

da realidade histórica: “Fahrenheit 451”, de Ray Bradbury

A ficção especulativa tece com a História uma relação específica e original, por um lado recusando a referencialidade empírica, por outro ancorando em mecanismos próprios do seu género literário que recriam contextos reais e conhecidos. A análise deste aparente paradoxo sugere o contributo incontornável desta ficção para o debate sobre a Literatura e a História.

O conceito de ficção especulativa associa-se à criação de um mundo imaginário que transcende a noção do “mundo possível” dos textos ficcionais, porquanto se caracteriza por um afastamento do real empírico, desenvolvendo-se em torno de uma diegese particular: o espaço, o tempo, os objectos, as personagens do texto narrativo especulativo podem não corresponder à lógica do mundo real. Esse universo narrativo constrói-se à revelia da representação mimética da realidade que muitos autores imputam aos modos ficcionais; todavia, ele não deixa, ainda assim, de projectar uma relação com o mundo real que pode traduzir-se numa transfiguração desrealizante do mesmo (Reis, 1994: 245). O próprio termo “especulativo” remete para a ligação entre conhecimento histórico e imaginação, uma extrapolação que, segundo Robert Heinlein, traduz o espírito do tempo (Davenport, 1969: 29) e que assume diferentes expressões em textos de ficção científica, fantástica, maravilhosa ou utópica. A ficção especulativa conquista, assim, um papel contíguo e complementar ao do romance histórico, que aqui nos propomos exemplificar com a obra de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.

Defensores da ficção especulativa acentuaram a sua vertente de crítica social, devido ao seu carácter mais abrangente face ao romance histórico e à sua interpretação do ritmo e das mutações constantes da vida moderna (Davenport, 1969: 41). Esta perspectiva redutora encontra oposição no seio dos próprios escritores de ficção científica, como Kornbluth, que lhe outorgam uma simbologia profunda e a capacidade de abordar temas mais universais (Davenport, 1969: 49/50). Porém, nas suas vertentes utópica e distópica, a primeira posição

parece ter fundamento, já que o paradigma utópico se associa à criação de uma sociedade imaginária perfeita, ao sonho da felicidade colectiva, isto é, à negação da sociedade real.

Embora o texto *Utopia*, de Thomas More, constitua a matriz referencial desta definição e das múltiplas expressões que se lhe seguiram, a *República* de Platão havia já traçado o projecto de uma cidade ideal, política e socialmente perfeita. Os textos utópicos mais recentes são fiéis à coordenada central destas narrativas matriciais: a ideia absoluta de uma alteridade radical face à realidade coeva e conhecida. Deste modo, a crítica social e política e às instituições (Baczko, 1985: 357) não é explícita, ela descodifica-se a partir de uma leitura em negativo: a Cidade Nova das Utopias é a substituição, por oposição absoluta, à cidade real – metonimicamente, à sociedade real.

A ficção científica surge, no século XIX, como a expressão mais optimista da utopia, fruto das revoluções industrial e científica e consumidora incondicional dos referentes postos à sua disposição pela ciência e pelo progresso. São exemplo desta corrente autores como Júlio Verne, H. G. Wells, Bellamy, Lasswitz (McQuairie, 1980: 242).

A história do século XX, particularmente da segunda metade, com a Segunda Guerra Mundial, vê consolidar-se uma outra dimensão da utopia: as correntes antiutópicas, ou distópicas, associadas ao crescente questionar do impacto da tecnologia no comportamento da humanidade, e a uma leitura dos acontecimentos históricos em que a utilização perversa do conhecimento e do progresso tecnológico e científico se relaciona com os regimes totalitários. A antiutopia exprime desconfiança face ao avanço desordenado, desregrado, da ciência (Taylor, 1972: 861).

Baczko indica dois textos fundamentais do século XX como expressão exemplar da antiutopia: *Brave New World*, de Aldous Huxley (1932) e *1984*, de George Orwell (1949). Enquanto o primeiro se centra na crítica implícita ao progresso técnico e científico, o segundo veicula uma crítica de natureza política aos regimes comunistas totalitários. Numa e noutra obra, o conflito entre o indivíduo e a sociedade assume um crescendo significativo, pois os protagonistas progredem no sentido da recuperação do poder do pensamento e da identidade individual, numa ruptura gradual com o poder e a ideologia instituída. O herói torna-se antiherói devido à solidão a que a sua capacidade de pensar o remete, e é também o pensamento que, ao dar-lhe o sonho da liberdade, o condena no final de cada uma destas narrativas. A vitória é, assim, da sociedade e do colectivo.

Um aspecto pertinente comum a estes dois textos é sem dúvida o contributo que dão à expressão de angústias colectivas associadas a um determinado período ou contexto histórico (Baczko, 1985: 363). A antecipação é o meio escolhido para exprimir uma leitura negativa da

história; o efeito de verosimilhança e a coerência interna do texto apoiam-se em recursos característicos da ficção científica, entre os quais se salienta a utilização de um tempo futuro. Este aspecto é distintivo na ficção especulativa, opondo-a ao romance histórico, já que este se reporta a acontecimentos passados, enquanto a narrativa especulativa não narra o que aconteceu, mas o que poderia acontecer: para isso, interpreta o presente com minúcia cirúrgica, apropriando-se assim da dimensão de historicidade da literatura.

Fahrenheit 451 foi escrito por Ray Bradbury em 1953 e herda dos dois textos a que aludimos aspectos significativos, em especial de *1984*, de Orwell.

Trata-se de um romance que entronca numa concepção de narrativa especulativa, visto criar uma sociedade imaginária que degenera de aspectos da sociedade contemporânea à própria narrativa. A história desenvolve-se em torno da actividade levada a cabo pelos bombeiros, cuja missão é localizar e queimar todos os livros existentes na cidade. O livro e a leitura constituem algo de proibido, de exógeno à sociedade de *Fahrenheit*. A questão do controle e censura estatal sobre a imprensa e a escrita em geral foi tratada nos exemplos clássicos de distopia a que aludimos, como *1984* e *Brave New World* (Seed, 1994: 237), e aparece depurada e celebrizada no título deste romance de Bradbury, que como se sabe refere, em graus da escala de *Fahrenheit*, a temperatura à qual os livros ardem. Esta imagem central é atribuída, segundo alguns críticos, à inspiração na destruição nazi dos livros pelo fogo, frente à Universidade de Berlim, em plena ascensão do nazismo (Seed, 1994: 236).

Como é que a actividade de incendiar os livros, subversão moral da função altruísta e humanista dos bombeiros no mundo real, empírico, e que se constitui como *leitmotiv* da narrativa, reflecte a sociedade americana?

O protagonista de *Fahrenheit*, Guy Montag, é justamente um dos bombeiros encarregues de tal tarefa. No início da narrativa, ele é a expressão do próprio sistema, executa a ideologia do poder, usa a sua farda e insígnia (identificadas com a América) e vive inebriado pela própria rotina. Usou o conforto material que a profissão lhe proporciona e não se questiona sobre a sua acção, até conhecer Clarisse, uma jovem de 17 anos, cuja influência é determinante na sua percepção do mundo, visto que o leva progressivamente a questionar os seus actos; são as suas perguntas e a sua curiosidade que o incitam a buscar a verdade e o auto-conhecimento, o que redundará numa ruptura assumida relativamente ao sistema e que se exprime através do confronto entre Montag e Beatty, o chefe dos bombeiros. Clarisse é, assim, uma personagem catalisadora (Seed, 1994: 233), porquanto é ela que faz despoletar a trama narrativa – ela pensa e sente, enquanto as outras personagens, tal como Montag, aceitam. Este é, de resto, um traço distintivo das distopias dos anos cinquenta, o pressuposto de que a insatisfação

face ao regime contemporâneo será, mais cedo ou mais tarde, registada pelos protagonistas, frequentemente devido à função catalisadora de personagens como Clarisse (Seed, 1994: 233).

Assim, é esta personagem que desencadeia também uma interpretação crítica da sociedade, e é através dela que Montag verbaliza e caracteriza o mundo que o rodeia. Porém, o que é interessante em Clarisse é que, como refere McGiveron (McGiveron: 3), ela apenas enuncia os factos, sem teorizar sobre eles. A verdade sobre os factos tem de ser descoberta e enunciada: Clarisse é a linguagem, Montag é o leitor que a interpreta. Assim, Clarisse antecipa a metáfora final das *book people* (pessoas que memorizaram livros), pois ela própria é metáfora do texto literário, os seus enunciados oferecem outros níveis de sentido.

E que sociedade é esta que a interpretação das palavras de Clarisse desvenda? Por exemplo, o universo familiar de Montag insere-se no contexto de prosperidade económica que marcou os anos cinquenta na América, de que a sua casa é exemplo. O quarto de Mildred, a mulher de Montag, é hipérbole deste fascínio novo, com as paredes forradas de écrans gigantescos, o que se associa igualmente ao impacto da televisão. Esta personagem retrata justamente a inércia, a inactividade, o conformismo e a ausência de pensamento político que marcaram a sociedade dos anos cinquenta. O mundo de Mildred é constituído pela televisão, pelo automóvel, pelas festas e pelo consumo de tranquilizantes, expressão última da anulação do próprio pensamento, do vazio que se instala e se repercute nas próprias relações humanas, de que o casamento de Montag e Mildred é paradigmático. Televisão e tranquilizantes, aliás, assumem igual preponderância na destruição da capacidade de reflexão e de pensamento; ambos desempenham uma função narcótica que, no caso da televisão, veicula ainda uma crítica à tecnologia de que é metonímia e ao consumismo de que é, a um tempo, expressão e pivô. A televisão não substitui apenas o pensamento, visto que a própria trama narrativa, com o móbil da destruição dos livros pelo fogo, legitima, no nosso entender, que ela represente a substituição absoluta do livro, a grande ameaça que a sociedade contemporânea viu posteriormente comprovada.

Enquanto Mildred veicula uma leitura da sociedade e da cultura da época, a proibição da leitura que justifica a trama narrativa acusa questões do foro ideológico e político, acentuando a negação da liberdade individual, a violação de direitos humanos inalienáveis e a perseguição dos indivíduos pelo sistema. A cultura de suspeição sobre o indivíduo reflecte ainda o conflito entre este e a maioria instituída, a cultura de massas e o conformismo que lhe é consequente (Hoskinson, 1995: 2).

Estas são características dos regimes totalitários que já Orwell reproduzira em *1984*, e que se explicam no contexto da América dos anos cinquenta, com a fobia aos regimes

comunistas, concretizada na acção política do macartismo. *The witch hunt*, ironia no país baluarte dos direitos humanos e do culto da liberdade individual, metamorfoseia-se em expressões múltiplas de confiscação da liberdade – no caso de *Fahrenheit*, a liberdade de possuir livros e de os ler.

Mas a década de cinquenta protagoniza ainda outras vulnerabilidades da sociedade americana inerentes ao clima de Guerra Fria, razão pela qual *Fahrenheit* é considerado, por alguns críticos, como uma *cold war novel*. Por exemplo, outro importante aspecto que o romance reflecte é a fragilidade da vida humana numa era de consciência atómica (Hoskinson, 1995: 4) e de sentimentos escatológicos impulsionados por essa consciência. A parte final de *Fahrenheit* apropria-se dessa dimensão, já que, ao concretizar a sua fuga da cidade, Montag assiste ainda à destruição desta por uma bomba, testemunhando igualmente a morte da sua mulher, Mildred, expressão e vítima do próprio sistema.

Este recurso final oferece ainda outras perspectivas de leitura, uma vez que o regime, o sistema, a maioria, resistem ao indivíduo – este é bem sucedido na fuga e na criação de uma alternativa, mas não os derrota; eles são, antes, destruídos por um factor endógeno, a bomba. Ou seja, o criador é vítima da sua criação e, como no mito de *Frankenstein*, soçobra ao monstro que criou. Em última análise, enfatiza-se assim uma perspectiva didáctica relativa-mente aos perigos que minam a sociedade da época, com a bomba e os riscos de uma guerra.

No final de *Fahrenheit*, contrariamente a *Brave New World* e a *1984*, o protagonista conquista a liberdade e a felicidade individual, ainda que sacrificadas à clandestinidade. Os dissidentes encontram refúgio no meio rural, no contacto com a natureza, uma espécie de paraíso perdido que convoca o mito da Arcádia, e transferem para si próprios o conteúdo dos livros que não podem ter existência física: cada pessoa memoriza um livro, cada pessoa é um livro. Este final confere a *Fahrenheit* uma dimensão utópica que questiona o pendor distópico de toda a narrativa.

Assim, o final do romance aponta para um contraste entre os valores e as características da sociedade coeva da narrativa, que inequivocamente nega, e princípios estruturantes da cultura americana, como o mito do novo começo e o primado da liberdade individual.

Em termos da coerência interna do texto, o recurso às *book people* e à estratégia de memorização de livros é particularmente relevante, pois a relação homem-livro é estilizada até à dimensão da própria identidade. Além disso, essa fusão representa a apologia do registo do passado, da expressão do imaginário, da memória e da história colectivas.

Assim, este final optimista que confere a *Fahrenheit* um carácter híbrido, ilustra de modo singular a questão inicial que apontámos, isto é, de que modo a ficção especulativa se inscreve

na relação entre Literatura e História. *Fahrenheit* é exemplar, porque se desdobra em plataformas de leitura: comunga da dimensão premonitória e didáctica da ficção científica e utópica – como refere o protagonista, ...*books just might stop us from making the same insane mistakes* (Bradbury, 1991: 74); cria uma metalinguagem que nasce da leitura da realidade coetânea; recorre magistralmente à representação metafórica, substituindo essa realidade por um mundo imaginário que nos devolve as angústias e as esperanças reais de uma época. Por fim, interpreta a História de forma imediata, aduzindo, no nosso entender, perspectivas complementares e incontornáveis à representação histórica noutros géneros ou subgéneros literários.

Referências Bibliográficas

1. Obras e artigos de Ray Bradbury:

BRADBURY, Ray (1991), *Fahrenheit 451*, (1.ª ed.: 1953), New York, Ballantine.

BRADBURY, Ray (1980), “Dusk in the Robot Museums: The Rebirth of Imagination”, in *Mosaic*, XIII (3-4), pp. v-x.

BRADBURY, Ray (1953), “Day After Tomorrow. Why Science Fiction?”, in *Nation*, vol. 116, pp. 364-366.

2. Obras e artigos sobre Ray Bradbury:

CLARESON, Thomas D. (ed.), (1971), *Science Fiction: the Other Side of Realism*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press.

DAVENPORT, Basil *et alii* (1969), *The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism*, (1.ª ed.: 1959), Chicago, Advent Publishers.

OLANDER, Joseph D.; GREENBERG, Martin H. (1980), *Ray Bradbury*, New York, Taplinger Publishing Company.

PÉTILLON, Pierre-Yves (1992), *Histoire de la Littérature Américaine. Notre Demi Siècle – 1939-1989*, Paris, Fayard.

SEED, David (1994), “The Flight from the Good Life: Fahrenheit 451 in the Context of Postwar American Dystopias”, in *Journal of American Studies*, vol. 28 (2), pp. 225-240.

TOUPONCE, William F. (1980), “The Existential Fabulous: A Reading of Ray Bradbury’s ‘The Golden Apples of the Sun’”, in *Mosaic*, XIII (3-4), pp. 204-217.

TOUPONCE, William F. (1998), *Ray Bradbury and the Poetics of Reverie*, (1.ª ed.: 1984), San Bernardino, The Borgo Press.

Informação obtida via Internet:

- HOSKINSON, Kevin (1995), "The Martian Chronicles and Fahrenheit 451: Ray Bradbury's cold War Novels", in *Extrapolation*, vol. 36 (4), pp. 345-360, <http://web7.searchbank.com.infotrac>.
- MCGIVERON, Raqueef O. (1996), "What Carried the Trick? Mass Exploitation and the Decline of Thought in Ray Bradbury's Fahrenheit 451", in *Extrapolation*, vol. 37 (3), pp. 245-257, <http://web7.searchbank.com.infotrac>.
- MCGIVERON, Raqueef O. (1998), "To Build a Mirror Factory: the Mirror and Self-Examination in Ray Bradbury's Fahrenheit", in *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 39 (3), pp. 282-288, <http://web7.searchbank.com.infotrac>.
- MOONEY, Shane (1996), "The Bradbury Chronicles. Interview with Ray Bradbury", in *Computer Gaming World*, pp. 83-89, <http://web7.searchbank.com.infotrac>.

3. Obras e artigos gerais:

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1984), *Teoria da Literatura*, (1.ª ed.: 1967), Coimbra, Livraria Almedina.
- BACZKO, Branislaw (1985), "Utopia", in *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 5, Lisboa, INCM.
- BEAUCHAMP, Gorman (1980), "The Frankenstein Complex and Asimov's Robots", in *Mosaic*, XIII (3-4), pp. 84-93.
- BLASING, Mutlu (1987), *American Poetry. The Rethoric of its Forms*, New Haven, Yale University Press.
- BOVA, Ben (1979), "Science Fiction and Reality", in *The Writer*, vol. 92 (5), pp. 7-10.
- BOVA, Ben (1982), "The Challenge of Science Fiction Writing", in *The Writer*, vol. 95 (9), pp. 9-12.
- BUESCU, Helena *et alii* (org.), (2001), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Dom Quixote.
- CARROLL, Peter N.; NOBLE, David (1977), *The Free and the Unfree. A New History of the United States*, London and New York, Penguin.
- CARTER, Paul A. (1972), "Extravagant Fiction Today – Cold Fact Tomorrow", in *Journal of Popular Culture*, vol. 5 (4), pp. 979-987.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan (1978), *Dicionário das Ciências da Linguagem*, (1.ª ed.: 1972), Lisboa, Publicações D. Quixote.

- FOWLER, Alastair (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press.
- GIL, Fernando (1984), *Mimésis e Negação*, Lisboa, INCM.
- HORÁCIO (1984), *Arte Poética*, Lisboa, Editorial Inquérito.
- KELLY, Gordon (1968), "Ideology in Some Science Fiction Novels", in *Journal of Popular Culture*, vol. II (2), pp. 211-224.
- LAWLER, Donald L. (1980), "Certain Assurances: The Utilities of Speculative Fictions in Shaping the Future", in *Mosaic*, XIII (3-4), pp. 2-10.
- LE GUIN, Ursula (1981), "On Writing Science Fiction", in *The Writer*, vol. 94 (2), pp. 11-14.
- LODGE, David (1983), *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, (1.ª ed.: 1977), London, Edward Arnold.
- MCQUARIE, Donald (1980), "Utopia and Transcendence: An Analysis of Their Decline in Contemporary Science Fiction", in *Journal of Popular Culture*, vol. XIV (2), pp. 242-249.
- O'CALLAGHAN, Bryn (1993), *An Illustrated History of the USA*, (1.ª ed.: 1990), Harlow.
- PIRES, Maria Laura B. (1996), *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*, Lisboa, Universidade Aberta.
- PLATÃO (1980), *República*, Lisboa, Gulbenkian.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1994), *Dicionário de Narratologia*, (1.ª ed.: 1987), Coimbra, Livraria Almedina.
- TAYLOR, Angus M. (1972), "Science Fiction: The evolutionary Context", in *Journal of Popular Culture*, vol. 4, pp. 858-864.
- TINDALL, George B.; SHI, David E. (1997), *America*, (1.ª ed.: 1984), New York and London, W.W. Norton & Company.
- TODOROV, Tzevan (1977), *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Editores.
- WESSELING, Elisabeth (1991), *Writing History as a Prophet – Postmodernism Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.