemplo, parecem uma conjugação das *teletelas* de *1984* e dos *cinemas sensíveis* de *Admirável mundo novo*. A vigilância mútua do Estado Único do Benfeitor, o consumo de *soma* da Londres de 632 d.F. (depois de Ford) ou o contínuo processo de reescrita do passado de Oceânia também são assimilados na construção do mundo de *Fahrenheit 451*. Até mesmo Clarisse pode ser considerada uma versão adolescente de I-330, Lenina ou Júlia (embora sua relação com Montag não seja sexual)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> No caso de *Nós*, *Admirável mundo novo* e *1984* a sexualidade desempenha uma função central, ao ser considerada uma fonte de energias transgressivas (BOOKER, 1994).

No entanto, a obra vai além da reprodução de padrões ficcionais. Diferentemente desses autores, que escrevem “[...] sob o impacto dos regimes totalitários (nazismo e stalinismo), Bradbury percebe o nascimento de uma forma mais sutil de totalitarismo: a indústria cultural, a sociedade de consumo e seu corolário ético – a moral do senso comum” (PINTO, 2012, p. 15).

A sociedade representada em *Fahrenheit 451* esconde seu caráter totalitário com uma “fachada” de prosperidade material (SEED, 1994). A exploração em massa da “gratificação fácil” [*easy gratification*] seria o principal fator para o declínio do pensamento (MCGIVERON, 1996). Em outras palavras, o romance de Bradbury descreve como o bem-estar social proporcionado pelo fim da guerra ocultaria as contradições próprias das sociedades industriais que emergem a partir dos anos 1950, expressando o clima político e intelectual dos anos da guerra fria (HOSKINSON, 1995), ao tratar de temas como o macarthismo e a ameaça de uma catástrofe nuclear.

O “medo da bomba” representa um dos aspectos centrais de *Fahrenheit 451*. Na obra, o mundo já enfrentou três grandes guerras e vive sob constantes ataques aéreos (embora as pessoas ignorem o perigo da morte iminente, entretidas com esportes, corridas de carro, parques de diversão, *telões* e drogas). Na verdade, esse é um motivo comum na produção literária de Bradbury. Em *Licor de dente-de-leão* (1957), por exemplo, uma das personagens, solicitada a construir uma “máquina da felicidade”, reflete: “Toda vez que o homem e a máquina parecem se entender perfeitamente... Bum! Alguém comete um erro, aviões largam bombas em nós, carros despencam em penhascos” (BRADBURY, 2013b, p. 47-48). Já no conto “O lixeiro”, publicado originalmente na coletânea *The golden apples of the sun* (1953), o protagonista revela à esposa sua nova atribuição: “Depois que as bombas atômicas atingirem nossa cidade, esses rádios vão falar conosco. E os nossos caminhões de lixo vão lá retirar os corpos” (BRADBURY, 2020d, p. 177).

A ameaça de um desastre atômico também seria um tema definidor dos romances pós-apocalípticos, a exemplo de *Um cântico para Leibowitz* (1959), de Walter M. Miller Jr., publicado no mesmo período. No caso de *Fahrenheit 451*, contudo, o holocausto nuclear não constitui o ponto de partida da narrativa, mas sua conclusão. De certa maneira, em vez de pós-apocalíptica, a obra poderia ser chamada de “pré-apocalíptica”, já que os acontecimentos narrados antecedem o juízo final anunciado no pano de fundo. Em todo caso, importa destacar a ideia de renovação que esse “apocalipse” evoca (como pode ser notado a partir das referências que o texto faz ao Livro das Revelações e ao mito

da Fênix), sinalizando uma mudança de perspectiva em relação aos finais pessimistas que caracterizam a distopia tradicional.

O romance de Bradbury, aliás, acaba sugerindo a recuperação de um estado natural como solução para um mundo em que o progresso científico se tornou responsável por sua própria aniquilação. Ao contrastar o par natureza/civilização, *Fahrenheit 451* retoma o ideal romântico presente em grande parte da tradição utópica – como observa Claeys (2013) acerca de Defoe e Swift. A obra, assim, expressa uma “ânsia quase milenar de fuga” (ROBERTS, 2018, p. 431). Isso fica claro quando o leitor descobre que a única saída para Montag é abandonar a cidade e tudo aquilo que ela representa; algo semelhante ao que acontece em *Piano mecânico* (1952), de Kurt Vonnegut, quando Paul decide deixar seu trabalho e se exilar numa velha fazenda.

Nesse sentido, o conhecimento é tratado de maneira ambivalente na obra de Bradbury, assumindo um caráter ora negativo, ao possibilitar o progresso de uma sociedade cada vez mais mecanizada e beligerante; ora positivo, quando objeto de desejo reprimido por uma racionalidade anti-intelectualista. Como reflete Charles Hallowsay, o zelador da biblioteca da cidade, em *Algo sinistro vem por aí* (1962): “Nós somos as criaturas que sabem demais. E isso nos deixa com uma carga, um peso com o qual só podemos escolher entre rir ou chorar” (BRADBURY, 2019, p. 180-81).

O conhecimento seria, portanto, uma força perigosamente manejada pelo homem, de tal maneira que uma sociedade iletrada, inculta e, em última instância, não-científica poderia representar uma alternativa, como no conto “O sorriso” (originalmente publicado na revista *Fantastic*, em 1952), em que os sobreviventes de um mundo futuro realizam festivais para destruir os bens culturais e tecnológicos do passado, ritualizando seu ódio contra nossa civilização (em um processo histórico semelhante à *Simplificação* do romance de Miller Jr.). Porém, não se trata de impor a ignorância como requisito para a felicidade, mas de expressar essa dupla dimensão do saber, seu potencial criador e seus poderes destrutivos.

Nesse caso, assim como pode ser observado com frequência na ficção distópica de modo geral, o conhecimento assume em *Fahrenheit 451* um aspecto libertador (FILLER, 2014), na medida em que se impõe como um meio capaz de perturbar a ordem vigente. Com efeito, essa seria a perspectiva geral da obra de Bradbury. Em *A árvore do halloween* (1972), por exemplo, uma personagem explica como a palavra *wits* (inteligência) deu origem a *witch* (bruxa), e que, por esse motivo, assim eram chamadas “[...] todas as pessoas que eram inteligentes demais e que não tomavam cuidado com isso”

(BRADBURY, 2014, p. 95). *Fahrenheit 451* articula a mesma ideia em sua crítica à América macarthista da década de 1950. O romance, contudo, não se resume a uma denúncia superficial à política do período, mas expressa as complexas relações de poder que o saber implica – como pode ser observado a partir da posição ambígua que ocupa o Capitão Beatty enquanto chefe dos bombeiros e homem letrado (SPENCER, 2008) –, demonstrando que a “caça às bruxas” seria apenas o efeito mais visível e direto de um regime que se baseia no direito exclusivo de poucos.

Essa ideia de exclusividade revela que a igualdade na utopia bradburiana se manifesta apenas no nível da aparência, como forma de mascarar a progressiva uniformização dos comportamentos. Aquele cuja conduta não é “normal”, isto é, *igual* a dos demais, constitui uma ameaça à estabilidade utópica. Isso explica a necessidade de Clarisse ser submetida a tratamento psiquiátrico por ter o “tipo errado de vida social” (BRADBURY, 2020a, p. 75). Tal como acontece aos *Únicos* em *A cidade e as estrelas* (1956), de Arthur C. Clarke, pesa sobre os indivíduos singulares o estigma de serem considerados *antissociais*. Elimina-se a espontaneidade em função de uma noção de comunidade baseada na supressão da vida privada, característica comum à grande parte da tradição utópica e que permanece na sociedade representada em *Fahrenheit 451*. Ao promover uma vigilância mútua entre os membros da utopia, essa noção de comunidade permite às tecnologias de poder administrar os impulsos individuais de modo a evitar qualquer desvio da norma. O objetivo último seria criar uma comunidade inteira de *Sabujos Mecânicos*, respondendo automaticamente a comandos pré-estabelecidos. “Ele não pensa em nada que não queiramos que ele pense” (BRADBURY, 2020a, p. 39).

Aqui fica evidente a crítica de Bradbury ao aparato produtivo das sociedades industriais e seu efeito reificante sobre os indivíduos. “A vida é imediata, o emprego é que conta [...]. Por que aprender alguma coisa além de apertar botões, acionar interruptores, ajustar parafusos e porcas?” (BRADBURY, 2020a, p. 67-68). De fato, esse seria outro tema recorrente em sua obra. Em “O misturador de concreto” (conto originalmente publicado na revista *Thrilling Wonder Stories*, em 1949), por exemplo, um alienígena marciano teme ficar preso à Terra e acabar se tornando “[...] propriedade de um monte de coisas que zumbiam, rosnavam e sibilavam, que produziam fumaça e odores” (BRADBURY, 2020c, p. 238). No conto que daria origem a *Fahrenheit 451*, “O bombeiro”, publicado em 1951 na revista *Galaxy Science Fiction*, o protagonista (que já se chamava Montag) declara: “Aprendemos com as fábricas a magia das partes substituíveis. Não dá para diferenciar um homem do outro hoje em dia” (BRADBURY,

2020d, p. 331). Os indivíduos, então, perderiam suas qualidades humanas, ao serem incorporados como elementos fungíveis de um aparato produtivo cuja razão passou a fundamentar a sociedade como um todo. Em outras palavras, eles seriam iguais na medida exata de sua fungibilidade.

Consequentemente, o comportamento de massa se impõe de maneira tão definitiva que passa a ser percebido como o único possível – conforme reflete o Capitão Wilder, no conto “... E a lua continua brilhando” (originalmente publicado na revista *Thrilling Wonder Stories*, em 1948): “Será que alguém pode estar com a razão quando o mundo inteiro acha que eles é que estão certos?” (BRADBURY, 2013a, p. 119). A transformação de Montag, nesse sentido, consistiria precisamente na “descoberta” da possibilidade de uma vida alternativa, representada pelos livros. A literatura, dessa maneira, é apresentada como uma forma de resistência, de modo que a oposição livros/cultura de massas – a despeito do elitismo que possa revelar (ZIPES, 2008) – equivaleria à contraposição dos próprios valores articulados na obra. Por outro lado, o potencial transformador atribuído aos livros teria um valor apenas simbólico. Como explica Faber, o velho professor que ajuda Montag em sua revolução pessoal (e cujo nome pode ser considerado uma alusão ao conceito bergsoniano de *Homo faber*), a mesma “consciência” poderia ser veiculada nas mídias de massa. Essas, por sua vez, perpetuariam a ordem social vigente não em função de sua natureza, mas devido à maneira como são utilizadas enquanto ferramenta política e de governo (ATKINSON, 2015).

O romance Bradbury, assim, chama atenção pela maneira como denuncia as contradições próprias das sociedades industriais que emergem a partir dos anos 1950, evidenciando estratégias de poder mais “refinadas” do que as representadas nas distopias clássicas do início do século XX. Essas estratégias, que incluem dispositivos como a indústria cultural, a escola e a publicidade, demonstram que não é somente investindo os corpos que se conduzem os comportamentos individuais, mas produzindo efeitos de verdade no interior de discursos que, por si, se fazem obedecer.

Diante disso, o presente trabalho objetiva verificar como o poder opera por meio desses discursos de modo a estabelecer o regime de verdade da sociedade distópica. No primeiro capítulo, são exploradas as noções de utopia, eutopia e distopia (BACCOLINI; MOYLAN, 2003; CLAEYS, 2010; 2013; 2017; MOYLAN, 2000a; 2000b; 2014; SARGENT, 1975; 1994; 2006); a ligação entre ficção utópica e ficção científica (SUVIN, 1979; 1988; 2003; 2010) – considerando que *Fahrenheit 451* ocupa uma zona de interseção entre as duas: a ficção científica distópica –; e a postura que ambas assumem

acerca do progresso científico (BOOKER, 1994; CLAEYS, 2017; ROBERTS, 2018). No segundo capítulo, são discutidas a relação entre ciência e poder (HABERMAS, 2014; MARCUSE, 2015); a formação do discurso utópico (FOUCAULT, 1987; 1999; 2006; 2019a); e a definição de uma economia do poder que combina controles físicos (FOUCAULT, 2014), psicológicos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; DEBORD, 1997; ILLICH, 2018; VINICIUS, 2014) e dispositivos de segurança (FOUCAULT, 2008; 2019d). No terceiro capítulo, os argumentos construídos nas seções teóricas são retomados a partir de uma análise crítica de *Fahrenheit 451*, cujos resultados indicam que o regime de verdade da sociedade representada na obra seria sustentado por estratégias de poder como a espetacularização das relações humanas, a massificação da cultura e a fetichização da rebeldia.

## 1 Mundos utópicos: da perfeição à dominação

Apesar da popularidade do termo, a discussão acerca do conceito de utopia ainda é um campo aberto. O que significaria utopia exatamente? Trata-se de um projeto político ou uma tradição literária? Evoca sempre uma idealização positiva, o desejo de um mundo melhor, ou inclui também representações de sociedades piores do que as nossas? Essas questões têm orientado grande parte dos trabalhos produzidos a respeito do tema e as respostas são diversas e complementares.

Sargent (1994) argumenta que o utopismo assumiu três formas diferentes ao longo da história: literatura, teoria social e comunitarismo (ou *sociedades intencionais*). Assim, a utopia literária seria apenas uma das maneiras por meio das quais se manifesta o impulso utópico (VIEIRA, 2010). Por sua vez, ela abrangeria grande (ou a maior) parte do tema, já que utopismo e literatura estariam desde o início da tradição inaugurada pela *Utopia* (1516), de Thomas More, intrinsecamente relacionados. De acordo com Booker (1994), visões utópicas seriam essencialmente literárias, pois estão baseadas em um procedimento imagético particular (a representação de uma sociedade alternativa) que só poderia ser definido a partir de categorias próprias à literatura. Dessa maneira, é possível afirmar que, antes de qualquer coisa, “[...] a utopia é uma imagem metafórica, um gesto verbal e um gênero literário com procedimentos e parâmetros próprios a ela enquanto tal”<sup>\*2</sup> (SUVIN, 1988, p. 33-34).

Diante disso, um primeiro aspecto a ser evidenciado diria respeito à diferença entre *utopismo* – compreendido como um fenômeno mais geral – e utopia literária (ou para os fins desse trabalho, utopia enquanto ficção em prosa) – essa última sendo uma expressão do primeiro. Sargent define utopismo como “[...] os sonhos e pesadelos que dizem respeito à maneira como grupos de pessoas organizam suas vidas e como geralmente imaginam uma sociedade radicalmente diferente daquela em que vivem os sonhadores”<sup>3</sup> (SARGENT, 1994, p. 3). Esses “sonhos e pesadelos”, apesar de serem articulados em uma instância particularmente distante da vida cotidiana, continuam estabelecendo relações claras com o mundo empírico. “Os utopistas partem da observação da sociedade em que vivem, anotam os aspectos que precisam ser mudados e imaginam

---

\* Todas as traduções do inglês são minhas e virão acompanhadas do original em uma nota de rodapé.

<sup>2</sup> “[...] utopia is a metaphorical image, a verbal gesture, and a literary genre with procedures and parameters proper to it as such”.

<sup>3</sup> “[...] the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live”.

um lugar onde esses problemas tenham sido resolvidos”<sup>4</sup> (VIEIRA, 2010, p. 8). Nesse sentido, a ficção utópica opera por meio de uma comparação, explícita ou não, entre uma realidade imaginada e a sociedade do autor (SUVIN, 1988), cuja esfera política é colocada em perspectiva a partir do estranhamento produzido pela alternativa utópica proposta (ROGAN, 2009)<sup>5</sup>. Ela seria caracterizada, portanto, como “[...] um gênero materialista e não idealista”<sup>6</sup> (WEGNER, 2005, p. 80).

De acordo com Sargent (1994), o pensamento utópico estaria dividido em duas tradições: as utopias do corpo [*body utopias*], ou utopias da gratificação sensual [*utopias of sensual gratification*], e as utopias da cidade [*city utopias*], ou utopias da invenção humana [*utopias of human contrivance*]. Enquanto as primeiras seriam um presente da natureza ou dos deuses, a exemplo do Eden, dos Campos Elísios e vários mitos gregos e romanos, as utopias da cidade representam a consolidação da vontade dos homens, a tomada de controle do seu destino. A transição entre essas duas tradições, por conseguinte, envolveria quatro etapas: primeiramente, o deslocamento do mundo idealizado para um futuro terreno e não mais posterior à morte; em seguida, a criação de festivais como o Carnaval ou a Saturnália, em que “[...] o mundo é virado de cabeça para baixo por alguns dias e os pobres podem ter a utopia do corpo temporariamente”<sup>7</sup> (SARGENT, 1994, p. 10); em terceiro lugar, a celebração dos mitos da Cocanha, que constituiriam uma utopia do corpo permanente; e, por fim, a consolidação de uma tradição utópica completamente nova, da qual o texto de More permanece sendo o melhor exemplo. A utopia da cidade, dessa maneira, expressaria uma nova forma de interpretar o mundo, sendo definida exatamente pelo seu caráter secular, diretamente associado ao humanismo do século XVI.

Embora o utopismo possa ser remontado até obras gregas antigas, como a *República* (século IV a.C.), de Platão, em sua formulação moderna, as visões utópicas “[...] são em grande parte um fenômeno iluminista, uma extensão da crença iluminista de que a aplicação judiciosa da razão e da racionalidade poderia resultar na melhoria

---

<sup>4</sup> “Utopists depart from the observation of the society they live in, note down the aspects that need to be changed and imagine a place where those problems have been solved”.

<sup>5</sup> Com efeito, para Suvin (1988), toda utopia seria uma sátira do ambiente empírico do autor; argumento que relativiza a noção de *utopia satírica*, tal como formulada por Sargent (1975). Por outro lado, mesmo de acordo com esse último, “[a] utopia satírica seria uma proposição mais complicada porque a maioria das utopias contém algum elemento de sátira” [The satirical Utopia is a more complicated proposition because most Utopias contain some element of satire] (SARGENT, 1975, p. 144). Por esse motivo, ela não será discutida nesse trabalho.

<sup>6</sup> “Utopian is a materialist rather than idealist genre”.

<sup>7</sup> “[...] the world is turned upside down for a few days and the poor can have the body utopia temporarily”.

essencialmente ilimitada da sociedade humana”<sup>8</sup> (BOOKER, 1994, p. 4). A configuração que a utopia assumiria a partir do século XVI expressa, portanto, um ideal inerentemente humanista, no sentido de que a construção do quadro social representado nessas obras independe de forças alheias à vontade humana. Quando a utopia propõe um modelo positivo, por exemplo, as falhas observadas na sociedade são “[...] contidas por uma série de revisões da lei, pela Constituição, por religião, controle social, arquitetura e meio ambiente, etc.”, não por intervenção da natureza ou dos deuses (CLAEYS, 2013, p. 141). O destino das pessoas “[...] é encarnado em instituições, normas e relacionamentos mutáveis e feitos pelo homem”<sup>9</sup> (SUVIN, 1988, p. 35).

Considerando, pois, que as sociedades utópicas são construídas por e para seres humanos, parece evidente que elas seriam também suscetíveis ao erro (VIEIRA, 2010). Isso retoma uma importante discussão acerca do julgamento dos valores articulados pela utopia, e cuja controvérsia decorre da própria estrutura morfológica do termo.

### 1.1 Entre o sonho e o pesadelo: eutopia e distopia

Ainda que a origem da palavra *utopia* seja ambígua, a afirmação de que sua raiz etimológica remonta à forma *outopia* – do grego *ou* (“não”; “nenhum”) e *topos* (“lugar”), significando simplesmente “não-lugar” ou “lugar nenhum” – parece ser um consenso (SARGENT, 1994; WEGNER, 2005). Por outro lado, devido à proximidade morfológica (intencionalmente evocada por More) entre as formas *outopia* e *eutopia* – do grego *eu* (“bom”) e *topos* (“lugar”) –, a palavra utopia é frequentemente associada à ideia de lugar feliz, bom, *perfeito*<sup>10</sup>. Suvin, por exemplo, define utopia como

[...] um gênero literário ou construção verbal cujas condições necessárias e suficientes são a *presença de uma determinada comunidade quase humana em que as instituições sociopolíticas, as normas e as relações individuais se organizam em um princípio mais perfeito do que a comunidade do autor, sendo esta construção baseada*

<sup>8</sup> “[...] are largely an Enlightenment phenomenon, an extension of the Enlightenment belief that the judicious application of reason and rationality could result in the essentially unlimited improvement of human society”.

<sup>9</sup> “[...] is incarnated in manmade, changeable institutions, norms and relationships”.

<sup>10</sup> Na verdade, a utopia, mesmo quando propõe um modelo positivo, não implica necessariamente perfeição (SARGENT, 1975). Nesse sentido, as relações humanas são modificadas ao ponto de se tornarem significativamente melhoradas, mas não alcançam a perfeição; prova disso seria a permanência do crime e da escravidão mesmo no texto seminal de More.

*no estranhamento decorrente de uma hipótese histórica alternativa*<sup>11</sup> (SUVIN, 1988, p. 35, itálicos do autor).

A definição do autor goza de reconhecida importância por enfatizar que “[...] a maioria das utopias são baseadas em ‘uma hipótese histórica alternativa’, ou seja, uma explicação de como essa sociedade melhorada surgiu”<sup>12</sup> (SARGENT, 1994, p. 7). Entretanto, acaba limitando a utopia apenas ao seu polo positivo. Embora em outro momento do texto Suvin afirme que para definir a *antiutopia* bastaria mudar a expressão “mais perfeito” por “menos perfeito”, o problema persiste, na medida em que nem toda comunidade quase humana em que as instituições sociopolíticas, as normas e as relações individuais se organizam em um princípio *menos perfeito* do que a comunidade do autor seria necessariamente antiutópica. (Nesse caso, a descrição corresponderia à noção de distopia, e não de antiutopia, como será discutido adiante).

Em texto mais recente, Suvin examina as nuances desses conceitos de maneira mais elucidativa. De acordo com sua nova formulação, a utopia seria definida como

[...] a construção de uma comunidade particular onde instituições sociopolíticas, normas e relações entre as pessoas são organizadas de acordo com um *princípio radicalmente diferente* daquele da comunidade do autor; essa construção é baseada no estranhamento decorrente de uma hipótese histórica alternativa<sup>13</sup> (SUVIN, 2003, p. 188, itálicos do autor).

A utopia, dessa maneira, passa a ser compreendida como um conceito mais abrangente, dividido entre dois polos: a eutopia, baseada na ideia de princípio *mais perfeito*, nos termos do autor; e a distopia, seu oposto simétrico.

A palavra *distopia* deriva das formas gregas *dus* (“ruim”) e *topos* (“lugar”), significando então “lugar ruim”. Embora tenha sido amplamente usada a partir do século passado, provavelmente surgiu em meados do século XVIII. Segundo Claeys (2017), a primeira ocorrência do termo está na obra *Utopia: or, Apollo's Golden Days* (1747), de

---

<sup>11</sup> “[...] a literary genre or verbal construction whose necessary and sufficient conditions are *the presence of a particular quasi-human community where socio-political institutions, norms and individual relationships are organized on a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis*”.

<sup>12</sup> “[...] most Utopias are based on ‘an alternative historical hypothesis’ or, in other words, an explanation of how the better society came into being”.

<sup>13</sup> “[...] the construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms, and relationships between people are organized according to a radically different principle than in the author's community; this construction is based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis; it is created by social classes interested in otherness and change”.

Lewis Henry Younge. Vieira, em contrapartida, afirma que o primeiro uso registrado da palavra “[...] data de 1868 e pode ser encontrado em um discurso parlamentar em que John Stuart Mill tentou encontrar um nome para uma perspectiva que fosse oposta à da utopia”<sup>14</sup> (VIEIRA, 2010, p. 16). No entanto, independentemente de quando se deu a primeira ocorrência da palavra, importa perceber que a utopia também teria um “lado sombrio”, normalmente traduzido por *distopia* (VIEIRA, 2010).

A noção de *antiutopia*, por outro lado, não seria equivalente à de *distopia* – embora os termos sejam comumente usados como sinônimos. A antiutopia serve para descrever “[...] obras que usam a forma utópica para atacar as utopias em geral ou uma utopia específica”<sup>15</sup> (SARGENT, 1994, p. 8). Nesse sentido, seria possível afirmar, por exemplo, que obras como *Fahrenheit 451*, de Bradbury, ou *Admirável mundo novo*, de Huxley, são antiutópicas na medida em que exploram os horrores inerentes à utopia “burguesa”. Da mesma maneira, *Nós*, de Zamiátin, ou *1984*, de Orwell, seriam antiutópicas em relação às utopias totalitaristas da primeira metade do século XX. Suvin (2003), contudo, afirma que o “intertexto” da antiutopia seria o antissocialismo; e coloca as obras anticapitalistas na categoria das “distopias simples” [*simple dystopia*], ou seja, distopias que não seriam, também, antiutopias. Esse argumento, entretanto, ignora o caráter utópico imanente da sociedade capitalista (como fica evidente a partir da noção de pensamento unidimensional discutida no segundo capítulo), para o qual o próprio autor chama atenção em outro momento do texto, quando afirma que o capitalismo “[...] coopta tudo o que pode da utopia (menos o nome que abomina) e inventa seu próprio *locus* dinâmico”<sup>16</sup> (SUVIN, 2003, p. 192).

Ainda de acordo com Suvin, a antiutopia seria um tipo específico de distopia, podendo ser definida como uma *falsa* eutopia, uma comunidade pretensamente melhorada, cujos valores são dissecados por alguma instância narrativa (personagem, narrador etc.) e expostos como intrinsecamente negativos. Sargent (1994), por outro lado, defende que nem toda antiutopia seria distópica<sup>17</sup>. Diante dessa imprecisão, a noção de antiutopia talvez seja mais bem aproveitada se tratada em termos de uma variação discursiva que marca uma postura crítica de oposição em relação ao ideal utópico, já que não oferece elementos suficientes para a formação de um novo subgênero.

<sup>14</sup> “[...] dates back to 1868, and is to be found in a parliamentary speech in which John Stuart Mill tried to find a name for a perspective which was opposite to that of utopia”.

<sup>15</sup> “[...] works that use the utopian form to attack either utopias in general or a specific utopia”.

<sup>16</sup> “[...] co-opts all it can from utopia (not the name it abhors) and invents its own, new, dynamic locus”.

<sup>17</sup> O autor argumenta que muitos dos textos que atacam a utopia de Bellamy, por exemplo, não são distopias.

A distopia, por sua vez, se estabelece como subgênero definitivo no final do século XIX, quando a ficção utópica passa por uma mudança de perspectiva (CLAEYS, 2013). A “virada distópica” (que coincide com a virada do século) teria sido alimentada “[...] pela industrialização, pela progressiva desigualdade social e pela crescente popularidade do socialismo e do darwinismo social”<sup>18</sup> (CLAEYS, 2017, p. 355). Dentre as principais obras do período estão *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells<sup>19</sup>, *A máquina parou* (1909), de E. M. Forster, e *Nós*, de Zamiátin, que consolidaria as convenções básicas do gênero, sendo considerada por isso a primeira distopia moderna (SILVA, 2003).

Segundo Wegner, essa “virada distópica” estaria relacionada a uma provável influência do romance naturalista sobre a tradição utópica. Para o autor, a desconfiança que a distopia expressa em relação à convicção eutópica acerca do progresso e do desenvolvimento humano seria explicada pela visão naturalista de que a natureza do homem é governada pelos “[...] instintos mais primitivos de autopreservação, paixão descontrolada, violência e desejo de poder”<sup>20</sup> (WEGNER, 2005, p. 89).

Eutopia e distopia, contudo, compartilham várias características em comum. O conjunto de problemas do qual emergem seria basicamente o mesmo – desigualdade socioeconômica, concentração de riquezas, insegurança – e a solução proposta por ambas implica necessariamente alguma medida de coletivismo, homogeneidade, uniformidade, vigilância mútua etc. “Esta proximidade desconfortável entre traços [e]utópicos e distópicos incentivou o desacordo acerca de definições-chave”<sup>21</sup> (CLAEYS, 2017, p. 274). Diante disso, uma posição conciliatória, que compreende eutopia e distopia como faces de uma mesma moeda, parece ser a mais adequada para tratar do problema.

Sob essa perspectiva, uma promessa utópica como a da imortalidade, por exemplo, embora represente objeto de desejo para muitos, sendo compreendida, pois, como algo positivo, também pode ser concebida como uma condição a ser evitada; uma vez que, nesse caso, teria como possíveis resultados “[...] tédio, instabilidade mental ou perigosa superpopulação”<sup>22</sup> (JAMES, 2003, p. 228). O discurso utópico, portanto, revela-se

<sup>18</sup> “[...] by industrialization, growing social inequality, and the increasing popularity of socialism and Social Darwinism”.

<sup>19</sup> *A máquina do tempo* também constitui um marco na história da ficção científica. Segundo Tavares, “[...] pela primeira vez na literatura a viagem no tempo prescindia de recursos fantasistas clássicos (sonho, visão, poção mágica, hibernação prolongada, transporte involuntário por meio desconhecido)” (TAVARES, 2018, p. 6), estabelecendo assim um paradigma dentro do gênero.

<sup>20</sup> “[...] the most primitive instincts of self-preservation, uncontrolled passion, violence, and a lust for power”.

<sup>21</sup> “This uncomfortably close proximity of utopian and dystopian traits has encouraged disagreement about key definitions”.

<sup>22</sup> “[...] boredom, mental instability or dangerous over-population”.

contraditório em relação aos valores que manifesta, produzindo sentidos diferentes para (grupos de) indivíduos distintos<sup>23</sup>. Mesmo a igualdade, princípio fundamental da utopia, já expõe tais contradições. Quando idealizada positivamente, aponta uma saída para problemas como a desigualdade socioeconômica e a discriminação (racial, sexual etc.). “Abusada, revela paixões sombrias, e pode testemunhar uma massa enfurecida, estimulada por uma ideologia de igualitarismo extremo, vingativo, capaz de um derramamento de sangue” (CLAEYS, 2013, p. 8-10).

Um exemplo mais radical desse caráter dialético da utopia seria o conjunto de valores expressos em *Minha luta* (1925), de Adolf Hitler, que pode ser entendido ao mesmo tempo como distópico e eutópico (CLAEYS, 2013). Independentemente dos resultados do regime nazista, e considerando-se o texto como objeto autônomo, a recepção da obra seria variável (embora seja pouco discutível que seu autor lhe tenha conferido um caráter eutópico).

Nesse sentido, tanto uma distopia pode ser lida como eutópica, quanto uma eutopia pode ser recebida negativamente. Como afirma Sargent, “[...] a maioria das eutopias do século XVI horrorizam o leitor de hoje, embora as *intenções dos autores* sejam claras. Por outro lado, a maioria das eutopias do século XX seriam consideradas distopias por um leitor do século XVI”<sup>24</sup> (SARGENT, 1994, p. 5, *itálicos meus*). Contudo, haveria nesse argumento uma inadequação. Na medida em que coloca a *intenção do autor* como condição-chave para definir o subgênero utópico a que determinada obra pertence, desconsidera o fato de que o texto “[...] não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (BARTHES, 2004, p. 62). A *intenção do autor*, então, seria uma categoria pouco precisa e dificilmente verificável no interior da narrativa.

Diante disso, outra maneira de tentar diferenciar os polos da ficção utópica seria deslocar a ênfase do autor para o leitor. Dessa maneira, visões eutópicas e distópicas não seriam, necessariamente, excludentes, já que a eutopia de um pode ser a distopia do outro (BOOKER, 1994). O que determinaria, pois, tal julgamento seria o “resultado narrativo” [*narrative outcome*] da obra (CLAEYS, 2010, p. 108). Como explica Moylan, “[...]”

<sup>23</sup> As colônias, por exemplo, produziram eutopias para os colonizadores e distopias para os colonizados (SARGENT, 2006; CLAEYS, 2013).

<sup>24</sup> “[...] most sixteenth-century eutopias horrify today’s reader even though the authors’ intentions are clear. On the other hand, most twentieth-century eutopias would be considered dystopias by a sixteenth-century reader”.

alguns textos tidos (e *internamente marcados*) como [e]utópicos ou distópicos (ou talvez nem mesmo escritos dentro de uma estratégia [e]utópica/distópica) podem ser recebidos pelos leitores como [e]utópicos ou distópicos de acordo com seus próprios julgamentos estéticos e políticos”<sup>25</sup> (MOYLAN, 2000b, p. 155, *itálicos meus*). O leitor, assim, passa a ser compreendido como a instância em que as múltiplas dimensões do texto (tal como postulado por Barthes) se encontram e ganham significado.

O argumento de Moylan chama atenção ainda pelo fato de sugerir uma diferença estrutural entre a eutopia e a distopia. Isto é, seria possível definir o subgênero utópico de uma obra a partir de suas *marcas internas*. Essa seria a posição de Rosenfeld (2021). Para o autor, eutopia e distopia se diferenciam a partir da relação que cada uma estabelece com a tradição romanescas. Sob essa perspectiva, enquanto a eutopia seria, em última análise, *incompatível* com a forma do romance<sup>26</sup>, já que comumente se limita a uma exposição didática dos valores nela articulados – valendo-se para tanto de um modelo narrativo recorrente, em que um representante da eutopia descreve, com tedioso detalhamento (*info-dump*), seus aspectos sociais e culturais a um visitante que, por sua vez, retorna ao lugar de origem para relatar a viagem (PASCHALIDIS, 2000; JAMES, 2003; WEGNER, 2005) –; “[...] a distopia é construída em torno da experiência direta e subjetiva da personagem”<sup>27</sup> (ROSENFELD, 2021, p. 56).

Por outro lado, o fato de a ficção distópica ser normalmente articulada em função da experiência direta e subjetiva da personagem não implica necessariamente o abandono total da postura crítica-didática da tradição utópica. Em vez de recorrer ao modelo narrativo eutópico, “[...] a distopia gera seu próprio relato didático no encontro crítico que se segue à medida que o cidadão confronta as, ou é confrontado pelas, contradições da sociedade que é apresentada desde a primeira página”<sup>28</sup> (MOYLAN, 2000b, p. 148). Ou seja, ela seria organizada em torno de “[...] uma narrativa de ordem hegemônica e de uma contranarrativa de resistência”<sup>29</sup> (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5).

O conceito de *contranarrativa*, nesse sentido, configura uma importante ferramenta na tentativa de distinguir os subgêneros eutópico e distópico, uma vez que sua

---

<sup>25</sup> “[...] some texts intended (and internally marked) as utopian or dystopian (or perhaps not written within a utopian/dystopian strategy at all) can be received by readers as utopian or dystopian according to their own aesthetic and political judgments”.

<sup>26</sup> Incompatibilidade esta que pode ser explicada, em parte, pelo próprio estágio de desenvolvimento do romance enquanto forma literária.

<sup>27</sup> “[...] dystopia is built around direct, subjective experience of character”.

<sup>28</sup> “[...] the dystopia generates its own didactic account in the critical encounter that ensues as the citizen confronts, or is confronted by, the contradictions of the society that is present on the very first page”.

<sup>29</sup> “[...] a narrative of the hegemonic order and a counter-narrative of resistance”.

aplicação evidencia algumas marcas formais que podem assinalar a postura da obra (não do autor) em relação aos valores utópicos que ela apresenta. Assim, ao passo que a “[...] resistência individual ao poder do Estado oferece uma fonte pronta de drama e tensão narrativa que falta às [e]utopias”<sup>30</sup> (PARRINDER, 2015, p. 6), constituindo, portanto, um motivo comum às distopias, a formulação dessa resistência em termos de uma contranarrativa representaria também um aspecto estrutural particular do texto distópico.

Diferentemente de Sargent (1994), que inclui em sua definição de utopismo tanto os “sonhos” quanto os “pesadelos” relativos às aspirações utópicas, Rosenfeld (2021) propõe que o *distopismo* seja compreendido como uma categoria independente, com orientação estética e filosófica própria. “Onde o utopismo é ativo, esperançoso e engajado, o distopismo tende para o estático, pessimista e paranoico”<sup>31</sup> (ROSENFELD, 2021, p. 74). Tais categorias, entretanto, não seriam excludentes entre si, uma vez que, considerando-se a obra como um objeto autônomo e, por isso, impossível de ser pré-determinado, haveria zonas de interseção entre utopismo e distopismo, observáveis, por exemplo, em narrativas abrangidas pelos subgêneros conhecidos como (e)utopia crítica e distopia crítica.

De acordo com Moylan (2014), um aspecto central da eutopia crítica diz respeito à posição que ela assume em relação à tradição utópica, já que mantém a ideia de utopismo em sua acepção positiva de “sonho social”, mas nega a utopia enquanto projeto (e nesse ponto se aproxima, em parte, da noção de antiutopia); o que implicaria rejeitar o caráter *acabado* do ideal eutópico. Em outras palavras, ao passo que as sociedades eutópicas tradicionais constituem um objetivo alcançado, as sociedades representadas pela eutopia crítica (a exemplo de *Os despossuídos* [1974], de Ursula K. Le Guin) estariam permanentemente “em processo” (FITTING, 2010), evidenciando, pois, “[...] a presença contínua de diferença e imperfeição dentro da própria sociedade [e]utópica”<sup>32</sup> e, consequentemente, garantido uma autoavaliação constante da alternativa proposta (MOYLAN, 2014, p. 10). A eutopia crítica, então, partiria do pressuposto de que a eutopia tradicional, apesar de considerar seu estado atual como um modelo ideal plenamente alcançado, teria também seus próprios problemas (JAMES, 2003). Dessa maneira, articula o discurso utópico por meio de uma “combinação dialética” [*dialectical*

<sup>30</sup> “[...] individual resistance to state power offers a ready-made source of drama and narrative tension that utopias lack”.

<sup>31</sup> “Where utopianism is active, hopeful, and engaged, dystopianism tends toward the static, pessimistic, and paranoid”.

<sup>32</sup> “[...] the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself”.

*combination*] de distopia e eutopia (MOYLAN, 2000a, p. 194), conservando desta sua “imagem subversiva” e daquela sua “negatividade radical” (MOYLAN, 2014).

A combinação dialética, por conseguinte, seria reproduzida também na distopia crítica, embora sob uma perspectiva diferente. Ao passo que as eutopias críticas exploram a interseção entre utopismo e distopismo mantendo a ideia de “sonho social” como uma possibilidade, mas rejeitando o otimismo eutópico irrestrito, as distopias críticas operam no sentido de opor ao pessimismo típico da narrativa distópica um horizonte de mudança. Nesse sentido, enquanto as sociedades distópicas tradicionais (como as representadas em *Nós, Admirável mundo novo, 1984* etc.) constituiriam um cosmo fechado e absoluto, cujo estado opressivo e deprimente é impassível de transformação; as novas distopias críticas (*A parábola do semeador* [1993], de Octavia E. Butler, por exemplo) “[...] permitem que leitores e protagonistas tenham esperança, resistindo ao fechamento: os finais ambíguos e abertos desses romances mantêm o impulso [e]utópico dentro da obra”<sup>33</sup> (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 7). De certa maneira, *Fahrenheit 451* antecipa essa mudança de perspectiva ao apresentar um final que, apesar de trágico, sinaliza uma renovação (ou substituição) da civilização destruída pelo holocausto nuclear. A abertura proporcionada pela reformulação crítica da distopia, nesse caso, pode ser anunciada tanto no interior do texto, quanto “além de suas páginas” [*beyond its pages*] (MOYLAN, 2000a, p. 196), no sentido de criar uma expectativa de mudança a partir do desenvolvimento lógico (sugerido pela narrativa) da situação dada. Por outro lado, a força desse impulso eutópico não chega a deslocar as distopias críticas para o polo otimista do utopismo. “Em vez disso, elas permanecem nos terrores do presente, mesmo quando exemplificam o que é necessário para transformá-lo”<sup>34</sup> (MOYLAN, 2000a, p. 199).

Independentemente de como essa combinação dialética de distopia e eutopia é articulada, importa notar que, desde a “virada distópica” do final do século XIX, a utopia literária vem sendo continuamente reconsiderada e reformulada, mantendo-se como uma tradição ainda expressiva. Uma maneira de compreender a constante renovação da ficção utópica, por exemplo, seria examinando sua ligação com a ficção científica, considerada muitas vezes como um gênero correlato.

Sob essa perspectiva, James afirma que “[...] a utopia não desapareceu; apenas sofreu uma mutação, no campo da FC [ficção científica], para algo muito diferente da

---

<sup>33</sup> “[...] allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse within the work”.

<sup>34</sup> “Rather, they linger in the terrors of the present even as they exemplify what is needed to transform it”.

utopia clássica”<sup>35</sup> (JAMES, 2003, p. 219). Dessa maneira, os motivos e estratégias narrativas da ficção científica, sobretudo no que se refere às noções de ciência e tecnologia tal como articuladas no interior do gênero, constituiriam uma das ferramentas pelas quais a utopia se manteve ao longo dos anos; fato que acabou gerando várias controvérsias acerca de uma possível relação de parentesco.

## 1.2 Ficção utópica e ficção científica

A discussão acerca da relação entre ficção utópica e ficção científica assume, basicamente, duas perspectivas: ou a primeira estaria incluída na segunda, constituindo assim uma variação desta, ou vice-versa. Claeys, por exemplo, compreende a ficção científica como o subgênero da ficção utópica “[...] em que há predominância dos temas ciência e tecnologia – [e]utopicamente, quando expresso de maneira positiva, ou distopicamente, quando usado de modo negativo” (CLAEYS, 2013, p. 162). Suvin, por sua vez, defende que “[...] a ficção utópica não é apenas, historicamente, uma das raízes da FC, mas também [...], ainda que retroativamente, uma de suas formas”<sup>36</sup> (SUVIN, 1988, p. 38). Ela seria o “subgênero sociopolítico” da ficção científica. Por outro lado, partindo da ideia de que as (e)utopias clássicas se limitam à exposição didática e retórica, ao passo que as mais recentes se aproximam cada vez mais da forma romance (*novel*), Paschalidis inverte a definição de Suvin e afirma que, considerada essencialmente uma literatura de ação, a ficção científica seria “[...] o subgênero novelístico do pensamento utópico pós-iluminista”<sup>37</sup> (PASCHALIDIS, 2000, p. 44).

Em outro texto, Suvin apresenta uma visão menos polêmica a respeito do tema, quando afirma que, “[n]o caso de a comunidade construída de forma imaginativa não se basear principalmente em princípios sociopolíticos, mas em outros princípios radicalmente diferentes, digamos biológicos ou geológicos, estamos lidando com ficção científica”<sup>38</sup> (SUVIN, 2003, p. 188). O argumento do autor, então, abriria espaço para uma ficção que é utópica (ou seja, baseada principalmente em princípios sociopolíticos) sem necessariamente ser científica.

---

<sup>35</sup> “[...] utopia has not disappeared; it has merely mutated, within the field of sf, into something very different from the classic utopia”.

<sup>36</sup> “[...] utopian fiction is not only, historically, one of the roots of SF, it is also [...] logically, if retroactively, one of its forms”.

<sup>37</sup> “[...] the novelistic subgenre of post-Enlightenment utopian thought”.

<sup>38</sup> “In case the imaginatively constructed community is not based principally on sociopolitical but on other radically different principles, say biological or geological, we are dealing with science fiction”.

Nesse mesmo sentido, Claeys sugere uma convergência (em vez de subordinação) entre essas duas tradições literárias, ao afirmar que “[...] motivos de ficção científica são empregados para fornecer o mesmo deslocamento cognitivo ou distanciamento do presente do leitor que a ilha remota ou mundo perdido havia feito anteriormente”<sup>39</sup> (CLAEYS, 2017, p. 333) – a exemplo da viagem no tempo do romance de H. G. Wells.

Para Fitting, a interseção entre ficção utópica e ficção científica seria determinada a partir daquilo que o autor considera ser a característica fundamental da ficção científica: “[...] sua capacidade de refletir ou expressar nossas esperanças e medos sobre o futuro e, mais especificamente, de vincular essas esperanças e medos à ciência e à tecnologia”<sup>40</sup> (FITTING, 2010, p. 138). Dessa maneira, embora uma sobreposição entre ficção utópica e ficção científica seja possível, esta última deve ser considerada como uma tradição literária autônoma, com características e estratégias narrativas próprias.

Causo, por exemplo, evoca duas noções compreendidas pelo autor como “[...] fruto de uma única atitude, que, embora contestada em vários momentos, está no centro da ficção científica e lhe confere parte significativa do seu sentido de identidade e distinção” (CAUSO, 2003, p. 83): *futuro de consenso*, que diz respeito à visão *consensual* da ficção científica – sobretudo aquela produzida na chamada era de ouro (1940-50) – acerca da natureza do universo e do destino humano (os homens e mulheres do futuro de consenso, nesse sentido, seriam “[...] seres que se encontram na busca pelo conhecimento, na epifania da descoberta, no encontro com a nova ideia, e desse processo extraem a sua identidade” [CAUSO, 2003, p. 75]); e *sense of wonder*<sup>41</sup>, que descreve o temor e a “[...] simultânea fascinação que o homem tem diante do universo” (CAUSO, 2003, p. 83). Essas noções podem oferecer a base para uma aproximação inicial da ficção científica, contudo, não fornecem elementos suficientes para uma caracterização formal do gênero.

Em um sentido restrito, a ficção científica pode ser compreendida como uma maneira específica de se fazer ciência, um campo no qual “[...] pensadores brilhantemente heterodoxos disseminam suas ideias, apesar do quanto pareçam estranhas a princípio; no qual são conduzidos experimentos e empreendidas pesquisas não convencionais” (ROBERTS, 2018, p. 47). Isso pode ser evidenciado, por exemplo, pela influência que o

<sup>39</sup> “[...] science fiction motifs are employed to provide the same cognitive displacement or distancing from the reader’s present that the remote island or lost world had previously done”.

<sup>40</sup> “[...] its ability to reflect or express our hopes and fears about the future, and more specifically to link those hopes and fears to science and technology”.

<sup>41</sup> O verbo inglês *to wonder* tem dupla aplicação: “[...] significa tanto ‘maravilhar-se, espantar-se com algo’, quanto ‘perguntar-se, querer saber desse algo’” (CAUSO, 2003, p. 79).

gênero tem exercido enquanto instrumento sistematizador de novas ideias, ao representar o que seria um desenvolvimento *lógico* do estado corrente do conhecimento (ALLEN, 1974). “Muito do que era ficção científica para as gerações anteriores é fato científico agora”<sup>42</sup> (CLAEYS, 2017, p. 447). O que particularizaria a ficção científica enquanto gênero narrativo, no entanto, seria exatamente a maneira como ela busca explorar a “estética das premissas científicas” (ROBERTS, 2018, p. 43). Assim, embora manipule muita “matéria-prima da ciência”, seu compromisso seria com a “imaginação” e a “fantasia” (TAVARES, 1986, p. 24).

Nesse sentido, Roberts define a ficção científica como “[...] o gênero que media os discursos de ciência (ou fato) e magia (ou, por consequência, imaginação, ficção)”<sup>43</sup> (ROBERTS, 2018, p. 104). Com efeito, essa seria uma reformulação da definição dada por Suvin (1979; 1988) de ficção científica como literatura do *estranhamento cognitivo* (substituindo-se “estranhamento” por “magia” e “cognição” por “ciência”). De acordo com esse último, a ficção científica seria “[...] um gênero literário ou construção verbal cujas condições necessárias e suficientes são *a presença e interação de estranhamento e cognição, e cujo principal dispositivo é uma moldura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor*”<sup>44</sup> (SUVIN, 1988, p. 37, *itálicos do autor*). A primeira parte desse argumento, isto é, a identificação da ficção científica como um gênero literário ou “construção verbal”, parece não apresentar problemas (diferentemente da ficção utópica que, eventualmente, se confunde com outras formas de utopismo). A última parte também dificilmente seria contestada; embora não contribua de maneira efetiva para delimitar o campo da ficção científica (considerando que “uma moldura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor” poderia ser encontrada em diferentes gêneros, inclusive na ficção utópica). Nesse caso, a contribuição de Suvin estaria, de fato, nas noções de *estranhamento e cognição*.

De modo geral, a ideia de estranhamento cognitivo pode ser compreendida como uma maneira alternativa para se referir ao gênero. Logo, seria possível pensar na ficção científica sob duas perspectivas: como ficção (estranhamento) e como “ciência” (cognição); a articulação dessas duas dimensões constituiria seu aspecto definidor. Como

---

<sup>42</sup> “Much of what was science fiction to earlier generations is science fact now”.

<sup>43</sup> O autor defende que essa fórmula expressaria “[...] uma dialética particular determinada a princípio pela separação de visões de mundo protestante e católica (ou, se preferirmos termos mais destituídos de sectarismo, entre deísmo e panteísmo mágico) que emergiu no século XVII” (ROBERTS, 2018, p. 61).

<sup>44</sup> “[...] a literary genre or verbal construct whose necessary and sufficient conditions are *the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment*”.

argumenta Suvin, a ficção científica “[...] parte de uma hipótese ficcional (‘literária’) e a desenvolve com rigor totalizante (‘científico’)”<sup>45</sup> (SUVIN, 1979, p. 6). Ou seja, “[...] ela expande imaginativamente os fatos e o funcionamento do mundo empírico com base em algum princípio científico real ou presumido”<sup>46</sup> (PASCHALIDIS, 2000, p. 38). Os códigos da ciência, enquanto mecanismo de sistematização de determinado fenômeno, seriam empregados sob uma perspectiva literária. Trata-se, pois, de deformar os signos e convenções sobre os quais está fundamentada a linguagem científica a fim de provocar um efeito de *estranhamento*, tal como postulado pelos formalistas russos; isto é, a capacidade que a linguagem literária tem de renovar nossas percepções chamando atenção para “o processo material da própria língua” (EAGLETON, 2006, p. 150). Esse estranhamento cognitivo (‘científico’), por conseguinte, seria produzido no interior da narrativa de ficção científica por meio daquilo que Suvin chama de *novum* ficcional.

O *novum* (ou inovação) pode ser definido como “[...] um fenômeno ou relação totalizante que se desvia da norma de realidade do autor e do leitor implícito”<sup>47</sup> (SUVIN, 2010, p. 68) e que precisa ser validado pela “lógica cognitiva” [*cognitive logic*] (SUVIN, 2010, p. 67). Sobre essa definição, duas observações importantes devem ser feitas. A primeira se refere à dimensão totalizante do *novum*, o fato de que sua presença implicaria uma mudança global no microcosmo produzido pelo texto. Sob essa perspectiva, o que caracterizaria a ficção científica seria exatamente a maneira como o *novum* assume uma posição central, hegemônica, determinando toda a lógica narrativa. O autor defende que as inovações tecnológicas empregadas nos contos de James Bond, por exemplo, não constituiriam um *novum* (como acontece no caso da ficção científica), uma vez que exercem uma função acessória, secundária. Suvin ainda acrescenta que “[...] a distinção entre um *novum* verdadeiro e falso é, curiosamente, não apenas uma chave para a qualidade estética na FC, mas também para suas qualidades ético-políticas libertadoras, sua relevância comunal”<sup>48</sup> (SUVIN, 2010, p. 88). Assim compreendido, o *novum* pode assumir diferentes formas no interior do texto: um dispositivo (a máquina do tempo de Wells); uma técnica (a *hipnopedia* da utopia de Huxley); um cenário ou “*locus* espaço-temporal” (a divisão geopolítica de 1984); uma personagem (os replicantes de *Androides*

<sup>45</sup> “[...] takes off from a fictional (‘literary’) hypothesis and develops it with totalizing (‘scientific’) rigor”.

<sup>46</sup> “[...] it expands imaginatively the facts and the workings of the empirical world on the basis of some actual or presumed scientific principle”.

<sup>47</sup> “[...] a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality”.

<sup>48</sup> “[...] the distinction between a true and fake *novum* is, interestingly enough, not only a key to esthetic quality in SF but also to its ethico-political liberating qualities, its communal relevance”.

*sonham com ovelhas elétricas?* [1968], de Philip K. Dick); ou uma relação completamente desconhecida (o *kemmer* de *A mão esquerda da escuridão* [1969], de Ursula K. Le Guin). Em todo caso, o *novum* deve ser empregado de modo a ser determinante para o desenvolvimento da narrativa como um todo (a inversão do ofício dos bombeiros ou as técnicas de memorização utilizadas pelos homens-livro em *Fahrenheit 451* seriam um exemplo disso) e não como mero *gadget* (como a “mão metálica em forma de aranha” [BRADBURY, 2020a, p. 30] que ajuda a servir o café da manhã de Montag e Mildred).

Um segundo comentário em relação à definição de Suvin diz respeito à ideia de *validação cognitiva*, ou seja, a necessidade de que o *novum* seja sustentado por um conjunto de critérios, em última instância, “científicos” – no sentido de oferecer algum grau de sistematização lógica e metódica, se não verificável empiricamente, pelo menos por meio de um “experimento mental” [*mental experiment*] (SUVIN, 2010, p. 70). Nesse sentido, Parrinder afirma, por exemplo, que na ficção científica “[a] ciência e a tecnologia devem ser convincentes o suficiente para convidar a uma certa suspensão da descrença do leitor”<sup>49</sup> (PARRINDER, 2000, p. 23). De maneira semelhante, Fiker (1985) defende que, independentemente da previsibilidade ou viabilidade desse *novum*, o importante seria a habilidade do autor em produzir a partir dele uma “realidade plausível”. Em outras palavras, o *novum* deve ser convincentemente explicado “[...] em termos concretos, ainda que imaginários”<sup>50</sup>, de modo que, pelo menos a princípio, a ficção científica deveria ser analisada sob uma perspectiva *realista* (SUVIN, 2010, p. 85-86).

Por outro lado, de acordo com Paschalidis, as características formais do gênero seriam mais bem definidas como “[...] uma série de desvios das restrições históricas e empíricas da ficção realista, ou seja, seu espaço e tempo narrativo não se limitam ao cronotopo histórico-empírico, suas pessoas e objetos narrativos não se limitam aos conteúdos familiares de nosso mundo empírico”<sup>51</sup> (PASCHALIDIS, 2000, p. 37). Dessa maneira, quando Suvin afirma que a ficção científica seria “[...] totalmente oposta ao estranhamento sobrenatural ou metafísico, assim como ao naturalismo ou empirismo”<sup>52</sup> (SUVIN, 1979, p. 7), talvez seja mais adequado tratar da relação entre esses *tipos* de

---

<sup>49</sup> “The science and technology must be convincing enough to invite a certain suspension of the reader’s disbelief”.

<sup>50</sup> “[...] in concrete, even if imaginary, terms”.

<sup>51</sup> “[...] a series of deviations from the historical and empirical constraints of realist fiction, i.e., its narrative space and time are not limited to the historical-empirical chronotope, its narrative persons and objects are not limited to the familiar contents of our empirical world”.

<sup>52</sup> “[...] fully as opposed to supernatural or metaphysical estrangement as it is to naturalism or empiricism”.

estranhamento não em termos de “oposição”, mas de um *continuum*: o estranhamento cognitivo ocupando algum lugar entre o estranhamento naturalista (mais ligado à literatura “realista” ou *literária*) e o estranhamento sobrenatural (que caracterizaria, por exemplo, a narrativa fantástica). Nesse sentido, Paschalidis afirma que, em vez de ser compreendida como “quintessencialmente racionalista” [*quintessentially rationalistic*], a ficção científica deveria ser vista como um tipo de fantasia específico da era científica, “[...] transformando a ciência na forma moderna de magia e, portanto, servindo ao reencantamento e não à desmistificação do mundo”<sup>53</sup> (PASCHALIDIS, 2000, p. 38). Dessa maneira, a ficção científica exploraria dialeticamente as possibilidades da fantasia e as limitações do mundo empírico, de modo a construir a “base ontológica” [*ontological grounding*] de seu mundo ficcional (PASCHALIDIS, 2000, p. 37-38).

Diante disso, Paschalidis argumenta que, diferentemente do que acontece na ficção científica, na ficção utópica o caráter imaginativo da narrativa seria evocado unicamente com o objetivo de ilustrar os valores utópicos manifestados na obra, sem necessariamente fornecer uma “[...] base ontológica para seu mundo ficcional por referência a qualquer princípio naturalista ou hipernaturalista”<sup>54</sup> (PASCHALIDIS, 2000, p. 39) – ou mesmo *sobrenaturalista* (como no caso da fantasia). Assim, ao passo que a ficção científica desenvolve estratégias narrativas que fundamentam a “verossimilhança do seu mundo ficcional”, a ficção utópica objetivaria garantir a “verossimilhança de suas ideias”. Tratam-se, portanto, de formas distintas de definir a ficcionalidade do texto.

Na ficção utópica, o elemento ficcional é secundário e puramente instrumental, servindo como dispositivo de enquadramento e como técnica de exposição. Em contraste, na ficção científica esse elemento é central e autovalidante. O que temos neste caso é um mundo ficcional desenvolvido, governado por regras autocráticas de lógica narrativa, ou seja, os ditames do enredo, do suspense, da motivação, da caracterização etc.<sup>55</sup> (PASCHALIDIS, 2000, p. 40).

Nesse ponto, o autor estaria se referindo àquela forma inicial do gênero utópico, definida exclusivamente por seu caráter retórico-didático. No entanto, considerando todas

---

<sup>53</sup> “[...] transforming science into the modern form of magic and hence serving the re-enchantment rather than the demystification of the world”.

<sup>54</sup> “[...] ontological grounding to its fictional world by reference to any either naturalistic or hypernaturalistic or supernaturalistic principle”.

<sup>55</sup> “In utopian fiction the fictional element is secondary and purely instrumental, serving as a framing device and as a technique of exposition. In science fiction, by contrast, this element is central and self-validating. What we have in this case is a fully-fledged fictional world, governed by autocratic rule of narrative logic, i.e., the dictates of plot, of suspense, of motivation, of characterisation etc.”

as dimensões que o gênero assumiu ao longo do tempo, é necessário ressaltar que a utopia pode apresentar uma perspectiva menos expositiva, envolvendo a ideia de movimento, tanto no nível dos ideais utópicos manifestados, quanto no nível narrativo.

Parrinder (2015), por exemplo, observa uma diferença básica entre o que chama de utopias *clássicas* (ou utopias da “perfeição”) – caracterizadas por sua natureza estática; e utopias *modernas* (ou utopias do progresso) – que seriam por definição “cinéticas”. Tal distinção consideraria quatro aspectos centrais. Em primeiro lugar, a utopia moderna, diferentemente da utopia clássica, estaria frequentemente situada no futuro<sup>56</sup>, sendo considerada, pois, um ramo da “ficção profética ou fantasia futurística” [*prophetic fiction or futuristic fantasy*] (PARRINDER, 2015, p. 4). Além disso, “[a] lógica política das utopias modernas é a de uma suposta comunidade universal”<sup>57</sup> (PARRINDER, 2015, p. 4), de modo que sua localização geográfica não estaria mais limitada a uma nação desconhecida ou “ilha remota”. Um terceiro aspecto da utopia moderna diria respeito à maneira como sua organização social se vale do desenvolvimento científico e tecnológico a fim de criar um ambiente de abundância econômica e bem-estar permanente<sup>58</sup>. Por último, a utopia moderna seria “utilitarista e não milenar”, isto é, estaria baseada no pressuposto de que “[...] a busca humana por felicidade e ordem ocorre em um universo material”<sup>59</sup> (PARRINDER, 2015, p. 5).

Considerando o segundo aspecto destacado pelo autor, ou seja, o fato de que as utopias modernas deixariam de se limitar à “ilha remota” como *locus* ficcional, as utopias clássicas corresponderiam em grande medida à ficção eutópica tradicional (no padrão do texto de More). As utopias modernas, por sua vez, abrangeriam o subgênero das eutopias críticas (nos termos discutidos acima), devido à noção de progresso que evocam.

Por conseguinte, haveria uma incongruência em relação ao quarto aspecto definidor da utopia moderna, uma vez que a noção de materialismo já se manifesta na utopia clássica. Aquilo que o autor considera ser uma mudança de perspectiva da utopia clássica para a moderna seria, na verdade, a consolidação da tradição utópica em si (a passagem das *utopias do corpo* para as *utopias da cidade*, nos termos de Sargent).

O terceiro aspecto, a implementação da ciência e da tecnologia como meio para alcançar a permanência do bem-estar social, excluiria, portanto, a noção de distopia; já

<sup>56</sup> Aqui o autor faz referência à ideia de *ucronia*, do grego *ou* (“não”) e *chronos* (“tempo”).

<sup>57</sup> “The political logic of the modern utopias is that of a would-be universal community”.

<sup>58</sup> E, nesse sentido, as próprias sociedades industriais contemporâneas seriam utopias modernas.

<sup>59</sup> “[...] the human pursuit of happiness and order takes place in a material universe”.

que as narrativas distópicas apresentam uma visão, no mínimo, ambígua acerca do progresso científico. O termo *utopia*, tal como usado pelo autor, diria respeito então apenas ao lado positivo das aspirações utópicas: as eutopias.

Por último, associar a ficção científica às noções de *ficção profética* e *fantasia futurística* implicaria aqui dois equívocos: além de o futuro, enquanto tema, representar apenas um dos motivos empregados pela ficção científica (para a qual mesmo o passado pode ser usado como eixo temático, a exemplo de obras como *O homem do castelo alto* [1962], de Philip K. Dick, e *A máquina diferencial* [1990], de William Gibson e Bruce Sterling), a própria ideia de futuro que o gênero expressa seria contrária a qualquer dimensão profética, conforme aponta Suvin (1988).

Por outro lado, embora problemática, a argumentação de Parrinder aponta para um fato importante. Considerando que a) a (e)utopia moderna se distingue da clássica por sua aproximação com a ficção científica; b) ao empregar o termo *moderna*, o autor se refere à reformulação crítica do subgênero eutópico; e c) esse subgênero, por sua vez, rejeita os modelos narrativos da (e)utopia clássica (retórica-didática), aproximando-se da forma do romance; seria possível especular que a ficção científica, por sua ficcionalidade “autovalidante”, pode ter representado uma via de renovação da escrita utópica.

Nesse sentido, retomando o argumento de Paschalidis, a ficção científica reformularia o discurso utópico a partir de suas próprias convenções e estratégias narrativas. “Ao extrapolar para um mundo novelístico totalmente articulado, a ficção científica efetivamente o desloca do cronotopo puramente retórico da ficção utópica para sua própria dimensão fundamentalmente imaginária de impossibilidade plausível”<sup>60</sup> (PASCHALIDIS, 2000, p. 46). A relação entre ficção utópica e ficção científica, assim, seria representada por uma interseção (e não por uma subordinação) entre os dois gêneros.

Diante disso, tratar *Fahrenheit 451*, por exemplo, como ficção científica utópica, e mais especificamente como ficção científica distópica, significa analisar a obra sob duas perspectivas distintas. De acordo com Claeys, enquanto subgênero, “[...] a ficção científica distópica é um conjunto compartilhado dos dois conceitos, e não implica fazer um derivar do outro”<sup>61</sup> (CLAEYS, 2017, p. 287). Por outro lado, a progressiva aproximação entre ficção distópica e ficção científica, observada a partir do século XX,

<sup>60</sup> “By extrapolating it into a fully articulated, novelistic world, science fiction effectively relocates it from the purely rhetorical chronotope of utopian fiction to its own, fundamentally imaginary dimension of plausible impossibility”.

<sup>61</sup> “[...] dystopian science fiction is a shared set of the two concepts, and does not imply making either derive from the other”.

é evidente. Uma maneira de buscar compreender essa aproximação seria a partir da posição crítica que ambos os gêneros assumem em relação à ciência, e cujos desdobramentos resultariam em um anticientificismo que pode fornecer uma chave interpretativa para a ficção científica distópica.

### 1.3 O anticientificismo da ficção científica distópica

Como observa Booker, a ciência “[...] desempenhou um papel importante na história do pensamento utópico e na virada moderna da [e]utopia para a distopia”<sup>62</sup> (BOOKER, 1994, p. 5). De fato, o discurso utópico acerca do progresso científico (assim como em relação a qualquer um de seus princípios) é tão contraditório quanto a própria noção de utopia. Isto é, da mesma maneira que a ciência “[...] pode trazer saúde e riqueza, mas também tem potencial para liberar forças sombrias e destrutivas, [...] a utopia pode trazer segurança e plenitude, mas ao preço da liberdade e espontaneidade” (CLAEYS, 2013, p. 169). Diante disso, seria possível afirmar que a utopia sempre esteve de alguma maneira ligada à ciência, ainda que a considere sob uma perspectiva crítica e com certo grau de ceticismo, como acontece na ficção distópica.

A mudança operada no interior da ficção utópica no final do século XIX (a “virada distópica”) poderia ser compreendida, de modo geral, como uma mudança da postura sustentada pela utopia em relação ao progresso científico em si. Assim, com a emergência da ficção distópica, ciência e tecnologia, que antes eram assimiladas pelo “projeto” utópico como positivas, passariam a representar a ameaça de uma nova barbárie (CLAEYS, 2017). Em outras palavras, o “[o]timismo iluminista em relação ao progresso da razão e da ciência era então substituído por um senso de incapacidade da humanidade de conter seus poderes destrutivos recém-criados”<sup>63</sup> (CLAEYS, 2010, p. 107).

Nesse ponto, parece pertinente recuperar o argumento apresentado por alguns autores de que, em relação ao mundo empírico, a (e)utopia – ou, pelo menos, a (e)utopia clássica, nos termos de Parrinder (2015) – promoveria um deslocamento no espaço, enquanto a distopia produziria um deslocamento no tempo<sup>64</sup> (SILVA, 2003;

<sup>62</sup> “[...] has played a major role in the history of utopian thinking and in the modern turn from utopia to dystopia”.

<sup>63</sup> “Enlightenment optimism respecting the progress of reason and science was now displaced by a sense of the incapacity of humanity to restrain its newly created destructive powers”.

<sup>64</sup> Isso evidentemente não implica desconsiderar a possibilidade de uma eutopia temporalmente distante, a exemplo da *Ecotopia* (1975), de Ernest Callenbach, ou mesmo uma sociedade distópica contemporânea à nossa, como em *Bend Sinister* (1947), de Vladimir Nabokov.

ROSENFELD, 2021). Com efeito, a frequência com que as sociedades distópicas são projetadas no futuro (e na qual se apoia tal argumento) evidencia a maneira como a distopia articula a noção de progresso para justificar sua interpretação do destino humano a partir daquilo que considera ser o resultado lógico da sociedade presente.

Considerando que durante o iluminismo “[...] o homem fundamentou sua visão de mundo otimista em uma teoria global da evolução”<sup>65</sup> (VIEIRA, 2010, p. 10), acreditando, pois, que o desenvolvimento científico garantiria não somente bem-estar físico como também organização social e econômica adequadas, a ficção eutópica produzida nesse período seria caracterizada por expressar irrestrita confiança no futuro da humanidade.

A ficção distópica, por outro lado, tendo se constituído como gênero definitivo no final do século XIX, e sendo influenciada, portanto, pela crescente industrialização e desigualdade social, desafiaria a visão de mundo vigente ao afirmar que “[...] tanto o progresso quanto o retrocesso podem definir a modernidade”<sup>66</sup> (CLAEYS, 2017, p. 355). A partir de então, ciência e tecnologia passariam a ser incorporadas sob uma perspectiva negativa, representando um dos aspectos fundamentais tanto para o desenvolvimento da distopia em sua crítica “[aos] excessos da exploração capitalista, [às] projeções da civilização centrada na máquina e [aos] extremos da ambição utópica”<sup>67</sup> (CLAEYS, 2017, p. 498), quanto para sua aproximação da ficção científica.

Em contrapartida, Claeys ressalta que, apesar disso, nem todas as obras distópicas produzidas nesse período podem ser consideradas ficção científica, visto que, às vezes, tais elementos “[...] são introduzidos quase ao acaso, para apimentar o enredo, mas sem interferir na narrativa”<sup>68</sup> (CLAEYS, 2017, p. 333); ou seja, não apresentam a dimensão totalizante do *novum* suviniano.

A ficção científica, por sua vez, também apresenta uma visão ambivalente acerca da ciência. Roberts, por exemplo, trata do assunto em termos de uma oposição entre a ficção científica ligada à cultura de massas e a ficção científica produzida pelos modernistas no início do século XX. Para o autor, enquanto a primeira projeta nas tecnologias “uma libertadora vontade de poder epistemológica”, a segunda tende a “[...] representar desenvolvimentos científicos e técnicos como uma *technê* negativa, e não como uma *episteme* em aberto” (ROBERTS, 2018, p. 349). Dessa maneira, sob a égide

<sup>65</sup> “[...] man grounded his optimistic worldview on a global theory of evolution”.

<sup>66</sup> “[...] retrogression as well as progression might define modernity”.

<sup>67</sup> “[...] the excesses of capitalist exploitation, the projections of machine-centred civilization, and the extremes of utopian ambition”.

<sup>68</sup> “[...] are introduced almost at random, to spice up the plot, but without interfering with the narrative”.

da cultura de massas, desenvolve-se uma vertente mais otimista em relação ao progresso científico, tendo encontrado nas chamadas *pulp magazines*<sup>69</sup> um campo de expressão profícuo. A era de ouro da ficção científica seria caracterizada pela publicação de várias obras que celebram os avanços da ciência; incluindo a exploração do universo e as descobertas da robótica (que marcariam de maneira decisiva a produção de Isaac Asimov, por exemplo). Por outro lado, a ficção científica produzida pelos modernistas (cujo exemplo mais famoso seja talvez o *Admirável mundo novo*, de Huxley) seria definida pela crítica que dirige ao contínuo processo de reificação promovido, ainda que indiretamente, pelo desenvolvimento científico e tecnológico – e, nesse sentido, compreenderia a razão técnica das sociedades industriais como “ideologia” (conforme será discutido adiante).

Para alguns, o perigo era a crescente mecanização da esfera social, com a crença de que os indivíduos humanos passariam a ser tratados como meras engrenagens de uma máquina. Para outros, toda a deriva da sociedade contemporânea rumo à tecnologia envolvia uma perda deplorável da “naturalidade” primitiva e do contato com o orgânico, o não tecnológico e o espiritual (ROBERTS, 2018, p. 321)<sup>70</sup>.

A postura de grande parte dos autores modernistas acerca do progresso científico, dessa maneira, seria determinante para a formação do anticientificismo alimentado pela ficção científica distópica. Esse seria um dos motivos pelos quais a ficção científica passaria a ser compreendida por alguns desses autores como uma forma específica de distopia; “[...] as máquinas e tecnologias, celebradas tão amiúde e mesmo fetichizadas na FC *pulp* do período, são apresentadas como perniciosas e desumanizantes” (ROBERTS, 2018, p. 322).

A posição da ficção científica distópica em relação à ciência, em linhas gerais, decorreria da combinação do pessimismo expressado na ficção distópica das últimas décadas do século XIX e na ficção científica produzida pelos modernistas do início do século XX. Em termos gerais, ela poderia ser compreendida como a justaposição dos

---

<sup>69</sup> Roberts explica que a palavra *pulp* é usada para se referir a um tipo de narrativa publicada em revistas vendidas a preço baixo e produzidas para um nicho de mercado específico. “As histórias eram escritas por prolíficos autores de trabalhos encomendados (portanto, não tão caras para os editores comprarem) e impressas em papel barato, fabricado a partir da polpa [*pulp*] de madeira tratada – daí o nome –, e não dos papéis tradicionais, mais caros” (ROBERTS, 2018, p. 352). O objetivo central desse tipo de publicação seria, pois, vender barato e em grande volume.

<sup>70</sup> Isso, contudo, não significa que todos os modernistas eram necessariamente avessos às promessas da ciência. “Na verdade, um subgrupo, os futuristas, compreendiam de modo positivo o desarranjo das convenções burguesas que as máquinas, e em especial máquinas de velocidade, como os veículos a motor e os aeroplanos, traziam com elas.” (ROBERTS, 2018, p. 319).

aspectos sociopolíticos que fundamentam a ficção utópica como um todo e da sistematização operada pela ficção científica a partir da deformação dos signos e convenções da ciência, sendo caracterizada geralmente por um anticientificismo que seria representativo da visão de mundo preconizada de maneira quase generalizada na segunda metade do século passado.

De acordo com Clays, as narrativas distópicas produzidas nesse período seriam dominadas por cinco temas principais: ameaça de um holocausto nuclear (considerando o impacto causado pelo ataque a Hiroshima e Nagasaki); “[...] subordinação das pessoas às máquinas e uma confusão cada vez maior da identidade humano/máquina”<sup>71</sup> (CLAEYS, 2017, p. 447); degeneração cultural e consumo hedonista das sociedades liberais; catástrofes ambientais relacionadas às constantes mudanças climáticas; e “guerras ao terror” (sobretudo, a partir dos anos 2000, com a hostilidade entre norte-americanos e grupos terroristas do oriente médio)<sup>72</sup>.

Diante dos horrores decorrentes de duas guerras mundiais, dos excessos dos regimes totalitários e da iminência de um apocalipse nuclear, textos pessimistas em relação ao progresso científico “[...] têm sido muito mais proeminentes na literatura moderna do que as utopias positivas dos séculos anteriores”<sup>73</sup> (BOOKER, 1994, p. 17). De maneira semelhante, Vieira (2010) argumenta que haveria na ficção distópica uma ligação íntima entre a noção de totalitarismo e a ideia de progresso científico. Consequentemente, para a ficção científica distópica do pós-guerra (*Fahrenheit 451*, *Piano mecânico*, *A cidade e as estrelas*, *Um cântico para Leibowitz* etc.), o ritmo acelerado do desenvolvimento científico observado nesse período seria concebido como uma ameaça, “[...] com todos os tipos de novos dispositivos conspirando para transformar ou ameaçar a vida das pessoas”<sup>74</sup> (LATHAM, 2009, p. 85).

Um efeito colateral dessa desconfiança em relação à ciência, no entanto, seria a repressão do conhecimento, no sentido de que, ao considerar o progresso como algo negativo, a ficção científica distópica acabaria recuperando o ideal *estático* – para usar a expressão de Parrinder (2015) – da eutopia clássica, celebrando um estado de “perfeição” em que o desenvolvimento científico seria contraproducente. Já no *Admirável mundo novo* de Huxley, Mustafa Mond, um dos administradores do mundo, declara que toda

<sup>71</sup> “[...] subordination of people to machines, and an increasing blurring of human/machine identity.

<sup>72</sup> Dos cinco temas, *Fahrenheit 451*, por exemplo, articula os três primeiros.

<sup>73</sup> “[...] have been far more prominent in modern literature than the positive utopias of earlier centuries”.

<sup>74</sup> “[...] with all manner of new devices conspiring to transform or threaten people’s lives”.

mudança “[...] é uma ameaça à estabilidade. Essa é outra razão que nos torna pouco propensos a utilizar invenções novas. Toda descoberta da ciência pura é potencialmente subversiva: até a ciência deve, às vezes, ser tratada como um inimigo possível” (HUXLEY, 2014, p. 269). Haveria, então, uma diferença fundamental entre a ciência *oficial*, que permitiu o progresso da sociedade representada na obra, e a ciência enquanto prática cultural disponível a todos; evidenciando, pois, uma instrumentalização da ciência pelo poder (conforme será discutido no segundo capítulo).

Isso também pode ser observado na ficção científica distópica produzida na segunda metade do século XX. Em *Fahrenheit 451*, a desconfiança em relação ao progresso acaba legitimando a supressão da cultura como um todo. Parrinder (2015), por exemplo, estabelece um paralelo entre a utopia de Bradbury e a *República* de Platão: na primeira expulsam-se os homens-livro; no texto platônico, os poetas. Sob essa perspectiva, o anticientificismo da narrativa distópica, de certa maneira, remonta ao mito do fruto proibido, aludido no final de *Fahrenheit 451*, quando Montag se refere ao Livro das Revelações: “E do outro lado do rio, está a árvore da vida que produz doze frutos, dando o seu fruto de mês em mês; e suas folhas servem para curar as nações” (BRADBURY, 2020a, p. 180). Nesse ponto, a obra sugere uma aparente contradição entre a vontade de saber, em que se fundamenta sua contranarrativa, e o retorno a um estado *pré-científico* como solução para os “horrores” do progresso; o que implicaria, em alguma medida, a seleção e distribuição do saber e dos discursos. Essa contradição, por conseguinte, será determinante para compreender as relações de poder que se manifestam nas sociedades distópicas de modo geral.

## 2 Regime de verdade e exercício do poder na sociedade distópica

Como Vieira (2010) chama atenção, a relação entre progresso científico e totalitarismo constitui aspecto definidor da narrativa distópica. De fato, uma das principais estratégias desse tipo de regime seria o estabelecimento de uma linguagem científica capaz de legitimar sua cosmovisão. Arendt afirma, por exemplo, que as “mentiras ideológicas” do nazismo seriam validadas por provas científicas que “[...] não precisam ser convincentes para os ‘leigos’, mas que satisfazem certa sede popular de conhecimentos através da ‘demonstração’ da inferioridade dos judeus ou da miséria dos que vivem sob o regime capitalista” (ARENDT, 1989, p. 434). É nesse sentido que a autora evoca a noção de “cientificismo ideológico”. Ou seja, a ideologia pretende se impor como uma “filosofia científica”, buscando, para tanto, um critério de verdade que, por sua vez, seria incompatível com a ficcionalidade que lhe é inerente, mas que por outro lado reorganiza o mundo para além do caráter fortuito da vida.

Entre enfrentar a crescente decadência, com a sua anarquia e total arbitrariedade, e curvar-se ante a coerência mais rígida e fantasticamente fictícia de uma ideologia, as massas provavelmente escolherão este último caminho, dispostas a pagar por isso com sacrifícios individuais (ARENDT, 1989, p. 402).

A ideologia operaria no sentido de transformar o acaso em um padrão de relativa coerência. Dessa maneira, a aceitação da “ficção oficial” por parte dos indivíduos seria explicada por um aparente restabelecimento da unidade perdida do mundo; a ciência funcionando como agente desse processo.

Nesse sentido, o regime capitalista não estaria distante do totalitarismo, conforme defende Marcuse a partir da noção de pensamento unidimensional. Nas sociedades industriais avançadas, o progresso técnico,

[...] estendido a um sistema total de dominação e coordenação, cria formas de vida (e de poder) que parecem reconciliar as forças que se opõem ao sistema e derrotar ou refutar todo protesto feito em nome das perspectivas históricas de libertação do trabalho árduo e da dominação (MARCUSE, 2015, p. 33).

Isto é, uma vez que a razão técnica e científica produz nessas sociedades um padrão de vida mais elevado, suas características mais opressivas e destrutivas parecem se justificar. Os indivíduos, assim, passam a se identificar “[...] com a existência que lhes é imposta e

veem nela seu próprio desenvolvimento e satisfação” (MARCUSE, 2015, p. 49) – é a esse fenômeno que Marcuse se refere ao formular a noção de pensamento unidimensional. Em suma, haveria uma “absorção” da ideologia pela realidade.

A falta de liberdade, então, não seria compreendida como “[...] irracional nem como política, mas sim como submissão ao aparato técnico que amplia os confortos da vida e aumenta a produtividade do trabalho” (MARCUSE, 2015, p. 164). Sob essa perspectiva, quanto mais racional e técnica se torna a sociedade industrial, menor o grau de liberdade dos indivíduos e mais totalitária essa sociedade se revela, uma vez que, ao determinar não somente as atitudes socialmente necessárias, mas também as necessidades individuais<sup>75</sup>, a razão técnica impediria “[...] a emergência de uma oposição efetiva contra o todo” (MARCUSE, 2015, p. 42).

A maneira como a sociedade industrial organiza seu aparato técnico e científico, constituiria, portanto, uma estratégia de “dominação política” (MARCUSE, 2015). As forças produtivas existentes, nesse caso, “[...] se apresentam como a forma de organização *tecnicamente necessária* de uma sociedade racionalizada” (HABERMAS, 2014, p. 78-79, itálicos do autor).

Diante disso, a *neutralidade* da ciência e da tecnologia seria colocada em questão. Segundo Marcuse, uma mesma tecnologia poderia servir igualmente a governos de orientação política divergentes, contudo, “[...] quando a técnica se torna a forma universal da produção material, ela circunscreve uma cultura inteira; ela projeta uma totalidade histórica – um ‘mundo’” (MARCUSE, 2015, p. 161). Ou seja, torna-se “ideologia”.

Este seria, pois, o fundamento da crítica que a ficção científica modernista desenvolve a respeito do progresso científico, conforme foi discutido no capítulo anterior. A modernização da sociedade implicaria necessariamente uma racionalidade que “se apodera” de todas as dimensões da vida social: “[...] do aparato militar, do sistema escolar, do sistema de saúde e mesmo da família” (HABERMAS, 2014, p. 100). Daí decorreria a progressiva reificação do homem (nos termos de Lukács). Isto é, na sociedade industrial, o indivíduo seria incorporado como “[...] parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter” (LUKÁCS, 2003, p. 203-04). Assim sendo, muitos aspectos que

---

<sup>75</sup> Para Marcuse, as necessidades reproduzidas sob esse regime seriam falsas necessidades, ou seja, não corresponderiam ao interesse real e comum da sociedade. “A maior parte das necessidades predominantes de descansar, divertir-se, de comportar-se e consumir de acordo com os anúncios, de amar e odiar o que os outros amam e odeiam, pertence à categoria das falsas necessidades” (MARCUSE, 2015, p. 44).

caracterizam as sociedades representadas na ficção científica distópica poderiam ser compreendidos como consequência direta do desenvolvimento lógico das próprias sociedades industriais contemporâneas. Ao comentar a lista produzida por Hermann Kahn sobre as “prováveis inovações técnicas” dos próximos anos (dentre as quais, novas modalidades de controle por meio de vigilância e monitoramento permanentes, consumo prescrito de drogas e novas técnicas de educação e propaganda), Habermas afirma que o prognóstico do autor, embora discutível, não deixa de significar um campo de possibilidades futuras.

Não defendo que essa fantasia cibernética de uma autoestabilização da sociedade análoga aos instintos esteja em vias de realização ou que seja mesmo realizável algum dia. Mas penso que ela leva ao extremo, na forma de uma *utopia negativa*, os vagos pressupostos básicos da consciência tecnocrática, explicitando desse modo a linha evolutiva caracterizada pela dominação suave da técnica e da ciência como ideologia (HABERMAS, 2014, p. 126, *itálicos meus*).

A submissão dos indivíduos a esse sistema seria o resultado de um processo histórico em que a ciência e a tecnologia desempenham uma função restritiva no que diz respeito à possibilidade de transformação da realidade. Diante disso, os conceitos que contrariam essa organização social “[...] são tornados ilusórios ou sem significação. A transcendência histórica aparece como transcendência metafísica, algo que a ciência e o pensamento científico não aceitam” (MARCUSE, 2015, p. 52). Haveria, sob essa perspectiva, uma substituição dos modos de dominação das civilizações tradicionais, baseados em “interpretações cosmológicas” do mundo, pela própria noção de racionalidade<sup>76</sup>. As novas formas de legitimação da organização social, dessa maneira, “[...] por um lado, resultam da crítica ao dogmatismo das interpretações tradicionais do mundo e reivindicam um caráter científico e, por outro lado, cumprem funções de legitimação subtraindo relações fáticas do poder de análise e da consciência pública” (HABERMAS, 2014, p. 100). Nesse sentido, a racionalidade dos modos de produção se justifica pela razão técnica que se constituiu como visão de mundo da sociedade industrial. Sob tais circunstâncias, desenvolve-se uma ciência que corrobora essa dominação; uma ciência fundada em modelos reificados de compreensão do mundo e, portanto, alheia aos “problemas ontológicos” de sua esfera (LUKÁCS, 2003, p. 229).

---

<sup>76</sup> “Marcuse está convencido de que naquilo que Weber chamou de ‘racionalização’ não se impõe uma ‘racionalidade’ enquanto tal, mas sim uma forma de dominação política oculta imposta em seu nome” (HABERMAS, 2014, p. 76).

Percebe-se que, tal como estabelece um critério de verdade capaz de validar a cosmovisão dos regimes totalitários, nas sociedades liberais, a ciência (assim como a tecnologia) assume “[...] o papel de uma ideologia que substitui as desmanteladas ideologias burguesas na forma de uma consciência positiva comum, articulada com a consciência tecnocrática” (HABERMAS, 2014, p. 122). Esse caráter “ideológico” da ciência, por sua vez, também constituiria objeto da analítica do poder foucaultiana, embora sob uma perspectiva bastante diferente das apresentadas até aqui.

De acordo com Foucault, não se pode “[...] pensar o progresso do saber científico sem pensar mecanismos de poder” (FOUCAULT, 2006, p. 269). O autor considera que não haveria neutralidade na produção do discurso científico, mas uma instrumentalização da ciência enquanto dispositivo de poder; ou seja, o poder opera no sentido de validar cientificamente determinado regime de verdade. Dessa maneira, as tecnologias políticas “[...] avançam a partir daquilo que é essencialmente um problema político, removendo-o do domínio do discurso político e redistribuindo-o na linguagem *neutra* da ciência” (DREYFUS; RABINOW, 2010, p. 257, *itálicos meus*). A posição de Foucault, portanto, diverge das outras pelo fato de problematizar a própria noção de ideologia.

De acordo com Mannheim (1950), haveria duas categorias de ideias que “transcendem” uma situação dada: as ideologias e as utopias. Ao passo que essas tendem a “[...] destruir, parcial ou completamente, a ordem de coisas existente em determinada época” (MANNHEIM, 1950, p. 179), aquelas “[...] nunca logram, de fato, realizar o conteúdo projetado” (MANNHEIM, 1950, p. 181). Em *Fahrenheit 451*, por exemplo, a comunidade dos homens-livros seria representativa dessa mentalidade utópica, considerando que (diferentemente da juventude, cuja rebeldia não chega a representar uma perturbação real<sup>77</sup>) o conhecimento que seus membros ocultam seria capaz de transformar completamente a ordem social vigente – a despeito do exagero de tal ironia.

Isso implica considerar que o pensamento utópico se concretiza numa *práxis* cujo objetivo seria a transformação efetiva das condições históricas – e aqui cabe retomar as observações realizadas anteriormente a respeito do caráter materialista e secular da utopia (SARGENT, 1994; WEGNER, 2005). A ideologia, por outro lado, estaria comprometida com o manutenção do *status quo*<sup>78</sup>, constituindo, assim, uma “falsa consciência”.

<sup>77</sup> Isto é, manifestam uma rebeldia administrada e incorporada à ordem social como “dispositivo de segurança” (conforme será discutido adiante).

<sup>78</sup> Ambas as categorias, contudo, não seriam necessariamente excludentes entre si. Mannheim já afirma que elementos utópicos e ideológicos “[...] não aparecem isolados no processo histórico” (MANNHEIM, 1950, p. 189). Isso se deve, talvez, à própria formação dos dois conceitos. Assim como a noção de utopia surge

Esse seria o ponto de divergência da posição de Foucault a respeito da ideologia (ou, pelo menos, a noção mais tradicional de ideologia): ela “[...] está sempre em oposição virtual a alguma coisa que seria a verdade” (FOUCAULT; FONTANA, 2019, p. 44). Para o autor, a verdade constituiria um produto histórico, não um fenômeno *absoluto*. Produz-se verdade, e tal produção implicaria necessariamente relações de poder. Isto é, ao mesmo tempo em que os mecanismos de poder “induzem” essas produções de verdades, elas próprias, por sua vez, têm “[...] efeitos de poder que nos unem, nos atam” (FOUCAULT, 2006, p. 229). Não haveria, sob essa perspectiva, verdades *gerais* (ou “trans-históricas”), uma vez que “[...] os fatos humanos, os atos ou as palavras, não provêm de uma natureza, de uma razão que seria sua origem, nem tampouco refletem fielmente o objeto a que remetem” (VEYNE, 2011, p. 23).

Foucault propõe, então, que se verifique como historicamente “[...] se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos” (FOUCAULT; FONTANA, 2019, p. 44). Diante disso, as próximas ocorrências do termo *ideologia* devem ser interpretadas considerando-se todas essas ressalvas. Por outro lado, cabe ressaltar que a noção de ideologia, independentemente de constituir ou não uma “falsa consciência”, é aqui compreendida a partir dos efeitos de verdade que produz enquanto formação discursiva. Em suma, importa tratar da ideologia a partir do regime de verdade que ela institui e das relações de poder aí implicadas.

## 2.1 Formação do discurso utópico

Segundo Foucault, o discurso não seria um “conjunto de signos”, de significantes que remetem a algum significado pré-determinado, mas “[...] práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT, 1987, p. 56). Ele modela os objetos, cria conceitos. Dessa maneira, “[...] só atingimos uma coisa em si por meio da ideia que dela formamos a cada época (ideia de que o discurso é a formulação última, a *differentia ultima*)” (VEYNE, 2011, p. 22). Assim, quando o discurso utópico trata de igualdade, por exemplo, constrói o próprio conceito de igualdade, de modo a determinar

---

num período em que o “sonho social de *perfeição*” é transferido para o domínio terreno, questionando a ideia do paraíso religioso (conforme foi discutido); a passagem da “unidade objetiva e ontológica, medievo-cristã, do mundo” para uma “unidade subjetiva do sujeito absoluto do Iluminismo” constituiria a “[...] concepção total embrionária de ideologia” (MANNHEIM, 1950, p. 61). Tanto numa como noutra, implementa-se um novo critério de realidade que só foi possibilitado pela mudança de perspectiva do homem em relação ao seu destino: exige-se não mais a *revelação divina*, mas a *demonstração científica*.

enunciados possíveis que, embora heterogêneos, apresentem certa unidade e correspondam, pois, a essa mesma formação discursiva. Conforme Foucault argumenta, “[...] analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva” (FOUCAULT, 1987, p. 56).

Diante disso, Veyne afirma que os indivíduos estariam “[...] tão encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um” (VEYNE, 2011, p. 25). No entanto, essa ideia de “aquário” pode fornecer uma noção equivocada de discurso, ao aproximá-lo da ideologia. Isso fica ainda mais evidente quando o autor afirma que as “[...] falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros” (VEYNE, 2011, p. 25). Os discursos não devem, portanto, ser confundidos com “falsas generalidades” (ou “aquários falsamente transparentes”), já que não seriam propriamente falsos nem verdadeiros.

Por outro lado, a ideia de que os indivíduos seriam determinados, em alguma medida, pelos discursos parece pouco questionável. Veyne explica que “[...] o sujeito não é ‘natural’, ele é modelado a cada época pelo dispositivo e pelos discursos do momento, pelas reações de sua liberdade individual e por suas eventuais ‘estetizações’”<sup>79</sup> (VEYNE, 2011, p. 178). Essa modelação, por sua vez, seria operada pelo estabelecimento de um regime de verdade que se reproduz diariamente por meio de práticas cotidianas. Nesse sentido, Foucault aponta para certo “desnívelamento” entre os discursos, seguindo uma lógica de *texto e comentário*.

Sob essa perspectiva, haveria discursos *proferidos* “[...] no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou” e outros que “[...] estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer” (FOUCAULT, 1999a, p. 22, *itálicos do autor*).

De acordo com Foucault, não haveria sociedade sem essas “[...] narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas” (FOUCAULT, 1999a, p. 22); isto é, narrativas caracterizadas por uma continuidade que se sustenta em função do *valor* que a sociedade lhes confere, do “segredo” ou “riqueza” que elas

---

<sup>79</sup> Por estetização o autor entende a “transformação de si por si próprio” (VEYNE, 2011, p.180).

conservam. Em *Fahrenheit 451*, por exemplo, o “projeto” utópico corresponderia a essa “narrativa maior” da sociedade representada na obra; sua organização social, cultura, normas etc. Esse projeto, por sua vez, seria reafirmado cotidianamente (seja por meio de dispositivos de poder, como a escola ou as mídias de massa; ou pelos próprios membros dessa sociedade em suas relações pessoais), dando forma a um regime de verdade – e não uma “falsa consciência” – compartilhado por todos.

Os discursos seriam, pois, “[...] elementos ou blocos táticos no campo das correlações de força; podem existir discursos diferentes e mesmo contraditórios dentro de uma mesma estratégia; podem, ao contrário, circular sem mudar de forma entre estratégias opostas” (FOUCAULT, 2019a, p. 111) – tome-se como exemplo o mesmo discurso de igualdade que circula tanto nas distopias totalitárias (*Nós, 1984* etc.) quanto nas distopias “burguesas” (*Fahrenheit 451*). Os discursos não possuem uma *essência* externa às relações de poder, mas constituem unidades estratégicas dessas. O poder seria, então, “[...] alguma coisa que opera através do discurso” (FOUCAULT, 2006, p. 253).

Na medida em que se impõe como um “*a priori* histórico”, o discurso institui um regime de verdade que, por sua vez, se faz obedecer (VEYNE, 2011, p. 166). A analítica do poder foucaultiana, assim, parte do pressuposto de que “[...] sem que nenhuma violência se exerça sobre elas, as pessoas se conformam a regras, seguem costumes que lhes parecem evidentes” (VEYNE, 2011, p. 167). Essas regras e costumes seriam efeitos de verdade produzidos no interior dos discursos. “O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT; FONTANA, 2019, p. 45).

Em sua *História da sexualidade*, por exemplo, Foucault sustenta que o poder não se exerce como censura ao sexo. Pelo contrário, “[...] cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (FOUCAULT, 2019a, p. 27). Isso implica considerar que, em toda sociedade, a produção do discurso é “[...] controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1999a, p. 9). Seria, portanto, na ordem do discurso que se estabelecem as relações de poder. Daí decorrem as interdições do discurso a que Foucault se refere: o tabu do objeto, o ritual da palavra e o direito exclusivo. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer

tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1999a, p. 9).

Cabe ressaltar que, para Foucault, essas interdições, embora constituam procedimentos de delimitação do discurso, não implicariam necessariamente uma grande estrutura de dominação (no sentido ideológico), mas um “[...] jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, espora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta” (FOUCAULT, 2019a, p. 110). Em última análise, seria possível afirmar que os discursos, enquanto “blocos táticos” estrategicamente dispostos, possibilitam uma economia do poder que o torna não apenas mais tolerável como também mais rentável e eficaz do que quando reduzido à mera repressão e violência.

## 2.2 Economia do poder utópico

Foucault (2019a) sintetiza sua posição acerca do poder em cinco proposições. De acordo com o autor, primeiramente, não se trata de “[...] algo que se adquira, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis” (FOUCAULT, 2019a, p. 102). Dessa maneira, o pressuposto básico das relações de poder seria o desequilíbrio das partes nelas implicadas<sup>80</sup>. Isso, no entanto, não significa que o sujeito em posição de vantagem seja “detentor” do poder, uma vez que, considerando a mobilidade dessas relações, o mesmo sujeito poderia ser colocado em uma situação de desvantagem<sup>81</sup>. Diante disso, Foucault considera que as tecnologias de poder não se originam de um sujeito (individual ou social) disposto a aplicá-las em função de seus interesses. Com efeito, essas táticas “[...] foram inventadas e organizadas a partir de condições locais e de urgências particulares. Elas se delinearam por partes antes que uma estratégia de classe as solidificasse em amplos conjuntos coerentes” (FOUCAULT; BAROU; PERROT, 2019, p. 336).

Além disso, as relações de poder seriam imanentes a outros tipos de relações (familiares, sexuais, de produção), ou seja, seriam “[...] os efeitos imediatos das partilhas,

---

<sup>80</sup> Embora sob outra perspectiva, Benjamin (2013) também reconhece nas relações *violentas* (ou relações de *poder*, considerando-se a dupla significação do termo *Gewalt*) uma desigualdade que lhes é inerente.

<sup>81</sup> Por outro lado, a concepção foucaultiana de poder não exclui a noção de hierarquia. Para o autor, é “[...] evidente que, em um dispositivo como um Exército ou uma oficina, ou um outro tipo de instituição, a rede do poder possui uma forma piramidal”. Nesse caso, embora exista um ápice, ele não seria a “fonte” de onde todo o poder deriva. “O ápice e os elementos inferiores da hierarquia estão em uma relação de apoio e de condicionamento recíprocos” (FOUCAULT; BAROU; PERROT, 2019, p. 335).

desigualdade e desequilíbrios que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações” (FOUCAULT, 2019a, p. 102). Não haveria, então, relações de poder “puras”, mas sempre relações de poder produtoras e decorrentes de outras relações.

Em terceiro lugar, o poder viria “de baixo”. Isto é, não haveria, “[...] no princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados, dualidade que repercute de alto a baixo e sobre grupos cada vez mais restritos até as profundezas do corpo social” (FOUCAULT, 2019a, p. 102). Assim sendo, o conceito de poder não equivaleria ao de “dominação”, no sentido de uma força que se exerce de cima para baixo. Em vez disso, o poder seria exercido localmente (família, instituições, grupos restritos) em todos os pontos de conflito que se espalham pela sociedade de modo geral. Evidentemente, esses “afrontamentos locais” podem ser redistribuídos, alinhados e arranjados. As “grandes dominações”, nesse sentido, seriam “[...] efeitos hegemônicos continuamente sustentados pela intensidade de todos estes afrontamentos” (FOUCAULT, 2019a, p. 102-103).

Quarta proposição: “onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT, 2019a, p. 104); as resistências (ou focos de resistência) seriam o “outro termo” nas relações de poder, condição necessária para sua existência, traço distintivo em relação à “dominação”; na qual exercem papel passivo, estando fadadas ao fracasso. Dessa maneira, assim como as “grandes dominações” seriam efeitos hegemônicos do ordenamento de afrontamentos locais, as “grandes revoluções” decorreriam da “codificação estratégica” dos inúmeros pontos de resistência que compõem a rede de poder de uma sociedade.

Por fim, Foucault defende que as relações de poder são, ao mesmo tempo, “intencionais e não subjetivas”, e esse talvez seja seu argumento mais complexo. Para o autor, de fato “[...] não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos” (FOUCAULT, 2019a, p. 103), entretanto, isso não significa que tais objetivos resultem da decisão de um sujeito (individual ou social). Em suma, haveria “[...] um impulso em direção a um objetivo estratégico, mas ninguém impulsionando” (DREYFUS; RABINOW, 2010, p. 246). Na medida em que deixa de fazer referência a qualquer grupo dominante ou líder totalitário, *Fahrenheit 451* ilustra com clareza esse ponto de vista. O recorte disponível ao leitor da sociedade representada na obra seria suficiente para demonstrar os objetivos do poder que nela se exerce (barateamento da cultura,

racionalização do trabalho e da vida, esvaziamento das relações sociais), embora ninguém de fato seja “detentor” desse poder. “Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui” (FOUCAULT; DELEUZE, 2019, p. 138)<sup>82</sup>. As relações de poder na distopia seriam, portanto, representadas sob a perspectiva desses últimos, por meio de uma contranarrativa que se opõe à narrativa “hegemônica” – como foi discutido no primeiro capítulo a partir do argumento de Baccolini e Moylan (2003).

Considerando essas cinco proposições, seria possível definir sumariamente o poder como “[...] a capacidade de conduzir não fisicamente os comportamentos alheios, de fazer as pessoas andarem sem colocar os pés e pernas delas na posição adequada” (VEYNE, 2011, p. 167). Não haveria, assim, relação de poder incontornável e imune a resistências, visto que o poder só se exerce sobre sujeitos *livres*, ou seja, “[...] sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidades em que diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer” (FOUCAULT, 2010, p. 289). O exercício do poder, consequentemente, seria “um conjunto de ações sobre ações possíveis” (FOUCAULT, 2010, p. 288). Isso implica considerar, pois, que o poder

[...] opera sobre o campo de possibilidades em que se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou dificulta, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, coage ou impede absolutamente, mas é sempre um modo de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações” (FOUCAULT, 2010, p. 288).

Diferentemente de Foucault, que considera a liberdade como pré-condição para o exercício do poder, Marcuse a interpreta como “um poderoso instrumento de dominação”. O homem unidimensional das sociedades industriais avançadas viveria uma liberdade que se manifesta apenas no nível da aparência. Nesse sentido, o “[...] leque de opções aberto ao indivíduo não é o fator decisivo na determinação do grau de liberdade humana, mas o *que pode ser escolhido e o que é realmente escolhido pelo indivíduo*” (MARCUSE, 2015, p. 46, *itálicos do autor*). Por outro lado, para ambos os autores, a liberdade resulta e

---

<sup>82</sup> Em outro texto, Foucault complementa: “Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o ‘privilégio’ adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados” (FOUCAULT, 2014, p. 30).

determina mecanismos mais “refinados” para a administração dos comportamentos sociais – independentemente de constituir ou não um modo de dominação “ideológica”.

Dessa maneira, quando Habermas afirma que essa “[...] condução indireta por meio de estímulos sociais cresce sobretudo no âmbito da aparente liberdade subjetiva (como o comportamento eleitoral, de consumo e tempo livre)” (HABERMAS, 2014, p. 111-12), embora argumente no mesmo sentido de Marcuse, isto é, que a liberdade das sociedades industriais avançadas serve como *engodo* para uma razão técnica convertida em ideologia, o autor corrobora a ideia de que o poder “[...] não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição”<sup>83</sup> (FOUCAULT, 2014, p. 30). Para Foucault, entretanto, essa condução dos indivíduos seria um aspecto comum a toda sociedade, não uma *mentira* criada por um grupo ou classe para manter sua *posição de poder*. “Viver em sociedade é, de qualquer maneira, viver de modo a que seja possível para alguns agir sobre a ação dos outros. Uma sociedade ‘sem relações de poder’ só pode ser uma abstração” (FOUCAULT, 2010, p. 291).

Nesse sentido, Foucault afirma que o poder “funciona e se exerce em rede”, estando todos (“dominantes” e “dominados”) por esta envolvidos. “Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão” (FOUCAULT, 2019c, p. 284). Aqui novamente a noção de resistência permanece como uma chave interpretativa para o pensamento do autor. As relações de poder, sob essa perspectiva, suscitam, possibilitam a resistência; “[...] é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência” (FOUCAULT, 2006, p. 232). Para Marcuse, entretanto, a resistência seria anulada pela absorção da ideologia na realidade, ou seja, seria suprimida pelo pensamento unidimensional. A rede de poder, então, se converte na rede “ideológica” da razão técnica. “O mundo tende a se tornar substância de total administração, que absorve até mesmo os administradores. A rede de dominação tem se tornado a rede da própria Razão, e essa sociedade está fatalmente emaranhada nela” (MARCUSE, 2015, p. 172).

O que particularizaria a posição de Foucault seria o fato de que, para o autor, as relações de poder “[...] não são unívocas; definem inúmeros pontos de luta, focos de instabilidade comportando cada um seus riscos de conflito, de lutas e de inversão pelo

---

<sup>83</sup> No centro de toda relação de poder, “[...] ‘provocando-a’ incessantemente, encontra-se a recalcitrância do querer e a intransitividade da liberdade” (FOUCAULT, 2010, p. 289).

menos transitória da relação de forças” (FOUCAULT, 2014, p. 30). A liberdade nessas relações seria, portanto, *real* e possível (embora seu campo de possibilidades seja controversamente abrangente, incluindo até mesmo o suicídio como expressão última). Assim, quando o autor afirma que o poder funciona e se exerce em rede, isto é, quando sugere que o poder é “onipresente”, não defende com isso que os indivíduos estejam todos submetidos a sua “invencível unidade”, mas que o poder “[...] se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro”. Em resumo, o poder “[...] está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 2019a, p. 101).

Ao propor uma análise desses “micropoderes” que se exercem localmente, Foucault diverge de uma tradição teórica para a qual o exercício do poder necessariamente demanda uma estrutura política; seja na figura do Estado ou de grupos em posição de vantagem socioeconômica. Benjamin (2013), em sua crítica da violência, por exemplo, parece tratar do poder apenas em sua relação com a noção de justiça, sugerindo que o direito trabalha no sentido de negar ao indivíduo o poder que julga perigoso a sua ordem (como se o Estado de direito e os indivíduos estivessem em contínua oposição; o primeiro operando em função de sua manutenção). Para Foucault, entretanto, esse aparato jurídico-administrativo, o poder “[...] no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreprodutor” (FOUCAULT, 2019a, p. 101), seria apenas um encadeamento, um conjunto fixado e organizado de todos esses micropoderes. A rede de poder de uma sociedade não se trata, nesse caso, de uma estrutura alheia ao corpo social, agindo como força coercitiva, suprimindo as liberdades e censurando a vontade de saber, mas o resultado da ordenação das relações que se reproduzem cotidianamente e das quais o Estado, as leis ou uma “unidade global de dominação” seriam apenas suas “formas terminais” (FOUCAULT, 2019a, p. 100).

Em outro texto, Foucault comenta que se o poder “[...] só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil” (FOUCAULT, 2019b, p. 238-39). O poder, dessa maneira, só seria forte porque induz ao prazer, produz efeitos positivos no nível do desejo e do saber. Esse seria o aspecto central do poder, seu método de funcionamento: “[...] é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável. Seu sucesso está na proporção daquilo que consegue ocultar dentre seus mecanismos” (FOUCAULT, 2019a, p. 94). Dificilmente aqueles sobre os quais o poder se exerce o

aceitariam se o compreendessem meramente como um limite aos seus desejos. O segredo seria, portanto, indispensável ao exercício do poder.

Em termos gerais, a noção foucaultiana de poder corresponderia, considerando-se as devidas ressalvas, àquela forma específica de poder que Bourdieu chama de simbólico: “[...] esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”<sup>84</sup> (BOURDIEU, 1989, p. 7-8). Por outro lado, enquanto para Bourdieu esse poder “invisível” que ele chama de simbólico opera como uma dominação *dissimulada*, para Foucault todo poder seria de fato “invisível”, no sentido de que deixaria de ser tolerável a partir do momento em que se apresentasse como força negativa: o problema central do poder não seria, pois, o da “servidão voluntária” (FOUCAULT, 2010, p. 289).

Evidencia-se então uma economia do poder em que os “[...] controles psicológicos são sempre mais eficazes que os controles físicos” (FOUCAULT, 2006, p. 311). Em última análise, o poder tal como concebido por Foucault estaria mais para a *influência* do que para a dominação, já que não se trata de subjugar os indivíduos, mas de administrá-los<sup>85</sup>. No caso de *Fahrenheit 451*, essa economia pode ser evidenciada a partir do desnivelamento, em termos de importância para a manutenção da estabilidade utópica, observado entre as estratégias que objetivam os “controles psicológicos”, como as operadas por meio dos dispositivos de educação e de informação (escola, mídias de massa), e as estratégias que visam aos “controles físicos”, como a queima de livros ou a caça aos intelectuais.

### 2.3 Os controles físicos: da liturgia punitiva à produção dos “corpos dóceis”

Conforme aponta Foucault, o corpo estaria “mergulhado” em um campo político; “[...] as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 2014, p. 29). Com efeito, várias tecnologias de poder se dedicam ao controle dos corpos, dispondo-os de modo a obter deles o comportamento que julga adequado, seja por meio de práticas punitivas, disciplinares ou de vigilância.

<sup>84</sup> O poder simbólico, de acordo com Bourdieu, seria “[...] uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder” (BOURDIEU, 1989, p. 15).

<sup>85</sup> Weber, em contrapartida, acredita que certa “[...] *vontade* de obedecer, isto é, de *interesse* (externo ou interno) na obediência, faz parte de toda relação autêntica de dominação” (WEBER, 2015, p. 139, *itálicos do autor*). Para Foucault, essa “vontade” seria um efeito do poder, não condição para a dominação.

Um exemplo desse investimento político dos corpos seria o suplício. De acordo com Foucault, o suplício não corresponde a qualquer tipo de punição corporal, mas constitui uma “produção diferenciada de sofrimentos”. Trata-se de uma liturgia punitiva, “um ritual organizado para a marcação das vítimas e a manifestação do poder que pune” (FOUCAULT, 2014, p. 37). A punição “ideal” seria transparente. Para quem a contempla, “[...] ela será infalivelmente o sinal do crime que castiga; e para quem sonha com o crime, a simples ideia do delito despertará o sinal punitivo” (FOUCAULT, 2014, p. 103).

Os suplícios, nesse sentido, constituiriam um meio de o poder atingir não o supliciado, mas o resto da população; de investir os corpos por meio do exemplo. Em resumo, “[...] se pudéssemos ter certeza de que o culpado não poderia recomeçar, bastaria convencer os outros de que ele fora punido” (FOUCAULT, 2014, p. 94). Importam antes os efeitos do poder exercido sobre o corpo social do que as implicações diretas sobre o corpo individual. O supliciado seria apenas um dos alvos do castigo. O objetivo da liturgia punitiva se torna evidente: “[...] diminuir o desejo que torna o crime atraente, aumentar o interesse que torna a pena temível” (FOUCAULT, 2014, p. 104). A ritualização pública da pena teria como finalidade não a coerção física do culpado em si<sup>86</sup>, mas a formação de um discurso compartilhado entre os “culpados possíveis”.

Por outro lado, essa liturgia punitiva acabaria sendo contraproducente ao exercício do poder, uma vez que se igualava ao crime cometido pelo supliciado (e em muitos casos o ultrapassava) em termos de *selvageria*,

[...] acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, fazendo o carrasco se parecer com criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração (FOUCAULT, 2014, p. 14).

As práticas punitivas se tornaram, portanto, “pudicas”. Objetiva-se não “[...] tocar mais no corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente” (FOUCAULT, 2014, p. 16)<sup>87</sup>. Nesse ponto, a punição seria transferida do espaço público para as instituições penais. Excluem-se os expectadores. A transparência se limita à condenação; a execução da pena, por outro lado, deve ser feita em segredo. O

<sup>86</sup> Pelo menos desde que o “[...] direito de punir deslocou-se da vingança do soberano à defesa da sociedade” (FOUCAULT, 2014, p. 89).

<sup>87</sup> De acordo com Foucault, a punição não se dirige mais ao corpo, mas à *alma*. “À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições” (FOUCAULT, 2014, p. 21).

público “[...] não deve intervir nem como testemunha, nem como abonador da punição; a certeza de que, atrás dos muros, o detento cumpre sua pena deve ser suficiente para constituir um exemplo” (FOUCAULT, 2014, p. 123-24). Os “culpados possíveis” continuariam, então, sendo o alvo da punição. Aqui torna-se evidente a singularidade do rito punitivo totalitarista. Nos regimes totalitários, “[...] todos os locais de detenção administrados pela polícia constituem verdadeiros poços de esquecimento onde as pessoas caem por acidente, sem deixar atrás de si os vestígios tão naturais de uma existência anterior como um cadáver ou uma sepultura” (ARENDT, 1989, p. 485). Oculta-se a execução da pena não em função de uma economia do poder, mas do estabelecimento de um clima de terror. O alvo não seria mais os “culpados possíveis”. Não haveria, pois, exemplo a ser dado aos *inimigos*, apenas uma demonstração da força do “domínio total” e uma ratificação da sua cosmovisão. Algo parecido com o que acontece a Clarisse em *Fahrenheit 451*. Diferentemente do ritual da queima de livros, em que a ideia do exemplo permanece (embora nesse caso não se exerça violência sobre os corpos propriamente), o desaparecimento da jovem serve apenas para corroborar a “narrativa geral” da sociedade utópica, sua imperturbável felicidade e estabilidade, não para impor medo aos demais – a apática reação de Mildred à possível morte de Clarisse evidencia isso.

Ainda segundo Foucault, esse investimento político do corpo também estaria ligado a sua utilização econômica. Ou seja, “[...] é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação”; o que implicaria necessariamente algum sistema de sujeição (FOUCAULT, 2014, p. 29). Em resumo, o corpo só seria de fato produtivo enquanto corpo submisso.

A constituição do corpo como força de trabalho, nesse sentido, exige práticas que permitam “[...] o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”; isto é, práticas disciplinares (FOUCAULT, 2014, p. 135). A disciplina, contudo, não trataria apenas de sujeitar o corpo, mas de, simultaneamente, aumentar suas habilidades por meio do cálculo, da manipulação, da racionalização. Ela investe os corpos não somente com o fim de controlá-los, mas de fazer com que operem de modo eficaz, “[...] mantendo-os ao nível da mecânica” (SILVA, 2004, p. 172). A disciplina, em suma, produz o que Foucault chama de “corpos dóceis”; ela “[...] aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)” (FOUCAULT, 2014, p. 135-36).

Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada” (FOUCAULT, 2014, p. 136)

Essa dissociação corresponderia, considerando-se as devidas ressalvas, à própria noção de reificação, tal como discutido acima. Por conseguinte, teria efeitos não somente no campo produtivo, mas em todos os aspectos da vida, uma vez que implica o controle do tempo e do espaço de modo geral. A disciplina arranja os indivíduos de modo a evitar “[...] as distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias”; ela anula “[...] os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa” (FOUCAULT, 2014, p. 140). A arquitetura das habitações de *Fahrenheit 451* demonstra isso ao eliminar os alpendres das casas para que as pessoas não ficassem “[...] sentadas daquele jeito, sem fazer nada, balançando nas cadeiras, conversando; esse era o *tipo* errado de vida social” (BRADBURY, 2020a, p. 75, *itálicos do autor*). Aqui cabe evidenciar a maneira como o poder opera por meio do discurso estético de modo a ocultar a racionalização disciplinar pretendida sob o argumento de que os alpendres não dariam um “bom aspecto” às construções (BRADBURY, 2020a, p. 75). O espaço disciplinar seria, portanto, um espaço racional, analítico, divisível em quantas parcelas forem necessárias, possibilitando, dessa maneira, a “[...] supervisão de seus habitantes, controle dos indivíduos, hierarquia de informação, tomada de decisões, controle dos movimentos, nos mínimos detalhes da vida cotidiana” (DREYFUS; RABINOW, 2010, p. 250).

Na mesma medida, as práticas disciplinares também operam um controle sobre o tempo. Segundo Foucault, o poder “[...] se articula diretamente sobre o tempo; realiza o controle dele e garante sua utilização” (FOUCAULT, 2014, p. 157). O objetivo, então, seria obter um aparelho eficiente. É nesse sentido que Weber define disciplina como “[...] a probabilidade de encontrar obediência pronta, automática e esquemática a uma ordem” (WEBER, 2015, p. 33). Essa ordem, conseqüentemente, dispensa explicação; sequer é formulada, apenas sinalizada. Não importa compreender a ordem, mas perceber o sinal e reagir imediatamente, conforme “[...] um código mais ou menos artificial estabelecido previamente” (FOUCAULT, 2014, p. 163). Não se trata meramente de retirar, de reduzir

as forças, mas de analisá-las, distribuí-las, decompô-las para melhor utilizá-las. A disciplina, em resumo, *adestra* “[...] as multidões confusas, móveis, inúteis de corpos e forças para uma multiplicidade de elementos individuais – pequenas células separadas, autonomies orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios” (FOUCAULT, 2014, p. 167).

Distribuídas as massas em células integradas de individualidades isoladas, o exercício do poder se torna mais efetivo. Trata-se, pois, de dispor os corpos de modo a lhes dar visibilidade. Em contrapartida, o *olhar* que recai sobre os indivíduos permanece oculto e ignorado. Isso significa exercer uma vigilância “[...] permanente, exaustiva, onipresente, capaz de tornar tudo visível, mas com a condição de se tornar ela mesma invisível” (FOUCAULT, 2014, p. 207). As práticas de vigilância, portanto, representariam um avanço na economia do poder, uma vez que exigem pouca despesa. “Apenas um olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo” (FOUCAULT; BAROU; PERROT, 2019, p. 330).

Esse seria o fundamento do *panoptismo*. Conforme demonstra Foucault, o efeito mais importante do panóptico<sup>88</sup> seria “[...] induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 2014, p. 195). Ou seja, fazer com que o estado de vigilância permanente produza uma relação de poder que dispensa um “agente”; uma relação em que os próprios detentos, submetidos a um olhar que se mantém invisível e que pode sequer existir, exerçam o poder sobre si mesmos.

Diante disso, Foucault defende que esse modelo de vigilância poderia ser aplicado à sociedade como um todo, sendo adequado não somente às instituições penais, mas também às fábricas, escolas, instituições religiosas etc. Estando submetido a um campo de visibilidade análogo ao proporcionado pela vigilância panóptica, o indivíduo “[...] retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição” (FOUCAULT, 2014, p. 196). Na ficção científica distópica, esse princípio pode ser evidenciado, por exemplo, a partir das moradas de vidro em que vivem os indivíduos da sociedade representada em *Nós*, de

---

<sup>88</sup> Construção penal circular idealizada por Jeremy Bentham que permite a um único guarda ou vigia, posicionado numa torre central cujas janelas são cobertas por persianas, supervisionar os presos dispostos nas celas ao redor.

Zamiátin. Ou ainda, em *Fahrenheit 451*, por meio do pânico de Mildred ao descobrir que Montag escondia livros em casa – mesmo sabendo que não havia ninguém que pudesse naquele momento os delatar. Em resumo, seria “[...] o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar” (FOUCAULT, 2014, p. 183). Ou mais precisamente: o fato de achar que está sendo visto mesmo estando fora de qualquer campo de visão (isto é, mesmo estando imerso no isolamento que as próprias práticas de vigilância e disciplina o colocaram). “A multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas” (FOUCAULT, 2014, p. 195).

De toda maneira, o *panoptismo*, aplicado como princípio normalizador de determinada sociedade, implicaria certo condicionamento dos comportamentos alheios que é característico da utopia em seu “projeto” uniformizante e, em última análise, *totalizante*<sup>89</sup>. Tal condicionamento, contudo, envolveria não apenas controles físicos, mas também controles psicológicos que, por sua vez, demandam outras práticas, outros rituais, outras estratégias, com efeito, menos “onerosas” à economia do poder.

## 2.4 Os controles psicológicos: a escola e a indústria cultural

Segundo a analítica do poder foucaultiana, os controles psicológicos, em vez de submeterem os indivíduos a uma “falsa consciência”, operam no nível do discurso, produzem efeitos de verdade. Esses efeitos seriam codificados e regulados, sobretudo, nos domínios da ciência, conforme foi discutido no início do capítulo, e dos sistemas de informação. Nesse sentido, Foucault argumenta:

Quando um locutor de rádio ou de televisão, lhe anuncia alguma coisa, o senhor acredita ou não acredita, mas isso se põe a funcionar na cabeça de milhares de pessoas como verdade, unicamente porque foi pronunciado daquela maneira, naquele tom, por aquela pessoa, naquela hora (FOUCAULT, 2006, p. 233).

Dessa maneira, a verdade constituiria objeto “[...] de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de *informação*<sup>90</sup>, cuja extensão

<sup>89</sup> Da mesma maneira que a utopia acaba por eliminar as individualidades em favor do seu ideal de igualdade, o totalitarismo “[...] procura sistematizar a infinita pluralidade e diferenciação dos seres humanos” (ARENDT, 1989, p. 488).

<sup>90</sup> A noção de aparelhos de *informação* aqui corresponderia, de modo geral, ao que se entende por meios de comunicação ou mídias de massa, conforme sugere o exemplo dado pelo autor.

no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas)” (FOUCAULT; FONTANA, 2019, p. 52, *itálicos meus*).

A circulação da verdade nos aparelhos de informação pode ser evidenciada, por exemplo, pela maneira como os regimes totalitários difundem a natureza “científica” de sua cosmovisão por meio da propaganda, conforme aponta Arendt (1989). No caso das sociedades industriais, essa difusão seria operada por meio da publicidade e da própria indústria cultural<sup>91</sup>.

Segundo Adorno e Horkheimer, “[...] a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100). Ou seja, os bens culturais consumidos pelas massas estariam submetidos à mesma racionalidade que produz qualquer mercadoria<sup>92</sup>. Assim, o sistema de diferenciações dos objetos produzidos pela indústria cultural serviria apenas para perpetuar a ideia de concorrência e livre escolha que fundamenta o modelo de consumo das sociedades industriais em geral.

A indústria cultural, nesse sentido, “[...] acaba por colocar a imitação como algo de absoluto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108). A novidade não passaria de um “disfarce” para um contínuo processo de reprodução de padrões. Sob essa perspectiva, toda mudança ocultaria “[...] um esqueleto que sofre tão poucas alterações como o próprio princípio do lucro, desde que este ganhou supremacia em relação à cultura” (ADORNO, 2003a, p. 99). Exclui-se, portanto, o novo. Nesse ponto, a indústria cultural revela seu aspecto publicitário. Isto é, a repetição se impõe como fundamento das técnicas de produção da cultura, “[...] reinam as normas do surpreendente e no entanto familiar” que orientam a publicidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135). Em ambos os casos, trata-se de fazer penetrar profundamente na *alma* do público a “ideologia” que propagam. “O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111). Cada objeto estaria, então, submetido a um rígido processo de “controle de *qualidade*” responsável por eliminar os desvios, definir parâmetros. “Aquilo que pretende passar no teste deve ser sempre provado, manipulado, experimentado de mil maneiras, antes que possa ser desfrutado pela primeira vez” (ADORNO, 2020, p. 163). O objetivo desse controle seria, pois, subordinar os setores da

---

<sup>91</sup> De fato, as estratégias de circulação da verdade nos regimes totalitários e nas sociedades industriais seriam semelhantes. “A forte ênfase que a propaganda totalitária dá à natureza ‘científica’ das suas afirmações tem sido comparada às técnicas publicitárias igualmente dirigidas às massas” (ARENDT, 1989, p. 394).

<sup>92</sup> A produção estética estaria “integrada à produção das mercadorias em geral” (JAMESON, 1997, p. 30).

produção “espiritual” à racionalidade do aparato produtivo econômico, de modo que seus objetos possam “[...] ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108).

Diante disso, Adorno e Horkheimer argumentam que a indústria cultural seria a “indústria da diversão”. Para os autores, ela se limita ao imperativo de entreter, excluindo por princípio tudo aquilo que esteja para além disso. Trata-se de oferecer às massas uma “[...] promessa de que é possível continuar a viver” submetidas à coerção do sistema (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126) – a programação dos telões de *Fahrenheit 451* evidencia isso claramente.

O controle exercido sobre a produção cultural determinaria, portanto, a distribuição de imagens que são o reflexo exato de cada “pedacinho da realidade” (ADORNO, 2020, p. 158). Na medida em que espelham a vida em seus mínimos detalhes, “[...] cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 105). A mecanização do aparato produtivo teria se instalado de maneira tão definitiva na vida social que até mesmo a diversão e o ócio seriam um “prolongamento” do trabalho. O indivíduo, assim, não poderia perceber outra coisa senão “cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

Debord argumenta de maneira semelhante ao afirmar que a *inatividade* seria “produto da racionalidade” e que, por isso, o aumento do lazer não implicaria necessariamente “liberação do trabalho” (DEBORD, 1997, p. 23). O autor acrescenta que esse seria um dos efeitos do apagamento dos limites entre o eu e o mundo (da mercadoria, diga-se), de modo que as relações passam a ser mediadas por imagens e o que era vivido diretamente se torna representação. A esse “momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social”, o autor se refere como “espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 30, *itálicos do autor*). Trata-se de certo estágio da sociedade industrial em que se contempla mais do que se vive, em que as imagens dominantes hipnotizam, alienam o espectador. O espetáculo, enfim, seria a “[...] afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (DEBORD, 1997, p. 14-15, *itálicos do autor*).

Vargas Llosa, por sua vez, afirma que a civilização do espetáculo seria aquela em que “[...] o primeiro lugar na tabela de valores vigente é ocupado pelo entretenimento, onde divertir-se, escapar do tédio, é a paixão universal” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 29). A diversão assim compreendida exigiria, pois, certo *esvaziamento* das qualidades mais

humanas: “[...] o menor esforço intelectual, a ausência de preocupação, angústias e, em última instância, pensamento” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 42). O “sexo *light*”, o cultivo do corpo, o prazer instantâneo das drogas e, enfim, a massificação da cultura operando no sentido de perpetuar um estado de permanente “alienação” ou, nos termos do autor, “frivolidade”. Haveria, então, um desequilíbrio, uma inversão na tabela de valores dessa sociedade, de modo que “[...] a forma importa mais que o conteúdo, e a aparência, mais que a essência, em que o gesto e o descaramento – a representação – ocupam o lugar de sentimentos e ideias” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 45).

A despeito de todas essas implicações, a cultura produzida de acordo com a razão técnica que orienta as sociedades industriais não deixaria de provocar efeitos positivos no espectador. De acordo com Jameson, a cultura de massas não poderia ser “ideológica” se não fosse ao mesmo tempo utópica, se não oferecesse “[...] um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado” (JAMESON, 1994, p. 21). Além disso, conforme Adorno ressalta, a cultura de massas ensinaria a postura correta para receber o “salvo-conduto para a vida monopolizada”. Ou seja, de uma maneira ou de outra, seria também formadora de saber. “Por isso, e não pelo ‘emburrecimento’ das massas, que seus inimigos lhe imputam e seus filantrópicos amigos refutam, a cultura de massas é tão irresistível”<sup>93</sup> (ADORNO, 2020, p. 199).

Seria possível afirmar então que aquilo que na indústria cultural Adorno e Horkheimer entendem por psicotécnica, manipulação, “mistificação”, e aquilo que no espetáculo Debord e Vargas Llosa entendem por contemplação, “frivolidade”, corresponderia à maneira como o poder faz circular nos aparelhos de informação os efeitos de verdade que produz. Ou, em outros termos, como a “ideologia” das sociedades industriais é difundida e consumida por meio desses aparelhos.

Nos aparelhos de educação, por sua vez, a circulação da verdade pode ser evidenciada, por exemplo, pela maneira como a escola constituiu na Alemanha nazista “[...] o único lugar em que o Estado racista podia esperar deixar sua marca no conjunto dos jovens alemães” (MICHAUD, 1996, p. 292). O uso político do ambiente escolar teria garantido ao regime um controle mais efetivo sobre as potencialidades da juventude, de

---

<sup>93</sup> Cabe aqui explicar as nuances de sentido da expressão *cultura de massas*. Adorno (2003) explica que, embora nas primeiras versões da *Dialética do esclarecimento* a expressão fosse usada para descrever o fenômeno da produção de bens culturais e artísticos na era do capitalismo tardio, esta foi substituída por *indústria cultural*, com o objetivo de excluir a interpretação de que “[...] se trataria de qualquer coisa como uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas, a forma contemporânea da arte popular” (ADORNO, 2003a, p. 97). O termo *indústria*, portanto, caracterizaria mais adequadamente o procedimento de fabricação planejada (e racionalizada) de objetos estéticos dedicados ao consumo das massas.

tal modo que ser jovem significava basicamente estar vinculado à cosmovisão nacional-socialista. Isso demonstra que a juventude, antes de qualquer coisa, seria “[...] uma concepção, representação ou criação simbólica, fabricada pelos grupos sociais e pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos”<sup>94</sup> (GROPPO, 2000, p. 8).

No caso das sociedades industriais, as tecnologias de poder reproduzem “[...] um modelo de jovem internacionalmente conhecido como apático, alienado, drogado, apolítico, desinformado, maluco, descontraído e moderno” (CAVALCANTE, 1987, p. 23). Com efeito, o estabelecimento desse padrão de comportamento que é imputado ao indivíduo considerado jovem remonta, de alguma maneira, ao argumento apresentado anteriormente de que os discursos seriam formadores de conceitos. Segundo Bourdieu, as “[...] classificações por idade (mas também por sexo ou, evidentemente, por classe...) equivalem sempre a impor limites e a produzir uma *ordem* à qual cada um se deve ater, na qual cada um deve manter-se no seu lugar” (BOURDIEU, 2003, p. 152). Essa ordem corresponderia – embora o ponto de Bourdieu aqui seja outro, logicamente – à própria ordem do discurso, tal como postulado por Foucault. Na mesma medida em que formulam os conceitos, os discursos modulam os sujeitos.

Diante disso, a noção de juventude formulada pelos discursos que atravessam a sociedade industrial seria ela mesma determinada pela razão técnica que se impõe como regime de verdade. De acordo com Abramo, a “[...] acentuada divisão do trabalho e a especialização econômica, a segregação da família das outras esferas institucionais e o aprofundamento das orientações universalistas agudizam a descontinuidade entre o mundo das crianças e o mundo adulto” (ABRAMO, 1994, p. 3). Seria, portanto, sob essas circunstâncias que se desenvolve o conceito de juventude das sociedades industriais.

Nesse sentido, Vinicius afirma que a juventude, como representação e categoria, teria sido “[...] produzida pela cultura e educação de massa” (VINICIUS, 2014, p. 124); entendendo-se por educação de massa a educação universalista – aquela promovida pela escola enquanto instituição. Esse modelo de educação seria representado com frequência na ficção utópica. Os liliputianos de Swift, por exemplo, “[...] acreditam que os pais sejam as últimas pessoas em que se deve confiar para a educação de seus próprios filhos”

---

<sup>94</sup> Alguns autores (CAVALCANTE, 1987; CALLIGARIS, 2000) chegam a afirmar que a categoria juventude, nas sociedades industriais, constituiria um nicho de mercado próprio. Nesse sentido, Savage argumenta que o termo *teenager*, usado para se referir aos jovens entre 13 e 19 anos aproximadamente, seria desde o início “[...] um termo de marketing usado por publicitários e fabricantes que refletia o poder de consumo recentemente visível dos adolescentes” (SAVAGE, 2009, p. 11).

(SWIFT, 2010, p. 135). Uma vez que a escola passa a ser o lugar dos jovens, torna-se imperativo produzir por meio dela os discursos formadores da juventude.

Illich, por exemplo, defende que o período escolar representa um “rito de iniciação” para a sociedade de consumo<sup>95</sup>. Para o autor, a escola introduz os jovens “[...] num mundo onde tudo pode ser medido, inclusive a imaginação e o próprio homem” (ILLICH, 2018, p. 56). Isso não implica meramente um estabelecimento de regras de enunciação em função de sua estrutura curricular, mas, além disso, uma reprodução da própria lógica econômica na forma de currículo, que assume a forma da mercadoria. A escola, sob essa perspectiva, *vende* currículo. “Cada matéria vem numa embalagem com a instrução de que se continue a consumir uma ‘oferta’ atrás da outra; a embalagem do ano anterior é sempre obsoleta para o consumidor deste ano. O comércio dos livros didáticos cria esta demanda” (ILLICH, 2018, p. 60).

No entanto, se por um lado a escola enquanto rito de iniciação à sociedade de consumo funciona como difusora do seu regime de verdade (de sua “ideologia”), ou seja, representa um dispositivo por meio do qual o poder se exerce; por outro, deixar de frequentá-la não significa necessariamente estar “fora” da rede de poder. Rebelar-se contra o sistema escolar apenas reforçaria certo modelo predeterminado pelos discursos dessa sociedade. Conforme argumenta Vinicius, “[...] no caso da rebeldia juvenil na sociedade de massas a repressão se coadunou à ativação da existência dessa rebeldia numa forma fetichizada” (VINICIUS, 2014, p. 132). Isto é, não representa *ameaça* real à ordem social estabelecida. Em outras palavras, a rebeldia da juventude entra na economia do poder como um dispositivo de segurança.

## 2.5 Os dispositivos de segurança e a “normalização” do desvio

De acordo com Foucault, ao passo que os dispositivos disciplinares teriam um caráter essencialmente impeditivo, julgando negativo os aspectos que censuram, os dispositivos de segurança operam no sentido de organizar tais aspectos sem lhes atribuir valor, assimilando-os em processos necessários, inevitáveis (ou, em última instância, “naturais”) e, ao mesmo tempo, pertinentes ao funcionamento da sociedade. Dessa

---

<sup>95</sup> “A escola é um rito de iniciação que introduz o neófito na sagrada corrida do consumo progressivo; um rito de propiciação onde os sacerdotes acadêmicos são os mediadores entre o fiel e os deuses do privilégio e do poder; um rito de expiação que sacrifica os que abandonaram o curso fazendo deles os bodes expiatórios do subdesenvolvimento” (ILLICH, 2018, p. 61-62).

maneira, enquanto a disciplina estabelece “[...] procedimentos de adestramento progressivo e de controle permanente” em função de um modelo por ela definido e, a partir daí, executa seu procedimento de uniformização (FOUCAULT, 2008, p. 75); a segurança, ao contrário, identifica o *normal* e o *anormal*, estabelece diferentes “curvas de normalidade” e procura fazer com que essas curvas funcionem sistematicamente, umas em função das outras, de modo que “[...] as mais desfavoráveis sejam trazidas às que são mais favoráveis” (FOUCAULT, 2008, p. 83).

A instituição de dispositivos de segurança seria uma estratégia básica dentro daquilo que Foucault chama *governamentalidade*. Para o autor, “[...] o problema dos que governam não deve ser absolutamente o de saber como eles podem dizer não, até onde podem dizer não, com que legitimidade eles podem dizer não; o problema é o de saber como dizer sim” (FOUCAULT, 2008, p. 96). *Governamentalidade*, então, seria a capacidade de administrar, por meio desses dispositivos, os fenômenos (econômicos, políticos) que atravessam a sociedade e que lhe são intrínsecos, enquadrando-os de modo “[...] que eles não se desviem ou que uma intervenção desastrada, arbitrária, cega, não os faça desviar” (FOUCAULT, 2008, p. 474).

Assim sendo, os dispositivos de segurança, diferentemente dos dispositivos disciplinares, não tendem a “[...] repercutir da maneira mais homogênea e mais contínua, mais exaustiva possível, a vontade de um sobre os outros. Trata-se de fazer surgir certo nível em que a ação dos que governam é necessária e suficiente” (FOUCAULT, 2008, p. 86). Em outras palavras, esses dispositivos garantem certo desvio da norma que, em vez de se impor como resistência, teria uma utilidade própria ao exercício do poder.

Tome-se como exemplo o caso da delinquência nas grandes cidades. Conforme Foucault argumenta, os delinquentes “[...] se atiram fatalmente a uma criminalidade localizada, sem poder de atração, politicamente sem perigo e economicamente sem consequência. Mas essa ilegalidade concentrada, controlada e desarmada é diretamente útil” (FOUCAULT, 2014, p. 273). A delinquência teria, pois, uma utilidade econômica e política. Por um lado, ela revela certa “margem de ilegalismo” não custosa e aceitável.

Na América, sabe-se que o assalto é um risco permanente corrido pelas grandes lojas. Calcula-se aproximadamente quanto ele custa e percebe-se que o custo de uma vigilância e de uma proteção eficazes será muito alto, e portanto não rentável. Deixa-se, então, roubar. O seguro cobre (FOUCAULT, 2019d, p. 220-21).

Por outro lado, sua existência justificaria a presença “espectral” – para usar a expressão de Benjamin (2013) – da polícia na civilização. Isto é, a polícia só seria tolerável em função desse perigo que a delinquência representa. “Aceitamos entre nós esta gente de uniforme, armada, enquanto nós não temos esse direito, que nos pede documentos, que vem rondar nossas portas. Como isso seria aceitável se não houvesse os delinquentes?”<sup>96</sup> (FOUCAULT, 2019d, p. 225).

Nesse sentido, a rebeldia da juventude das sociedades industriais também teria uma utilidade própria. Para Debord, por exemplo, o espetáculo teria criado *falsos* modelos de revolução. O autor defende que à “[...] aceitação dócil do que existe pode juntar-se a revolta puramente espetacular”. Isso implica considerar que a própria “insatisfação” constitui uma mercadoria (DEBORD, 1997, p. 39-40).

De maneira semelhante, Vinicius explica que a rebeldia da juventude seria “produtora de signos” e que, por isso, estaria submetida ao processo de diferenciação e personalização da lógica de consumo (VINICIUS, 2014, p. 133). A revolta, dessa maneira, existiria meramente “[...] como consumo, como espetáculo, integrada como produção de signos. Ela existe na forma-signo, que seria uma forma fetichizada” (VINICIUS, 2014, p. 134-35). Esse seria o caso da juventude de *Fahrenheit 451*, como será discutido adiante.

A rebeldia da juventude estaria, em suma, integrada à própria “ideologia” das sociedades industriais. Ou, em outros termos: na medida em que deixa de ser uma “codificação estratégica” dos pontos de resistência em que se assentam as lutas entre jovens e velhos, a rebeldia passa a ser compreendida como um fenômeno “natural” que, em vez de censurado, deve ser administrado de modo a facilitar o exercício do poder.

---

<sup>96</sup> E aqui cabe ressaltar a função que os aparelhos de informação têm de reforçar “[...] quão numerosos e perigosos são os delinquentes” (FOUCAULT, 2019d, p. 225).

### 3 Poder e discurso em *Fahrenheit 451*

A economia do poder na sociedade representada em *Fahrenheit 451* combina tanto controles físicos e psicológicos como dispositivos de segurança; incorporando práticas punitivas, disciplinares e de vigilância, reproduzindo discursos por meio dos aparelhos de informação e de educação, e racionalizando os comportamentos desviantes de modo a torná-los úteis ao próprio exercício do poder. Dentre as estratégias empregadas, estariam a espetacularização das relações humanas, a massificação da cultura e a fetichização da rebeldia. Tais estratégias, por sua vez, produzem efeitos complementares e interdependentes.

#### 3.1 O circo deve prosseguir: a espetacularização das relações humanas

Um primeiro comentário acerca do espetáculo em *Fahrenheit 451* diz respeito ao seu aspecto ritual. Isso pode ser verificado desde a cena de abertura do romance, com Montag protagonizando uma grande queima de livros: “[...] 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, 2020a, p. 15). A forma cerimoniosa como o espetáculo é descrito, o conjunto de signos – o capacete com o número 451, que na escala Fahrenheit corresponde à temperatura em que o papel entra em combustão; o brasão da salamandra, considerada “manifestação viva” do fogo para algumas culturas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 798); e a insígnia da Fênix, a ave mitológica que ressurge das cinzas – e a própria centralidade de Montag (expressada pelo termo *maestro*) na composição da *mise-en-scène*, à maneira de um sacerdote durante a execução dos serviços litúrgicos, tudo isso contribui para a formação de um ritual do fogo por meio do qual essa sociedade reitera seu regime de verdade.

Sob essa perspectiva, e considerando-se o rito como a “[...] ação gestual e verbal codificada que periodicamente reúne todos os membros do grupo, cimenta os elos entre eles teatralizando a *perfeição* daquela comunidade, ao relembrar explícita ou implicitamente seus mitos fundadores” (FRANCO JÚNIOR, 2018, p. 12, *itálicos meus*), o espetáculo seria o rito das sociedades industriais avançadas. Nele, a utopia do bem-estar social possibilitada pelo progresso técnico assumiria um caráter essencialmente mitológico, justificando o argumento de que o espetáculo é a “[...] reconstrução material da ilusão religiosa” (DEBORD, 1997, p. 19).

Em *Fahrenheit 451*, de certa maneira, o fogo seria responsável por conservar parte dessa ilusão: “O que é o fogo? É um mistério. Os cientistas nos oferecem jargões pomposos sobre fricção e moléculas. Mas realmente não sabem” (BRADBURY, 2020a, p. 131). Consequentemente, as fogueiras preparadas pelos bombeiros acabariam incorporando e materializando algo do fogo *mágico* que queimava nos rituais das civilizações tradicionais. “Meu Deus, pensou Montag, é isso mesmo! O alarme sempre chega à noite. Nunca de dia! Será porque à noite o fogo é mais bonito? Mais espetacular, um programa melhor?” (BRADBURY, 2020a, p. 51).

Algo semelhante acontece na comunidade dos homens-livros, que também têm seu próprio ritual do fogo. “Lemos os livros e os queimamos” (BRADBURY, 2020a, p. 167). Para os bombeiros e a população da cidade de modo geral, entretanto, esse ritual teria uma forma meramente espetacular de higiene pública, com o signo fogo sendo reduzido ao seu caráter “[a]ntibiótico, estético, prático” (BRADBURY, 2020a, p. 131). Trata-se, em resumo, de um *fogo catártico* – como no conto “Pilar de fogo” (publicado em 1948 na revista *Planet Stories*), em que a cremação se tornou norma, uma vez que garante uma “morte limpa” (BRADBURY, 2020d, p. 44).

Isso fica evidente, por exemplo, quando Montag, após ser descoberto pelo Capitão Beatty, é obrigado a incendiar a própria casa. A cena pode ser considerada um rito de expiação: “Quero que você faça esse trabalho sozinho, Montag. Não com querosene e um fósforo, mas peça por peça, com um lança-chamas. A casa é sua, a limpeza é sua” (BRADBURY, 2020a, p. 132). Nesse sentido, a queima de livros de *Fahrenheit 451* seria semelhante às “[...] execuções públicas que desempenham um papel importante na demonstração do poder oficial em ficções distópicas como *Nós, 1984*, e *O conto da aia* [1985], de Margaret Atwood”<sup>97</sup> (BOOKER, 1994, p. 108). Por outro lado, diferentemente do que acontece nessas obras, ela não implica uma violência sobre o corpo. Desaparece o espetáculo da punição física: “[...] o corpo supliciado é escamoteado; exclui-se do castigo a encenação da dor”<sup>98</sup> (FOUCAULT, 2014, p. 19). Isso explicaria, por exemplo, a perturbação de Montag depois que uma mulher se junta à fogueira de livros para morrer queimada. (De certa maneira, o bombeiro chega a pressentir sua morte: “Nessa noite, porém, alguém cometera um desliz. Essa mulher estava estragando o ritual. Os homens

<sup>97</sup> “[...] the public executions that play an important role in the demonstration of official power in dystopian fictions like *We, 1984*, and Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*”.

<sup>98</sup> E nesse ponto, a utopia bradburiana se aproxima mais do *Admirável mundo novo* de Huxley, em que os transgressores não são supliciados, mas exilados.

estavam fazendo muito barulho, rindo, fazendo piadas para encobrir o terrível silêncio acusador da mulher ali embaixo” [BRADBURY, 2020a, p. 48-49]).

Bradbury, portanto, “[...] parece ver as demonstrações teatrais de poder em seu livro como um comentário não sobre o poder oficial, mas sobre o gosto popular, sugerindo que as pessoas simplesmente gostam de espetáculos e que o governo está apenas lhes dando o que desejam”<sup>99</sup> (BOOKER, 1994, p. 108). Um ritual se desenvolve em torno das fogueiras de livros e das casas incendiadas – “Por toda a rua, luzes se acenderam e as portas das casas se abriram para observar o circo armado” (BRADBURY, 2020a, p. 128-29) –; seu objetivo, porém, não seria o suplício do culpado, mas a celebração de uma cultura massificada ao ponto de excluir (reduzindo às cinzas) qualquer objeto que não corresponda ao conjunto de valores predeterminados por uma racionalidade que dominou inclusive os meios de produção cultural.

O próprio público deixou de ler por decisão própria. Vocês, bombeiros, de vez em quando garantem um circo em volta do qual multidões se juntam para ver a bela chama de prédios incendiados, mas, na verdade, é um espetáculo secundário, e dificilmente necessário para manter a ordem. São muito poucos os que ainda querem ser rebeldes (BRADBURY, 2020a, p. 101).

Outro comentário acerca do espetáculo na sociedade representada em *Fahrenheit 451* está relacionado ao seu aspecto *unificador*. Nesse sentido, as mídias de massa, na medida em que são compreendidas como a “[...] manifestação superficial mais esmagadora” do espetáculo (DEBORD, 1997, p. 20), revelariam seu caráter espetacular porquanto alimentam uma noção de pertencimento imprescindível à sociedade utópica em seu impulso homogeneizante. Conforme é sugerido, as pessoas projetadas nas paredes dos salões e seus espectadores constituiriam uma única *família*. Dessa maneira, se nas civilizações tradicionais o ritual era a consumação de uma base *cosmológica*, a sociedade do espetáculo estaria fundada na “[...] imagem da feliz unificação da sociedade pelo consumo” (DEBORD, 1997, p. 46)<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> “[...] seems to view the theatrical demonstrations of power in his book as a commentary not on official power, but on popular taste, suggesting that people simply like spectacles and that the government is merely giving them what they want”.

<sup>100</sup> Weber e Lukács compreendem a relação entre racionalização e desencantamento de maneiras diferentes. Ao passo que para Weber (1982; 2007) são processos imbricados e até certo ponto equivalentes entre si, Lukács (2003) estabelece uma ligação entre racionalização e fetichismo, assinalando a permanência de certo pensamento *mágico*, que teria sido transposto nas sociedades capitalistas para a própria forma-mercadoria (MEDEIROS, 2012).

Cristo agora é um da “família”. Muitas vezes me pergunto se Deus reconhece Seu próprio filho do jeito que o vestimos, ou devo dizer despimos? 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, 2020a, p. 95, itálicos do autor).

A escolha da palavra *família* já revela o sentido buscado. Enquanto instituição (re)significada pelos discursos que essa sociedade reproduz, a *família* oferece proteção e segurança aos seus membros, ao tempo em que opera como elemento conservador da estabilidade utópica. Deixar de fazer parte dela implica cair em um mundo de inconsistências, como reflete Montag após sua fuga: “[...] não há mais no que acreditar” (BRADBURY, 2020a, p. 147).

Sob essa perspectiva, tal como a consciência mítica “[...] permite a constituição de um envolvimento protetor no seio do qual encontra o homem seu lugar no universo” (GUSDORF, 1979, p. 25), o espetáculo promete uma aparente recuperação da unidade perdida do mundo. De alguma maneira, isso estaria relacionado à própria dimensão utópica da sociedade do espetáculo, considerando que o utopismo “[...] pode ser visto, em parte, como uma tentativa de recapturar um senso de comunidade, ou, diante da desintegração social, de formar novos laços de propósito coletivo” (CLAEYS, 2013, p. 129). A *família* de *Fahrenheit 451*, assim sendo, integra os indivíduos de modo a reparar sua existência fragmentada, embora o faça tão somente na forma de um entretenimento imediato, como fica evidente na tentativa de Mildred em consolar a amiga, Clara Phelps, após o choque provocado pela poesia de Matthew Arnold: “Clara, vamos, Clara – implorou Mildred, puxando-lhe o braço. – Venha, vamos nos alegrar, você agora liga a ‘família’. Vá em frente. Agora vamos rir e nos divertir, pare de chorar, vamos fazer uma festa!” (BRADBURY, 2020a, p. 116).

Por outro lado, se o espetáculo reúne o separado, o reúne como separado: “[...] a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada” (DEBORD, 1997, p. 14). Em outras palavras, ele corroboraria o isolamento das individualidades fragmentadas decorrente do próprio modelo de produção industrial. “Do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das ‘multidões solitárias’” (DEBORD, 1997, p. 23, itálicos do autor). Em *Fahrenheit 451*, os *telões* cumprem sua função espetacular na medida em que reúnem os indivíduos apenas no nível da aparência (ou da imagem), mantendo-os “[...] isolados em diferentes salões, sem

nenhum contato”<sup>101</sup> (BRADBURY, 2020a, p. 119). O sentimento de pertencimento, pois, seria produzido a partir de impulsos publicitários ritualizados em que o consumidor acredita desempenhar um papel ativo:

[...] daqui a dez minutos entra uma peça no circuito de tela múltipla. Eles enviaram o meu papel esta manhã. Mandei algumas tampas de embalagens. Eles escrevem o roteiro, mas deixam faltando um dos papéis. É uma ideia nova. A dona de casa, que sou eu, faz o papel que está faltando. Quando chega o momento das falas que faltam, todos olham para mim, das três paredes, e eu digo a fala (BRADBURY, 2020a, p. 31-32).

O espetáculo, compreendido como rito da sociedade de consumo, uma vez que codifica a integração dos indivíduos por meio de signos compartilhados, seria antes uma “[...] relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Nesse caso, as imagens em questão expressariam um conformismo próprio da sociedade representada na obra; a imagem de *dona de casa e consumidora* se impondo para Mildred como a única maneira de agir no mundo. Nisso consistiria a dimensão totalitária das sociedades industriais avançadas: o indivíduo se vê tão integrado ao seu maquinário que só é capaz “[...] de se mover em um único plano, ao longo de uma única linha” (VONNEGUT, 2020, p. 59). Em outras palavras, quanto mais Mildred “[...] aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 1997, p. 24).

O exemplo acima demonstra como o ritual da circunstância, enquanto sistema de restrição do discurso, “[...] define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção” (FOUCAULT, 1999a, p. 39). Diante disso, cada imagem que o espetáculo projeta se apresenta como um modelo de comportamento a ser seguido, o que justificaria, por exemplo, o argumento de que “[...] nossos meios de comunicação têm pouca dificuldade de inculcar interesses particulares como se fossem os interesses de todos os homens de bom senso”<sup>102</sup> (MARCUSE, 2015, p. 31).

<sup>101</sup> Algo semelhante acontece na *Diaspar* de Clarke, onde os indivíduos vivem isolados e o contato entre eles é mediado por uma tecnologia que materializa a imagem do outro. “A maior parte deles estaria sentada em seus quartos, separados mas não sozinhos. Tinham apenas de formar o desejo para estarem, de forma real mas não física, na presença de qualquer pessoa que escolhessem” (CLARKE, 2012, p. 37).

<sup>102</sup> Para Bourdieu, por exemplo, a maneira como esses interesses se impõem como vontade coletiva seria um dos aspectos distintivos entre ideologia e mito. “As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo

As imagens por meio das quais as relações são mediadas na sociedade do espetáculo evidenciam ainda que nem todas as regiões do discurso “[...] são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala” (FOUCAULT, 1999a, p. 37). No caso de *Fahrenheit 451*, pode-se afirmar que as regiões “abertas” do discurso estariam limitadas à linguagem do consumo, como aponta Clarisse:

- As pessoas não conversam sobre nada.
- Ah, elas devem falar de alguma coisa!
- Não, de nada. O que mais falam é de marcas de carros ou roupas ou piscinas e dizem: “Que legal!”. Mas todos dizem a mesma coisa e ninguém diz nada diferente de ninguém” (BRADBURY, 2020a, p. 42).

As regiões “proibidas”, por outro lado, demandariam um grau de *iniciação* que só pode ser concedido a alguns indivíduos; “[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1999a, p. 37). Haveria, dessa maneira, uma *rarefação* dos sujeitos que falam. Isso explica, por exemplo, porque os cidadãos da utopia de Bradbury acreditam que as casas “[...] *sempre* foram à prova de fogo” (BRADBURY, 2020a, p. 20, *itálicos do autor*). A própria história, nesse caso, ocuparia uma dessas regiões “proibidas” do discurso. Assim, se antes os bombeiros “[...] *apagavam* incêndios em vez de *começá-los*” (BRADBURY, 2020a, p. 20, *itálicos do autor*), essa história “[...] não é contada para os recrutas, como costumavam fazer. [...] Hoje, só os bombeiros-chefes se lembram disso” (BRADBURY, 2020a, p. 66)<sup>103</sup>. A história “oficial” do corpo de bombeiros estaria condensada no livrinho de regras que todos os bombeiros trazem consigo, demonstrando não somente o caráter mítico dessa narrativa<sup>104</sup>, mas a maneira como essa sociedade “[...] vive um presente perpétuo, no qual tudo o que aconteceu só existe para ela como um espaço acessível à sua polícia” (DEBORD, 1997, p. 74).

---

e colectivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo” (BOURDIEU, 1989, p. 10).

<sup>103</sup> A alteração do passado é mais absurda em 1984. “Dia a dia e quase minuto a minuto o passado era atualizado. Desse modo era possível comprovar com evidências documentais que todas as previsões feitas pelo Partido haviam sido acertadas; sendo que, simultaneamente, todo vestígio de notícia ou manifestação de opinião conflitante com as necessidades do momento eram eliminados. A história não passava de um palimpsesto, raspado e reescrito tantas vezes quantas fosse necessário” (ORWELL, 2009, p. 54).

<sup>104</sup> Considerando-se que o mito sempre relata uma criação, “[...] contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos” (ELIADE, 2006, p. 21).

Fundado em 1790 para queimar livros de influência inglesa nas colônias.

Primeiro Bombeiro: Benjamim Franklin.

1.<sup>a</sup> REGRA. Atenda prontamente ao alarme.

2.<sup>a</sup> REGRA. Comece o fogo rapidamente.

3.<sup>a</sup> REGRA. Queime tudo.

4.<sup>a</sup> REGRA. Reporte-se imediatamente ao quartel dos bombeiros.

5.<sup>a</sup> REGRA. Fique sempre alerta a outros alarmes.

(BRADBURY, 2020a, p. 46).

O segredo que essas regiões do discurso constituem revela, assim, o caráter totalitário dessa sociedade. “Tenho ouvido rumores; o mundo está passando fome, mas nós estamos bem alimentados. Será verdade que o mundo trabalha duro enquanto nós brincamos?” (BRADBURY, 2020a, p. 87-88). A consolidação do seu regime de verdade decorreria, em alguma medida, do próprio isolamento da utopia (restrita ao espaço da cidade) em relação ao resto do mundo. Cada fragmento de informação “[...] que se infiltra através da cortina de ferro, construída para deter a sempre perigosa torrente da realidade vinda do lado não-totalitário, é uma ameaça maior para o domínio totalitário do que era a contrapropaganda para o movimento totalitário” (ARENDT, 1989, p. 442). O espetáculo, sob essa perspectiva, se apresenta como “uma enorme positividade, indiscutível e inacessível” (DEBORD, 1997, p. 16) porque as regiões abertas do discurso que ele reproduz parecem corresponder a sua totalidade.

Além disso, o espetáculo em *Fahrenheit 451* favoreceria uma uniformização dos comportamentos individuais que é imprescindível ao exercício do poder na sociedade utópica<sup>105</sup>. Embora a rigor não constitua um dispositivo disciplinar propriamente, ele teria o efeito normalizador da disciplina na medida em que promove um tipo especial de racionalização, baseando-se na reprodução da imagem do corpo dócil. A peça no circuito de tela múltipla em que Mildred atua demonstra isso. O acessório de conversão que introduz automaticamente seu nome “[...] sempre que o locutor se dirigia a seu ouvinte anônimo, deixando um espaço em branco onde as sílabas corretas podiam ser inseridas” (BRADBURY, 2020a, p. 76) seria apenas uma maneira de simular a mensagem (publicitária) comum que as mídias de massa reproduzem. “Um dispositivo ondulatório especial também alterava a imagem do locutor, fazendo seus lábios articularem com perfeição as vogais e as consoantes” (BRADBURY, 2020a, p. 76), mas o público continua sendo uma massa uniforme, disciplinada a *imitar* os comportamentos representados. “A

---

<sup>105</sup> Como reflete D-503, em *Nós*: “[...] uma tonelada tem direitos, um grama tem deveres” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 160).

necessidade de imitação que o consumidor sente é esse desejo infantil, condicionado por todos os aspectos de sua desposseção fundamental” (DEBORD, 1997, p. 140-41).

Essa seria, então, uma forma de o poder fazer circular os discursos por meio dos quais se exerce. “Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade” (FOUCAULT, 2019c, p. 278-79). A verdade da sociedade utópica, por sua vez, precisa ser reiterada, ritualizada cotidianamente; nisso consistiria seu caráter *mitológico*: ela “[...] requer repetição para poder produzir impacto sobre o seu público”<sup>106</sup> (PATAI, 1972, p. 15); e os *telões* cumprem esse objetivo adequadamente. Assim, se nessa sociedade a verdade corresponderia, em grande medida, à própria razão técnica das sociedades industriais avançadas, o espetáculo poderia ser compreendido, portanto, como uma maneira de ritualizar a fragmentação das subjetividades que essa verdade preconiza.

Nesse sentido, da mesma maneira que para os regimes totalitários não se pode esperar lealdade “[...] a não ser de seres humanos completamente isolados que, desprovidos de outros laços sociais – de família, amizade, camaradagem – só adquirem o sentido de terem lugar neste mundo quando participam de um movimento, pertencem ao partido” (ARENDT, 1989, p. 373), a forma de organização do pensamento na utopia do bem-estar social (o pensamento unidimensional) impossibilitaria o agrupamento dos agentes necessários para uma transformação da realidade histórica. Em última análise, o isolamento “[...] destrói a forma mais elementar de criatividade humana, que é a capacidade de acrescentar algo de si mesmo ao mundo ao redor” (ARENDT, 1989, p. 527). É a essa capacidade, por exemplo, que Granger<sup>107</sup> se refere quando afirma que seu avô, diferentemente da maioria das pessoas, “[...] *fazia coisas para o mundo*” (BRADBURY, 2020a, p. 171, *itálicos do autor*). Isso acontece, sobretudo, num mundo cujos principais valores “[...] são ditados pelo trabalho, isto é, onde todas as atividades humanas se resumem em trabalhar” (ARENDT, 1989, p. 527). Os discursos reproduzidos na sociedade representada em *Fahrenheit 451* ratificariam a ideia de que o trabalho nas

---

<sup>106</sup> Em *Nós*, por exemplo, o Benfeitor é anualmente *eleito*. “Amanhã assistirei ao mesmo espetáculo que se repete ano após ano e cada vez emociona de uma maneira diferente: o poderoso Cálice do Consentimento, as mãos erguidas em reverência. Amanhã é o dia da eleição anual do Benfeitor. Amanhã voltaremos a confiar ao Benfeitor as chaves da inabalável fortaleza da nossa felicidade” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 188).

<sup>107</sup> O líder dos homens-livros “[...] tem o nome do Movimento Granger, que floresceu nos EUA no final dos anos 1860 e 1870. Este movimento fez um protesto coletivo contra as invasões do capitalismo em grande escala e afirmou os valores da comunidade agrária local” [... *is named after the Granger Movement which flourished in the USA in the late 1860s and 1870s. This movement made a collective protest against the encroachments of large-scale capitalism and asserted the values of the local agrarian community*] (SEED, 1994, p. 239).

sociedades industriais avançadas teria ocupado a totalidade da vida social e de que “[...] a própria inatividade é um produto da racionalidade” (DEBORD, 1997, p. 22).

Por outro lado, embora apresente a atividade determinada pelo aparato técnico das sociedades industriais como a única possível, a obra não chega a explicitar o funcionamento desse aparato. “Em contraste com *Piano mecânico*, de Kurt Vonnegut, ou os mundos distópicos de Frederik Pohl, *Fahrenheit 451* é um mundo em que o consumo ocorre aparentemente sem produção, e o consumo é amplamente baseado não em mercadorias, mas no espetáculo”<sup>108</sup> (BAKER, 2005, p. 493). Nesse sentido, *Fahrenheit 451* explora os efeitos da razão técnica não sobre as relações de produção, mas no que diz respeito à instituição de um “monopólio da aparência” (DEBORD, 1997, p. 17).

A espetacularização das relações humanas, dessa maneira, compõe o conjunto de estratégias que definem a economia do poder em *Fahrenheit 451* porquanto garante uma “primazia das imagens sobre as ideias” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 41), diante da qual a própria atividade política – que possibilitaria uma articulação capaz de inverter a posição dos sujeitos no desequilíbrio das relações de poder que sustentam a narrativa hegemônica dessa sociedade e, conseqüentemente, transformar a ordem social vigente – se torna espetacular<sup>109</sup>. A disputa presidencial entre Winston Noble e Hubert Hoag exemplifica isso. “Como todo mundo, eu votei na última eleição e apoiei o presidente Noble, é claro. Acho que ele é um dos homens mais bonitos que já chegaram à Presidência” (BRADBURY, 2020a, p. 111). O comentário da sra. Bowles demonstra, pois, que “[o] político de nossos dias, se quiser conservar a popularidade, será obrigado a dar atenção primordial ao gesto e à forma, que importam mais que valores, convicções e princípios” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 44). O *fazer* político, sob essa perspectiva, se converte em um *parecer* político.

A obra, portanto, apresenta um estágio das sociedades industriais em que a *aparência* substituiu a *posse* no processo de objetificação dos indivíduos. A vida nessa fase tardia do capitalismo, logo, se torna um “contínuo rito de iniciação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 127). As relações humanas se limitam ao conjunto de representações independentes que compõem esse rito. Diante disso, o espetáculo, naquilo

---

<sup>108</sup> “In contrast to Kurt Vonnegut’s *Player Piano* or the dystopian worlds of Frederik Pohl, *Fahrenheit 451* is a world in which consumption occurs apparently without production, and consumption is largely based not on commodities but on spectacle”.

<sup>109</sup> Isso, de certa maneira, justificaria o argumento de que uma “[...] não-liberdade confortável, muito agradável, racional e *democrática* prevalece na civilização industrial avançada” (MARCUSE, 2015, p. 41, *itálicos meus*).

que tem de ritual, funciona como “denominador comum da sociedade” (FRANCO JÚNIOR, 2018, p. 12). Os indivíduos que não encontram lugar dentro desse conjunto de representações são marginalizados e, na utopia de Bradbury, considerados *antissociais*, a exemplo de Clarisse:

Dizem que sou antissocial. Não me misturo. É tão estranho. Na verdade, eu sou muito social. Tudo depende do que você entende por social, não é? Social para mim significa conversar com você sobre coisas como esta. [...] Ou falar sobre quanto o mundo é estranho. É agradável estar com as pessoas. Mas não vejo o que há de social em juntar um grupo de pessoas e depois não deixá-las falar, você não acha? (BRADBURY, 2020a, p. 41).

Com efeito, a marginalização dos *antissociais* acaba reforçando o pertencimento aparente que o espetáculo promove: os cidadãos da utopia seriam definidos em grande medida a partir de sua diferença em relação ao Outro, que em última análise corresponde à própria figura do intelectual, como a obra sugere – o que justifica, em parte, o argumento de que “[a] constelação distópica do conflito em *Fahrenheit 451* não é realmente constituída pelo indivíduo versus o estado, mas pelo intelectual versus as massas”<sup>110</sup> (ZIPES, 2008, p. 12). A espetacularização dessa relação, por sua vez, constituiria estratégia básica para a manutenção da estabilidade utópica.

A cobertura da fuga de Montag realizada pelas mídias de massa demonstra isso. “Esta noite, esta emissora terá o orgulho de acompanhar o Sabujo por meio de câmera montada em helicóptero quando ele começar a buscar seu alvo...” (BRADBURY, 2020a, p. 149). O objetivo nesse caso não seria *fazer* a justiça, mas de *mostrar* a justiça sendo feita, de validar a infalibilidade daquela sociedade por meio da punição do Outro; não à maneira dos grandes suplícios, mas como a perpetuação do valor da aparência. “O circo deve prosseguir, mesmo com a guerra começando dentro de uma hora...” (BRADBURY, 2020a, p. 149). Embora o bombeiro já esteja fora do alcance dos helicópteros da polícia e do Sabujo Mecânico, a perseguição continua, pois já não interessa o Montag *real*, mas o Montag *representado*: “O espetáculo precisa chegar ao fim, depressa! Se comesçassem a vasculhar toda a extensão do rio, poderiam levar a noite inteira. Por isso, estão em busca de um bode expiatório para chegar a um final sensacional” (BRADBURY, 2020a, p. 163). A imagem de Montag sendo capturado e morto seria então apenas mais uma no conjunto

---

<sup>110</sup> “The dystopian constellation of conflict in *Fahrenheit 451* is not really constituted by the individual versus the state, but the intellectual versus the masses”.

de representações que define o espetáculo de *Fahrenheit 451*. “A busca terminou, Montag está morto; foi reparado um crime contra a sociedade” (BRADBURY, 2020a, p. 165).

A perseguição de Montag, dessa maneira, desperta o interesse das pessoas “[...] por seu caráter novidadeiro, surpreendente, insólito, escandaloso e espetacular” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 47). O final *emocionante* exige um bode expiatório que morra no lugar de Montag; e, sob essa perspectiva, pode-se falar de uma “ficção oficial” que ratifica a promessa utópica de *representar* a vida como um sistema fechado e coerente. O espetáculo, porém, “[...] não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (DEBORD, 1997, p. 17). A ideia de totalidade, portanto, seria substituída por um conjunto artificialmente integrado de imagens, e a cultura, que era “[...] o lugar da busca da unidade perdida” (DEBORD, 1994, p. 120), se converte em entretenimento e publicidade para uma massa cada vez mais uniformizada de indivíduos atomizados e fragmentados.

### 3.2 O televisor é real: a massificação da cultura

Como foi discutido anteriormente, a reprodução mecânica de modelos, resultante da integração da criação estética à produção de mercadorias em geral, constitui um dos aspectos fundamentais da indústria cultural. Nesse sentido, cada expressão da cultura produzida de acordo com tais modelos seria uma derivação de formas preestabelecidas; embora variem na aparência, os detalhes são “fungíveis”. Os programas exibidos nos telões de *Fahrenheit 451*, por exemplo, seriam tão derivativos que Mildred sequer consegue descrevê-los satisfatoriamente.

- O que estava passando?
- Programas.
- Que programas?
- Alguns dos melhores que já passaram.
- Quem?
- Ah, você sabe, a turma toda (BRADBURY, 2020a, p. 61).

Bradbury satiriza a forma como os produtos culturais se limitam à repetição de modelos ao ponto de perderem quaisquer aspectos distintivos; ou seja, como “[...] os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102). Em contrapartida, se tais produtos não possuem características próprias capazes de singularizá-los, sua estandardização define um padrão de consumo que reafirma o sistema de diferenciações do aparato técnico

das sociedades industriais avançadas e explica o barateamento da cultura como um todo. “Eles mantêm a cultura tão barata conhecendo de antemão o que as pessoas querem, e em que quantidade. E eles acertam tudo nos mínimos detalhes, até mesmo na cor da capa” (VONNEGUT, 2020, p. 355). Evidentemente, esse sistema de diferenciações implicaria também uma seleção e distribuição dos discursos<sup>111</sup>. “Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo”<sup>112</sup> (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101-02). No caso da sociedade representada em *Fahrenheit 451*, “[o] cinema e o rádio, as revistas e os livros, tudo isso foi nivelado por baixo” (BRADBURY, 2020a, p. 66). Toda a cultura, pois, sendo reduzida a um conjunto de objetos uniformes, produzidos para um público igualmente massificado.

Dessa maneira, a modulação operada nos *telões* para inserir o nome de cada espectador, como já foi observado, seria mera formalidade; sua finalidade consistiria antes de qualquer coisa em garantir uma personalização que apenas reforça o sentimento de pertencimento que a utopia do bem-estar social estimula a partir da representação espetacular dos seus valores. A repetição e a padronização, logo, se impõem como norma. “A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 120).

Em *Fahrenheit 451*, esse seria inclusive o princípio das relações pessoais representadas na obra. Quando questionada se estaria preocupada com o fato de seu marido ter sido convocado pelo exército, a sra. Phelps responde: “Já é o terceiro casamento para nós dois e somos independentes. O negócio é ser independente, sempre dissemos isso. Ele já disse: se eu for morto, siga em frente e não chore. Case-se novamente e não pense mais em mim” (BRADBURY, 2020a, p. 109). Em outras palavras, as relações pessoais seriam também substituíveis.

A fungibilidade na utopia de Bradbury chega a se manifestar até mesmo na aparência física dos indivíduos: “Teria ele visto alguma vez um bombeiro que *não* tivesse

---

<sup>111</sup> Algo semelhante ao que acontece nos aparelhos de informação de *Admirável mundo novo*: “O Rádio Horário, jornal para as castas superiores, *A Gazeta dos Gamas*, verde-pálido, e, em papel cáqui e exclusivamente em palavras monossilábicas, *O Espelho dos Deltas*” (HUXLEY, 2014, p. 90).

<sup>112</sup> Para Adorno, isso se aplica a todo objeto produzido pela indústria cultural; mesmo aqueles que se propõem impor alguma resistência à ideologia dominante. “Quanto aos romances de crítica social que transitam pela maquinaria dos *best-sellers*, não se pode mais distinguir até que ponto espelham com a intenção de denúncia as atrocidades sociais ou servem como diversão para um público que na verdade aguarda algo similar aos circos romanos” (ADORNO, 2020, p. 164).

os cabelos pretos, as sobrancelhas pretas, um rosto feroz e azulado, com a barba feita mas como se não tivesse sido feita? Esses homens pareciam todos feitos à sua imagem!” (BRADBURY, 2020a, p. 45). Com efeito, essa é uma maneira comum de expressar o impulso homogeneizante da utopia na ficção distópica. Em *Nós*, por exemplo, os *números* do Estado Único parecem cópias de D-503. “À direita e à esquerda, através das paredes de vidro, vejo como se fosse eu mesmo, meu quarto, minha roupa, meus movimentos, repetidos milhares de vezes” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 56). Já em *Piano mecânico*, o grupo que tenta impressionar Kroner e Baer no Country Club – “[...] duas dúzias de jovens brilhantes das Indústrias Ilium, com cortes de cabelo e *smokings* idênticos” (VONNEGUT, 2020, p. 68) – compartilha também as mesmas características.

Nesse sentido, a indústria cultural em *Fahrenheit 451* acabaria ratificando o regime de verdade da sociedade representada na obra. Ou seja, a noção de fungibilidade que caracteriza essa sociedade, de modo geral, resultaria na produção de uma cultura exaurida pela repetição, já que “[...] contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003b, p. 56). Em *Fahrenheit 451*, a oposição entre objetos estéticos dotados de sentido e aqueles que nada são além de entretenimento e cópia seria representada a partir da diferença entre os livros, alvos de perseguição e censura, e as mídias de massa. A falta desse “algo especial” pode ser evidenciada, por exemplo, na descrição que Mildred faz da peça de tela múltipla em que atua.

[...] aqui o homem diz: “O que você acha dessa proposta, Helen?”. E olha para mim, que estou sentada aqui no centro do palco, entende? E eu digo, eu digo... – ela fez uma pausa e correu com o dedo sob uma fala do roteiro – “Acho excelente!”. E então eles seguem com a peça até que ele diz: “Você concorda com isso, Helen?”. E eu digo: “Claro que sim!”. Não é divertido, Guy?<sup>113</sup> (BRADBURY, 2020a, p. 31-32).

Em última análise, os programas projetados nos *telões* serviriam tão somente para “[...] extrair a concordância do público com a ideologia oficial dos programas, criando a ilusão de que o próprio público tem uma parte na determinação dessa ideologia”<sup>114</sup>

<sup>113</sup> O espetáculo da *família* de *Fahrenheit 451* estaria relacionado, de certa maneira, a um tipo de sensibilidade que Fried (2002) chama de literalista, e que implica uma noção especial de teatralidade. “A sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista” (FRIED, 2002, p. 134). O sentido da programação dos *telões*, portanto, se esgota em sua capacidade de invocar e manter o interesse do espectador.

<sup>114</sup> “[...] to extract the audience’s agreement with the official ideology of the programs while creating the illusion that the audience themselves have a part in determining that ideology”.

(BOOKER, 1994, p. 107). Isto é, os discursos que reproduzem apenas ratificam e reiteram o regime de verdade da sociedade utópica. O exemplo acima ilustra com precisão o argumento de que quanto menos promessas faz a indústria cultural, “[...] quanto menos ela consegue dar uma explicação da vida como algo dotado de sentido, mais vazia torna-se necessariamente a ideologia que ela difunde” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 121). De fato, exatamente a vagueza do discurso que seus objetos reproduzem faria da indústria cultural um mecanismo indispensável na economia do poder – ou, em outros termos: “Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixe verificar, funciona como instrumento da dominação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 122). Parte da transformação de Montag enquanto herói distópico, portanto, seria confrontar esses discursos *vazios* que as mídias de massa difundem. “Tudo isso está muito bem – gritou Montag –, mas do que eles estão com raiva? Quem *são* essas pessoas? Quem é aquele homem e quem é aquela mulher? São marido e mulher, são divorciados, noivos ou o quê? Meu Deus, *nada* tem a ver com nada” (BRADBURY, 2020a, p. 57-58, *itálicos do autor*).

Os *telões* de *Fahrenheit 451*, com seus “[...] confetes alaranjados e amarelos, fogos de artifício, mulheres em malha dourada e homens em veludo preto tirando coelhos de quarenta quilos de cartolas prateadas” (BRADBURY, 2020a, p. 85), simbolizariam, assim, o esvaziamento de sentido que de modo geral orienta o mundo desencantado tal como representado na obra. “Não há mais conflitos verdadeiros. Eles são substituídos por choques e sensações que se precipitam desde fora, permanecem inconsequentes e são incorporados de qualquer modo à ação em retalhos” (ADORNO, 2020, p. 166). (Nesse caso, um equivalente ficcional dos *telões* de *Fahrenheit 451* seriam as *sagas* de *A cidade e as estrelas*: “Nas Sagas, a ilusão era perfeita porque todas as impressões sensoriais envolvidas iam alimentar diretamente o cérebro, e as sensações conflitantes eram desviadas” [CLARKE, 2012, p. 53]).

Esse esvaziamento de sentido que a indústria cultural reproduz, por sua vez, pode ser compreendido em grande medida como resultado do ócio promovido pela utopia do bem-estar social, para a qual o entretenimento acabou se consolidando como prática cultural. Diante da ampliação significativa do tempo *livre*, o indivíduo, destituído da possibilidade de agir no mundo de maneira diferente daquela preestabelecida pelo aparato técnico das sociedades industriais avançadas, se precipita no caos. Deve-se, portanto, “[...] não se entediar e evitar o que perturba, preocupa e angustia” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 30). Esse aspecto seria fundamental para compreender a diferença básica que a

obra sugere existir entre a cultura de massas e os livros. Ao passo que a primeira se limita ao entretenimento como fuga, os livros revelariam a desordem escondida sob a aparente estabilidade utópica, como argumenta Faber:

Entende agora por que os livros são odiados e temidos? Eles mostram os poros no rosto da vida. Os que vivem no conforto querem apenas rostos com cara de lua de cera, sem poros nem pelos, inexpressivos. Estamos vivendo num tempo em que as flores tentam viver de flores, e não com a boa chuva e o húmus preto (BRADBURY, 2020a, p. 97).

Isso explicaria inclusive o impacto do poema de Matthew Arnold sobre a sra. Phelps, que cai aos prantos imediatamente após Montag concluir sua leitura. A reação da sra. Bowles diante do desalento de sua amiga já o demonstra: “Palavras tolas, palavras tolas, terríveis palavras tolas e danosas – disse a sra. Bowles. – Por que as pessoas querem magoar as outras? Já não basta o sofrimento existente e o senhor vem provocar as pessoas com coisas como essa!” (BRADBURY, 2020a, p. 116).

A fala da sra. Bowles evidencia, ainda, como a estabilidade utópica pode ser frágil (*Já não basta o sofrimento existente!*). Uma das primeiras cenas do romance descreve uma aparente tentativa de suicídio de Mildred. As palavras escolhidas para compor a narrativa, de certo modo, antecipam a descoberta de Montag ao entrar no quarto: “Foi como entrar na *fria câmara marmórea de um mausoléu*” (BRADBURY, 2020a, p. 23, *itálicos meus*). Depois de encontrar vazio o vidro com pílulas para dormir e de chamar os socorristas, o bombeiro acompanha as máquinas substituírem os fluidos de Mildred por sangue e linfa frescos. “A mulher na cama não era mais que uma *dura camada de mármore*” (BRADBURY, 2020a, p. 26, *itálicos meus*).

Bradbury, assim, “[...] amplia sua noção, introduzida pela overdose de pílulas para dormir de Mildred, de que a sociedade de Montag está se consumindo e se enterrando em acessos de angústia”<sup>115</sup> (WATT, 1980, p. 204). Mildred seria apenas mais uma das pessoas que, diante do insuportável peso em que se converteu a vida, teriam tentado o suicídio como solução última. “Resolvemos uns nove ou dez casos desses por noite. De uns anos para cá, passaram a ser tantos que mandamos construir as máquinas especiais” (BRADBURY, 2020a, p. 27), explica o homem que opera uma das máquinas utilizadas para limpar o organismo de Mildred. Isso demonstra como uso de drogas na sociedade do consumo e do espetáculo “[...] corresponde a um ambiente cultural que impele homens e

<sup>115</sup> “[...] extends his notion, introduced by Mildred’s overdose of sleeping pills, that Montag’s society is consuming and burying itself in fits of angst”.

mulheres a buscar prazeres fáceis e rápidos que os imunizem contra a preocupação e a responsabilidade” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 36).

A utopia do bem-estar social, tal como representada em *Fahrenheit 451*, não conseguiria, portanto, recuperar a unidade perdida do mundo, embora o prometa (e em certo nível o realize, como espetáculo). “Temos tudo de que precisamos para ser felizes, mas não somos felizes. Alguma coisa está faltando” (BRADBURY, 2020a, p. 96). Por isso, o suicídio seria algo tão recorrente nessa sociedade, mesmo entre aqueles que, de alguma maneira, podem ser considerados *agentes do poder*. “Um bombeiro em Seattle deliberadamente ajustou um Sabujo Mecânico para o seu próprio complexo químico e o soltou” (BRADBURY, 2020a, p. 43); algo semelhante ao que acontece com o Capitão Beatty, no final do romance – embora o desejo de morrer que lhe é imputado por Montag possa ser interpretado como um subterfúgio para justificar seu crime. “Beatty desejara morrer. Simplesmente ficara ali parado, sem realmente tentar se salvar, apenas parado ali, fazendo piadas, provocando, pensou Montag, e a ideia foi suficiente para sufocar seus soluços e o levar a uma pausa para respirar” (BRADBURY, 2020a, p. 138).

A estabilidade utópica, em resumo, seria incompatível com a própria condição humana. Com efeito, “[...] nenhuma sociedade pode mudar a natureza da existência. Não podemos evitar o sofrimento. Uma ou outra dor, sim, mas não a Dor” (LE GUIN, 2019, p. 68). Por esse motivo, cabe ao poder, por meio dos discursos que reproduz, reiterar a harmonia perene dessa comunidade, que por sua vez se manifesta apenas no nível da aparência. Isso explicaria, por exemplo, a facilidade com que Clarisse consegue desestabilizar Montag. Sua felicidade, que no começo da narrativa parece irrefutável (“[...] ao ir para a cama, sentiria no escuro o sorriso inflamado ainda preso aos músculos da face. Nunca desaparecia, aquele sorriso, nunca, até onde conseguia se lembrar” [BRADBURY, 2020a, p. 16]), em poucas páginas, se desintegra totalmente.

Montag sentiu seu próprio sorriso escorregar, derreter-se, dobrar-se sobre si mesmo como uma película oleosa, como a substância de uma vela fantástica que estivesse queimando durante muito tempo e agora desmoronasse e se apagasse. Escuridão. Não estava feliz. Não estava feliz. Disse as palavras a si mesmo. Admitiu que este era o verdadeiro estado das coisas. Usava sua felicidade como uma máscara e a garota fugira com ela pelo gramado e não havia como ir bater à sua porta para pedi-la de volta (BRADBURY, 2020a, p. 23-24).

Bastou um “[...] estranho encontro numa noite estranha” (BRADBURY, 2020a, p. 22) para fazer Montag colocar sob perspectiva tudo aquilo em que acreditava, a

questionar sua integração no equilibrado mecanismo da sociedade utópica e a ordem geral das coisas. “Mesmo o sorriso, o velho sorriso chamuscado, desapareceu. Sem ele, estou perdido” (BRADBURY, 2020a, p. 92).

A infelicidade de Montag, contudo, parece ser algo latente. Antes mesmo de conhecer sua jovem vizinha, o bombeiro já teria iniciado sua revolução pessoal, escondendo nos tubos de ar-condicionado da sua casa os livros que vinha salvando dos incêndios. “A figura de Clarisse é, evidentemente, catalítica”<sup>116</sup> (WATT, 1980, p. 197); e nesse sentido ela desempenha um papel fundamental na metamorfose de Montag, na sua iluminação<sup>117</sup>, enfim, na sua transformação efetiva em herói distópico. Por outro lado, isso acontece na medida em que a espontânea alegria de Clarisse se apresenta como parâmetro contra o qual o bombeiro opõe sua própria insatisfação, de modo a vê-la refletida na imagem da garota. “Quantas pessoas existiam cujos rostos eram capazes de captar e devolver a expressão de outra, seus pensamentos e receios mais íntimos?” (BRADBURY, 2020a, p. 23), reflete Montag.

Em resumo, Clarisse consegue descortinar as perturbações que o protagonista, como a maioria dos outros personagens da obra, se esforça para *dissimular*. Dessa maneira, as “crenças recém-descobertas” [*newfound beliefs*] (MURPHY, 2009, p. 474) de Montag envolveriam, em grande medida, a negação completa desse comportamento. “Não precisamos que nos deixem em paz. Precisamos realmente ser incomodados de vez em quando. Quanto tempo faz que você não é *realmente* incomodada? Por alguma coisa importante, por alguma coisa real?” (BRADBURY, 2020a, p. 64).

Os membros da utopia bradburiana seriam conduzidos a evitar o sofrimento. Mesmo a guerra, que se anuncia a cada jato que rompe o silêncio no céu, parece algo distante e irreal. “Nunca ouvi falar de homem nenhum que tenha morrido na guerra. Pulando de prédio, sim, como o marido de Glória na semana passada. Mas em guerras? Nunca” (BRADBURY, 2020a, p. 109). Os discursos reproduzidos pelas mídias de massa, nesse sentido, teriam convertido a vida de modo geral em entretenimento. Esse seria um dos aspectos utópicos da cultura de massas em *Fahrenheit 451*. Como argumenta Beatty:

O que queremos neste país, acima de tudo? As pessoas querem ser felizes, não é verdade? Não foi o que você ouviu durante toda a vida? Eu quero ser feliz, é o que diz todo mundo. Bem, elas não são? Não

<sup>116</sup> “The figure of Clarisse is, of course, catalytic”.

<sup>117</sup> Como Zipes aponta: “O nome Clarisse sugere luz, clareza e iluminação, e Montag deve ser iluminado” [“The name Clarisse suggests light, clarity, and illumination, and Montag must be enlightened”] (ZIPES, 2008, p. 6).

cuidamos para que sempre estejam em movimento, sempre se divertindo? É para isso que vivemos, não acha? Para o prazer, a animação? E você tem de admitir que nossa cultura fornece as duas coisas em profusão (BRADBURY, 2020a, p. 71).

A fala de Beatty remonta, de certa maneira, à cena de *Nós* em que o Benfeitor explica como a estabilidade utópica justificaria as ações do Estado Único: “Pergunto: pelo que as pessoas, desde o berço, suplicavam, sonhavam, sofriam? Com alguém que de uma vez por todas lhes dissesse o que é a felicidade e depois as *prendesse* a essa felicidade com uma *corrente*...” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 291, *itálicos meus*). Em contrapartida, a violência da imagem composta por Zamiátin, em oposição ao cenário descrito por Bradbury, ilustra com precisão o argumento de que, nas sociedades industriais avançadas, o poder seria exercido por meio de estratégias mais “refinadas”, o que significa deixar as pessoas *se enredarem* nessa felicidade – cujo conceito em si já seria uma modelação do discurso utópico – em vez de prendê-las (com correntes) a esta.

Na sociedade imaginada por Bradbury, portanto, o conceito utópico de felicidade corresponderia, em grande parte, à própria imagem de felicidade reproduzida pela indústria cultural sob a forma de entretenimento. Uma vez que divertir significa “[...] não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119), satisfazer as massas por meio de diversões baratas implicaria o próprio manutenção da estabilidade utópica. “Mais esporte para todos, espírito de grupo, diversão, e não se tem de pensar, não é? Organizar, tornar a organizar e superorganizar super-superesportes. Mais ilustrações nos livros. Mais figuras. A mente bebe cada vez menos” (BRADBURY, 2020a, p. 69). Em outros termos, a satisfação que a indústria cultural proporciona às pessoas “[...] ao despertar nelas um sentimento de bem-estar por o mundo estar em ordem – justamente naquela ordem que ela lhes pretende sugerir – fá-las cair no logro de uma felicidade com que ela os ludibria” (ADORNO, 2003a, p. 106).

Dessa maneira, os discursos que o poder utópico faz circular em aparelhos de informação como os *telões* de *Fahrenheit 451* funcionariam no sentido de formar os conceitos de felicidade e estabilidade que integram o regime de verdade da sociedade representada na obra; conseqüentemente, os sujeitos que a compõem são também modulados por esses discursos. Sob essa perspectiva, o processo que levou a sociedade ao seu estado atual, em que os bombeiros são responsáveis por queimar os livros que encontram, pode ser compreendido como o resultado de diversas estratégias operadas no

nível do discurso; a massificação da cultura, assim, produziria efeitos de verdade que por si seriam mais eficazes do que a simples proibição dogmática e direta<sup>118</sup>. “O fato é que não tivemos muito papel a desempenhar até a fotografia chegar à maioria. Depois, veio o cinema, no início do século vinte. O rádio. A televisão. As coisas começaram a possuir *massa*” (BRADBURY, 2020a, p. 66, itálicos do autor).

No exemplo acima, estaria implicada ainda a ideia de que a massificação da cultura promoveria uma incontestável democratização dos bens culturais. Nesse caso, a uniformização teatralizada pelos programas projetados nos *telões* pode ser compreendida como uma exortação ao igualitarismo radical que caracteriza essa sociedade e que, de acordo com seu regime de verdade, garantiria a estabilidade utópica. Por outro lado, “[d]izer que a técnica e o nível de vida mais alto resultam diretamente no bem da formação, pois assim todos podem chegar ao cultural, é uma ideologia comercial pseudodemocrática” (ADORNO, 2010, p. 27). Ou seja, como o Capitão Beatty declara, a massificação da cultura significaria antes seu nivelamento “por baixo” (BRADBURY, 2020a, p. 66), ao ser reduzida, na sociedade de consumo, a uma simples mercadoria – A conjunção antitética da expressão *indústria cultural* já revela a lógica arbitrária que lhe é subjacente. Ao passo que a cultura seria “[...] tudo aquilo que é mais do que a autopreservação. É aquilo que surge da capacidade de suspender propósitos diretos” (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 22); a indústria estaria limitada a “[...] excluir tudo que não seja propósito direto” (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 22).

Diante disso, a massificação da cultura em *Fahrenheit 451*, em vez de facilitar uma formação cultural adequada, apenas reproduziria no nível da cultura a homogeneização total a que aspira a utopia do bem-estar social, tal como representada na obra. Com efeito, o processo de massificação de modo geral não implica necessariamente democratização; “[...] as massas politicamente neutras e indiferentes podiam facilmente constituir a maioria num país de governo democrático e que, portanto, uma democracia podia funcionar de acordo com normas que, na verdade, eram aceitas apenas por uma minoria” (ARENDT, 1989, p. 362). No caso da sociedade distópica, o poder seria exercido na forma de uma governamentalidade que administra as massas enquanto fenômeno político de modo a lhes imputar um ideal de igualdade que, em grande medida,

---

<sup>118</sup> Embora se refira ao que chama de poder simbólico, Bourdieu descreve com precisão a maneira como o poder (foucaultiano) se exerce por meio e em função dos discursos, de modo a ocultar seus mecanismos. Para o autor, esse “[...] poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário” (BOURDIEU, 1989, p. 14).

se converteu em normalização dos comportamentos individuais. A massificação da cultura, em última análise, serviria a essa governamentalidade como uma de suas estratégias de normalização. Ao se apresentarem como mera mercadoria, os objetos produzidos pela indústria cultural operam, com o pretense objetivo de democratizar a cultura<sup>119</sup>, uma massificação (tanto no sentido de “neutralização” política, como de homogeneização utópica) dos próprios sujeitos.

Clássicos reduzidos para se adaptarem a programas de rádio de quinze minutos, depois reduzidos novamente para uma coluna de livro de dois minutos de leitura, e, por fim, encerrando-se num dicionário, num verbete de dez a doze linhas. Estou exagerando, é claro. Os dicionários serviam apenas de referência. Mas, para muitos, o *Hamlet*, certamente você conhece o título, Montag; provavelmente a senhora ouviu apenas uma vaga menção ao título, senhora Montag, o *Hamlet* não passava de um resumo de uma página num livro que proclamava: *Agora você finalmente pode ler todos os clássicos; faça como seus vizinhos* (BRADBURY, 2020a, p. 67).

Desse processo semiformal, isto é, desse processo de apropriação subjetiva de uma cultura convertida em valor e nivelada *por baixo*, decorreria, portanto, uma expressiva infantilização dos indivíduos, sobre cuja consciência “[...] continua a exercer-se um trabalho de regressão” (ADORNO, 2003a, p. 105). Isso explicaria, por exemplo, o comportamento imaturo de Mildred. Segundo Montag, embora ela tivesse trinta anos de idade, Clarisse, com dezesseis, parecia ser mais velha. Em outro momento da narrativa, o bombeiro afirma que a esposa “[...] falava disso e daquilo e eram apenas palavras, como as palavras que ele ouvira certa vez num quarto de criança na casa de um amigo, uma criança de dois anos formando palavras, balbuciando, inventando belas sonoridades” (BRADBURY, 2020a, p. 53). Sua relação com Mildred, nesse sentido, teria se esvaziado ao ponto da ininteligibilidade. Isso, contudo, se intensifica a partir do momento em que emergem suas crenças recém-descobertas, quando enfim a linguagem do consumo, a que todos os enunciados possíveis parecem estar limitados, já não lhe é mais suficiente.

Ele teve a impressão de ser uma das criaturas eletronicamente inseridas entre as fendas das paredes fonocromáticas, falando, mas sem que a fala transpusesse a barreira de cristal. Ele apenas conseguia fazer mímica,

---

<sup>119</sup> Como argumentam Adorno e Horkheimer: “A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 132).

na expectativa de que ela se voltasse para ele e o visse. Não podiam se tocar através do vidro (BRADBURY, 2020a, p. 58).

O ruído na comunicação de Montag e Mildred, em último caso, pode ser compreendido como o conflito entre formações discursivas distintas. Isso fica evidente, por exemplo, quando o bombeiro, abalado pelo desfecho do seu último trabalho de tal maneira que o odor do querosene o faz vomitar no chão, enfim revela à esposa o motivo de sua perturbação: “– Nós queimamos uma velha junto com os livros dela” (BRADBURY, 2020a, p. 62); ao que Mildred responde: “– Por sorte o tapete é lavável. – Ela foi buscar um esfregão e limpou aquilo” (BRADBURY, 2020a, p. 62). A apatia em relação à morte de uma pessoa, em oposição à expressiva consternação diante do objeto danificado, demonstra como os sujeitos são modelados pelo consumo.

Em contrapartida, a partir do momento em que começa a questionar o regime de verdade dessa sociedade, Montag passa a ser modelado por outros discursos e o confronto entre essas diferentes formações (que retoma o conflito entre narrativa hegemônica e contranarrativa) seria determinante para sua condição de herói distópico. “Não posso falar com as paredes porque elas estão gritando para *mim*. Não posso falar com minha mulher; ela escuta as *paredes*. Eu só quero alguém para ouvir o que tenho a dizer. E talvez, se eu falar por tempo suficiente, minhas palavras façam sentido” (BRADBURY, 2020a, p. 96). A incomunicabilidade entre Montag e Mildred resultaria da oposição que o romance propõe existir entre a cultura de massas e os livros; como o bombeiro argumenta: “Talvez os livros possam nos tirar um pouco dessas trevas. Ao menos *poderiam* nos impedir de cometer os mesmos malditos erros malucos! Não ouço esses idiotas do seu salão falando sobre isso” (BRADBURY, 2020a, p. 88). Montag, portanto, atribui aos livros uma dimensão utópica que se apresenta como alternativa à “ideologia” difundida pelos *telões* – e, de fato, essa parece ser a premissa geral de *Fahrenheit 451*. Tal oposição, entretanto, não deve ser interpretada de maneira absoluta. Como Faber explica a Montag:

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, 2020a, p. 96-97).

O exemplo acima ilustra com exatidão a ideia de que os discursos constituem blocos táticos no campo das correlações de força. Isto é, os discursos reproduzidos pelos

livros poderiam também circular nos objetos produzidos pela indústria cultural. O argumento de Faber, no entanto, seria problemático porquanto desconsidera a possibilidade de os livros, tal como os *telões*, reproduzirem justamente os discursos por meio dos quais o poder utópico mantém sua narrativa hegemônica. Beatty, por outro lado, parece ter consciência disso: “Ah, você ficou morto de medo – disse Beatty –, porque eu empregava um recurso terrível, usando os mesmos livros a que você se apegava, para rebater cada uma de suas cartadas, cada ponto!” (BRADBURY, 2020a, p. 122). A fala do capitão sugere que os livros (ou, mais precisamente, os discursos que eles reproduzem) podem ser utilizados por diferentes estratégias de poder – assim como discursos distintos e contraditórios podem integrar uma mesma estratégia.

A oposição livros/cultura de massas, nesse sentido, seria uma simplificação para as complexas relações de poder-saber que *Fahrenheit 451* expressa. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, a partir do uso metafórico do fogo e de suas múltiplas significações na narrativa. O fogo em torno do qual Montag encontra os homens-livros, sob essa perspectiva, seria diferente daquele utilizado pelos bombeiros. “Não estava queimando. Estava *aquecendo*” (BRADBURY, 2020a, p. 161). Ou seja, “[o] fogo assim como a tecnologia e o conhecimento, é bom ou ruim, dependendo de como o usamos”<sup>120</sup> (WATT, 1980, p. 210-11). Como argumenta Lasher, em *Piano mecânico*: “Não é o conhecimento que está causando problemas; é o uso que estão fazendo dele” (VONNEGUT, 2020, p. 141). Os diferentes usos do saber, de certa maneira, aludem ao próprio caráter contraditório das aspirações utópicas (conforme foi discutido acima).

Por outro lado, considerando que o regime de verdade da sociedade representada em *Fahrenheit 451* seria de modo geral determinado por uma formação discursiva limitada à linguagem do consumo e fundamentado pela razão técnica das sociedades industriais avançadas, a oposição entre livros e cultura de massas parece se justificar na medida em que o modelo de produção desta última por si já ratificaria tal regime de verdade (embora aqui caiba ressaltar que livros também podem ser fabricados segundo esse mesmo modelo, ou seja, também podem ser expressões da cultura de massas).

Em *Fahrenheit 451*, portanto, tanto os discursos que reproduz quanto o próprio aspecto formal da cultura de massas reafirmariam a uniformização do modelo de produção industrial. Em última análise, a cultura produzida sob tais critérios acabaria se convertendo numa propaganda de si mesma. Isso pode ser explicado, em grande medida,

---

<sup>120</sup> “Fire, like technology and knowledge, is good or bad, depending on how one uses it”.

pela equivalência técnica e econômica entre indústria cultural e publicidade. Em ambas “[...] a mesma coisa aparece em inúmeros lugares, e a repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo slogan propagandístico” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135). A onipresença da publicidade em *Fahrenheit 451* pode ser observada, por exemplo, durante a viagem de metrô em que Montag tenta ler: “[...] o rádio do trem vomitava sobre Montag uma tonelada de música feita de estanho, cobre, prata, cromo e bronze. O clangor reduziu as pessoas à submissão; não corriam, não havia lugar para onde correr” (BRADBURY, 2020a, p. 93). O bombeiro se esforça para compreender as palavras do evangelho de Mateus que leva consigo, mas é interrompido repetidas vezes pelos autofalantes do “vagão barulhento” que anunciam o slogan do *Dentifrício Denham*. O episódio, dessa maneira, ilustra o argumento de que tanto para a indústria cultural quanto para a publicidade o importante seria “[...] subjugar o cliente que se imagina como distraído ou relutante” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135).

Por conseguinte, a forma como as pessoas são constantemente expostas a essa cultura propagandística reforça a ideia de que o consumo constituiria “[...] um dever suplementar à produção alienada” (DEBORD, 1997, p. 31); ou, mais precisamente, o principal (se não único) dever de cada indivíduo na utopia do bem-estar social – considerando que na obra o consumo ocorre aparentemente sem produção.

- [...] Quanto tempo você acha que teremos de economizar até podermos furar a quarta parede e instalar uma quarta tela? Custa só dois mil dólares.
- Isso é um terço do meu salário anual.
- São só dois mil dólares – replicou ela. – Bem que você poderia ter um pouco de consideração por mim de vez em quando. Se tivéssemos uma quarta tela, puxa, seria como se este salão não fosse mais só nosso, mas os salões de todos os tipos de pessoas exóticas. Poderíamos abrir mão de algumas coisas.
- Já estamos abrindo mão de algumas coisas para pagar a terceira tela. Faz apenas dois meses que ela foi instalada, lembra-se? (BRADBURY, 2020a, p. 32).

O exemplo acima demonstra como cada produto, “[...] que deve representar a esperança de um atalho fulgurante para enfim aceder à terra prometida do consumo total, é apresentado cerimoniosamente como a singularidade decisiva”<sup>121</sup> (DEBORD, 1997, p.

---

<sup>121</sup> “O objeto que era prestigioso no espetáculo torna-se vulgar na hora em que entra na casa desse consumidor, ao mesmo tempo que na casa de todos os outros. Revela tarde demais sua pobreza essencial, que lhe vem naturalmente da miséria de sua produção. Mas já aparece outro objeto que traz a justificativa do sistema e a exigência de ser reconhecido” (DEBORD, 1997, p. 46).

46). Nisso consistiria também o caráter utópico da sociedade de consumo. Em *Fahrenheit 451*, a felicidade que Beatty alega resultar do trabalho exercido pelos bombeiros – “Então vamos lá fazer esse mundo feliz, Montag!” (BRADBURY, 2020a, p. 125) – seria antes um efeito do consumo total. As aspirações utópicas, portanto, teriam sido reduzidas aos estímulos produzidos por uma cultura que se converteu em publicidade e entretenimento.

Diante disso, as manifestações da indústria cultural na utopia de Bradbury podem ser compreendidas como “[...] exortações no sentido de obedecer ao que tem por detrás de si os mais poderosos interesses. O consenso que ela propaga reforça a autoridade cega, não elucidada” (ADORNO, 2003a, p. 105). Em outros termos, pode-se afirmar que a programação dos *telões* reproduziria uma versão estetizada dos discursos por meio dos quais o poder se exerce nessa sociedade de modo a reiterar um regime de verdade baseado na razão técnica das sociedades industriais avançadas. Isso justificaria o argumento de que desde a era industrial “[...] entrou em voga uma arte edificante que pactua com a reificação na medida em que, por meio de uma poesia nutrida pelo *éthos* do trabalho<sup>122</sup>, assume como seus, justamente, o desencantamento do mundo, o domínio do prosaico e até mesmo o do banal” (ADORNO, 2020, p. 155). Nesse sentido, o entretenimento que a cultura de massas difunde seria, em vez de lazer, uma extensão do mundo do trabalho, acentuando, assim, o processo de racionalização da vida.

Horas de folga, sim. Mas e tempo para pensar? Quando você não está dirigindo a cento e sessenta por hora, numa velocidade em que não consegue pensar em outra coisa senão no perigo, está praticando algum jogo ou sentado em algum salão onde não pode discutir com o televisor de quatro paredes. Por quê? 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 tem tempo para protestar: “Isso é bobagem!” (BRADBURY, 2020a, p. 98).

A cultura de massas, portanto, estaria limitada a reproduzir o imediatismo que orienta essa sociedade de modo geral, e do qual resultaria uma evidente supressão do pensamento reflexivo. “Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113). Com efeito, grande parte da contranarrativa de *Fahrenheit 451* pode ser compreendida como uma crítica à (re)produção imediata da vida. “O zíper substitui o botão e o homem não tem

---

<sup>122</sup> De fato, a ética do trabalho que caracteriza as sociedades industriais avançadas seria determinante para a definição dos valores da própria tradição utópica. Conforme argumenta Claeys acerca da utopia de More: “O princípio central do regime é colocar a vida acima do trabalho” (CLAEYS, 2013, p. 64).

muito tempo para pensar ao se vestir pela manhã; uma hora filosófica e, por isso, melancólica” (BRADBURY, 2020a, p. 68). De acordo com o Capitão Beatty, esse imediatismo seria um resultado direto do progresso técnico; o que explicaria também a própria massificação da cultura produzida sob tais condições. “O homem do século dezenove com seus cavalos, cachorros, carroças, câmera lenta. Depois, no século vinte, acelere sua câmera. Livros abreviados. Condensações. Resumos. Tabloides. Tudo subordinado às *gags*, ao final emocionante” (BRADBURY, 2020a, p. 66). Em alguns momentos, isso se manifesta de maneira tão radical que beira o absurdo. “Meu tio foi preso uma outra vez, eu lhe contei? Por andar a pé”<sup>123</sup> (BRADBURY, 2020a, p. 21).

Em última análise, o tempo na sociedade representada em *Fahrenheit 451* teria se convertido em um presente contínuo; o passado ocupando aquelas regiões “proibidas” do discurso e o futuro se apresentando como um objetivo alcançado pelo progresso técnico. “Nenhum de seus mitos, nenhum de seus heróis – sem história, sem destino – simplesmente o *Agora!* O presente é o que importa. É a única coisa com a qual podemos lidar, de qualquer maneira, de uma forma científica”<sup>124</sup> (SKINNER, 2005, p. 225).

Uma vez que seus objetos reproduzem discursos que reiteram o imediatismo da vida, a indústria cultural funcionaria como um aparelho regulador dos comportamentos individuais, de modo a determinar o uso *adequado* do tempo livre – que, por sua vez, seria uma extensão do tempo de produção (tempo-mercadoria). “A mente humana entra em turbilhão sob as mãos dos editores, exploradores, locutores de rádio, tão depressa que a centrífuga joga fora todo pensamento desnecessário, desperdiçador de tempo!” (BRADBURY, 2020a, p. 67). Nesse sentido, cada manifestação cultural estaria limitada ao imperativo de entreter o espectador-consumidor durante o tempo de ócio calculado; por esse motivo, a mensagem que difunde precisa ser clara e direta. “O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

Na utopia de Bradbury, a cultura de massas parece ter preenchido o tempo livre de maneira absoluta. Mildred, por exemplo, mantém as *radioconchas* ligadas mesmo

---

<sup>123</sup> Apesar de absurda, a situação é baseada num episódio real vivido por Bradbury. O autor conta que certa vez, ao caminhar pelas ruas de Los Angeles, uma viatura parou e o policial que desceu dela perguntou o que ele estava fazendo. “Colocando um pé na frente do outro” (BRADBURY, 2020b, p. 187), respondeu Bradbury. “Bom – disse o policial –, não faça isso de novo!” (BRADBURY, 2020b, p. 188). O acontecimento inspirou Bradbury a escrever o conto “O pedestre”, que mais tarde foi aproveitado na elaboração de “O bombeiro”.

<sup>124</sup> “None of your myths, none of your heroes – no history, no destiny – simply the *Now!* The present is the thing. It’s the only thing we can deal with, anyway, in a scientific way”.

quando interage presencialmente com outras pessoas. “Após dez anos de prática com as conchas enfiadas nas orelhas, era perita em leitura labial” (BRADBURY, 2020a, p. 30). Até durante as visitas de amigos (como a que fazem a sra. Phelps e a sra. Bowles a Mildred) os *telões* seriam o centro das atenções, permanecendo o tempo todo ativos.

A onipresença das mídias de massa, além de ilustrar o argumento de que a indústria cultural e a publicidade seriam (tanto econômica, quanto tecnicamente) equivalentes, constituiria ainda uma estratégia de vigilância eficiente dentro da economia do poder. Isso pode ser verificado durante a fuga de Montag, transmitida pelos *telões*, quando o bombeiro reflete sobre o *circo armado*.

[...] se mantivesse o olhar bem aberto, rapidamente veria a si mesmo, um instante antes de cair no esquecimento, recebendo a injeção para o bem de inúmeros espectadores que, arrancados do sono alguns minutos mais cedo pelas frenéticas sirenes de seus telões, vinham observar a grande caçada (BRADBURY, 2020a, p. 150).

O trecho acima sugere que os *telões* permanecem ligados mesmo enquanto as pessoas dormem (ou podem ser ativados remotamente conforme necessário). Na medida em que expõem o fugitivo ao olhar de todos, os *telões* funcionariam de maneira semelhante à vigilância panóptica. Isso fica ainda mais evidente quando a polícia recomenda aos espectadores que “[...] cada pessoa em cada casa de cada rua deve abrir a porta da frente ou dos fundos ou olhar pelas janelas. O fugitivo não conseguirá escapar se todos no próximo minuto olharem de suas casas” (BRADBURY, 2020a, p. 154).

De fato, a vigilância múltipla seria um aspecto comum da sociedade utópica. Os cidadãos da utopia de More, por exemplo, estão “[...] sempre sob as vistas públicas”<sup>125</sup> (MORE, 2018, p. 116). Em *Nós*, conforme relata D-503, “[...] entre nossas paredes transparentes, como se fossem tecidas de ar brilhante, vivemos sempre em plena vista, eternamente banhados pela luz. Não temos nada a esconder uns dos outros. Além do mais, isso alivia a pesada e elevada tarefa dos Guardiões” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 39). No caso das distopias contemporâneas a *Fahrenheit 451* não seria diferente. A Diaspar de Clarke “[...] estava cheia de olhos e ouvidos e de outros órgãos sensoriais ainda mais sutis que a

---

<sup>125</sup> Com efeito, o objetivo da vigilância em *Utopia* seria evitar o uso improdutivo do tempo; e nesse aspecto a sociedade imaginada por More acabaria se aproximando da utopia bradburiana: “Podes ver agora como nunca há oportunidade de desperdiçar tempo ou ficar ocioso: nenhuma taberna de vinho, nenhuma cervejaria nem bordel; sem oportunidade de sedução, sem cantos escuros nem encontros furtivos. Estando sempre sob as vistas públicas, é inevitável que eles prossigam com seu trabalho habitual ou aproveitem o lazer de maneira não indecorosa” (MORE, 2018, p. 116).

mantinham a par de tudo quanto nela acontecia” (CLARKE, 2012, p. 48). Em *Piano mecânico*, “[...] a eterna vigilância era o preço da eficiência. E as máquinas, incansáveis, estavam sempre vasculhando seus dados em busca de indolentes, aproveitadores e desajustados” (VONNEGUT, 2020, p. 115).

A particularidade da vigilância exercida em *Fahrenheit 451* consistiria na maneira como se utilizam as mídias de massa para transformar “[...] todo o corpo social em um campo de percepção” (FOUCAULT, 2014, p. 207). Isto é, a massificação da cultura, além de reiterar (formal e discursivamente) o regime de verdade dessa sociedade, possibilitaria ainda uma vigilância que, ao ser consumida por todos como entretenimento, acaba se convertendo também em mercadoria.

O consumo dessa *vigilância-mercadoria*, por sua vez, revela o refinamento das estratégias de poder operadas na sociedade representada na obra. Ou seja, essa sociedade estaria baseada numa governamentalidade que estimula, em vez de impor, certos padrões de comportamento (e de consumo) em detrimento de outros; é o público que decide afinal “[...] do que vai gostar, em que vai acreditar e como vai agir”<sup>126</sup> (MCGIVERON, 1996, p. 246). Diante disso, o trabalho dos bombeiros consistiria mais em teatralizar os valores dessa comunidade do que propriamente em reprimir/punir os comportamentos desviantes. Como Faber explica a Montag, “[...] o governo, percebendo o quanto era vantajoso que o povo apenas lesse sobre lábios apaixonados e murros no estômago, fechou o círculo com vocês, os comedores de fogo” (BRADBURY, 2020a, p. 103). Trata-se, enfim, de administrar os comportamentos individuais de modo a torná-los úteis ao próprio exercício do poder, isto é, de integrá-los como dispositivos de segurança.

### **3.3 Tenho medo de crianças da minha idade: a fetichização da rebeldia**

Em *Fahrenheit 451*, a conversão da rebeldia em dispositivo de segurança, de modo geral, decorreria da semiformação promovida pela escola e pelas mídias de massa. Nesse sentido, o próprio conceito de rebeldia, assim como o de juventude, ao qual estaria diretamente relacionado, seria uma formulação dos discursos que as tecnologias de poder fazem circular nos aparelhos de informação e de educação. Esses discursos, portanto, produzem uma juventude que manifesta sua rebeldia tão somente no nível da aparência, como espetáculo, de forma fetichizada e sem perturbar a estabilidade utópica.

---

<sup>126</sup> “[...] what it will enjoy, what it will believe, and how it will act”.

De certa maneira, a juventude do romance de Bradbury pode ser compreendida como uma representação da juventude típica do século XX, “[...] a juventude ‘rebelde-sem-cause’, radical ou delinquente” (GROPPO, 2000, p. 16). Como já foi observado anteriormente, *Fahrenheit 451* reflete muito da sociedade americana dos anos 1950, e isso parece se aplicar também à juventude do período.

De fato, o jovem seria “[...] uma marca peculiar do século XX, do avanço capitalista, da modernização da educação, da racionalidade administrativa e da dominação política” (CAVALCANTE, 1987, p. 17). Diante disso, é possível afirmar que, enquanto construção sócio-histórica e simbólica da modernidade, a juventude se consolida junto com o avanço das sociedades industriais, impondo-se não apenas como um nicho de mercado novo, mas também, e conseqüentemente, como um instrumento de massificação, na medida em que se imputa aos indivíduos agrupados nessa categoria um padrão de comportamento (e de consumo).

Considerando que os indivíduos reconhecidos como jovens ainda não têm seu quadro de referências formado (GROPPO, 2000), a juventude seria uma categoria-chave no processo de modulação dos sujeitos, cabendo ao poder utópico, nesse caso, elaborar estratégias que garantam uma formação adequada aos seus objetivos. Isso justificaria, por exemplo, o papel da educação formal na definição dessas estratégias. A escola, transformada num “cosmo em si mesmo” (PASSERINI, 1996, p. 354), constituiria um ambiente controlado, facilitando assim a seleção e a distribuição dos discursos por meio dos quais esse poder se exerce.

Hereditariedade e ambiente são coisas engraçadas. Você não pode se livrar de todos os patinhos feios em poucos anos. O ambiente familiar pode desfazer muito do que a gente tenta fazer na escola. É por isso que temos reduzido a idade mínima para admissão no jardim de infância, ano após ano, até que agora praticamente estamos apanhando as crianças no berço (BRADBURY, 2020a, p. 72).

O exemplo acima demonstra que os discursos reproduzidos no ambiente familiar representariam um fator de risco para a formação da juventude utópica. Por esse motivo, o campo de influência da família sobre o indivíduo deve ser reduzido ou mesmo anulado. “Sabemos como podar a maioria deles quando ainda são brotos, no começo” (BRADBURY, 2020a, p. 73). Por conseguinte, a cisão entre a família e a escola, decorrente da progressiva modernização/massificação da educação, seria significativamente ampliada. Conforme relata a sra. Bowles: “Meus filhos ficam na

escola nove dias seguidos e depois eles têm um dia de folga. Eu os aguento em casa três dias por mês” (BRADBURY, 2020a, p. 111).

Com efeito, essa seria uma característica comum às sociedades utópicas. Os liliputianos de Swift, por exemplo, são educados pelo Estado até chegarem à “idade de vinte luas”: “Os pais só têm permissão de ver os filhos duas vezes por ano” (SWIFT, 2010, p. 135). Em *A máquina parou*, as crianças são criadas e educadas em creches públicas; os deveres dos pais “[...] cessam quando a criança nasce” (FORSTER, 2018, p. 25). Já em *Admirável mundo novo*, a humanidade é produzida em massa, eliminando-se, assim, o próprio conceito de família. Os indivíduos são educados desde sua decantação por meio da *hipnopedia* – o “ensino pelo sono” (HUXLEY, 2014, p. 69) – e outras técnicas de condicionamento: “Os livros e o barulho intenso, as flores e os choques elétricos – na mente infantil esses pares já estavam ligados de forma comprometedora; e, ao cabo de duzentas repetições da mesma lição, ou de outra parecida, estariam casados indissolivelmente” (HUXLEY, 2014, p. 42). Essas técnicas, por sua vez, teriam como objetivo estimular um comportamento voltado para o consumo. “Não se pode consumir muita coisa se se fica sentado lendo livros”<sup>127</sup> (HUXLEY, 2014, p. 72).

Nesse aspecto, a utopia de Huxley seria semelhante à sociedade representada em *Fahrenheit 451*. Os valores articulados em ambas ilustram o argumento de que a escola constituiria um rito de iniciação à sociedade de consumo (ILLICH, 2018). Isso implica considerar que os currículos escolares, ao promoverem uma formação mais técnica do que humana, estariam por princípio submetidos à razão técnica das sociedades industriais avançadas. “A escolaridade é abreviada, a disciplina relaxada, as filosofias, as histórias e as línguas são abolidas, gramática e ortografia pouco a pouco negligenciadas, e, por fim, quase totalmente ignoradas” (BRADBURY, 2020a, p. 67). Como bem resume Lasher em *Piano mecânico*: “Não basta a pessoa ser inteligente, ela precisa ser inteligente segundo determinados requisitos aprovados e úteis” (VONNEGUT, 2020, p. 143). Em decorrência disso, haveria uma evidente valorização da atividade prática em detrimento do pensamento reflexivo, restringindo a vida à sua reprodução imediata.

Com a escola formando mais corredores, saltadores, fundistas, remendadores, agarradores, detetives, aviadores e nadadores em lugar de examinadores, críticos, conhecedores e criadores imaginativos, a palavra ‘intelectual’, é claro, tornou-se o palavão que merecia ser (BRADBURY, 2020a, p. 70).

---

<sup>127</sup> Novamente, desconsidera-se o consumo de livros e a massificação promovida pelo mercado editorial.

A educação formal, nesse caso, além de se apresentar como um instrumento de massificação dos indivíduos, na medida em que seria, assim como a cultura, um produto do aparato técnico-industrial, formularia também – embora por exclusão – a imagem do Outro (o intelectual) em oposição à qual os membros da utopia se reconhecem. A escola, dessa maneira, favoreceria uma planificação das subjetividades, de modo a estimular um padrão de comportamento que reforça o impulso homogeneizante da sociedade utópica. “Todos devemos ser iguais. Nem todos nasceram livres e iguais, como diz a Constituição, mas todos se *fizeram* iguais. Cada homem é a imagem de seu semelhante e, com isso, todos ficam contentes, pois não há nenhuma montanha que os diminua, contra a qual se avaliar” (BRADBURY, 2020a, p. 70). Consequentemente, esse impulso acabaria se convertendo num igualitarismo radical, em função do qual a sociedade representada na obra justificaria seu anti-intelectualismo.

Sempre se teme o que não é familiar. Por certo você se lembra do menino de sua sala na escola que era excepcionalmente ‘brilhante’, era quem sempre recitava e dava as respostas enquanto os outros ficavam sentados com cara de cretinos, odiando-o. E não era esse sabichão que vocês pegavam para cristo depois da aula? Claro que era (BRADBURY, 2020a, p. 70).

Nesse sentido, o comportamento dos jovens da utopia de Bradbury seria semelhante ao da juventude típica do século XX, cujo sistema de valores acentua “[...] a importância da aparência por meio das roupas, popularidade, atrativos exteriores” (PASSERINI, 1996, p. 358). Trata-se, em termos gerais, de uma juventude orientada para o consumo e modelada pelo espetáculo. A partir do momento em que se instituiu a primazia da aparência, os jovens teriam passado a evitar “[...] a imagem de primeiro da classe, que ameaçava fazer diminuir qualquer popularidade” (PASSERINI, 1996, p. 358).

O exemplo acima, por outro lado, recupera o argumento de que o indivíduo semiformado pela cultura de massas saberia, ainda que inconscientemente, de sua própria deformação. “Isso irrita e encoleriza a semicultura – *quem sabe do que se trata quer sempre em tudo ser um sabichão*” (ADORNO, 2010, p. 34). Em *Fahrenheit 451*, isso fica evidente no ressentimento do Capitão Beatty em relação a determinadas categorias tradicionais do conhecimento e da cultura – simbolizadas na obra pelos livros.

Foi muito estúpido ficar abertamente citando poesia daquele jeito. Foi um gesto estúpido e esnobe. Basta que um homem conheça alguns versos e ele já se acha o Senhor da Criação. Você se julga capaz de

andar sobre as águas com seus livros. Ora, o mundo pode muito bem passar sem eles (BRADBURY, 2020a, p. 133-34).

Beatty, apesar de ter acesso a bens culturais que não estão disponíveis à população de modo geral (ou, em outro nível, àquelas regiões do discurso consideradas “proibidas”), demonstra um claro despeito no que se refere a esse tipo de conhecimento. O chefe dos bombeiros “[...] leu o bastante para ter resposta para tudo, ou pelo menos é o que *parece*” (BRADBURY, 2020a, p. 104, *itálicos meus*). A fala de Montag, dessa maneira, sugere que a cultura da qual o Capitão Beatty *se apropriou* teria se esvaziado a partir do momento em que se converteu em valor (ADORNO, 2010). Ou seja, ele compreenderia essa cultura tão somente como mercadoria e, por isso, não conseguiria penetrar camadas mais profundas de significado.

Todo homem capaz de desmontar um telão de tevê e montá-lo novamente, e a maioria consegue, hoje em dia está mais feliz do que qualquer homem que tenta usar a régua de cálculo, medir e comparar o universo, que simplesmente não será medido ou comparado sem que o homem se sinta bestial e solitário. *Eu sei porque já tentei*. Para o inferno com isso! (BRADBURY, 2020a, p. 73, *itálicos meus*).

Em contrapartida, o ressentimento de Beatty poderia ser decorrente de uma consciência crítica tornada impotente diante do desencantamento do mundo. Nesse sentido, o chefe dos bombeiros defende o “reflexo condicionado” (BRADBURY, 2020a, p. 73) como uma maneira de evitar a angústia subjacente à utopia do bem-estar social (como já foi observado anteriormente). Isso explicaria inclusive o tipo de formação promovida por essa sociedade. Isto é, a educação formal apenas reforçaria “[...] o desejo existente do público de evitar pensamentos difíceis, retomando a lição já ensinada pelo entretenimento de massa: conformidade impensada é simples e prazerosa”<sup>128</sup> (MCGIVERON, 1996, p. 252).

O elogio da vida imediata, reproduzido tanto pela escola quanto pelas mídias de massa, ocultaria na verdade uma profunda *logofobia*, um temor “[...] dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso” (FOUCAULT, 1999a, p. 50). Isso pode ser verificado ao longo de toda tradição utópica. Mustafá Mond, um dos Administradores

---

<sup>128</sup> “[...] the public’s existing desire to avoid difficult thought, reteaching the lesson already taught by mass entertainment: thoughtless conformity is simple and pleasurable”.

do *Admirável mundo novo*, ao examinar uma obra submetida ao seu parecer, determina: “A maneira pela qual o autor trata matematicamente a concepção de finalidade é nova e extremamente engenhosa, mas herética e, no que diz respeito à ordem social presente, perigosa e potencialmente subversiva. *Não publicar*” (HUXLEY, 2014, p. 214, itálicos do autor). Mond, portanto, teme que as ideias articuladas no trabalho possam *descondicionar* os “espíritos menos estáveis” (HUXLEY, 2014, p. 214), de modo a ameaçar a estabilidade utópica. De maneira semelhante, Jeserac, em *A cidade e as estrelas*, confessa a Alvin: “Admito que todo e qualquer conhecimento tenha valor, e não nego que você o tenha aumentado em nosso povo. Mas igualmente fez aumentar o grau de perigo que nos ameaça, e, ao final das contas, qual será o mais importante?” (CLARKE, 2012, p. 175).

Frequentemente, essa *logofobia* se manifesta na forma de um anticientificismo irracional e violento. Em *Um cântico para Leibowitz*, por exemplo, sobreviventes de um apocalipse nuclear culpam a ciência pela destruição da humanidade, dando início à *Simplificação*, que consistiria basicamente na eliminação dos “instruídos”. Estes, por sua vez, buscam refúgio sob hábitos monásticos a fim de fugir da morte. Contudo, mosteiros e conventos passam a ser invadidos e os monges queimados e enforcados. “Nessa altura, a fúria não era mais direcionada contra os instruídos, já que não havia restado nenhum, mas contra os simplesmente alfabetizados” (MILLER JR., 2014, p. 84).

Sob essa perspectiva, haveria na sociedade utópica uma necessidade de regular a produção dos discursos a fim de evitar que sua desordem possa de alguma maneira desestabilizar a ordem social vigente. Em *1984*, por exemplo, essa regulação se manifesta na criação de uma nova gramática, a *Novafala*, cujo objetivo seria reduzir a linguagem ao ponto de tornar “[...] o pensamento-crime literalmente impossível, já que não haverá palavras para expressá-lo” (ORWELL, 2009, p. 69). A maneira como o poder modera a produção dos discursos explicaria também a aversão que a sociedade representada em *Fahrenheit 451* alimenta em relação à cultura escrita. “Isso o deixa embriagado por algum tempo. Leia algumas linhas e lá vai você voando pelo precipício. Bum, você está pronto para explodir o mundo, cortar cabeças, esmagar mulheres e crianças, *destruir a autoridade*” (BRADBURY, 2020a, p. 121, itálicos meus). De acordo com a fala de Beatty, os livros seriam imbuídos de um inerente potencial transgressivo. O exemplo ilustra o argumento de que na sociedade utópica “[a] força material da economia e do aparato estatal controla a ordem social e a mantém funcionando; mas o poder discursivo,

exercido na reprodução do sentido e na interpelação dos sujeitos, é uma força complementar e necessária”<sup>129</sup> (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5).

Diante disso, o conflito entre narrativa hegemônica e contranarrativa que a ficção distópica articula, em geral, envolveria alguma medida de restrição da linguagem. “A diminuição ou destruição da linguagem é um tropo distópico fundamental, como a Novafala em 1984, ou a linguagem mecanizada e ritualizada de *Piano mecânico*. Controlar a linguagem é controlar a realidade”<sup>130</sup> (BAKER, 2005, p. 490). Em *Fahrenheit 451*, porém, diferentemente do que acontece na maioria das distopias clássicas, a *desintegração* da linguagem (sobretudo a escrita) não se dá em função de uma tentativa por parte do Estado de controlá-la: “A coisa não veio do governo. Não houve nenhum decreto, nenhuma declaração, nenhuma censura como ponto de partida. Não! A tecnologia, a exploração das massas e a pressão das minorias realizaram a façanha, graças a Deus” (BRADBURY, 2020a, p. 70). Na verdade, a rarefação da linguagem/cultura escrita seria antes o resultado de um processo formativo que está continuamente em curso; seja por meio da escola ou das mídias de massa.

Uma hora de aula pela tevê, uma hora jogando basquete ou beisebol ou correndo, outra hora transcrevendo história ou pintando quadros e mais esportes, mas, sabe, nunca fazemos perguntas; pelo menos a maioria não faz; eles apenas passam as respostas para você, pim, pim, pim, e nós, sentados ali, assistindo a mais quatro horas de filmes educativos (BRADBURY, 2020a, p. 41).

Com efeito, é possível afirmar que a escola e a cultura de massas cooperam para a formação e difusão do regime de verdade dessa sociedade. Simplificada pela aplicação de uma técnica baseada em “associações habituais”, a educação formal expressaria o mesmo princípio que orienta os objetos produzidos pela indústria cultural; “[...] ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e reagir com aquela presteza que o espetáculo exhibe e propaga” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114). De fato, a cultura de massas na utopia de Bradbury teria um papel ativo na formação dos indivíduos, complementando o processo formativo iniciado na escola. “A gente põe as crianças no ‘salão’ e liga o interruptor. É

<sup>129</sup> “The material force of the economy and the state apparatus controls the social order and keeps it running; but discursive power, exercised in the reproduction of meaning and the interpellation of subjects, is a complementary and necessary force”.

<sup>130</sup> “The diminution or destruction of language is a key dystopian trope, such as Newspeak in *Nineteen Eighty-Four*, or *Player Piano*’s mechanized and ritualized language. To control language is to control reality”.

como lavar roupa: é só enfiar as roupas sujas na máquina e fechar a tampa” (BRADBURY, 2020a, p. 111). A fala da sra. Bowles demonstra como a “narrativa geral” da utopia seria permanentemente ritualizada pelos aparelhos de informação e de educação. As crianças, quando não estão na escola, estão imersas pelos *telões*. De certa maneira, isso reforça a ideia de que a escola, uma vez que busca subjugar o aluno/espectador/cliente de forma absoluta aos discursos que mecanicamente reproduz, seria, assim como a cultura de massas, tecnicamente igual à publicidade.<sup>131</sup>

Deixam a gente tão atormentada ao final do dia que não podemos fazer nada além de ir para a cama ou a um parque de diversões para importunar os outros, quebrar vidros no estande do Quebra-Vidraças ou destruir carros com a grande bola de aço no estande do Demolidor. Ou então sair de carro e apostar corrida, brincando de tirar um fino dos postes, competindo para ver quem “pede arrego” e brincando de “bate-calota” (BRADBURY, 2020a, p. 41).

A fala de Clarisse sugere que a rebeldia dos jovens, com suas gangues, carros velozes e diversões violentas, resultaria da maneira como os discursos constantemente reproduzidos pela escola e pelas mídias de massa os investem. Haveria, nesse sentido, uma intenção do poder utópico em imputar esse tipo de comportamento à juventude. Quando conhece Montag, Clarisse afirma: “[...] tenho dezessete anos e sou doida. Meu tio diz que essas duas coisas andam sempre juntas. Ele disse: quando as pessoas perguntarem sua idade, sempre diga que tem dezessete anos e que é maluca” (BRADBURY, 2020a, p. 18-19). Essa *maluquice* frequentemente atribuída à juventude acaba se confundindo com a noção rebeldia, que por sua vez estaria em grande medida relacionada à própria reivindicação do prazer e da independência que é subjacente ao pensamento individualista das sociedades industriais avançadas. Dessa maneira, a juventude poderia ser considerada um prisma refrator dos impulsos individuais que são recalçados (ou dissimulados) na vida adulta e idealizados nesse “momento mítico” (BERTOL; SOUZA, 2010, p. 826). Consequentemente, “[o] apelo ao jovem descontraído, liberado, rebelde, contestador das normas, aparece como o modelo referencial para todas as demais faixas de idade e de classe. O elemento homogeneizador e estimulador por excelência, para dar fim aos conflitos, angústias e tensões” (CAVALCANTE, 1987, p. 22).

---

<sup>131</sup> Conforme declara Homer Bigley, em *Piano mecânico*: “Tudo que a gente pensa só é pensado porque alguém divulgou aquelas ideias. Educação... nada mais é do que divulgação [*promotion*]” (VONNEGUT, 2020, p. 300).

A maneira como a juventude se apresenta como um modelo referencial para os demais membros da utopia explicaria, por exemplo, o gosto de Mildred por carros velozes e direção perigosa. Quando Montag, questionando tudo aquilo no que acreditava, enfim explode: “[...] estou com uma vontade terrível de quebrar tudo, de matar” (BRADBURY, 2020a, p. 76); ela responde: “Sempre gosto de dirigir em alta velocidade quando me sinto assim. Você chega aos cento e noventa e se sente ótima. Às vezes eu dirijo a noite toda, volto, e você nem percebe. É divertido lá no campo. A gente acerta coelhos e, às vezes, acerta cachorros” (BRADBURY, 2020a, p. 76). O efeito de paralelismo é produzido algumas páginas depois, quando durante a fuga de Montag uma gangue de jovens<sup>132</sup> dirige um carro em alta velocidade; o bombeiro ocupando o lugar dos “coelhos” e “cachorros”.

Um carro cheio de crianças, de várias idades. Crianças, entre os doze e os dezesseis anos, talvez, assobiando, gritando, aplaudindo, avistaram um homem, uma visão extraordinária, um homem passeando, uma raridade, e disseram: “Vamos pegá-lo!”. Sem saber que ele era o fugitivo sr. Montag. Apenas um punhado de crianças saindo para uma longa noite de oitocentos ou mil quilômetros de algazarra em algumas poucas horas enluaradas, a face gelada com o vento e voltando ou não para casa na alvorada, vivas ou não, nisso estava a aventura (BRADBURY, 2020a, p. 144).

Montag, atravessando a avenida escura, espera ser pego por homens da lei. “Claro que era a polícia” (BRADBURY, 2020a, p. 143), ele pensa ao ver o carro avançando. Nesse ponto, a obra sugere que até mesmo a violência do aparelho policial seria um reflexo da violência espetacularizada pela juventude. Algo semelhante ao que acontece em *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess, quando Alex reencontra Tosko, um antigo membro de sua gangue: “[...] era agora um miliquinha [policial] com uniforme e shlemi [capacete] e chicote para manter a ordem” (BURGESS, 2014, p. 148).

Isso, de certa maneira, recupera o argumento de que a semiformação dos indivíduos implica sua infantilização. Inquietado pela forma como Clarisse se expressa, Montag observa: “Você fala como uma pessoa tão velha” (BRADBURY, 2020a, p. 42); ao que a jovem responde: “Às vezes eu sou muito velha. Tenho medo de crianças da minha idade. Elas se matam entre si” (BRADBURY, 2020a, p. 42). Clarisse, nesse sentido, se opõe ao padrão de comportamento imputado à juventude e imitado pelo resto da população. Em termos gerais, é possível afirmar que ela apresenta um modelo de

---

<sup>132</sup> De acordo com Passerini, a definição de gangue nos anos 1950 “[...] era excessivamente elástica e associava verdadeiros bandos de vândalos que se dedicavam a violências e furtos com grupos mais parecidos a clubes e associações” (PASSERINI, 1996, p. 361).

rebeldia alternativo àquele alimentado pelo poder utópico; o que se dá, em grande parte, na medida em que a garota *escapa* do campo discursivo formado pelos aparelhos de informação e de educação. “Eu raramente assisto aos ‘telões’, nem vou a corridas ou parques de diversão. Acho que é por isso que tenho tempo de sobra para ideias malucas” (BRADBURY, 2020a, p. 21).

Clarisse, portanto, ocuparia uma posição antagônica à de Mildred<sup>133</sup>. Esta exerce uma função significativa na representação da consciência reificada; aquela opera como elemento catalisador para a transformação dessa consciência. Esse antagonismo pode ser evidenciado, por exemplo, a partir do efeito que cada personagem produz sobre Montag. A capacidade de observação de Clarisse descortina a angústia latente do bombeiro. Isso é simbolizado na obra pela maneira como os olhos da garota refletem sua imagem:

Ele se viu nos olhos dela, suspenso em duas gotas cintilantes de água límpida, uma imagem escura e minúscula, em ínfimos detalhes, as linhas ao redor de sua boca, tudo, como se os olhos dela fossem dois pedaços miraculosos de âmbar violeta que pudessem capturá-lo e mantê-lo intacto<sup>134</sup> (BRADBURY, 2020a, p. 19).

Os olhos de Mildred, por outro lado, não conseguem produzir o mesmo efeito: “Ele olhou para o rosto dela, agarrou seu queixo e segurou-a com firmeza. Ele não estava somente olhando para ela, mas procurando por si mesmo no rosto dela e pelo que tinha de fazer” (BRADBURY, 2020a, p. 78). Esse exemplo justifica o argumento de que Beatty e Faber são “[...] os polos entre os quais Montag deve encontrar sua identidade, com Mildred e Clarisse refletindo a mesma oposição polar em outro nível. Os homens são as forças intelectuais e didáticas que atuam sobre Montag, enquanto as mulheres são as forças intuitivas e experienciais”<sup>135</sup> (WATT, 1980, p. 197). Em outras palavras, Mildred e Beatty articulariam a narrativa hegemônica; Clarisse e Faber, a contranarrativa.

Por conseguinte, a rebeldia de Clarisse, diferentemente da formulada pelos discursos que dão forma ao regime de verdade dessa sociedade, ameaçaria a estabilidade utópica; “[...] homens como Beatty sentem medo dela” (BRADBURY, 2020a, p. 79).

<sup>133</sup> A contraposição entre as duas personagens – signo da reificação (Mildred) e expressão do humano (Clarisse) – é recorrente na obra. Na adaptação de François Truffaut, ambas são interpretadas pela mesma atriz, Julie Christie, reforçando o efeito de contraste.

<sup>134</sup> Em *Nós*, os olhos de I-330 exercem um efeito semelhante sobre D-503 “[...] eu vira meu próprio reflexo. Mas era antinatural e não se parecia comigo (evidentemente que se devia ao desalento das circunstâncias). Senti-me verdadeiramente preso naquela jaula selvagem” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 50).

<sup>135</sup> “[...] the poles between which Montag must find his identity, with Mildred and Clarisse reflecting the same polar opposition on another level. The men are the intellectual and didactic forces at work on Montag, while the women are the intuitive and experiential forces”.

Questionada por Montag sobre o fato de não estar na escola, ela responde: “Ah, eles não sentem a minha falta” (BRADBURY, 2020a, p. 41). De fato, o poder utópico não parece estar interessado em saber se os jovens frequentam a escola ou não; a cultura de massas sozinha seria suficientemente eficaz no processo (semi)formativo. A perturbação provocada por Clarisse decorreria antes da maneira como ela usa seu tempo livre. “Eles querem saber o que eu faço com meu tempo. Eu digo a eles que às vezes apenas me sento e *penso*. Mas não lhes digo em quê. Eles que descubram” (BRADBURY, 2020a, p. 35, *itálicos do autor*). Sob a perspectiva da razão técnica que orienta a sociedade representada na obra, tal comportamento seria considerado contraproducente. Entre o mundo do trabalho (dos adultos) e a escola (dos jovens), portanto, só deve haver tempo para os *telões*, os esportes, os parques, as diversões baratas.

Diante disso, torna-se imperativo *corrigir* os comportamentos individuais de modo a racionalizá-los. Isso justificaria a necessidade de Clarisse ser submetida a acompanhamento psiquiátrico, por exemplo. “Preciso ver meu psiquiatra agora. Sou *obrigada* a ir. Eu invento coisas para dizer. Não sei o que ele pensa de mim. Ele diz que sou uma cebola normal! Dou muito trabalho para ele ficar descascando as camadas” (BRADBURY, 2020a, p. 34, *itálicos do autor*). Esse princípio de *correção*, por sua vez, seria recorrente na ficção científica distópica. “Hoje em dia os psiquiatras fazem coisas formidáveis. Pegam pacientes já desacreditados e transformam em cidadãos de primeira classe” (VONNEGUT, 2020, p. 357), afirma Halyard, em *Piano mecânico*. Já na Diaspar de Clarke há “[...] máquinas que preservam nossa estrutura social. Observam quaisquer sinais de mudança e os corrigem antes que se tornem demasiado grandes” (CLARKE, 2012, p. 50). Outra expressão desse mesmo princípio seria o método Ludovico (um tipo de lavagem cerebral), de *Laranja Mecânica*. Em *Fahrenheit 451*, qualquer tentativa de se opor à narrativa hegemônica seria, de fato, considerada *esquizofrênica*<sup>136</sup>. Segundo Beatty: “Todo homem é demente quando pensa que pode enganar o governo e a nós” (BRADBURY, 2020a, p. 45). Já para Mildred, a mulher que morre queimada na fogueira de livros era “fraca das ideias” (BRADBURY, 2020a, p. 63).

Pode-se afirmar, então, que a “loucura” de Clarisse seria diferente daquela que é atribuída à juventude (e que se confunde com a rebeldia que lhe é igualmente imputada);

---

<sup>136</sup> Essa seria uma característica comum na obra de Bradbury como um todo. No conto “Pilar de fogo”, por exemplo, William Lantry deve fugir dos psiquiatras por mentir num mundo em que ninguém mais mente. Em “Os homens da terra” (originalmente publicado na *Thrilling Wonder Stories*, em 1948), tripulantes de uma expedição a Marte são presos em um tipo de hospício marciano apenas por se declararem terráqueos.

ela estaria relacionada ao comportamento singular da jovem e sua capacidade de desafiar o impulso reificante do qual o Sabujo Mecânico seria uma metáfora perfeita: “Ele não gosta nem desgosta. Apenas ‘funciona’. É como um exercício de balística. Ele tem uma trajetória definida por nós. Ele executa. Segue a pista, faz a mira e dispara. É só fio de cobre, baterias recarregáveis e corrente elétrica” (BRADBURY, 2020a, p. 38).

O poder utópico objetiva, dessa maneira, “[...] disciplinar não apenas a produção, a força de trabalho propriamente dita, mas também o consumo, as pulsões dos indivíduos” (VINICIUS, 2014, p. 121). Para tanto, formula a partir dos discursos que reproduz uma juventude que, limitada à agressividade das gangues de jovens e sua violência gratuita – “Elas teriam me matado, pensou Montag, titubeando no ar ainda convulsionado que o envolvia em poeira, roçando-lhe o rosto esfolado. Sem motivo algum, elas teriam me matado” (BRADBURY, 2020a, p. 144) –, não ameaça a ordem social vigente, uma vez que estaria destituída de sua capacidade de transgressão.<sup>137</sup>

A rebeldia da juventude em *Fahrenheit 451*, sob essa perspectiva, representaria antes um campo de liberdade induzido pelo próprio poder. Conforme aponta Khedron, em *A cidade e as estrelas*: “Estabilidade, porém, não basta. Gera facilmente estagnação, e em seguida, decadência” (CLARKE, 2012, p. 50). Por esse motivo, estimular um tipo específico de rebeldia que não passa de mero espetáculo (aquela *maluquice* politicamente inofensiva da juventude que serve de padrão referencial para os demais membros da utopia) seria uma maneira de introduzir “[...] porções calculadas de desordem” (CLARKE, 2012, p. 51) na sociedade.<sup>138</sup>

Nesse sentido, a rebeldia atribuída exclusivamente aos jovens com o objetivo de mitigar as forças transgressivas recalcadas na vida adulta constituiria um dispositivo de segurança na economia do poder utópico. Considerando que a reivindicação do prazer e da independência seria um fenômeno intrínseco à utopia de bem-estar social, trata-se de administrar esse comportamento de modo a torná-lo útil, tanto política como economicamente. Dessa maneira, a rebeldia na sociedade representada em *Fahrenheit 451*, na medida em que se manifesta por meio de signos, como os *telões*, os parques e, sobretudo, o automóvel – símbolo do progresso científico e da racionalização econômica

<sup>137</sup> Na verdade, como bem aponta Mannheim, “[a] juventude não é conservadora nem progressista por natureza, mas uma potencialidade pronta para qualquer novo começo” [Youth is neither progressive nor conservative by nature, but is a potentiality which is ready for any new start] (MANNHEIM, 2010, p. 35).

<sup>138</sup> Khedron, o jogral da Diaspar de Clarke, “[...] sentia-se satisfeito com a ordem das coisas. Sim, cumpria-lhe agitar essa ordem de quando em quando – mas só em pequena escala. [...] No plácido fluir do curso do tempo, desejava apenas provocar poucas ondas, evitava mudar-lhe o leito” (CLARKE, 2012, p. 63-64)

que definem as sociedades industriais avançadas (conforme o conceito de fordismo já o demonstra) —; se confunde com o próprio consumo da rebeldia. Em resumo, ela assumiria uma forma fetichizada que, por princípio, acabaria reforçando o regime de verdade dessa sociedade, em vez de promover uma “codificação estratégica” dos pontos de resistência espalhados pela rede de poder que envolve todos os membros da utopia.

## Considerações finais

Retomando o que foi discutido acima, é possível definir a ficção utópica como o gênero narrativo dedicado à representação de uma sociedade imaginária (passada, presente ou futura) cujos aspectos sociopolíticos e institucionais em torno dos quais está organizada são nucleares para o desenvolvimento do enredo e cujo elemento social<sup>139</sup> expressa valores que, comparados aos do mundo empírico, fundamentam modelos positivos (eutopias) ou negativos (distopias). O julgamento desses modelos, contudo, varia de acordo com a recepção de cada leitor, embora haja na narrativa elementos formais que podem contribuir para essa leitura.

A ficção científica, por sua vez, pode ser definida como o gênero narrativo que opera a partir da deformação (nos termos do formalismo russo) dos signos e convenções da ciência a fim de representar um mundo ficcional cuja plausibilidade seja sustentada por algum princípio científico real ou hipotético.

*Fahrenheit 451* estaria numa zona de interseção entre os dois gêneros. A ficção científica utópica seria o gênero narrativo que, a partir da deformação dos signos e convenções da ciência, representa uma sociedade imaginária (passada, presente ou futura) cuja plausibilidade é sustentada por algum princípio científico real ou hipotético e cujos aspectos sociopolíticos e institucionais em torno dos quais está organizada são nucleares para o desenvolvimento do enredo, expressando valores que fundamentam modelos positivos (como acontece na ficção científica eutópica), ou negativos (como os retratados pela ficção científica distópica, a exemplo de *Fahrenheit 451*).

Aqui cabe recuperar ainda a noção de distopia crítica, que diz respeito àquelas narrativas em que o pessimismo da tradição distópica é relativizado por um horizonte de esperança. *Fahrenheit 451*, apesar de não ser propriamente uma distopia crítica, antecipa essa mudança de perspectiva ao apresentar um final que, em sua ambiguidade, produz uma expectativa de transformação da ordem social vigente. “Há um equilíbrio, um momento de possibilidade, em que a narrativa termina”<sup>140</sup> (BAKER, 2005, p. 498). Evidentemente, o romance de Bradbury apenas sinaliza o desmantelamento da sociedade utópica a partir de sua aniquilação; “[...] o livro termina com a terrível sugestão de que há uma chance muito boa de que esse novo começo para a civilização humana acabe levando

<sup>139</sup> Aqui compreendido não como mera expressão de determinada sociedade ou época, mas como “[...] fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2006, p. 17).

<sup>140</sup> “There is a balance, a moment of possibility, in which the narrative ends”.

ao mesmo caminho sinistro de antes”<sup>141</sup> (BOOKER, 2005, p. 175). Isso fica evidente na fala de Granger sobre o mito da Fênix: “Nos tempos antes de Cristo, havia uma ave estúpida chamada Fênix que, a cada cem anos, construía uma pira e se consumia em suas chamas. Deve ter sido prima-irmã do homem” (BRADBURY, 2020a, p. 178). O horizonte de esperança, portanto, estaria ligado à ideia de “renovação purificadora” [*cleansing renewal*] (BOOKER, 2005, p. 175) e de “recivilização” [*recivilization*] (HOSKINSON, 1995, p. 353) que a obra evoca. O holocausto nuclear de *Fahrenheit 451*, dessa maneira, recupera em grande medida a imagem do apocalipse cristão, sugerindo que após o fim de tudo renasceria das cinzas uma nova sociedade, liderada por Montag e os homens-livros – algo como uma “Nova Jerusalém letrada” [*literate New Jerusalem*] (BOOKER, 1994, p. 111)<sup>142</sup>.

De fato, essa seria apenas uma das alusões religiosas presentes no texto. A fuga de Montag da cidade, por exemplo, simboliza tanto um batismo (conforme o signo *rio* indica) – “[...] avançou para dentro do rio até não encontrar mais pé, e foi tragado pela escuridão” (BRADBURY, 2020a, p. 155) –; quanto uma ressurreição – “Bem-vindo de volta da terra dos mortos” (BRADBURY, 2020a, p. 165). Ao mesmo tempo, ela pode ser interpretada como a *queda* de Montag. Uma vez que é introduzido àquelas regiões “proibidas” do discurso (representadas na obra de maneira simplificada pelos livros), ao provar enfim o *fruto do conhecimento*, o bombeiro deve ser expulso do *paraíso*. Nesse sentido, ele renuncia o conforto da utopia do bem-estar social em busca do saber, tal como a humanidade teria recusado uma vida eterna, porém, condicionada à ignorância.

Por outro lado, a fuga da cidade pode significar a “saída da caverna”, conforme a alegoria platônica (CONNOR, 2008). Sob essa perspectiva, ela teria dois níveis de leitura: um literal e outro metafórico. “No romance, Faber ajuda Montag a escapar da polícia. Na metáfora, ele ajuda Montag a escapar da caverna”<sup>143</sup> (CONNOR, 2008, p. 86). Com efeito, a alegoria da caverna pode ser considerada uma chave-interpretativa para *Fahrenheit 451*. Em determinado momento da narrativa, por exemplo, Faber confessa a Montag: “Vivi sozinho durante muitos anos, projetando imagens nas paredes com a minha imaginação” (BRADBURY, 2020a, p. 104). Já numa das cenas iniciais, o

<sup>141</sup> “[...] the book ends with the ominous suggestion that there is a very good chance that this new start for human civilization will ultimately lead down the same baleful path as the old one”.

<sup>142</sup> O nome do protagonista de alguma maneira confirma essa leitura. “Montag, que significa segunda-feira em alemão, irá iluminar o caminho para um novo começo para o homem” [*Montag, which means Monday in German, will conceivably light their way to a fresh beginning for man*] (WATT, 1980, p. 211).

<sup>143</sup> “In the novel, Faber helps Montag escape from the police. In the metaphor, he helps Montag escape from the cave”.

bombeiro, perturbado pelo efeito que a personalidade de Clarisse lhe causara, reflete: “Que figura imensa era ela no palco diante dele; que sombra projetava na parede o seu corpo esguio!” (BRADBURY, 2020a, p. 23).

*Fahrenheit 451*, de certa maneira, atualiza a alegoria da caverna a partir da linguagem das mídias de massa. Os programas projetados nos *telões*, nesse caso, seriam apenas sombras do mundo físico. Por conseguinte, as imagens por meio das quais as relações são mediadas na sociedade do espetáculo não passariam de simulacros. “Veja o mundo. Ele é mais fantástico do que qualquer sonho que se possa produzir nas fábricas” (BRADBURY, 2020a, p. 173). A obra, portanto, sugere haver uma *realidade essencial* que escapa à sociedade de consumo, indicando o retorno a um estado natural como solução para os problemas decorrentes do progresso.

Nesse ponto, *Fahrenheit 451* contraria a propensão da narrativa pós-apocalíptica em expressar uma “imagem negativa da arcádia pastoral” [*negative image of pastoral arcadia*] (ROSENFELD, 2021, p. 65). Ao passo que o romance de Bradbury anuncia um horizonte de esperança a partir do holocausto nuclear, com o abandono da civilização representando a recuperação da humanidade perdida, as distopias pós-apocalípticas frequentemente retratam “[...] um estado de natureza hobbesiano em que a ausência de uma lei explícita leva não a relações harmoniosas entre os humanos e a natureza, mas a um mundo de força bruta e egoísmo desesperado”<sup>144</sup> (ROSENFELD, 2021, p. 65).

Bradbury, nesse sentido, parece compreender a *queda* da humanidade como um efeito da própria racionalidade capitalista. Se não diz respeito às formas de totalitarismo que moveram a história no período entreguerras, tal como empregadas em grande parte da ficção (científica) distópica da primeira metade do século XX, *Fahrenheit 451* expressa um totalitarismo próprio das sociedades industriais avançadas, cujo impacto mais direto seria a eliminação da espontaneidade que, de acordo com a obra, constitui o traço distintivo e definitivo do ser humano.

Esse aspecto do romance justificaria, por exemplo, o argumento de que “[...] o ódio de Bradbury pela máquina e pela era do consumidor, seu efeito sobre as massas e a crescente deterioração do nível cultural por meio das mídias de massa o levaram a formular noções anticapitalistas românticas de um ponto de vista elitista”<sup>145</sup> (ZIPES,

<sup>144</sup> “[...] a Hobbesian state of nature where the absence of explicit law leads not to harmonious relations between humans and nature but to a world of brute force and desperate self-interest”.

<sup>145</sup> “[...] Bradbury’s hatred for the machine and consumer age, its effect on the masses, and the growing deterioration of the cultural level through the mass media led him to formulate romantic anticapitalist notions from an elitist point of view”.

2008, p. 16). Em contrapartida, cabe ressaltar que “[...] é ainda a formação cultural tradicional, mesmo que questionável, o único conceito que serve de antítese à semiformação socializada” (ADORNO, 2010, p. 18). Logo, a oposição livros/cultura de massas que é articulada em *Fahrenheit 451*, em vez de tratar o problema da formação cultural sob uma perspectiva elitista, simboliza antes a tentativa de recuperação de categorias tradicionais do conhecimento e da cultura que, apesar de revelarem algo de hermético (e isso, de fato, não chega a ser discutido de maneira satisfatória), seriam imprescindíveis à formação humana.

Além disso, essa oposição retoma algo do princípio formalista de que a finalidade da arte “[...] é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91). Essa finalidade, contudo, é subvertida pela reprodução mecânica de modelos. Isto é, a criação estética, uma vez submetida à produção de mercadorias em geral, perderia exatamente a capacidade de singularizar os objetos.

Assim sendo, o nível cultural da sociedade representada na obra não se justifica “[...] porque a maior parte das pessoas simplesmente tem mau gosto”<sup>146</sup> (BOOKER, 1994, p. 109), mas seria o resultado de inúmeras estratégias de poder operadas no nível do discurso. *Fahrenheit 451*, portanto, chama atenção não pela maneira como trata o processo de apropriação subjetiva da cultura, mas por explorar a relação entre poder e saber que determina a formação dos indivíduos. Nesse sentido, embora não proponha uma crítica cultural, tal como fazem Adorno ou Jameson, Bradbury discute as implicações dessa relação sobre a cultura e a sociedade como um todo, demonstrando como o poder produz efeitos de verdade no interior de discursos que, por si, se fazem obedecer, evitando assim técnicas de repressão e de coerção física.

Essa noção de poder parece atravessar tanto a narrativa hegemônica de *Fahrenheit 451* quanto a sua contranarrativa. Conforme explica Granger, “[...] não se pode obrigar as pessoas a escutarem. Elas precisam se aproximar, cada uma no seu momento, perguntando-se o que aconteceu e por que o mundo explodiu sob seus pés” (BRADBURY, 2020a, p. 168). Ou seja, a renovação da sociedade não deve ser imposta pelos homens-livros, mas partir do desejo da própria população<sup>147</sup>. Da mesma maneira,

---

<sup>146</sup> “[...] because the bulk of the people simply have bad taste”.

<sup>147</sup> Isso, de alguma maneira, recupera o argumento de que o intelectual “[...] não tem mais que desempenhar o papel daquele que dá conselhos. Cabe àqueles que se batem e se debatem encontrar, eles mesmos, o

Beatty explica que não houve iniciativa por parte do governo em proibir os livros. “Não houve nenhum decreto, nenhuma declaração, nenhuma censura como ponto de partida” (BRADBURY, 2020a, p. 70).

De modo geral, haveria nessa sociedade um campo (ainda que restrito) de liberdade. Aqueles que leem, em sua minoria, não representam uma ameaça real à estabilidade utópica: “[...] a cidade jamais se importou conosco a ponto de montar uma caçada como esta para nos encontrar. Uns malucos com versos na cabeça não podem atingi-los, e eles sabem disso e nós sabemos disso; todo mundo sabe disso” (BRADBURY, 2020a, p. 170).

A comunidade dos homens-livros, nesse sentido, seria incorporada à economia do poder utópico como dispositivo de segurança. Além de ser mais oneroso puni-los do que mantê-los à margem da sociedade, a própria marginalidade que lhes é imposta teria um efeito positivo dentro dessa economia, sendo utilizada para produzir a imagem do Outro (o intelectual) em oposição à qual os cidadãos da utopia se reconhecem. De certa maneira, na medida em que representam “espaços outros” em relação à utopia (circunscrita ao espaço da cidade), os acampamentos dos homens-livros podem ser considerados *heterotopias*, ou seja, “[...] espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2013, p. 116).<sup>148</sup>

Por outro lado, mesmo no interior da cidade haveria leitores, como Faber, a mulher que morre queimada na fogueira de livros ou o próprio Capitão Beatty. Este último, questionado sobre o que aconteceria a um bombeiro que fosse pego escondendo livros, responde: “Um erro natural. Apenas curiosidade. – disse Beatty. – Não ficamos superansiosos ou furiosos” (BRADBURY, 2020a, p. 74). O problema de Montag, em última análise, teria sido ultrapassar essa margem de liberdade ao “[...] ficar abertamente citando poesia daquele jeito” (BRADBURY, 2020a, p. 133).

O exercício do poder em *Fahrenheit 451* assume, portanto, a forma de uma governamentalidade que objetiva administrar os comportamentos sem necessariamente reprimi-los. Para tanto, faz circular nos dispositivos de informação e de educação discursos que corroboram a “perfeição” da sociedade utópica. Essa governamentalidade emprega estratégias como a espetacularização das relações humanas, a massificação da cultura e a fetichização da rebeldia para ratificar um regime de verdade determinado por

---

projeto, as táticas, os alvos de que necessitam. O que o intelectual pode fazer é fornecer os instrumentos de análise” (FOUCAULT, 2019b, p. 242).

<sup>148</sup> Verificar até que ponto esse argumento faz sentido é uma sugestão de pesquisa.

uma formação discursiva limitada à linguagem do consumo e fundamentado pela razão técnica das sociedades industriais avançadas.

A discussão acima demonstra que, embora seja considerada uma “literatura de nicho” (expressão que por si já coloca em questão a oposição livros/cultura de massas articulada em *Fahrenheit 451*), a ficção científica distópica pode ser compreendida como uma ferramenta de análise da sociedade. O romance de Bradbury, além de fornecer um retrato da América macarthista dos anos 1950, continua oferecendo meios para um exame crítico do presente. A *vigilância-mercadoria* promovida pelos *telões* de *Fahrenheit 451*, por exemplo, prenuncia o que Zuboff (2021) chama de “capitalismo de vigilância”, uma nova ordem econômica baseada na conversão da experiência humana em “matéria-prima” para estratégias de predição do consumo. A obra de Bradbury, nesse sentido, antecipa o contínuo processo de modelação dos sujeitos operado pelos dispositivos inteligentes e redes sociais, cuja ubiquidade tem relativizado a própria ideia de privacidade.

Em resumo, *Fahrenheit 451* não apenas alerta para as “distopias da vida real” [*real-life dystopias*] (CLAEYS, 2017, p. 501) como evidencia a importância das distopias literárias no enfrentamento dos problemas sociais que delas decorrem. Ao apresentar um mundo em que os livros são *proibidos*, “[...] Bradbury implica o leitor desde o início na ilegalidade, em uma relação de oposição ao regime”<sup>149</sup> (SEED, 1994, p. 238). Ou seja, o próprio público desempenha um papel ativo nessa contranarrativa de resistência; uma sugestão de que a leitura pode ser algo mais do que o mero consumo da literatura. “O entretenimento desempenha um papel nesse processo. Mas a tarefa em mãos é séria”<sup>150</sup> (CLAEYS, 2017, p. 501).

---

<sup>149</sup> “[...] Bradbury implicates the reader from the very start in illegality, in an oppositional relation to the regime”.

<sup>150</sup> “Entertainment plays a role in this process. But the task at hand is serious”.

## Referências

- ABRAMO, Helena W. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta; Anpocs, 1994.
- ADORNO, Theodor W. Breves considerações acerca da indústria da cultura. Tradução de Maria Antônia Amarante. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003a, p. 97-106.
- ADORNO, Theodor W. O esquema da cultura de massas. In: \_\_\_\_\_. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Unesp, 2020, p. 155-205.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003b, p. 55-63.
- ADORNO, Theodor W. Teoria da semiformação. In: PUCCI, Bruno; ZUIN, Antônio A. S.; LASTÓRIA, Luiz A. Calmon Nabuco (Orgs.). *Teoria crítica e inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Campinas: Autores Associados, 2010, p. 7-40.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: \_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 99-138.
- ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Tradução de Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1974.
- ARENDT, Hannah. Totalitarismo. In: \_\_\_\_\_. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 339-531.
- ATKINSON, Christopher L. A shepherd for the naïve: images of future government in Huxley, Bradbury, and Forster. *SAGE Open*, 2015, p. 1-8. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2158244015603107>. Acesso em 13 de julho de 2021.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Dystopia and histories. In: \_\_\_\_\_ (Eds.). *Dark horizons: science fiction and the utopian imagination*. Abingdon: Routledge, 2003, p. 1-12.
- BAKER, Brian. Ray Bradbury: Fahrenheit 451. In: SEED, David (Ed.). *A companion to science fiction*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 489-99.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BENJAMIN, Walter. Para a crítica da violência. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013, p. 121-56.
- BERTOL, Carolina Esmanhoto; SOUZA, Mériti de. Transgressões e adolescência: individualismo, autonomia e representações identitárias. *Psicologia: ciência e profissão*, Brasília, v. 30, n. 4, 2010, p. 824-839. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S1414-98932010000400012>. Acesso em 11 de novembro de 2021.
- BOOKER, M. Keith. Science fiction and the cold war. In: SEED, David (Ed.). *A companion to science fiction*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 171-84.

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

BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é só uma palavra. In: \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 151-62.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 7-16.

BRADBURY, Ray. *A árvore do halloween*. Tradução de Natalie Gerhardt. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BRADBURY, Ray. *Algo sinistro vem por aí*. Tradução de Jorge Luiz Calife. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BRADBURY, Ray. *As crônicas marcianas*. Tradução de Ana Ban. 2.ed. São Paulo: Globo, 2013a.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura em que o papel do livro pega fogo e queima*. Tradução de Cid Knipel. 4.ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020a.

BRADBURY, Ray. *Licor de dente-de-leão*. Tradução de Rytá Vinagre. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013b.

BRADBURY, Ray. Luz ardente. In: \_\_\_\_\_. *Fahrenheit 451: a temperatura em que o papel do livro pega fogo e queima*. Tradução de Cid Knipel. 4.ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020b.

BRADBURY, Ray. *O homem ilustrado*. Tradução de Eric Novello. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020c.

BRADBURY, Ray. *Prazer em queimar: histórias de Fahrenheit 451*. Tradução de Antônio Xerxenesky e Bruno Cobalchini Mattos. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020d.

BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2014.

CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo, Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 13-25.

CAUSO, Roberto de Sousa. Protótipo especulativa. In: \_\_\_\_\_. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 51-122.

CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. O mito da rebeldia da juventude: uma abordagem sociológica. *Revista Educação em Debate*, Fortaleza, Ano 10, n. 13, 1987, p. 11-23. Disponível em <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/14043>. Acesso em 15 de junho de 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

- CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 83-108.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 107-31.
- CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: SESC SP, 2013.
- CLARKE, Arthur C. *A cidade e as estrelas*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Devir, 2012.
- CONNOR, George E. Spelunking with Ray Bradbury: the Allegory of the Cave in Fahrenheit 451. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Ray Bradbury's Fahrenheit 451*. New York: Infobase, 2008, p. 81-90.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. Poder e Verdade. In: \_\_\_\_\_. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 243-69.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução por Pola Civelli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- FILLER, James. Ascending from the Ashes: Images of Plato in Bradbury's Fahrenheit 451. *Philosophy and Literature*, vol. 38, n. 2, 2014, p. 528-48.
- FITTING, Peter. Utopia, dystopia and science fiction. In: CLAEYS, Gregory (Ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 135-153.
- FORSTER, E. M. *A máquina parou*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5.ed. São Paulo: Loyola, 1999a.
- FOUCAULT, M. De espaços outros. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, 2013, p. 113-122. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em 30 de outubro de 2021.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber* (Coleção Ditos & Escritos IV). Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 9.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019a.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 273-95.

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. Tradução de José Thomaz Brum Duarte e Déborah Darowski. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 10.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019b, p. 234-43.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. Tradução de Maria Teresa de Oliveira e Roberto Machado. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 10.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019c, p. 278-95.

FOUCAULT, Michel. Sobre a prisão. Tradução de Marcelo Marques Damião. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 10.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019d, p. 213-33.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 42.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel; BAROU, Jean-Pierre; PERROT, Michelle. O olho do poder. Tradução de Angela Loureiro de Souza. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 10.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019, p. 318-43.

FOUCAULT, Michel; DELEUZE, Gilles. Os intelectuais e o poder. Tradução de Roberto Machado. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 10.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019, p. 129-42.

FOUCAULT, Michel; FONTANA, Alexandre. Poder e verdade. Tradução de Lilian Holzmeister e Angela Loureiro de Souza. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 10.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019, p. 35-54.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Catarismo, uma manifestação utópica medieval. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, 2018, p. 6-34. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2237-101X01903801>. Acesso em 04 de junho de 2021.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002, p. 131-47.

GROPPO, Luís Antonio. A juventude como categoria social. In: \_\_\_\_\_. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000, p. 7-27.

GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Tradução de Hugo di Primio Paz. São Paulo: Convívio, 1979.

HABERMAS, Jürgen. Técnica e ciência como “ideologia”. In: \_\_\_\_\_. *Técnica e ciência como “ideologia”*. Tradução de Felipe Gonçalves da Silva. São Paulo: Unesp, 2014, p. 75-132.

HOSKINSON, Kevin. The Martian Chronicles and Fahrenheit 451: Ray Bradbury’s cold war novels. *Extrapolation*, vol. 36, n. 4, 1995, p. 345-59.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. 22.ed. São Paulo: Globo, 2014.

ILLICH, Ivan. A ritualização do progresso. In: \_\_\_\_\_. *Sociedade sem escolas*. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2018, p. 50-70.

JAMES, Edward. Utopias and anti-utopias. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Eds.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 219-29.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997, p. 27-79.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massas. Tradução de João Roberto Martins Filho. *Crítica Marxista*, São Carlos, v. 1, 1994, p. 1-25.

LATHAM, Rob. Ficção, 1950-1963. In: BOULD, Mark [et al.]. *The Routledge companion to science fiction*. Abingdon: Routledge, 2009, p. 80-90.

LE GUIN, Ursula K. *Os despossuídos*. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2019.

LUKÁCS, Georg. O fenômeno da reificação. In: \_\_\_\_\_. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 194-240.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia: introdução à sociologia do conhecimento*. Tradução de Emilio Willems. Porto Alegre: Globo, 1950.

MANNHEIM, Karl. The problem of Youth in modern society. In: \_\_\_\_\_. *Diagnosis of our time: wartime essays of a sociologist*. Abingdon: Routledge, 2010, p. 31-53.

MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. Tradução de Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MCGIVERON, Rafeeq O. “To build a mirror factory”: the mirror and self-examination in Ray Bradbury’s Fahrenheit 451. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Ray Bradbury’s Fahrenheit 451*. New York: Infobase, 2008, p. 63-69.

MCGIVERON, Rafeeq O. What “carried the trick”? Mass exploitation and the decline of thought in Ray Bradbury’s Fahrenheit 451. *Extrapolation*, vol. 37, n. 3, 1996, p. 245-56.

MEDEIROS, Jonas Marcondes Sarubi de. *Crítica imanente como práxis: apresentação e investigação no ensaio lukacsiano sobre a reificação*. 2012. 182 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MICHAUD, Eric. “Soldados de uma ideia”: os jovens sob o Terceiro Reich. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs). *História dos jovens 2: a época contemporânea*. Tradução de Paulo Neves, Nilson Moulin e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 291-317.

MILLER JR., Walter M. *Um cântico para Leibowitz*. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Aleph, 2014.

MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2018.

MOYLAN, Tom. The critical dystopia. In: \_\_\_\_\_. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000a, p. 183-99.

MOYLAN, Tom. The critical utopia. In: \_\_\_\_\_. *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*. Bern: Peter Lang, 2014, p. 1-11.

MOYLAN, Tom. The dystopian turn. In: \_\_\_\_\_. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000b, p. 147-82.

MURPHY, Graham J. Dystopia. In: BOULD, Mark [et al.]. *The Routledge companion to science fiction*. Abingdon: Routledge, 2009, p. 473-77.

ORWELL, George. 1984. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PARRINDER, Patrick. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Utopian literature and science: from the scientific revolution to Brave New World and beyond*. Basingstoke: Palgrave; Macmillan, 2015, p. 1-20.

PARRINDER, Patrick. Science fiction: metaphor, myth or prophecy? In: SAYER, Karen; MOORE, John (Eds.). *Science fiction, critical frontiers*. Basingstoke: Macmillan, 2000, p. 23-34.

PASCHALIDIS, Gregory. Modernity as a project and as self-criticism: the historical dialogue between science fiction and utopia. In: SAYER, Karen; MOORE, John (Eds.). *Science fiction, critical frontiers*. Basingstoke: Macmillan, 2000, p. 35-47.

PASSERINI, Luisa. A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs). *História dos jovens 2: a época contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.

PINTO, Manuel da Costa. Prefácio. In: BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. Tradução de Cid Knipel. 2.ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 11-18.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

ROGAN, Alcena Madeline Davis. Utopian Studies. In: BOULD, Mark [et al.]. *The Routledge companion to science fiction*. Abingdon: Routledge, 2009, p. 308-16.

ROSENFELD, Aaron S. What we talk about when we talk about dystopia. In: \_\_\_\_\_. *Character and dystopia: the last men*. New York: Routledge, 2021, p. 52-78.

SARGENT, Lyman Tower. In defense of utopia. *Diogenes*, v. 53, n. 1, 2006, p. 11-17.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*, Pensilvânia, v. 5, n. 1, 1994, p. 1-37.

SARGENT, Lyman Tower. Utopia: the problem of definition. *Extrapolation*, Liverpool, v. 16, n. 2, 1975, p. 137-48.

SAVAGE, Jon. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 11-16.

SEED, David. The flight from the good life: Fahrenheit 451 in the context of postwar American dystopias. *Journal of American Studies*, vol. 28, n. 2, 1994, p. 225-40.

SILVA, Alexander Meireles. *Sobrevivendo ao inferno: contra-narrativas utópicas nas distopias de Margaret Atwood e Octavia E. Butler*. Dissertação de Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa. Faculdade de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

SILVA, Francisco Paulo da. Articulações entre poder e discurso em Michel Foucault. In: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro (Orgs.). *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004, p. 159-79.

SKINNER, Burrhus Frederic. *Walden Two*. Indianapolis: Hackett, 2005.

SPENCER, Susan. The post-apocalyptic library: oral and literate culture in Fahrenheit 451 and A canticle for Leibowitz. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Ray Bradbury's Fahrenheit 451*. New York: Infobase, 2008, p. 31-42.

SUVIN, Darko. Estrangement and cognition. In: \_\_\_\_\_. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979, p. 3-15.

SUVIN, Darko. Science fiction and the novum. In: \_\_\_\_\_. *Defined by a hollow: essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Bern: Peter Lang, 2010, p. 67-92.

SUVIN, Darko. Science fiction and utopian fiction: degrees of kinship. In: \_\_\_\_\_. *Positions and presuppositions in science fiction*. London: Macmillan Press, 1988, p. 33-43.

SUVIN, Darko. Theses on dystopia 2001. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds.). *Dark horizons: science fiction and the utopian imagination*. Abingdon: Routledge, 2003, p. 187-201.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2010.

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TAVARES, Bráulio. Prefácio. In: WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Suma, 2018.

VARGAS LLOSA, Mario. A civilização do espetáculo. In: \_\_\_\_\_. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 29-57.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (Ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.

VINICIUS, Leo. Rebeldia juvenil e consumo rebelde. In: \_\_\_\_\_. *Antes de junho: rebeldia, poder e fazer da juventude autonomista*. Florianópolis: Em Debate/UFSC, 2014, p. 119-62.

VONNEGUT, Kurt. *Piano mecânico*. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

WATT, Donald. Burning bright: “Fahrenheit 451” as symbolic dystopia. In: GREENBERG, Martin Harry; OLANDER, Joseph D. (Eds.). *Ray Bradbury*. New York: Taplinger, 1980, p. 195-213.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios de sociologia*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: LTC, 1982. p. 154-183.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva* (volume 1). Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 4.ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

WEGNER, Phillip E. Utopia. In: SEED, David (Ed.). *A companion to science fiction*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 79-94.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

ZIPES, Jack. Mass degradation of humanity and massive contradictions in Bradbury's vision of America in Fahrenheit 451. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Ray Bradbury's Fahrenheit 451*. New York: Infobase, 2008, p. 3-18.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Tradução de George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

