

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**RUDINEI KOPP**

**COMUNICAÇÃO E MÍDIA NA LITERATURA DISTÓPICA  
DE MEADOS DO SÉCULO 20:  
Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury**

**TESE DE DOUTORADO**

**PORTO ALEGRE  
2011**

**RUDINEI KOPP**

**COMUNICAÇÃO E MÍDIA NA LITERATURA DISTÓPICA  
DE MEADOS DO SÉCULO 20:  
Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social, no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

**Orientador: Prof. Dr. Francisco Rüdiger**

**PORTO ALEGRE  
2011**

K83c Kopp, Rudinei  
Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20 : Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury / Rudinei Kopp. – 2011.  
278 f. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.  
Orientação: Prof. Dr. Francisco Rüdiger.

1. Comunicação de massa - História. 2. Comunicação de massa e tecnologia. 3. Literatura distópica. I. Rüdiger, Francisco. II. Título.

CDD: 302.2309

**RUDINEI KOPP**  
**COMUNICAÇÃO E MÍDIA NA LITERATURA DISTÓPICA DE MEADOS DO**  
**SÉCULO 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

Linha de Pesquisa: Práticas Culturais nas Mídias, Comportamentos e Imaginários da Sociedade da Comunicação.

Aprovada em 25 de agosto de 2011.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Francisco Rüdiger  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Orientador

---

Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Jorge Campos  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Erick Felinto  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Mozart Linhares da Silva  
Universidade de Santa Cruz do Sul

*Para Júlia, minha filha*

## RESUMO

Esta tese analisa a forma como são encaminhadas ficcionalmente as representações dos meios de comunicação em cinco textos distópicos no período do entre e do pós-Guerras Mundiais. As narrativas selecionadas como paradigmáticas da literatura distópica neste espaço de tempo são: *Nós* (1924), de Eugene Zamiatin; *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (1949), de George Orwell; *Revolução no futuro* (1952), de Kurt Vonnegut Jr.; e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. Toma-se o contexto daquela época como fundamental para a emergência da literatura distópica, da sociedade tecnológica e da comunicação de massa enquanto fenômenos sociais relevantes. As representações dos meios de comunicação apresentadas pelos autores fazem ressoar, de maneira geral, o pensamento crítico que havia, então, acerca desses meios e situa-os como tecnologias fundamentais para a manutenção do poder. O homem, sob essa perspectiva, pode ser modificado e administrado através, justamente, desses meios. Essa manutenção se resume a fazer o indivíduo abdicar de qualquer atitude dissonante daquilo que se define como o modo padrão de estabilidade dessas sociedades.

**Palavras-chaves:** distopia, literatura distópica, história dos meios de comunicação, tecnologias da comunicação

## ABSTRACT

This thesis analyzes the manner whereby the representations of the media in five dystopian texts in the in-between and post-World Wars times are directed. The narratives selected as paradigmatic from the western dystopian literature within this period of time, are: *We* (1924), by Eugene Zamiatin; *Brave new world* (1932), by Aldous Huxley; *1984* (1949), by George Orwell; *Player Piano* (1952), by Kurt Vonnegut Jr.; and *Fahrenheit 451* (1953), by Ray Bradbury. The text of that time is taken as fundamental for the emersion of dystopian literature, of the technological society and mass communication while posing as relevant social phenomena. The representations of the means of communication presented by the authors make resonate, in general, the critical thinking that existed back then about these means and considers them as basic technologies for keeping a grasp on power. Man, under this perspective, can be modified and administrated through, exactly, these means. This grasp induces the individual to abdicate any distorting attitude toward what is defined as the stability pattern of these societies.

**Key words:** dystopy, dystopian literature, history of media, communication technology

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1. A DISTOPIA NO OCIDENTE</b>	30
1.1 A utopia a partir de Thomas More	30
1.2 A emergência das distopias: medo e ansiedade no futuro	43
1.3 Teorias da distopia	52
1.4 Conclusão	60
<b>2. OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO 20: TECNOLOGIAS E USOS</b>	64
2.1 Imprensa: informação e diversão	73
2.2 Cinema: o espetáculo coletivo	76
2.3 O rádio: o som onipresente	82
2.4 A televisão: imagem, som e entretenimento dentro de casa	90
2.5 Conclusão	94
<b>3. NÓS (1924)</b>	104
<b>3.1 A comunicação no Estado Unificado</b>	109
3.1.1 O <i>Jornal do Estado</i> : a palavra única	111
3.1.2 A Fábrica de Música: a marcha única	114
3.1.3 O musicômetro: a beleza da regra	117
3.1.4 Os poetas estatais: o nascimento da engenharia de almas	122
3.2 Conclusão	124
<b>4. ADMIRÁVEL MUNDO NOVO (1932)</b>	130
<b>4.1 A comunicação para uma vida emocionalmente fácil</b>	134
4.1.1 Escritório de Propaganda e Colégio de Engenharia Emocional e hipnopédia: engenharia emocional e condicionamento social	137
4.1.2 Cinema sensível: prazer, superficialidade e moralização	141
4.1.3 Rádio e música: o som onipresente	144
4.1.4 Cultura do consumo: um mundo sem reflexão, um mundo feliz	147
4.2 Conclusão	152
<b>5. 1984 (1949)</b>	158
<b>5.1 A comunicação do Partido</b>	162
5.1.1 O Grande Irmão: a imagem onipresente do poder	166
5.1.2 Ministério da Verdade: a fabricação da realidade e os operários da palavra	169
5.1.3 Teletelas: vigilância, propaganda e disciplina	180
5.1.4 Cinema: adoração, ódio e ritualização	185
5.2 Conclusão	188



<b>6. REVOLUÇÃO NO FUTURO (1952)</b>	193
<b>6.1 A comunicação eficiente para uma sociedade tecnológica</b>	198
6.1.1 Televisão: o aparelho feito para preencher a vida	207
6.1.2 Os clubes-do-livro: cultura industrializada e criatividade planejada	211
<b>6.2 Conclusão</b>	214
<b>7. FAHRENHEIT 451 (1953)</b>	221
<b>7.1 A comunicação de <i>Fahrenheit</i></b>	224
7.1.1 Livros: a opção pela superficialidade e o esvaziamento da cultura	231
7.1.2 Televisão: a substituição da vida	236
7.1.3 Rádio: onipresença do meio e afastamento do sujeito	243
7.1.4 A cultura da comunicação de massa: um fluxo constante de excitações	245
<b>7.2 Conclusão</b>	249
<b>8. CONCLUSÃO</b>	253
<b>9. REFERÊNCIAS</b>	270

## INTRODUÇÃO

A primeira metade do século 20 é a época na qual se notabiliza uma forma de expressão artística - a literatura distópica - que imagina o futuro como um tempo pior do que o atual e os meios de comunicação de massa se projetam e se agigantam como fenômeno social relevante. Não chegam a ser movimentos dependentes entre si, mas é perceptível a presença de representações destes meios nas obras distópicas. Este trabalho analisa essas representações em cinco romances distópicos fundamentais produzidos nesse período: *Nós* (1924), de Eugene Zamiatin; *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (1949), de George Orwell; *Revolução no futuro* (1952), de Kurt Vonnegut Jr; e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

Foi durante o século 20 que a literatura distópica se consolidou, tomou corpo, ganhou notoriedade e se firmou como uma das marcas desse tempo. Houve condições para isso, para a emersão de uma forma de pensar, imaginar e escrever sobre o futuro como um tempo no qual as coisas se tornariam piores. Até o século 19, o sentimento em relação aos dias que viriam não costumava ser tão povoado por imagens de um pesadelo. Um pensador ou um escritor<sup>1</sup>, quando pensava sobre o futuro, facilmente imaginava que o ser humano seria capaz de conduzir seus passos para mundos melhores. Projetava a vida a partir de desígnios normalmente otimistas e depositava fé na ciência, na tecnologia, na racionalidade e, sobretudo, na benevolência do ser humano como as condições capazes de arquitetarem a vida ideal no futuro. Imaginava-se um sonho ou algo parecido com um paraíso na Terra para os dias que viriam.

Quando o engenheiro naval russo Eugene Zamiatin escreveu o romance *Nós*, entre 1920 e 1921<sup>2</sup>, não deve ter lhe ocorrido que estivesse redigindo o texto que é considerado, por estudiosos como Alexandra Aldridge (1984), como a “distopia paradigmática” (p. 16) em termos literários. A exemplo de tantos casos, a categorização, a definição do gênero, veio posteriormente. Zamiatin estava registrando suas impressões, seu estado de ânimo, a mentalidade, o imaginário de uma época e as condições históricas num romance que projetava um mundo para

---

<sup>1</sup> Especialmente europeu ou norte-americano.

<sup>2</sup> Publicado somente em 1924.

mil anos adiante. O seu esboço de futuro não tinha uma visão intencionalmente otimista como o da *República* (em torno de 380 a.C), de Platão; o da *Utopia* (1516), de Thomas More; o da *Nova Atlântida* (1624), de Francis Bacon; o de *Daqui a cem anos* (1887), de Edward Bellamy; ou o de *A modern utopia* (1905), de H. G. Wells. Todos estes apostavam muito na capacidade humana – no futuro ou num lugar desconhecido - de viver seu livre arbítrio de acordo com os planos mais nobres e dignos para o bem da própria humanidade. São, obviamente, textos que constroem sistemas de vida que pareciam muito bons aos olhos dos seus escritores e dos seus admiradores.

O futuro imaginado de Zamiatin estava calcado na potencialização daquilo que ele via se desenhando especialmente (mas não só) na União Soviética, ainda sob o regime de Lenin. Textos desse tipo se tornarão constantes durante o século 20 – e se estendem ao capitalismo - e o futuro, neles, não será, cada vez mais, um tempo que tenha saído dos sonhos. Mark Hillegas (1967) afirma que esses livros revelam um “índice das ansiedades do nosso tempo” (p. 3). O termo pesadelo se adequa melhor à imaginação dos escritores distópicos e isso não é gratuito, não brota espontaneamente como uma manifestação solitária ou rara. Se foi nesse século que houve uma ampliação sem precedentes na expectativa de vida da população, na universalização da alfabetização, no aperfeiçoamento e na ampliação da produção de alimentos, mercadorias diversas e energia; na erradicação de males milenares e tantas outras conquistas por conta do conhecimento científico e da tecnologia, foi também o que viria a ter, para sempre, as cicatrizes de regimes, conflitos, agressões e massacres planejados em dimensões inimagináveis até então.

O período do entreguerras até os primeiros anos pós-Segunda Guerra é marcado por uma série de eventos que foram definitivos para criar um ambiente propício ao surgimento de uma consciência menos otimista acerca do futuro. Franz Alexander, no prefácio de *Nuestra era irracional* (1944), registra seu assombro diante da sua época:

Na Europa, vi desintegrar-se rapidamente o mundo que havia conhecido, que havia sido para mim como uma segunda natureza. Como a vasta maioria dos europeus testemunhou aqueles anos pródigos em acontecimentos, presenciei o gradual colapso de uma época cultural. Não era claro o que viria, sendo muito mais claro o que ia desaparecendo

especificamente: os valores mais altos que eu havia conhecido. A ciência e a criação artística em si mesmas e o paulatino melhoramento das relações humanas mediante o uso do saber e da razão cediam a uma transição para uma sensação angustiante de insegurança, a temores e receios no seio de uma humanidade de mentalidade mecanicista corrompida pelo progresso técnico. Cada qual esperava o pior, vivia aprisionado ao espanto e ansiedade e se preocupava exclusivamente por si mesmo, pelo seu porvir incerto e os problemas candentes do dia. (pp. 11-12)

Esse sentimento se torna tanto mais elucidativo à medida em que ele reconhece toda a capacidade irrealizada que uma época possuía para alcançar os sonhos de outros tempos. Alexander avalia que: “Talvez nunca como no presente tenha sido tão absoluto o predomínio das forças irracionais na personalidade humana” (p. 21). Tudo isso justamente numa “época de máxima divulgação científica e do mais prodigioso desenvolvimento técnico, que, se fosse feito a partir de um uso inteligente, poderia fazer a vida de todos os habitantes da Terra mais fácil e agradável do que nunca” (p. 21).

Franklin Baumer (2002) sintetiza o estado de ânimo desse período:

O progresso glorioso da história europeia fora interrompido ou invertido (...).Desencanto, desumanização (provocada por hipertrofia da “Máquina”), perda da alma, cultura de massas, e outras expressões semelhantes eram proferidas *ad nauseam* para descrever a situação atual da Europa. Esta conversa sobre declínio e decadência, espalhada nas décadas de 1920 e 1930, exprime, talvez melhor do que qualquer outra coisa, a doença histórica de acometera os europeus do século 20. (p. 282)

Krishan Kumar (1987) afirma que “depois da Primeira Guerra, as utopias estão em retrocesso por toda parte. Os anos 1920, 1930 e 1940 foram a era clássica das ‘utopias em negativo’, das anti-utopias ou distopias. Essas são as ‘décadas diabólicas’, os anos do desemprego em massa, das perseguições em massa, de ditadores brutais e das guerras mundiais” (p. 224). Se essas são as condições históricas mais evidentes e visíveis, há também um painel que se refere ao estado de ânimo que assolava o pensamento dessa época e certas questões que eram prementes e definidoras da sociedade como um todo. Um campo que se enquadra na interseção entre ficção distópica, pensamento e modo de vida é a tecnologia. Certamente não se trata de um período identificado apenas pelos conflitos e pelas

tragédias, mas está longe de ser a realização de um ideal de paz entre os homens. Essa primeira metade de século é repleta de adjetivos e rótulos esclarecedores e em nada se parece com uma nova Era de Ouro. Eric Hobsbawm chama o período de 1914 a 1945 como a “Era da Catástrofe”. Essa mesma faixa de tempo, Franklin Baumer lembrará que costuma ser chamada também de “era do Fascismo”. Para Oswald Spengler, as décadas que inauguram o século 20 anunciam a decadência do Ocidente. José Ortega y Gasset fala desses anos como o tempo do “império das massas” e do “homem-massa”. Jacques Ellul as caracteriza como o advento da “Idade da técnica” ou “sociedade tecnológica”.

Walter Fogg, em *Technology and dystopia* (1975)<sup>3</sup>, se dedica a lançar algumas questões que relacionam a forma como a tecnologia tem sido representada na ficção distópica do século 20. Antes de falar exatamente sobre as distopias, ele lembra que a tecnologia, nos termos atuais, “é inseparável do seu desenvolvimento histórico, da sua conexão com a revolução industrial e da história econômica, social e política do Ocidente. Ela também é inseparável do desenvolvimento da ciência desde o Renascimento” (p. 61). Esse breve contexto é apresentado com o propósito de diferenciar a ciência moderna da ciência da Grécia Clássica. Para Fogg, essa distinção é importante porque há uma grande variação na maneira como a ciência é compreendida num texto utópico como a *República* (em torno de 380 a.C), de Platão, em relação à *Nova Atlântida* (1624), de Francis Bacon.

Como lembra Fogg, “o propósito da ciência para Platão era a contemplação, a compreensão teórica da natureza. Os gregos antigos não reconheciam a necessidade de relacionar seu conhecimento para o aproveitamento dos poderes da natureza para a utilidade do homem” (p. 61). Essa visão e, por consequência, a ênfase na ideia do conhecimento aplicado como um elemento fundador de uma sociedade utópica, muda radicalmente com Bacon. Ele “via o crescimento do conhecimento científico como um movimento histórico, um empreendimento coletivo, uma revolução na qual o homem poderia controlar a natureza, reformar sua concepção fundamental das coisas e trazer paz e abundância sobre a Terra” (p. 61). A definição dessa crença, de acordo com Fogg, era clara: “Conhecimento é poder:

---

<sup>3</sup> Um artigo relativamente breve (pp. 57-73) publicado na coletânea *Utopia/Dystopia?*, organizada por Peyton E. Richter (Boston University), mas que tem sido uma referência recorrente e fundamental nas reflexões sobre as relações entre tecnologia, utopia e distopia.

poder de invenção, de descoberta e de controle.” (p. 62) É com essa atitude otimista em relação ao que o homem poderia fazer com a aplicação do conhecimento científico que Bacon escreve sua utopia<sup>4</sup>. Fogg destaca que “ele é o primeiro exemplo de um utopista que acredita firmemente que a aplicação da nova ciência e da tecnologia<sup>5</sup> significava o progresso da humanidade” (p. 62).

Essa exposição inicial revela a característica que as utopias adquirem a partir do século 17. Fogg lembra, por exemplo, que, na *República*, a principal preocupação partia da ideia de construir “uma sociedade ideal na qual as principais dimensões são éticas e políticas”; e a “educação é central, mas ela é essencialmente uma educação moral, uma educação para a virtude”. Em contraponto, *Nova Atlântida* “apresenta-nos uma sociedade com uma sociedade na qual o principal propósito é a descoberta e a invenção” (p. 62).

A tecnologia se converte no agente dessas utopias e alcançá-las se torna sinônimo de utopia possível. No século 19, boa parte dos sonhos de Bacon estavam sendo realizados através das circunstâncias históricas daquele momento, que combinavam a Revolução Industrial, o desenvolvimento do capitalismo e um ambiente que concentrava uma boa trajetória de conhecimentos técnicos e científicos. As utopias, no entanto, se renovam e continuam projetando mundos melhores do que aqueles nos quais seus autores viviam. Erich From, na apresentação<sup>6</sup> de *Daqui a cem anos*, destaca que a última década do século 19 foi de notável intensidade na produção de textos utópicos.

Nesse período, a principal figura associada à tecnologia é a máquina e as primeiras ambivalências sobre o que ela representava, e que conseqüentemente envolviam a tecnologia, surgem através de manifestos e textos como *Erehwon* (1872), de Samuel Butler. Fogg destaca que a literatura, nesse momento, já revela percepções menos otimistas na relação entre o homem e a máquina: “a máquina vai além do propósito de quem a criou; a máquina é impessoal e indiferente aos valores do homem; a máquina é destrutiva na compreensão da comunidade e uma fonte de

---

<sup>4</sup> Pelo menos parte dela. *Nova Atlântida* é uma obra inacabada.

<sup>5</sup> Fogg considera tecnologia como “um meio organizado e sistemático para uso de materiais e forças da natureza para produzir quer sejam objetos úteis ou poder para afetar o homem, a sociedade e a natureza. A noção central nessa definição são a produção e a utilidade” (p. 61).

<sup>6</sup> Na *Apresentação* (p. 5) da edição de BELLAMY, Edward. *Daqui a cem anos*. Rio de Janeiro: Record, 1960.

alienação para o homem; os seres humanos são tornados obsoletos pelas máquinas” (p. 64). A imagem das máquinas industriais, como a tecnologia materializada que suporta a ideia de salvação e condenação, vai se tornando limitada, como lembra Fogg, e as perspectivas que as possibilidades tecnológicas oferecem se mostrarão, no período que marca a entrada do século 20, ainda mais ambíguas.

Fogg evoca uma frase bastante repetida – “a utopia para um homem é a distopia para outro” - para clarear esse painel inicial e mostrar que, nas distopias, por exemplo, um avanço tecnológico, seja ele real ou imaginado, pode assumir significados bem diferentes: “A ausência do sofrimento poderia significar a administração de drogas para uma vida em coma; a ausência do querer, a eliminação de todos os desejos intensos em um hedonístico *Admirável mundo novo*; a comunidade global, a tecnocracia monolítica do estado mundial em *1984* de Orwell” (pp. 66-67). A lista vai adiante e esses avanços se traduzem, sob um ponto de vista utópico, em benesses para o homem, e na perspectiva distópica, na sua danação.

As distopias do século 20, de acordo com Fogg, “são predominantemente extrapolações daquilo que os escritores sentem que são efeitos destrutivos e desumanizantes da tecnologia e das mudanças tecnológicas” (p. 67). A partir disso, o autor lista alguns temas que considera recorrentes na ficção distópica. Não chega a haver um aprofundamento analítico ou conceitual em torno de nenhum desses eixos, mas, de qualquer forma, isso serve para ilustrar a relevância da tecnologia como elemento constituinte da ficção distópica nos contornos que ela acabou assumindo.

Fogg relaciona três temas e, para justificar as suas categorias, ele cita, com brevidade, os textos ou filmes que se encaixam nesses grupos. A “destruição e transformação da natureza” é um desses pontos. Ele destaca que, por conta do desenvolvimento e do aperfeiçoamento das formas de geração de energia, o homem conta, cada vez mais, com recursos poderosos que possuem, na mesma intensidade, a capacidade de manter a vida e de destruí-la. Fogg cita a energia atômica como uma dessas formas e lembra que o poder de destruição nuclear do mundo é um tema recorrente. Geralmente, o mundo é retratado num pós-acidente

ou ataque atômico. Depois disso, acabam restando poucos seres humanos ou criaturas deformadas pelos efeitos da radiação. Diante desse cenário se constrói uma situação de juízo final: “O leitor tem a impressão de que o dia do julgamento chegou, mas a tarefa, tradicionalmente reservada a Deus, acaba sendo exercida por um homem” (p. 67). Outra maneira de a natureza se transformar ou deformar é através de experiências biológicas. A partir dessas interferências, a natureza, como um todo, sofre mudanças que tornam a vida do homem ameaçada. Conforme Fogg, parece haver, constantemente, nessas abordagens, a ideia de que “há coisas que o homem não devia saber” (p. 68).

“A sociedade manipulada” é outro item identificado por Fogg. Para embasar esse grupo, ele lembra que boa parte das coisas que Bacon projetou como inovações imaginadas em *Nova Atlântida* passaram a fazer parte da vida no século 20. A *Casa de Salomão* estava estreitamente ligada ao poder político em *Bensalém* e, a partir disso, dessa ligação, Fogg afirma que nas distopias um tema recorrente é “precisamente o medo de isso vir a acontecer na sociedade moderna e o controle direto dessa sociedade do futuro acabar nas mãos de uma elite de cientistas-técnicos que definirão as regras a partir de suas próprias normas de eficiência e produção” (p. 69). Isso partiria, especialmente nos Estados Unidos, da percepção de quanto os especialistas em tecnologia e ciência vinham obtendo espaço na condução do poder político. O temor se projeta, de acordo com Fogg, nas ficções distópicas, em tecnocracias que se sobrepõem à participação democrática.

Outro tema é “o homem manipulado”. Neste caso, as “ameaças” da tecnologia podem se manifestar em “campos como a psicologia comportamental, biogenética, psicofarmacologia e neurocirurgia como possibilidades de um condicionamento completo do ser humano, retirando sua liberdade e individualidade” (p. 68). Para isso, são empregadas técnicas diversas de intervenção: drogas, implantes, manipulação genética ou condicionamento psicológico. Nessas condições, o homem acaba perdendo a capacidade de ter a soberania sobre o seu destino. Pode se tornar, como criatura manipulada, um robô humano, um autômato, um ser completamente vigiado, um alienado desconectado com a realidade, e assim por diante.



De forma geral, Fogg considera que,

para esses escritores, a tecnologia representa a condição total do homem ocidental moderno, uma visão de mundo, um conjunto de valores e um modo de pensamento que tem suas raízes bem no início da civilização ocidental. Mais do que isso, esses escritores sentem que a visão de mundo tecnocientífica tem corroído outros modos de pensamento e estilos de vida, além de ter desmistificado o mundo do homem a fim de torná-lo tecnologicamente administrável. (p. 70)

Esta observação é objetivamente o desenho de uma sociedade tecnológica e tanto o homem quanto a própria sociedade se converteram, nessas visões, em objetos calculáveis e adaptáveis a um mundo “tecnologicamente administrável”. O contexto a partir do qual emergem os textos distópicos que serão analisados aqui é de amplo desenvolvimento tecnológico e isso representava uma fonte de preocupação e de dúvidas entre escritores e pensadores identificados com um olhar crítico sobre a sociedade. Ao mesmo tempo que surgem e se desenvolvem novas soluções, aparatos, inventos diversos, sistemas de organização e produção e, até mesmo, revoluções em diversas áreas do conhecimento embalados, a cada dia, pela ciência e pela tecnologia, surgem também reflexões de analistas que encaram esse período de forma desconfiada.

Para Jacques Ellul (1968)<sup>7</sup>, há cinco fenômenos que possibilitaram a transformação da civilização em uma sociedade tecnológica na entrada do século 20: “o desfecho de uma longa experiência técnica, o crescimento demográfico, a aptidão do meio econômico, a plasticidade do meio social interior, o aparecimento de uma clara intenção técnica” (p. 49). Aqui cabe destacar alguns aspectos que são mais importantes para esta pesquisa. A plasticidade social é um desses pontos e ela é possível, de acordo com Ellul, em decorrência de duas situações: o desaparecimento ou o esmorecimento dos tabus sociais e o desaparecimento dos grupos sociais naturais. Sem as ligações tradicionais e os sistemas que tornavam a vida individual presa a normas estabelecidas desde sempre, o indivíduo se transforma num átomo associável e dissociável num ambiente diferente daquele que marcou sua vida social e cultural. O camponês, o homem deslocado, emigrado, desligado das suas origens tradicionalmente pouco mutáveis, irá se aglomerar nos

---

<sup>7</sup> Publicado originalmente na França, em 1954.

grandes centros urbanos e, nesse novo ambiente de concentração atomizada, a técnica moderna terá condições de emergir como modo de organização e de vida: “Forma-se, assim, uma sociedade perfeitamente maleável e de notável ductilidade quer do ponto de vista intelectual quer do ponto de vista material. O fenômeno técnico nela encontra seu meio mais favorável, desde o começo da história humana” (p. 53).

Outro fator que merece destaque é o que Ellul chama de “clara intenção técnica” ou, sinteticamente, de “interesse”. Trata-se, inicialmente, de um interesse de manutenção do poder – com o Estado – e depois com o interesse na geração de recursos financeiros – com a burguesia. Isso, no entanto, ainda não seria suficiente. Em meados do século 19, é muito comum a reação dos operários contra o maquinismo. Não há percepção por parte da massa de que a máquina – a principal face da técnica nesse momento – e a organização industrial venham a lhe trazer benefícios. A virada, nesse sentido, acontece, como lembra Ellul, através de Karl Marx. Ele reabilita a técnica e declara que o operário é vítima do escravocrata e não das máquinas propriamente ditas. O progresso técnico poderá libertar os operários e não tirará-los. Esse ideário gera a reconciliação com a técnica e juntamente com os benefícios, certamente lentos, do progresso ao longo dos anos 1850 até 1914, levará ao convencimento, e interesse dessas massas, de que esse movimento técnico muda a vida dos homens para melhor: “Nesse momento, também por interesse pessoal (ideal do conforto...), as massas aderem à técnica; assim, o conjunto da sociedade é convertido. Formou-se uma vontade comum de explorar ao máximo as possibilidades da técnica” (p. 57).

A entrada ou a instituição da técnica leva à adoção, consciente ou inconsciente, de um modo que não permite outra forma de expressão ou produção que não seja técnico. Ellul considera que “o meio em que penetra uma técnica torna-se todo ele, e às vezes de um só golpe, um meio técnico. Não há escolha possível em presença de um resultado não técnico, fundado seja na fantasia, seja em qualidades individuais, seja em uma tradição” (p. 87). Não se percebe mais a técnica apenas no engenho mecânico e ela penetra em todos os campos da vida. Não serve tão somente como uma forma de pensamento que produz maquinaria. Os princípios baseados na ideia de clarificar, arrumar e racionalizar são levados a toda parte na

forma da “lei da eficácia”. A própria ciência passa a emprestar seu conhecimento – que nem sempre fora interessado ou aplicável - e a viver de forma sinérgica com a técnica.

O poder, assim, também se constitui e se mantém, nesse cenário, através do domínio e da aplicação do conhecimento capaz de conduzir as massas eficientemente a certos modelos que as mantenham sob controle:

A criação dos reflexos condicionados é sistematicamente perseguida, seja por meio de uma educação rigorosa, como no nazismo e no comunismo, seja apoiando-se em reflexos espontâneos já existentes (por exemplo, o reflexo erótico no que se refere à propaganda de guerra nos Estados Unidos). (Ellul, 1968, p. 373)

Da mesma forma, Ellul situa o cinema, o rádio e a televisão nas técnicas do divertimento. Ele afirma que o cinema ocupa o tempo do homem de tal forma que este experimente uma vida que jamais viverá na realidade. Seus sonhos e projeções estão ali, seus problemas se deslocam para a tela e a fuga está completa, mesmo que seja por duas horas. O rádio e a televisão são capazes de preencher o tempo que seria ocupado domesticamente pelos relatos de aborrecimentos do cotidiano. Serve, igualmente, para “unir” a família fisicamente, mesmo que todos estejam distantes e ignorem-se mutuamente. De forma objetiva, esses meios oferecem uma distração que também é uma fuga permitida: “É um serviço público do conforto moral, incumbido de compensar os dramas de família assim como os transtornos sociais e o tédio de viver” (p. 388).

Ellul também se refere à propaganda e considera-a como uma técnica marcante da primeira metade do século 20. A propaganda une duas categorias para formar intencionalmente um grande sistema de assentimento social:

A primeira categoria é todo um conjunto de técnicas mecânicas – imprensa, rádio, cinema, principalmente – que permitem entrar em comunicação direta com grande número de indivíduos, e, além disso, dirigir-se individualmente a cada um no meio de uma grande massa, dotadas que são, essas técnicas, de extraordinário poder de persuasão e de pressão intelectual e psíquica. A segunda categoria, é todo um conjunto de técnicas psicológicas e mesmo psicanalíticas, que permitem conhecer com bastante exatidão as molas do coração humano para agir sobre ele com grande segurança. Certo número

de meios foram tão aperfeiçoados que logram êxito quase infalível; sabe-se que tal imagem produzirá quase infalivelmente tal reflexo. (p. 372)

Mesmo que se considere atualmente que esses mecanismos não são tão tecnicamente eficientes quanto Ellul propunha, interessa aqui, sobretudo, a forma como essa sociedade é representada e analisada. As reflexões de Ellul revelam uma perspectiva trágica, porque essa sociedade, nesse período, se encaminhou para isso. A civilização técnica se auto-produziu de tal forma que os sonhos e as promessas de um futuro nas mãos do pensamento técnico se realizaram, nos termos de Ellul, através de uma capacidade inédita de destruição:

Durante muito tempo acreditou-se que a técnica produziria uma sociedade harmoniosa, equilibrada, feliz e sem problemas; uma sociedade que não teria outra coisa a fazer senão dormir tranquilamente, produzindo e consumindo (...). O modelo da tranquilidade burguesa parecia corresponder exatamente às preocupações técnicas, e o conforto parecia ser a última palavra. (...) Que brutal despertar quando de súbito, as sociedades mais técnicas se precipitaram na guerra e na destruição! Aberração? Esquecia-se que a técnica não é conforto, mas poder. (p. 433)

A reflexão final de Ellul é melancólica e é um desenho do mundo em que vive e que percebe. A civilização técnica ou a sociedade tecnológica concede a cada um “o supérfluo de uma revolta estéril e de um sorriso de aquiescência” (p. 439).

Em síntese, o quadro exposto pode ser compreendido como uma nova natureza do homem. Certamente ela é artificial, mas, como nomeava José Ortega y Gasset, em *Rebelião das massas*<sup>8</sup>, é nesse tempo que o homem encontra um ambiente que lhe parece “como o ar”, como algo pronto e que nada lhe ocorre senão viver desse modo. O homem, portanto, se revela como tal a partir desses pressupostos.

Ortega y Gasset reconhece que o “império das massas”, que ele via no início do século 20, oferece uma vida média numa “altura superior” em relação a outros tempos. O homem, de forma geral, tem acesso a uma vida com mais facilidades e possibilidades, especialmente em termos materiais. Isso, no entanto, desencadeia um estado das coisas que lhe chama a atenção:

---

<sup>8</sup> publicado originalmente, em forma de artigos, entre 1926 e 1928 no jornal madrileno *El Sol*.

vivemos num tempo que se sente fabulosamente capaz de realizar, mas não sabe o que realizar. Domina todas as coisas, mas não é dono de si mesmo. Sente-se perdido em sua própria abundância. Mesmo tendo mais meios, mais saber, mais técnica do que nunca, o mundo atual acaba indo como o mais infeliz que possa ter havido: simplesmente à deriva.” (p. 73)

Há, portanto, uma dúvida sobre o destino. Como Ortega y Gasset lembra, se tudo parece possível, o pressentimento de um caminho pior - através do retrocesso, da barbárie e da decadência - também se torna algo possível (p. 74). Essa desconfiança não é gratuita. A vida nessa época não pode mais buscar uma orientação no passado. A tradição e as respostas tradicionais ou dos “antigos” não servem mais para esse mundo e a quantidade de possibilidades desse tempo impõe ao homem que ele “invente o seu destino” (p. 77). Na mesma potência, portanto, esse homem-massa representa, aos olhos de Ortega y Gasset, o bem e o mal do futuro (p. 83).

A vida parecia ser, finalmente, a realização daquilo que muitas gerações anteriores vinham esperando e projetando. Nesse mundo há as condições para a consolidação dessa massa que se identifica como marca natural de um tempo, como o modo natural de ser. Essa massa, para Ortega y Gasset, no entanto, é inerte, nada a faz diferente por si, ela depende de fatores externos que a façam reagir; caso contrário ela permanece nessa “imanência perpétua” (p. 97).

O período do entreguerras é de pleno encantamento com as possibilidades que a técnica oferece. A Europa, no entanto, não possui mais as mesmas convicções sobre o futuro. O século 19 foi mais apto nesse sentido. Ortega y Gasset lembra que “agora surgem outra vez no horizonte outras linhas incógnitas, posto que não se sabe quem vai mandar, como vai se articular o poder sobre a Terra” (p. 215). São mesmo tempos de incerteza e o poder sobre a técnica e os poderes técnicos serão decisivos para desenhar a geopolítica, a sociedade e a cultura das décadas seguintes. O filósofo não sabe a resposta, mas sabe que as convicções e as utopias não vivem mais a sua era dourada. Dizia o filósofo naqueles anos: “Quem desconfiar de tudo o que hoje é apregoado, ostentado, ensaiado ou elogiado, estará certo” (p. 216).

Lewis Mumford (1956)<sup>9</sup>, outra testemunha dessa época, acreditava que o período em questão apresentava-se “como sendo de irrestrita confusão e desintegração; período de depressões econômicas paralisantes, de ilimitadas carnificinas e escravizações e de guerras que assolam o mundo todo; período que traiu todas as suas promessas de realização do bem pela prática do mal” (p. 21). Para Mumford, não se tratava apenas de considerar a beligerância desse período pura e simplesmente como a traição das promessas de um progresso glorioso. Para ele, o industrialismo, o utilitarismo e a “concepção mecânica do mundo”, engendrados pelo “Homem Moderno”, fizeram com que se instalasse uma nova verdade, baseada prioritariamente na eficiência, e isso não significou a realização dos sonhos dos “espíritos mais otimistas do século 19.” E: “A ciência, a invenção e a organização, longe de contribuírem para melhorar a situação do homem, pareciam ter aumentado sua aptidão coletiva para a miséria” (p. 372).

Para Mumford, o homem do Ocidente buscou sua realização através do “sonho do poder mecânico” (p. 447). Ele destaca que o homem empenhado na produção, com preocupação extremada no apuro técnico e na “racionalização” do processo, é um sujeito desarticulado e se torna não mais do que uma peça engrenada a um conjunto mecânico. Esse modo de vida, que faz do ser humano essa engrenagem que dispara e para de acordo com comandos, representa o pensamento behaviorista e sintetiza o homem moderno:

O behaviorista, cuja mentalidade lembra esses aparelhos mecânicos que funcionam mediante introdução de uma moeda, mentalidade que reage mecanicamente a estímulos externos, passiva enquanto não é acionada do exterior, incapaz de escolher seu destino, o behaviorista é o subproduto típico da sociedade atual. Vê-se, assim, que é mais comum encontrarem-se mentalidades fascistas do que uma filosofia consciente do fascismo. A verdade é que toda a nossa civilização tem pago caro por esse tipo primitivo de automatismo e compulsão: a mesma condição humana que anima a máquina vital deixa a pessoa dessorada e vazia. (p. 471)

Era esse o espírito – o *zeitgeist* - que envolvia os escritores distópicos da primeira metade do século 20. Aldous Huxley destaca em seu *Regresso ao Admirável Mundo Novo* (1959) questões que lhe pareciam preocupantes nas

---

<sup>9</sup> Publicado originalmente nos Estados Unidos, em 1944.

décadas anteriores e que a história recente parecia apenas comprovar. Ele se refere, por exemplo, ao poder que os usos calculados dos meios de comunicação tiveram em regimes como o nazismo. Não se tratava mais de uma ficção ou de um catálogo de temores em potencial que poderiam se concretizar como em *Admirável mundo novo*. Sua retomada do texto em 1958 tinha o propósito, entre outras coisas, de mostrar a sua capacidade de antecipar os males que fariam o mundo se tornar distópico. Os meios de comunicação fariam parte dessas ferramentas que manipulariam a sociedade e o homem, que seriam capazes de transformá-lo, de torná-lo administrável. Aos olhos do ficcionista distópico, isso estava em andamento e os desenvolvimentos tecnológicos, em conformidade com o poder econômico e político, tornariam, cada vez mais, a ficção em realidade:

Desde o tempo de Hitler, o arsenal de dispositivos técnicos à disposição do aspirante a ditador foi consideravelmente aumentado. Além do rádio, do alto-falante, do cinema e das grandes rotativas, o publicista contemporâneo pode empregar a televisão para transmitir a imagem, assim como a voz, do seu cliente, (...). Graças ao progresso técnico, o Grande Irmão pode ser agora quase tão onipresente como Deus. E não é apenas na atribuição da técnica que a mão do aspirante a ditador recebeu novas forças. Desde o tempo de Hitler, têm-se realizado trabalhos notáveis nos campos da psicologia e da neurologia aplicadas, que são o campo próprio do propagandista, do doutrinador e do lavador de cérebros. Antigamente, estes especialistas na arte de transformar os espíritos dos homens eram empiristas. Através de um método de aproximações constantes tinham apurado um determinado número de técnicas e métodos, que usavam com grande proveito sem, contudo, conhecerem necessariamente por que eram capazes. Hoje, a arte de controlar os espíritos está em vias de tornar-se uma ciência. Os praticantes desta ciência sabem o que estão fazendo e por quê. São guiados na sua obra por meio de hipóteses firmemente sobre uma grande massa de fatos experimentalmente constatados. Graças a novos pontos de vista, e a novas técnicas tornadas possíveis por esses novos pontos de vista, o pesadelo que “quase foi concretizado no sistema totalitário de Hitler”<sup>10</sup> não tardará talvez a ser totalmente realizável. (Huxley, 1959, pp. 70-71)

---

<sup>10</sup> Huxley recorda, nesse aspecto, de um discurso de Albert Speer, no processo de Nuremberg. Speer se referia, num certo momento, a respeito de “quantos homens têm sido obsediados pelo pesadelo de que as nações pudessem ser um dia dominadas por meios técnicos. Esse pesadelo quase foi concretizado pelo sistema totalitário de Hitler” (1959, pp. 69-70).

Há, como se percebe a partir desses recortes, a crença, durante a primeira metade do século 20, de que o homem e a sociedade estão em condições de serem transformados, bastando para isso o uso das técnicas mais eficazes. Há também a percepção de que essa intenção está sempre relacionada a um poder. C. Wright Mills (1969) oferece uma proposta que é adequada em termos conceituais e contextuais para ‘poder’:

O “poder”, como a palavra é hoje usada geralmente na ciência social, relaciona-se com quaisquer decisões tomadas pelos homens em relação aos sistemas de acomodações sob as quais vivem, e sobre os acontecimentos que constituem a história de seu período. Os acontecimentos que podem estar fora da decisão humana ocorrem; os arranjos sociais se modificam sem o benefício da decisão explícita. Mas na medida em que essas decisões são tomadas e (na medida em que poderiam ser, mas não são) o problema de quem está envolvido em tomá-las (ou deixar de tomá-las) é o problema básico do poder. (p. 49)

Wright Mills acrescenta, ainda, que os meios de poder que vêm predominando<sup>11</sup> são aqueles que se relacionam à capacidade de “influir e manipular no consentimento dos homens” (p. 49). Para o autor, há basicamente três formas como o poder tem se organizado: “A autoridade (poder justificado pelas convicções dos que obedecem voluntariamente)”; “a manipulação (poder desfrutado sem o conhecimento dos impotentes)”; e a coação que “é a forma “final” de poder” (pp. 49-50). Mesmo que se trate de apresentações sucintas, são descrições de modos de poder que são explorados nos textos distópicos. Há, como se verá, uma ênfase nos dois últimos modos e os desenhos dessas sociedades e dos seus indivíduos estarão diretamente associados àquilo que esses meios de poder procurarão construir a partir dos recursos imaginados.

Os meios de comunicação de massa fazem parte do cenário exposto aqui e vivem uma grande expansão nesse momento. A imprensa, o cinema, o rádio e a televisão são as tecnologias de comunicação mais representativas dessa época. Asa Briggs e Peter Burke (2004) lembram que “foi somente na década de 1920 que as pessoas começaram a falar de mídia” e apenas nos anos 1950 “passaram a mencionar uma ‘revolução na comunicação’ ” (p. 13). O desenvolvimento desses

---

<sup>11</sup> É bom lembrar que *A imaginação sociológica* foi lançado nos Estados Unidos, em 1959 (a edição aqui mencionada é a versão em português, de 1969).



meios e a compreensão do que eles representavam, os seus efeitos e possibilidades de usos e aplicações fazem parte das promessas, das dúvidas e das desconfianças que envolvem a sociedade tecnológica que se pronuncia como a forma principal de organização social. No entanto, o fenômeno propriamente dito estava em pleno andamento desde o começo do século. As décadas de 1920 e 1930 foram, por exemplo, chamadas como a “Era do Rádio”. A “Era da Televisão” começaria na década de 1950. O cinema viveu “eras douradas” de país para país, mas marcou principalmente as décadas de 1920 e 1930.

Tendo esse painel histórico em mente e, assim, as condições a partir das quais surge, por um lado, a descrição e a análise da sociedade e do homem vivendo num *ethos* tecnológico e, por outro, de uma posição crítica e desencantada a respeito dessa sociedade, é possível avançar em direção àquilo que esta pesquisa pretende analisar com maior profundidade: revelar e comentar criticamente como os romances distópicos *Nós* (1924), *Admirável Mundo Novo* (1932), *1984* (1949), *Revolução no futuro* (1952) e *Fahrenheit 451* (1953)<sup>12</sup> encaminham seus problemas ficcionais a partir das representações sobre os meios de comunicação e suas relações com a sociedade e com o homem.

A produção daquilo que se identifica como gênero distópico não se limitava à literatura. O cinema<sup>13</sup> e o teatro<sup>14</sup> também possuíam manifestações por esse viés no recorte de tempo definido aqui e alguns dos livros citados<sup>15</sup> foram adaptados mais tarde para o cinema, alcançando maior notoriedade e repercussão popular. A

---

<sup>12</sup> Em relação à nacionalidade dos autores e ao local de lançamento das obras há o seguinte painel: Eugene Zamiatin (1884 – 1937) era russo e publicou *Nós* primeiramente em inglês na Inglaterra; Aldous Huxley (1894 – 1963), inglês, lançou *Admirável mundo novo* na Inglaterra; George Orwell (1903 – 1950) é o pseudônimo de Arthur Blair, nasceu em Bengala e é considerado sempre como um autor britânico, publicou a primeira versão de *1984* na Inglaterra; Kurt Vonnegut Jr. (1922 – 2007) nasceu nos Estados Unidos, lançou *Revolução no futuro* no país onde nasceu; Ray Bradbury (nasceu nos Estados Unidos, em 1920), lançou *Fahrenheit* nos Estados Unidos. Todos os livros ganharam, ao longo dos anos, versões em outras línguas e foram publicados em outros países. A menção da origem tem o propósito de clarear as contextualizações que serão feitas mais adiante e situar as obras no espaço e no tempo.

<sup>13</sup> *Metropolis* (1927), de Fritz Lang.

<sup>14</sup> *GAS I* (1918) e *GAS II* (1920), de Georg Kaiser; *They* (1920) e *The shoemakers* (1931-34), de Stanislaw Witkiewicz; *R.U.R.* (1921), de Karel Čapek; *O percevejo* (1928) e *Os banhos* (1929), de Vladimir Mayakovsky; *Ascensão e queda da Cidade de Mahagonny* (1930), de Bertolt Brecht. (Booker, 1994a)

<sup>15</sup> *1984* foi adaptado para o cinema em dois momentos. Primeiramente, por Michael Anderson, em 1956, e depois por Michael Radford, em 1984; *Fahrenheit 451* foi adaptado por François Truffaut, em 1966; *Admirável mundo novo* foi adaptado para a televisão norte-americana, em 1998 (direção de Leslie Libman e Larry Williams).

produção literária dos escritores citados nem sempre se restringe a essas obras em termos de literatura distópica e há mais autores<sup>16</sup> que produziram textos, nesse período, que podem ser identificados como distópicos. Os textos selecionados para esta pesquisa apresentam painéis sobre as sociedades imaginadas que permitem uma compreensão mais ampla do que os autores buscavam representar em seus romances. Em todos os textos há descrições que tornam possível a percepção da sociedade como um todo. É possível visualizar como o escritor imaginou a sua sociedade no futuro, contemplando aspectos relacionados: à família, à educação, às várias etapas da vida (criança, adulto e velhice), ao trabalho, à cultura, ao poder, às relações sociais, ao entretenimento, aos meios de comunicação, à economia, à política e à tecnologia.

Diversos autores se ocuparam da análise da ficção distópica no último meio século e apresentaram estudos organizados e profundos sobre as possibilidades que esses textos comportam enquanto objetos de estudo plenos de representações sociais. Esses estudos servem de referência não apenas como fornecedores de conteúdo e interpretações, mas também como modelos possíveis de caminho para a pesquisa.

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

---

<sup>16</sup> De acordo com Booker (1994a), autores como B. F. Skinner, Karel Čapek, Franz Kafka, Sinclair Lewis, Vladimir Nabokov, Andrei Platonov e Alexei Tolstoy publicam, no período entre e pós-guerras (até 1953), textos com alguma característica ou teor distópico.

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

*Dystopian fiction East and West* (2001), de Erika Gottlieb, faz um estudo comparativo entre a ficção distópica do Leste e do Oeste<sup>17</sup>, à procura de “quais são as características mais relevantes na ficção distópica”. Gottlieb se refere aos textos *Nós, Admirável mundo novo, 1984, Revolução no futuro, Fahrenheit 451 e A história da aia* (1986), de Margaret Atwood, como os principais representantes da distopia do Oeste:

Todos esses trabalhos são sátiras políticas baseadas nas projeções dos medos que seus escritores têm em relação às suas próprias sociedades no Oeste – um termo restrito aqui, de forma um tanto arbitrária, à Grã-Bretanha e aos Estados Unidos – se tornarem em algum tipo de ditadura totalitária já experimentada como realidade histórica na União Soviética e em outros países da Europa Central e do Leste. (p. 7)

Zamiatin, mesmo sendo russo, “também pertence a essa tradição em virtude da sua inegável influência em Orwell e a possibilidade direta ou indireta de influência sobre Huxley” (p. 7). Há, nesses autores, a crença compartilhada de que eles “poderiam advertir seus contemporâneos que um sistema assim pode ser alcançado no futuro” (p. 8). Trata-se de textos que procuram prevenir ou alertar sobre o que certas condições atuais podem gerar. As distopias do Leste seriam diferentes, porque o autoritarismo já teria se tornado o modo de poder político operante e isso acabaria moldando o restante da sociedade. Os medos seriam, portanto, de outra natureza. Gottlieb organiza, então, seu estudo, no sentido de descrever as

---

<sup>17</sup> O termo West tende a ter traduzido para Ocidente. Estou empregando, no entanto, a tradução literal – Oeste -, neste ponto do texto, porque o seu contraponto – East/Leste – está, no contexto apresentado por Gottlieb, associado ao Leste europeu e a não a uma noção global de Oriente.

sociedades das ficções distópicas nos moldes dos escritores do Oeste e do Leste. Assim, ela destaca dois temas principais: “a salvação da humanidade através da história” e a “busca pela justiça e a inversão radical dessa busca na distopia.” (p. 22) A partir disso, ela apresenta uma caracterização e uma contextualização sobre justiça e sociedade no século 20 e a emergência da visão distópica. Em seguida, centra as análises, em cada um dos textos, levando esses fatores como principais itens de avaliação transversal.

A pesquisa de Alexandra Aldridge, *The scientific world view in dystopia* (1984), tem como principal propósito a identificação de textos que a autora considera como representantes puros ou paradigmáticos do gênero distópico. A definição do gênero é menos importante nas pesquisas de Booker e Gottlieb, mas para Aldridge isso é fundamental porque sua proposta pretende a defesa de um conceito para distopia. Assim, ela analisa as obras individualmente a partir de “interpretações críticas que iluminam a natureza específica do julgamento de vários autores sobre os efeitos sociais da ciência e da tecnologia” (p. x).

Para este trabalho, será empregado o método usado por Booker e pretende-se, também, uma análise das obras através das abordagens acerca de determinados temas e assuntos. Neste caso, são destacadas as representações dos meios de comunicação e as formas como eles se articulam ficcionalmente com o indivíduo e com a sociedade. Assim como em Booker, também há um contexto histórico e crítico que acompanha essas análises texto a texto, mantendo, tanto quanto possível, as possibilidades de interseções e movimentos entre si. A exemplo de Gottlieb, também há um recorte temático que interessa de antemão e, para tal, é apresentado um capítulo específico que oferece as principais características do ponto em destaque. Ao mesmo modo dos três trabalhos relacionados, aqui também será feita uma interpretação crítica e não se levará em consideração o mérito literário, a linguagem ou as formas de recepção dos romances.

Em termos de estrutura, este texto se divide em mais oito segmentos. O primeiro capítulo trata de aprofundar as questões relativas à utopia e à distopia como formas de pensamento e temas literários. O segundo expõe um cenário referente ao desenvolvimento dos principais meios de comunicação na primeira metade do século 20 e um painel sobre o pensamento crítico acerca da comunicação de massa

desse período. Cada um dos romances será tratado em capítulos individuais e, por fim, são apresentadas as conclusões.

## 1. A DISTOPIA NO OCIDENTE

Um dos textos mais recorrentes nos estudos que analisam as distopias ocidentais tem sido *From utopia to nightmare*, de Chad Walsh, lançado em 1962<sup>18</sup>. A razão dessa ênfase inicial se deposita no título da obra, que fala justamente da síntese que se pode fazer em relação ao que significa uma distopia: um pesadelo. Walsh tem o propósito de avaliar o que a distopia representa no século 20 como fenômeno muito claro em relação, justamente, às utopias, ou melhor, à forma como elas mingam. Ele se refere ao “gradual declínio em nossos tempos do romance utópico e sua substituição pela “distopia” ou ‘utopia invertida’ ” (p. 11). A distopia, no entanto, é devedora do conceito, da ideia e do pensamento que cerca a utopia. Mesmo que a utopia não seja o ponto fulcral desta pesquisa, consideramos importante estabelecer parâmetros para que se esclareça o que permeia a produção distópica e fique mais completo o contexto relacionado à emergência da literatura distópica.

### 1.1 A utopia a partir de Thomas More

Como pode ser percebido na avaliação de Fogg, na *Introdução, a República* de Platão costuma surgir como uma espécie de obra fundadora e de contraponto. O texto de Platão, no entanto, não cria o termo utopia. As utopias modernas, como aponta Kumar (1987), transformam os temas e formas das utopias clássicas em “uma inovação distinta, um gênero literário distinto contendo uma filosofia social distinta” (p. 3).

Os textos de teor utópico, de forma geral, oferecem relatos sobre mundos passados nos quais a vida era melhor; há os que falam de reinos que serão alcançados após a morte, há as ilhas ou as terras distantes nas quais o homem criou mundos harmônicos e há também os textos que falam (e são estes que mais se identificam com a noção moderna de utopia) de um futuro no qual a humanidade, através do seu empenho, construirá o paraíso na Terra. Esse pensamento nem sempre teve o adjetivo ‘utópico’ como caracterizador. O termo em si será cunhado apenas no início do século 16, mais precisamente em 1516,

---

<sup>18</sup> A edição usada aqui é de 1976.

por Thomas More, em sua *Utopia*. De qualquer forma, tende-se a caracterizar genericamente textos, sejam ficcionais ou não, ou projetos que imaginam lugares e tempos perfeitos, ideais ou melhores, como utopias.

Objetivamente, a palavra utopia vem do grego e se refere a um “lugar que não existe”. Chad Walsh lembra que as pronúncias de utopia e eutopia em inglês são idênticas e que “More aparentemente intencionava esse duplo significado” (p. 25). Se a utopia fala de um lugar que não existe, a eutopia, por conta do prefixo ‘eu’, significa um “bom lugar”. More falava certamente de um lugar que não existia, mas, mais do que isso, falava de um lugar bom, ideal e, sobretudo, melhor do que a sua Inglaterra e a Europa dos séculos 15 e 16. A sua intenção era clara: um projeto imaginário de um lugar melhor para os homens viverem de acordo com os seus pressupostos – do autor - de uma vida melhor.

Há textos anteriores ao de More que podem alimentar o debate e que servem como referências de mundos utópicos e proporcionam bibliografia específica e consolidada sobre o tema<sup>19</sup>. No entanto, como define Cioran (2011), More é “o fundador das ilusões modernas” (p. 98). Alexandra Aldridge (1984, p. 3) destaca que ele conseguiu, mais do que tudo, “cunhar um termo coerente e unificador” de um conceito que já existia de forma fragmentada através de diversas imagens e modos. De uma forma ou de outra, há, ao longo do tempo, diversas manifestações imaginativas – romances, biografias, diálogos filosóficos, relatos de viagens e peças de teatro - que projetam lugares e tempos ideais de acordo com os imperativos históricos em curso.

Além de determinar um nome, More também tem importância fundamental por ter criado um modelo formal e um paradigma literário que os diversos textos que surgiram ao longo dos séculos seguintes passaram a tomar como referência e contraponto. Esta pesquisa, no entanto, tem como foco as distopias e a apresentação das utopias e o pensamento que a engendra se faz necessário como contraponto ao contexto que impulsiona os projetos que invertem as formas

---

<sup>19</sup> Lewis Mumford, em *The story of utopias* (1922); Joyce Oramel Hertzler, em *The history of utopian thought* (1923); Karl Manhein, em *Ideologia e utopia* (1968); e Krishan Kumar, em *Utopia & anti-utopia in modern times* (pp. 2-32, 1987) são alguns dos textos que se aprofundam na avaliação de textos anteriores a More e oferecem um painel histórico amplo das utopias ocidentais.

de apostas no futuro ou que, pelo menos, passam a desconfiar dele. Por esta razão, o interesse desta pesquisa naquilo que se refere às ficções utópicas inicia-se em More.

O texto da *Utopia* é bem conhecido e explorado, mas importa aqui fazer alguns recortes que dão o tom do pensamento utópico e que servem como parâmetro de como esse fenômeno toma rumos diferentes na entrada do século 20. Antes de começar o relato detalhado do que o viajante, Rafael Hitlodeu, viu na Ilha de Utopia, ele lança uma questão ao seu anfitrião, e que, na verdade, serve para todos os leitores: “Quantos séculos nos serão precisos para aprender deles o que há de perfeito em suas instituições?” (*Utopia*, p. 52)<sup>20</sup>. Refere-se ao mundo de bem-estar material e social alcançado em Utopia através de homens como ele, como seus conterrâneos, como todos os demais sobre a Terra.

O que há de especial nesses homens para fazer sua inteligência e sua riqueza serem tão bem empregadas? Rafael sintetiza: seus espíritos são dirigidos para a pesquisa, o aperfeiçoamento e a aplicação das coisas úteis. As coisas úteis se resumem a fazer e manter a sociedade estável, dando condições a cada cidadão para levar uma vida digna que tenha certas necessidades supridas de forma satisfatória e igualitária. Para que isso aconteça, é necessário que todos realizem certas tarefas e cumpram regras que possuem como fim a própria manutenção do bem-estar e da felicidade coletiva. As obrigações e os privilégios são repartidos de forma equânime.

Para chegar ao ponto ideal de vida coletiva, saudado por Rafael no seu relato, a sociedade de *Utopia* passou por mudanças, ao longo dos tempos, até alcançar a fórmula pela qual vivem. Essas mudanças têm relação direta com a construção e com a manutenção em direção a uma ideia de bem comum, que deve ser preservada acima de tudo. As tarefas e as ocupações são conduzidas de tal forma que cada um mantenha o foco e o controle sobre seus impulsos em nome da coletividade. A propriedade privada é desconhecida; penicos são feitos de ouro e brinquedos usam pedras preciosas; os Utopianos se vestem com

---

<sup>20</sup> A edição da *Utopia* usada aqui é a versão da *Nova Cultural*, de 2004.



roupas de cores e estilos iguais; doentes terminais são submetidos à eutanásia; não há forma nem motivos para “matar o tempo” ou fugir do trabalho, já que não existem tavernas, cervejarias ou bordéis; não há lugares para se esconder, portanto não há chances para a corrupção ou para reuniões secretas.

More claramente projeta um mundo que parece ser a cura das mazelas que ele percebe nos seus dias. Por isso, os penicos de ouro, por exemplo, não são apenas uma extravagância da narrativa. Há uma função educativa nisso: fazer as crianças, desde cedo, aprenderem a desprezar o ouro e as pedras preciosas. No mundo de *Utopia*, eles não valem nada e nunca servirão como motivo de cobiça ou de guerra. Os valores que More projeta sempre são no sentido de não tolerar a vaidade ou a ostentação.

A palavra que rege esse projeto é a felicidade. A todo instante há referências à verdadeira felicidade ou sobre como os Utopianos chegaram até ela. More não hesita: a felicidade verdadeira “está unicamente nos prazeres bons e honestos” (*Utopia*, p. 86). Assim que se sabe como se pode obter a felicidade e em que ela está baseada, torna-se possível manter um sistema que oferecerá a paz e a alegria perpétua aos homens. A república mais feliz do mundo, como sublinha Rafael, não tem mais por que se preocupar e pode manter eternamente o seu modo de vida. De forma geral, essa matriz tem servido como o principal esquema para a construção das ficções utópicas e os textos não fogem radicalmente disto; tendem a mostrar sociedades que resolveram a equação que torna a vida boa para todos, antes mesmo de ingressar no paraíso após a morte.

Para Jerzy Szachi (1972), a utopia pode ser sinônimo de “ideal moral e social”, e o utópico seria aquele que percebe o mal e busca meios de curá-lo. Ele destaca que o utopista, tanto no âmbito da produção literária quanto da sociológica, “não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia” (p. 13). O ato que leva à produção da utopia é motivado por uma consciência de ruptura entre o que deveria ser e o que é. Há uma intenção otimista nas possibilidades de desenhar um mundo idealizado e livre de flagelos e de tormentos contra a humanidade.

As utopias têm, como se observa, um papel didático na sua origem e em seu objetivo. O conteúdo é organizado e construído para convencer o leitor através de argumentos que deixem flagrante a mensagem principal: o mundo que mostro aqui como um projeto imaginário é melhor que este no qual você, leitor, vive. A utopia oferece, simultaneamente, uma proposta e uma denúncia.

As utopias nascem sempre de um dado momento histórico, são suas “filhas legítimas” e carregam, por consequência, as características íntimas desse tempo. “Os europeus da Idade Média, cuja visão de mundo era determinada pelo Cristianismo, produziram sobretudo utopias cristãs-heréticas, antieclesiásticas, mas inspiradas pelas mesmas fontes evangélicas usadas pela doutrina oficial, e incapazes de ir além das categorias do pensamento religioso”. Com o tempo, essas marcas mudam: “O surgimento do historicismo no pensamento social na virada dos séculos 18 e 19 trouxe utopias que apresentam o ideal como o resultado de um desenvolvimento histórico que se dirige inevitavelmente para a realização dos fins definidos como ideais” (Szachi, 1972, p. 20).

Para Szachi, um texto utópico é sempre o retrato de um período e mostra também os sonhos ainda não realizados: “Para a utopia, o importante é que hoje a felicidade não existe” (p. 64). Na utopia, as respostas são atendidas de forma positiva em relação às ansiedades de quem as escreveu e é possível imaginar as perguntas que essa sociedade histórica em particular lançava sobre si.

Esse alicerce social dinâmico oferece as condições para que as utopias, como destaca Szachi, manifestem pontos temáticos recorrentes: relações com os interesses desta ou daquela classe; liquidação da propriedade privada; universalização da ciência e do conhecimento; liberdade plena do indivíduo; salvação eterna através do aperfeiçoamento moral ou retorno ao seio da natureza; e fascínio com as inovações técnicas (pp. 63-65).

Desde More, muitos textos de caráter utópico foram escritos e alguns, como *Cidade do Sol* (1623), de Campanella, e *Nova Atlântida* (1626), de Bacon, são, igualmente, exemplos de obras que pretendiam expor projetos de lugares melhores, de lugares onde a sociedade tivesse uma expressão de vida idealizada. Foram produzidos, sobretudo, entre e durante os séculos 16 e 19. *Nova Atlântida*

manifesta bem as aspirações específicas de uma figura como Bacon. A exemplo de outros textos, o mundo ideal fica numa ilha distante – Bensalém - e ali os homens conseguiram construir uma sociedade perfeita. Bacon, no entanto, não se esmera em tantos detalhes dessa sociedade como se pode encontrar em More ou ainda em Bellamy. A ênfase, que motivou a posterior notoriedade do texto, recai na descrição de uma espécie de instituição que reúne sábios e estudiosos de vários ramos, a Casa de Salomão.

O anfitrião apresenta a casa aos viajantes e assim resume sua função: “O fim de nossa instituição é o conhecimento das causas e dos segredos dos movimentos das coisas e a ampliação dos limites do império humano para a realização de todas as coisas que forem possíveis” (p. 245). Com a apresentação dos detalhes, das especialidades e da organização da casa, fica claro que Bacon projetou um modelo ideal de instituto de pesquisa com vistas a aplicar o conhecimento sobre a natureza para o bem do homem. Uma das funções destes “pesquisadores” é bem clara e eles “examinam os experimentos dos seus discípulos, procurando uma forma de extrair coisas de utilidade para a vida humana” (p. 252).

O êxito de Bensalém reside na perícia desta casa, que é capaz de oferecer, através da ciência aplicada, o conhecimento que torna a vida melhor e é via para criar invenções úteis, predições de doenças, pragas, invasões de animais nocivos, escassez, tempestades, terremotos, grandes inundações, e assim por diante. Esta perspectiva utilitária do conhecimento científico e da sua capacidade de colaborar na melhoria da vida é devedora do espírito de uma época e Bacon é um representante clássico disto.

Szachi propõe uma classificação para as diversas formas de utopias. Inicialmente, as utopias inscrevem seus mundos em lugares distantes e desconhecidos. A Europa (todos os exemplos citados até agora de textos utópicos foram escritos nesse continente), a partir do século 16, vive o expansionismo marítimo e o alargamento dos seus horizontes. Essas descobertas alimentam o imaginário dos escritores, que sonham com um mundo ideal existente, porém distante. “A localização mais apropriada para a utopia parece ser ao longo da fronteira que divide o mundo conhecido do desconhecido. O mundo

conhecido é mau, o mundo novo promete tudo” (Szachi, 1972, p. 30). A mensagem dos textos sempre se destina a um propósito de crítica didática e sugere um olhar sobre um mundo imaginário escondido em algum ponto remoto que bem poderia ser copiado.

As ‘utopias de lugar’ perdem força com o desenrolar do tempo – entre os séculos 17 e 18 - e pode-se imaginar que esse enfraquecimento esteja relacionado ao esmorecimento das grandes descobertas geográficas. Outro fato importante para que as utopias mudassem o seu *topos* se relaciona com a Revolução Francesa, que “está ligado em alguma medida ao crescimento no número de alternativas sociais possíveis” (Szachi, 1972, p. 41). Começam a surgir as “utopias de tempo”, que passaram a apresentar uma nova maneira de pensar as sociedades idealizadas. Mercier lança, por exemplo, em 1761, *O ano de 2440*. O livro trata de um tempo no qual a paz reina entre as nações. Ainda há desigualdades no que diz respeito às riquezas, mas o luxo e as inimizades entre as classes sociais não existem mais. Não há mais fanatismo religioso e o papa difunde o catecismo da razão humana. O progresso é a palavra de ordem e, como destaca Szachi: “a humanidade entrava gradualmente na era da fé no progresso” (p. 47).

O deslocamento das esperanças para o tempo que virá tem conexão com a forma de pensar dos iluministas. Szachi lembra que havia, nesses pensadores, uma fé de que o mundo se encaminhava para o melhor. Não se sabia exatamente que caminho era esse, mas a crença partilhada era de que a humanidade se libertaria das tradições obscuras; aquilo que parecia impossível acabaria sendo possível amanhã.

Isso fica claro no texto *Daqui a 100 anos* (1887), de Edward Bellamy. Depois que Julian West, o protagonista, se dá conta de que o mundo perfeito encontrado 100 anos adiante – materializado numa Boston do ano 2000 – era na verdade um sonho, sua relação com o seu tempo, a sua cidade e os seus concidadãos sofre uma mudança notável na forma como os percebe. As notícias que os jornais trazem revelam uma sociedade atemorizada pela guerra (ou por sua iminência), por greves e conflitos diversos, pelos monopólios, pela instabilidade do mercado, e assim por diante. Até então, antes do sonho que descreve a utopia, West não

era capaz de notar que nada no seu mundo se parecia com a descrição de um lugar ou tempo bom, ideal ou aprazível para a maioria dos seus semelhantes. Quando West admite que subitamente passou a se sentir um estranho em sua própria cidade, que nada naquela cidade, naquele tempo, naquelas pessoas, naquele sistema e naquelas relações era digno e que todos estavam condenados, ele está evidenciando o estranhamento criativo que conduz o escritor a se posicionar e imaginar um mundo diferente do seu. No caso das utopias, esses textos exploram as boas possibilidades já existentes e que devem e podem ser potencializadas; no caso das más, elas serão eliminadas ou transformadas.

Szachi tende a defender o pensamento utópico como uma atitude positiva e fundamental da imaginação, mas reconhece que, tipicamente, as utopias dependem de uma fé na perfeição absoluta: “Quanto mais perfeito nos parece um sistema social, menos queremos pensar sobre a sua transformação. As relações do futuro são graças a isto excepcionalmente duráveis em nossa imaginação, ao contrário das relações presentes” (p. 62). Essa perfeição projetada torna a proposta atraente e compreensível. Se o mundo é finalmente perfeito em algum tempo, não há por que mudar o sistema depois. O único movimento deve ser no sentido de chegar até ele, superando o presente e reformando o mundo do futuro.

Já Isaiah Berlin (1991) propõe a análise das utopias em outro sentido e situa justamente na crença de uma perfeição alcançável as fraquezas e os perigos das idealizações utópicas. A reflexão que está na base da *Utopia* é, para Berlin, a manifestação de uma forma que se encontra no pensamento ético dos gregos, nos visionários cristãos da Idade Média, na Renascença, no pensamento progressista do século 19 e, para muitos, até hoje. Trata-se de uma concepção de história da humanidade como um caminhar em direção a um mundo onde “homens e mulheres assumiriam o controle de suas próprias vidas, deixando de se comportar como seres egoístas ou como joguetes de forças cegas que não conseguiam compreender” (p. 18). Havia a possibilidade de um paraíso terrestre alcançável e bastava o empenho humano para merecê-lo. Os Utopianos mereceram. Aos contemporâneos de More faltariam, quem sabe, séculos para isso.

O texto utópico revela o mundo tal como ele é aos olhos do escritor e, ao mesmo tempo, ele mostra o que o oposto poderia ser. Berlin acredita que há uma crença embutida nesses escritores de que os seres humanos são, em essência, competentes para escolher um modo de vida capaz de transformar a sociedade à luz de verdadeiros ideais, bastando para isso uma certa crença e uma empenhada dedicação.

Essa sociedade imaginada em harmonia e pacificada tem características recorrentes, conforme Berlin, e pode ser sintetizada em alguns aspectos fundamentais:

uma sociedade vive em estado de pura harmonia, no qual todos os membros vivem em paz, amam uns aos outros, encontram-se livres de perigo físico, de carências de qualquer tipo, de frustração, desconhecem a violência ou a injustiça, vivem sob uma luz perpétua e uniforme, em um clima temperado, em meio a uma natureza infinitamente generosa.” (p. 29)

Não haveria por que desejar mudanças depois de alcançado este nível. Esse é o ponto em torno do qual Berlin desenvolve sua maior crítica à ideia de utopia: “A principal característica da maioria das utopias (ou talvez de todas) é o fato de serem estáticas. Nada se altera nelas, pois alcançaram a perfeição: não há nenhuma necessidade de movimento ou mudança; ninguém pode desejar alterar uma condição em que todos os desejos humanos naturais são realizados” (p. 29). Nos relatos de mundos perfeitos, sejam eles pertencentes a uma Idade do Ouro, sejam eles projetados num mundo que virá, há sempre a proposta de uma “perfeição estática em que a natureza humana por fim se realiza em sua totalidade, e tudo é sereno, imutável e eterno” (p. 30). Há, sobretudo, a interessante ideia de, enfim, poder contemplar essa suposta natureza humana universal. Seria como, finalmente, descobrir uma fórmula que fizesse os homens viverem numa paz eterna, onde as diferenças fossem eliminadas ou subjugadas voluntariamente por cada indivíduo.

Vislumbrar um mundo perfeito é uma maneira de ver o mundo que habitamos de uma forma mais crítica. Berlin pergunta: “o que lhe falta?”. E nessa falta é possível identificar o estado da perfeição. Há uma crença quase universal

de que essa pergunta pode ser respondida e o problema a seguir seria, simplesmente, descobrir o caminho que leva até estas respostas, até esse mundo perfeito. Berlin recorre a uma metáfora para tentar dar conta dessa visão ocidental da busca pelo estado perfeito. A humanidade teria recebido diferentes peças de um quebra-cabeças e bastaria juntá-las corretamente para formar um todo perfeito, que constituiria o fim da busca da verdade, da virtude e da felicidade.

Está no cerne do pensamento progressista do século 19 a crença de que a reorganização racional da sociedade seria capaz de superar o obscurantismo e a confusão espiritual e intelectual. Seria, finalmente, possível deixar para trás a crença nos dogmas dos regimes opressores e a obediência cega àquilo que não mereceria outro termo senão superstição. A razão seria capaz de dotar o homem da faculdade de identificar as principais necessidades humanas e, logo em seguida, de descobrir como satisfazê-las. Alcançar um mundo melhor era uma questão de usar o método adequado. “Isso criaria um mundo feliz”, como provoca Berlin. Há a percepção de um mundo que pode ser analisado, codificado e controlado.

Com os novos métodos descobertos pela ciência natural, a ordem também poderia ser introduzida na esfera social: uniformidades poderiam ser observadas, hipóteses formuladas e verificadas por meio da experimentação, e, por outro lado, regulamentadas por leis ainda mais amplas, e assim por diante, até que se chegasse a um grande sistema harmonioso, ligado por laços lógicos e sólidos, capazes de serem formulados em termos precisos – ou seja, matemáticos. (Berlin, 1991, p. 16)

Perceber o mundo desta forma, como um objeto disponível para a análise e a aplicação de regras, não é natural ao ser humano de todas as épocas e de todos os lugares. É uma percepção específica de um lugar, de um processo histórico e até mesmo de um grupo de pessoas, que dão condições para isso. Berlin demonstra brevemente como, ao longo da história humana - e para isso recorre a autores como Maquiavel, Vico, Herder e Herzen -, as noções morais e as concepções de mundo não são homogêneas e tampouco completamente compatíveis entre grupos diversos. Não raramente, elas se chocam e cada uma

pode apresentar uma ideia de verdade ou um conjunto de respostas que atendem às questões do seus mundos, especificamente.

Na interpretação de Berlin, acreditar numa solução final, numa sociedade ideal e perfeita, pode ser ilusório e perigoso. “Pois, se realmente acreditarmos que tal solução é possível, então com certeza nenhum preço será alto demais para obtê-la: tornar a humanidade justa, feliz, criativa e harmoniosa para sempre – que preço será alto demais para isso?” (p. 24) A experiência histórica é, para Berlin, a resposta a essa questão.

Há dois grandes fatores que moldaram o século 20: o desenvolvimento das ciências naturais e da tecnologia e as grandes tormentas ideológicas que alteraram a vida de quase toda a sociedade de uma forma ou de outra (tirantias totalitárias, tanto de esquerda quanto de direita, as explosões de nacionalismo, racismo e, em alguns lugares, de fanatismo religioso). Berlin afirma que nenhum pensador do século 19 parece ter previsto nada disso. O futuro imaginado não podia ser tão sombrio para um tempo que via a ciência alcançando êxito em vários campos da vida e que acompanhava o florescimento da tecnologia em áreas como os transportes, as construções das grandes cidades, a produção em grande escala, os usos de novos materiais, as telecomunicações, a provisão de energia, os sistemas de gerenciamento do trabalho, e assim por diante.

Como lembra Kumar (1987, p. 66), a abertura do Canal de Suez, em 1869; os cinco cabos submarinos cruzando o Atlântico, em 1874; e a primeira ferrovia atravessando os Estados Unidos, serviram para que os escritores utópicos, durante as décadas finais do século 19, se enchessem de esperanças e de inspirações acerca do futuro. A tecnologia não representava um temor iminente. Pelo contrário, ela oferecia - juntamente com, por exemplo, a ideia de um socialismo possível, de uma “religião da humanidade”<sup>21</sup> e até da Teoria Evolucionista de Darwin - as perspectivas de que, dentro de algum tempo, o homem resolveria as suas mazelas e construiria uma vida melhor para todos.

H. G. Wells é o escritor que melhor representa esse conjunto de aspectos positivos do viés utópico no período final do século 19 e no início do século 20.

---

<sup>21</sup> Kumar usa esses termos para se referir ao teor genérico dos textos de H. G. Wells (p. 67).



Sua produção é tão vasta, relevante e popular em projetos utópicos que Mark Hillegas (1967) acredita - e defende - que as anti-utopias são simplesmente extensões da imaginação de Wells ou reações contrárias a elas. De qualquer forma, seriam devedoras diretas do imaginário de Wells.

As dimensões das utopias se agigantaram com Wells. Em *A modern Utopia* (1905)<sup>22</sup>, por exemplo, ele cunha o termo e o conceito de um Estado Mundial e, assim, concebe uma utopia mundial, já que ele compreendia que as utopias antigas eram inviáveis por serem justamente isoladas. Até então, as utopias apresentavam recortes mais geográficos, mais específicos. Este Estado possui também uma língua “única e indivisível”. Wells reconhece que cada indivíduo até poderá modificá-las em “proporções infinitesimais” e que essa língua poderá passar por transformações ao longo do tempo. Será sempre, no entanto, uma transformação mundial: “este é o caráter da sua universalidade” (p. 45). Wells aposta numa utopia que seja capaz de não ser estática e que se transforme a cada necessidade. No entanto, permanece a crença de que há um universalismo necessário para que o sonho utópico se realize, que reúna o “progresso e a estabilidade política” (p. 226) em nome de um governo eficaz e poderoso. E isso dependeria, por fim, exclusivamente do ímpeto do homem: “é necessário que existam homens e mulheres que queiram essas coisas” (p. 155).

A ficção utópica de Wells defende que o homem é o mestre da sua natureza – ou seja, não é objeto, mas sujeito do mundo – e aposta que a ciência e a tecnologia são inerentemente boas, assim como o próprio homem – “Os utópicos proclamam que o homem, em si, é bom” (p. 246) - , e podem ajudar a construir um futuro bem melhor. Um elemento constante nas suas histórias são as guerras, que fazem o mundo entrar em colapso total; e, a partir de um processo e de uma retomada da humanidade sobre a Terra, a ciência e a tecnologia são empregadas para construir uma nova ordem, que finalmente oferecerá um mundo melhor. Esse esquema será recorrente nas distopias também; nestas, no entanto, o mundo acabará se reconfigurando em estados monstruosos através do engenho tecnológico.

---

<sup>22</sup> A versão usada aqui é uma edição em espanhol publicada no México, pela Oceano, em 2000.

A popularidade deste autor, nas duas primeiras décadas do século 20, foi decisiva, sob o olhar de Hillegas, para a definição da forma das anti-utopias. Wells se notabilizou por criar uma imaginação utópica popular através de seus livros, chegando a representar uma espécie de herói e líder de uma geração naqueles anos. Isso irá mudar com o desenrolar da história e, especialmente a partir de meados da década de 1920, sua figura, e suas visões utópicas, passaram a ser desprezadas, atacadas e até odiadas (p. 57).

Hillegas refere textos como *The machine stops*<sup>23</sup>, *Nós, Admirável e 1984* quando busca exemplos de obras que retraram sociedades baseadas em “superestados mecanizados”, que tiraram a liberdade humana, isolaram o homem da natureza e destruíram o passado. Eles seriam “palidamente” similares entre si, especialmente por serem devedores de um imaginário projetado por Wells, e desse universo extraíram as imagens e condições que lhes pareceram propícias a um ataque às suas utopias (p. 82).

Para Hillegas, Wells é como um tipo de super-humanista, que sonhava colocar o homem no trono do universo, que acreditava ser possível alcançar esse patamar pelas vias da razão, da ordem e da beleza. Poucas pessoas encarnavam de forma tão evidente a aposta no homem e nas utopias que este poderia realizar através do progresso, como foi o caso de Wells. Isso irá se converter numa força contrária depois da Primeira Guerra. O conflito em si, e todas as suas consequências, irão provocar uma grande mudança cultural e, de acordo com Hillegas, isso fez com que o homem fosse levado a uma desilusão tal que fez o termo progresso se converter numa “má palavra”. Desta forma, até mesmo antigos entusiastas de Wells passaram a rechaçar ou desconsiderar seu trabalho, o que o levou ao declínio, como artista. Muitos intelectuais passaram, inclusive, a atacá-lo (p. 83). Wells não foi o último escritor utópico, mas tem sido uma espécie de autor referencial a fim de mostrar como a literatura utópica enfraqueceu enquanto representação da imaginação de uma época.

Na *Introdução*, foram apresentadas algumas notas históricas que descrevem o contexto a partir do qual as utopias se enfraquecem e as distopias se desenvolvem como força ficcional. Neste sentido, Kumar (1987) resume: “Como

---

<sup>23</sup> Conto de E. M. Forster publicado em 1909.

poderia a utopia erguer-se ainda em face ao nazismo, Stalinismo, genocídio, desemprego em massa e a segunda guerra mundial? Mesmo o utopista resistente H. G. Wells deu lugar diante a esses ataques” (p. 381). Como lembra Peyton Richter (1975): “O mais famoso, influente e prolífico escritor de utopias, H. G. Wells, depois de escrever cenários otimistas para o futuro, finalizou sua vida como um distópico amargurado, perdendo toda esperança na raça humana” (p. 7). Wells (1945) admite, diante do cenário que a primeira metade do século proporciona: “Nosso universo não está meramente em bancarrota; não restaram dividendos; ele não está simplesmente liquidado; ele se encaminha para o apagamento da existência, não deixando sequer destroços para trás. A tentativa de traçar algum tipo de padrão é inútil” (p. 15). E conclui melancolicamente: “A história humana já chegou ao fim e (...) o *Homo sapiens*, como ele havia gentilmente se autodenominado, em sua forma atual está descartado” (p. 18).

## 1.2 A emersão das distopias: medo e ansiedade no futuro

O pensamento e a ficção utópica, enquanto possibilidades de significado e expressão do imaginário, já tinham, como se viu, uma boa trajetória quando John Stuart Mill cunhou e usou o termo distopia, pela primeira vez, num debate parlamentar sobre a Irlanda, em 1868. No momento, discutia-se a instituição da igreja protestante juntamente à católica, já existente, na Irlanda. Mill se opôs a essa proposta e reagiu, considerando que normalmente era identificado como utópico, e que tal ideia só poderia partir de alguém ou de um grupo com propósitos distópicos ou cacotópicos. A forma como Mill se associa aos pensadores utópicos denuncia o caráter de oposição à sua mentalidade depositada no termo distopia: “O que é comumente chamado utópico é algo bom demais para ser posto em prática, mas o que eles parecem defender é algo ruim demais para ser posto em prática”<sup>24</sup>.

O termo distopia não receberá muita ênfase durante as primeiras décadas do século 20. Isso, no entanto, não significa que a produção ficcional que servirá para caracterizá-la não estará em pleno desenvolvimento. J. Max Patrick, em

---

<sup>24</sup> Russel Jacobi (p. 202, 2007) recupera o texto original a partir de Mill, John Stuart. *Hansard's Parliamentary Debate*. Londres: Cornelius Buck, 1868, terceira série, v. 190: 1867-68, p. 1517.

1952<sup>25</sup>, usará o termo novamente – seja através da reinvenção, da redescoberta ou de forma independente – para caracterizar, numa antologia sobre sociedades imaginárias<sup>26</sup>, aquilo que ele identifica como distinto entre as narrativas que falam do futuro como bons lugares e aquelas que falam como maus. Para os bons, o termo adequado seria eutopia e, para os maus, seria distopia. A constituição conceitual da distopia, portanto, se dá a partir daquilo que já havia se consolidado sobre a utopia, seja entre os pensadores e estudiosos, seja entre os escritores e artistas de forma geral.

Chad Walsh (1962) se posiciona no sentido de entender o que havia acontecido para que as ficções utópicas esmorecessem tanto com o andamento do século 20. Na definição que Walsh resgata para utopia, ele irá desconsiderar uma parte que a descreve como um “esquema impraticável de regeneração social”. Para ele, a preocupação deve recair sobre como os utopistas entendiam o termo: uma sociedade ideal, desfrutando da perfeição em política, leis etc. (p. 24) A utopia pode ser uma sociedade melhor do que ‘esta’ e não necessariamente a sociedade perfeita. O que conta é a intenção do autor; portanto, um texto como *Walden Two* (1948), de B. F. Skinner, é utópico na sua pretensão, mesmo que a maioria dos estudiosos tenha visto no desenho dessa sociedade imaginária específica muito mais traços de um mundo distópico do que utópico<sup>27</sup>. Essa questão é tratada pela maioria dos autores e já se constituiu num verdadeiro truísmo: a utopia de um é a distopia de outro.

De forma geral, Walsh destaca quatro pontos recorrentes nas utopias: declínio no papel da religião na formação e na condução da sociedade; noção de evolução humana (isso se torna ainda mais intenso a partir de Darwin) e a adoção de uma perspectiva de humanidade como processo em direção a algo superior; relevância na forma como a economia é tratada, de maneira geral, a fim de implementar as melhorias coletivas, apostando no papel do homem para providenciar seu futuro no lugar de algum ente ou de alguma divindade externa; e

---

<sup>25</sup> O pouco uso do termo distopia – entre 1868 e 1952 são mais de 80 anos - pode ser percebido entre os próprios autores identificados atualmente como distópicos. Aldous Huxley, em 1946, se refere ao seu texto – *Admirável mundo novo* - como uma “utopia de um lugar ruim”.

<sup>26</sup> NEGLEY, Glen e PATRICK, J. Max. *The quest for utopia: an anthology of imaginery societies*. Nova York: Henry Schuman, 1952. p. 298

<sup>27</sup> É o caso de Keith Booker (1994a) e Kumar (1987), que analisam neste texto mais a sua potência distópica do que a intencionalidade utópica do autor.

a exaltação da trindade formada pela ciência, pela tecnologia e pela maquinaria (pp. 55-56). A palavra-chave nas utopias “de Platão a Wells é planejamento” (p. 57).

As utopias se apresentam, portanto, como projetos realizáveis que atenderão às demandas da humanidade como um todo. Esse planejamento permeia cada detalhe da vida e é possível encontrar suas aplicações em áreas como: educação, arte, organização econômica, composições familiares, religião ou forma assemelhada de comunhão, moral, relacionamentos e formas de casamentos, reprodução humana, estrutura social, vigilância e controle sobre o indivíduo, leis, combate à criminalidade, punição e tratamento de infratores, eutanásia e eugenia. Walsh destaca como esse planejamento vai depender, cada vez mais, da presença da ciência nos desígnios da vida:

Os sistemas educacionais das utopias modernas normalmente incluem mais unidades de ciência do que latim; as instituições como a Casa de Salomão são expandidas; a ciência é posta a serviço de tarefas benevolentes tais como a ampliação na longevidade, curando doenças, melhorando a produtividade da terra e providenciando a tecnologia para poupar o trabalho humano através das máquinas. (p. 56)

Conforme Walsh, a mudança de uma perspectiva ficcional utópica para uma distópica tem como motivação uma questão paradoxal. As utopias, ao mesmo tempo, foram exitosas e falharam. Muitas das realizações que as utopias defendiam ou propunham em suas visões de futuro foram obtidas, tornaram-se reais. Aspectos como a alfabetização universal, os direitos das mulheres, avanços na ciência e na tecnologia e o bem-estar social estavam em curso ou foram alcançados. Walsh lembra, no entanto, que isso não significa necessariamente que o mundo ficou melhor do que era. A alfabetização de toda a Alemanha, por exemplo, tornou acessível a uma multidão a leitura de *Mein Kampf* (1925-1926), de Hitler. Nessa linha, Walsh segue explorando a outra face dessas utopias realizadas.

No lado das utopias não realizadas, há as expectativas especialmente relacionadas ao século 19, que foram francamente desapontadas com o curso do século 20. A paz foi quebrada por duas guerras devastadoras, a democracia

universal não foi alcançada e a liberdade individual foi soterrada sob regimes que varreram o mundo durante décadas. O termo que Walsh usa para definir a condição das utopias neste período é esclarecedor: “a utopia está minguando” (p. 21).

Walsh emprega os termos distopia, utopia invertida e anti-utopia como intercambiáveis, sem estabelecer distinções entre eles, para definir a nova torrente de textos que o século 20 trouxe consigo. Caracteriza-os genericamente como respostas críticas às utopias e afirma que eles superaram, em volume e em relevância, as utopias do mesmo século 20.

De acordo com Walsh, os utopistas se apoiavam em basicamente nove pressupostos, ou “sonhos”, sobre o homem; e esses pilares de otimismo seriam suficientes para a humanidade viabilizar, através do progresso, da ciência e da tecnologia, um mundo melhor. Os escritores distópicos, no entanto, tinham visões ou respostas diferentes sobre esse homem que lhes parecia um ser mais imaginado do que real.

A primeira premissa apostava que o homem é “essencialmente bom”. A bondade seria, portanto, inerente ao homem e, como Walsh exemplifica, “sua ‘maldade’ pode ser eliminada ou reduzida a proporções administráveis através de um bom ambiente, educação, treinamento moral, talvez mesmo por meio de controle genético” (p. 70). A visão distópica acredita que o homem guarda, de alguma maneira, seu lado selvagem e sádico, que espreita a razão, e nada garante que esses sentimentos hostis não emergirão de forma individual ou grupal em algum momento e de forma imprevista.

A segunda afirmava que o homem é “extremamente plástico” ou maleável. Nesse sentido as distopias parecem concordar com as utopias. Isso, no entanto, não significa uma resposta positiva. Walsh destaca que os textos utópicos tratam normalmente de considerar a natureza como uma ficção e o homem “pode ser moldado e condicionado para se acomodar felizmente em qualquer que seja a sociedade que ele tenha escolhido criar” (p. 71). O homem seria potencialmente moldável, transformável e manipulável na imaginação utópica e havia a percepção de que isso era positivo. Poder-se-ia, finalmente, a partir de uma

perspectiva utópica, tornar o homem ideal para uma sociedade ideal. O contexto histórico fornecia o otimismo e o repertório científico e tecnológico que permitiam apostar nisso.

A ideia de transformação do homem, como se nota, sempre é projetada a partir da aplicação de métodos que sejam competentes na formação do homem e nas maneiras de organizá-lo e monitorá-lo, a fim de fazê-lo se conformar a um corpo social que tem um objetivo e uma razão de existir definida como superior. A maleabilidade do homem atende bem às expectativas de moldá-lo por meio de manipulações psicológicas e desígnios que possam interessar a certos modos de controle. A plasticidade do homem surgirá nas ficções distópicas desde os seus aspectos genéticos, que podem ser definidos no período pré-fetal, até a coação depois de adulto, que poderá torná-lo desprovido de qualquer capacidade de nexos.

A terceira acreditava que “não é necessário estabelecer uma dicotomia entre a felicidade do indivíduo e a da sociedade” (p. 71). Ambas se completariam, se alimentariam. Nas distopias, o indivíduo é anulado de tal maneira que sua vida se torna regulada desde o nascimento até a morte, sempre em nome de um bem ou da felicidade coletiva que nunca se percebe, de fato. Os anseios individuais precisam ser suprimidos completamente ou necessitam de recursos externos ou artificiais para aplacar as tensões da sua forma de vida.

A quarta postulava que “o homem é um ser racional e pode se tornar ainda mais” (p. 71). A razão e a ciência poderiam providenciar as soluções para a vida e a tornariam melhor através da superação das credulidades das massas não esclarecidas. A ficção distópica lembra que o ser humano não é completamente racional e que a razão não tem relação de sentido imediato com a ideia de benevolência. As sociedades projetadas unicamente pela razão tendem a criar lógicas em si mesmas, baseadas nos seus pressupostos simplesmente porque consideram a ciência como uma premissa neutra. Isso, no entanto, pode não representar algo melhor em relação ao existente. Pode, pelo contrário, soterrar formas de vida social harmonizadas ao longo de séculos em sistemas que não são necessariamente científicos, mas que resolvem bem o convívio humano.

A quinta dizia que “o futuro detém um número finito de possibilidades e elas podem ser suficientemente previstas para fins práticos” (p. 71). Para os distópicos, essa crença pode conduzir, na verdade, a resultados imprevisíveis. Acreditar que o mundo, como um todo, e a vida humana são passíveis de serem contempladas por equações ou relações de causa e efeito poderia ser apenas uma nova forma de fé.

A sexta proclamava que “o propósito da utopia é alcançar o bem-estar sobre a Terra” (p. 71). Os distópicos veem mais os infernos decorrentes desses projetos e mostram que a ideia do paraíso é absolutamente relativa e não pode ser tomada como fé universal.

A sétima atestava que “as pessoas não se cansam da felicidade” (p. 71). O escritor distópico lembra que a ideia de felicidade oferecida ou defendida pode não dar tranquilidade suficiente e isso pode gerar ainda mais agonia.

A oitava defendia que os governantes podem administrar de forma justa. Walsh considera que há uma esperança nos textos de que “podem ser encontrados os governantes que governarão justamente ou que homens podem ser pinçados e treinados para governarem de forma justa. O perigo da tirania é fraco e pode ser reduzido até o seu desaparecimento através da educação, seleções sensatas, disciplina ascética ou alguns ajustes e verificações elementares” (p. 72). Na distopia, as formas de governo oscilam entre aquelas com ideais de justiça que fazem sentido apenas dentro das suas próprias normas; ou essa governança é realizada de maneira corrupta; ou ainda com vistas a atender aos anseios e às ideias de grupos específicos.

A nona e última argumentava que “a utopia não é o oposto de liberdade” (p. 72). A “verdadeira” liberdade é encontrada quando o destino de cada um serve como cooperação para os propósitos da sociedade. A questão está na definição dessa “verdadeira liberdade”. Nos textos distópicos, o conceito de liberdade é usado mais como um recurso discursivo do que como uma realização nos moldes do que os utopistas realmente acreditavam.

Walsh faz questão de destacar itens-chave entre os nove relacionados para conduzir o seu raciocínio:



a bondade do homem, a plasticidade da natureza humana e a possibilidade de encontrar governantes que não serão corrompidos pelo poder. Essas são as três principais afirmações. Sem elas, o empreendimento utópico pode ser enfrentado num primeiro plano. Sustentado através de, pelo menos, algumas das outras suposições, elas permitem uma fundação firme na qual a cidade dos sonhos humanos pode ser erguida. A única questão é: esta fundação é realmente firme? Esta é a questão que devemos fazer constantemente para investigar o mundo da distopia.

Essa questão se desenvolveu de forma mais urgente neste século, como um produto depois que a utopia saiu das pranchas de projeto para o planejamento social concreto. Nós somos compelidos a perguntar – Nós realmente queremos a uma utopia? (p. 72)

Esse período, a entrada do século 20, é especialmente importante para as alterações que começam a tomar corpo e ganhar notoriedade na inversão de uma perspectiva ficcional utópica para uma distópica, nos projetos e nos textos que imaginam o futuro. Se as utopias pareciam distantes até aquele momento, postula Nicolas Berdiaeff (1933), e até mesmo se costumava desconsiderá-las, a situação mudou: “Agora, no entanto, elas parecem ser levadas a cabo muito mais facilmente do que pensamos e chegamos até a nos defrontar com um problema angustiante bem diferente: como podemos evitar sua realização final?”<sup>28</sup> As utopias deixavam de ser promessas animadoras e passavam ao estágio de ameaças iminentes. Esse é o estado de ânimo que desencadeia a onda ficcional anti-utópica e que ilustra bem o pensamento de Berlin sobre os perigos que uma sociedade que se acredita como a realização de uma utopia pode representar.

De acordo com Hillegas, *The machines stops* (1909), de E. M. Forster, e *Nós* (1924), de Zamiatin, representam conjuntamente aquilo que pode ser considerado como a primeira onda de reações notadamente anti-utópicas em ficção. A novela de Forster merece destaque especialmente pelo fato de representar tão bem a expressão imaginativa do futuro a partir do medo. Não são os medos das inconstâncias da natureza ou de um Deus capaz de punir pecadores. Este medo está endereçado à máquina. Como Hillegas lembra, esse é um dos medos mais

---

<sup>28</sup> Este fragmento faz parte do texto *The end of our time* publicado por Berdiaeff nos Estados Unidos em 1933. O trecho exposto faz parte da Epigrafe de *Admirável*.

identificados com humanistas, como Forster, os quais deixam de acreditar que um mundo futuro, que avance a partir das premissas do seu tempo, será melhor. Esses medos se referem ao: temor de que a máquina conduzirá a vida humana e finalmente acabará controlando essa vida; medo de que a máquina inferiorizará o homem a ponto de tirar seu auto-respeito, seu orgulho e sua singularidade; medo de que a confiança na máquina não será perigoso apenas em termos psicológicos e espirituais, mas também acabará sendo fisicamente destrutivo; e, por fim, temor de que a máquina se constitua numa espécie de ídolo merecedor de adoração (pp. 89-90).

No conto<sup>29</sup> de Forster, explora-se muito o medo de que a própria máquina, como ser físico, se transformará na figura ou no sistema que exercerá o domínio sobre o homem. Nos textos distópicos que receberão mais atenção ao longo de nossa pesquisa, nem há expressões tão pungentes desse tipo de medo<sup>30</sup>. O problema se desloca para o próprio homem que se converte num ser maquínico e estende o seu poder sobre os demais como uma máquina.

Nesse sentido, Gorman Beauchamp (1986) avança na análise e defende que a distopia funde dois medos no seu conjunto de imagens projetadas para o futuro: o medo das utopias e o medo da tecnologia. Este último, em especial, tem a ver com um temor compartilhado, em sua opinião, pela maioria dos intelectuais do século 20. Beauchamp defende que a ficção distópica é uma forma moderna única de texto literário na qual emergem os perigos do crescimento do poder tecnológico moderno como recurso narrativo (p. 53)

Beauchamp destaca que “a imaginação distópica oferece como sua imagem ameaçadora de futuro um estado totalitário avançado, que se mantém sobre um aparato tecnológico massivo – em resumo, uma tecnotopia” (p. 54). A partir disso, dessa presença e dessa dependência ativa da tecnologia, ele lança uma questão sobre a forma como ela é tratada nos textos distópicos: a tecnologia seria um mero instrumento nas mãos de sistemas totalitários, que fariam uso dos seus recursos como forma de facilitar o controle e o poder; ou a tecnologia teria

---

<sup>29</sup> O texto é, sem dúvida, emblemático, mas relativamente pouco detalhado quando comparado a romances como *Nós* ou *Admirável*

<sup>30</sup> Em *Revolução no futuro* (1952) há a sensação que isso poderá vir a acontecer a partir do uso do supercomputador EPICAC. No entanto, no decorrer da história isso fica em segundo plano.

condições de alcançar um poder autônomo a ponto de fazer com que a sociedade tomasse a sua própria forma e os agentes humanos do poder (tais como o Benfeitor, em *Nós*; e o Grande Irmão, em 1984) fossem subservientes aos seus desígnios?

O autor lembra que essa discussão divide os debatedores em dois ramos antagonísticos facilmente identificáveis: os tecnófilos e os tecnofóbicos. Os primeiros veriam a tecnologia como um valor neutro, um instrumento capaz de ser usado para os fins os quais o humano se inclinar a fazer. Por outro lado, os tecnofóbicos acreditam que a tecnologia pode vir a transcender os propósitos criados inicialmente e pode adquirir independência, numa espécie de relação ao modo do que foi imaginado por Mary Shelley, em *Frankenstein* (1831). Esta percepção tecnofóbica é a que define, em seu ponto de vista, a maioria das ficções distópicas, revelando a tecnologia como um monstro moderno capaz de ser totalitária em si mesma e não apenas um caminho para facilitar a ordenação e o controle da sociedade.

*The Machine stops* e *Colossus* (1966), de D. F. Jones, são apontados por Beauchamp como textos nos quais a máquina não é apenas uma referência ou metáfora. Ela, de fato, é a figura autônoma que toma as decisões sobre os destinos da humanidade (no primeiro caso, essa é a condição inicial do texto – a máquina “morre” no percurso da trama; e, no segundo, é a forma como a história finaliza – a máquina “nasce” e toma o controle). Essas duas formas, como demonstra Beauchamp, revelam a autonomia como decorrência da tecnologia.

No entanto, há uma outra forma até mais amedrontadora no espectro tecnofóbico: o homem se transforma na própria máquina. A máquina se transforma na medida das coisas e o homem a adota como modelo a ser emulado. Isto conduziria a uma espécie de mecanoformismo. Este tipo de relação imaginada não surge sem motivo. Beauchamp lembra que os princípios industriais de eficiência podem transformar os atos e o pensamento, da sua aplicação ao trabalho repetitivo mais básico até a organização gerencial, em ações mecânicas com vistas unicamente à produção. A vida, de forma geral, acabaria passando por esses esquemas técnicos e isso conduziria a uma desumanização da vida em virtude da lógica produtiva.

Beauchamp destaca que o homem, nestas ficções distópicas, parece barganhar com o demônio para se tornar um ser/criatura tão perfeito quanto um relógio. A questão que surge é que, quando o homem se transforma num “homem relógio”, ele não é mais um homem em tudo, ele passa a ser algo como um autômato sob a pele. A grande proposta das ficções distópicas estaria, portanto, muito mais num sentido de destacar de forma assombrosa como o homem parece se guiar livremente para esse mecanomorfismo, e isso seria mais trágico que a própria máquina transformada em ser autônomo (p. 62).

A ficção distópica é, em síntese, o resultado de ansiedades e medos que se identificam, nas primeiras décadas do século 20, com as utopias que deixam de ser apenas projetos e se encaminham como formas, de fato, de organização da sociedade; e com a tecnologia que marca, cada vez mais, a sociedade como um modo de vida, de produção e de dominação. Em ambas as situações há o temor quanto ao destino do homem diante de um novo mundo que pode conduzi-lo a ser um outro homem, um homem transformado ou, a partir de uma concepção vitalista ou humanista, que até deixe de ser um “homem”. A ficção distópica teme e desconfia, acima de tudo, de como, de por que e de a que custo a humanidade deve realizar um mundo projetado como o ideal.

### 1.3 Teorias da distopia

Para Booker (1994b), as raízes<sup>31</sup> distantes da literatura distópica podem estar já nas sátiras de Aristófanes, em resposta ao utopismo da *República*, de Platão, ou em textos do século 17, como *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, em resposta, neste caso, às visões utópicas – baseadas na ciência aplicada - de pensadores como Bacon. No entanto, é no curso do século 19 – com o pensamento utópico e com o utopismo tecnológico alcançando grande relevância e notoriedade - que a literatura distópica ganhará as condições para ser percebida como força cultural. Há circunstâncias históricas e concepções de

---

<sup>31</sup> A listagem de textos que, de alguma forma, apresentam respostas, sátiras ou críticas ao utopismo de outras épocas é extensa. Armand Mattelart (2002), por exemplo, lembra que, em 1657, Savinien de Cyrano de Bergerac publicou *Histoire comique contentant les États et Empires de la Lune*. Szachi relaciona autores como Diderot, Fielding, Dostoievski, entre outros, como expositores precedentes desse viés crítico às utopias.

sociedade que criam terreno para que o pensamento utópico, ainda muito presente no século 19, comece a pender para concepções com viés distópico na entrada do século 20. Em sua digressão, Booker analisa o pensamento de Marx e de Engels, passa por Nietzsche, por Adorno e Horkheimer e finaliza em Freud. Através desses pensadores – e de seus intérpretes -, é possível notar o que aconteceu na visão de mundo nesse período.

A síntese desse pensamento pode ser, brevemente, iniciada com a percepção da perda das esperanças no progresso, enquanto alavanca infinita capaz de dar suporte ao desenvolvimento pleno da humanidade como bem-estar irrestrita para todos. Isso não se realiza e os sonhos e os projetos se perdem como utopia realizável. Booker lembra que pensadores neo-marxistas, caso de Theodor Adorno e Max Horkheimer, não compartilham a fé que Karl Marx, por exemplo, depositava na obtenção de um paraíso socialista. Defendem, por seu turno, que as razões do Esclarecimento estão muito mais voltadas à manutenção do servilismo e do poder do que para a libertação da humanidade. Nesse sentido, as suspeitas e críticas desses pensadores dizem respeito também à grande importância e ao privilégio conferidos à racionalidade como forma de alcançar as verdades finais e legítimas.

Esse caminho do pensamento tem influência direta de Friedrich Nietzsche que, na perspectiva de Booker, antecipa muitos dos trabalhos de ficção distópica. O filósofo atacava a maneira como a vida se mecanizava, interposta por uma forma imperialista do conhecimento científico, e ridicularizava a ciência como uma nova forma de religião, de adoração. Sigmund Freud é lembrado por Booker como o pensador que foi capaz de perceber alterações importantes na construção social na virada do século. Entre esses apontamentos, Booker destaca a ideia de “instinto de rebanho” que emerge como manifestação psicológica social, como um fenômeno fundamental dos estados totalitários e que será uma imagem recorrente nos textos distópicos.

Booker se interessa pela “ficção distópica como crítica social” (p. 18) constante nas construções das “sociedades imaginárias que nas melhores ficções distópicas sempre são altamente relevantes para questões e sociedades específicas do ‘mundo real’ ” (p.19). As ficções distópicas até são, tipicamente,

projetadas em mundos ou lugares distantes do autor, mas tendem a manter uma proximidade muito grande com os mundos nos quais esses escritores estão envolvidos: “são geralmente bastante concretas e quase nas mãos” (p.19). Booker admite não se basear em (ou mesmo usar) questões relacionadas especificamente à teoria literária e desdobra seus estudos com ênfase nas relações políticas e sociais que os textos comportam<sup>32</sup>. Assim, sua definição para a literatura distópica está mais centrada em identificar as características diretamente relacionadas à crítica social que é capaz de ser extraída dos textos distópicos:

Literatura distópica é especificamente a literatura que se posiciona em direção oposta ao pensamento utópico, alertando contra as potenciais consequências negativas do utopismo. Ao mesmo tempo, a literatura distópica genericamente se constitui também por uma crítica às condições sociais ou sistemas políticos existentes, seja através de um exame crítico das premissas utópicas sobre os quais essas condições e sistemas são baseados ou através das possibilidades imaginativas dessas condições e sistemas dentro de diferentes contextos que revelam claramente suas falhas e contradições. (1994a, p. 3)

Booker se dedica a avaliar as questões relativas, por exemplo, aos sistemas sociais e políticos que servem de base para o século 20 e, por conseguinte, para a ficção distópica. Esses sistemas podem ser simplificados a dois, no século em questão: o “capitalismo burguês (exemplificado pelos Estados Unidos) e o Comunismo (exemplificado pela União Soviética)” (1994b, p. 20). Os dois sistemas, nas suas versões “raivosas” ou hiperbólicas, tiveram, conforme Booker, a capacidade de fazer os pesadelos se tornarem reais: o comunismo através do stalinismo e o capitalismo através do nazismo. Por outro lado, as muitas similaridades entre os regimes de Stálin e Hitler podem sugerir que a dicotomia de sistemas do século 20 deva se situar entre o totalitarismo e a democracia. As temáticas distópicas, no entanto, não se referem unicamente aos sistemas totalitários de governo. Há também, como lembra Booker, textos distópicos que

---

<sup>32</sup> O estudo aqui segue este mesmo caminho e, diferente de trabalhos como *Transformations of language in modern dystopias* (1997) de David W. Sisk, não irá explorar as relações com a literatura moderna ou pós-moderna, tampouco com a linguagem empregada pelos autores.

percebem a possibilidade do futuro como um pesadelo em sociedades democráticas, ou, pelo menos, mais liberais.

A principal estratégia literária distópica, para Booker, é “focar suas críticas da sociedade em tempos imaginativamente futuros e, assim, fornecer novas perspectivas para problemas sociais e práticas políticas que poderiam ser reconhecidas, consideradas e aceitas como naturais e inevitáveis” (1994a, pp. 3-4). O foco, como se percebe, está no reconhecimento das circunstâncias nas quais o autor vive ou percebe a possibilidade de sublevação de condições que, no momento, apresentam-se em potência, mas já atizam as desconfianças nos autores.

Alexandra Aldridge (1984) é contundente em sua definição das ficções distópicas e considera que elas são completamente relacionadas às temáticas da ciência e da tecnologia para construírem seus projetos de mundos imaginados. As distopias são compostas por qualidades únicas de imaginação e sensibilidade – ligadas historicamente a mudanças no imaginário social – e o principal motivador dessa mudança seria a emergência da ciência aplicada, a tecnologia, como imperativo no delineamento da forma moderna de vida.

A Primeira Guerra, e os anos que se seguem, são indicados por Aldridge como o momento histórico fundamental que dá condições para consolidar um período propício à emergência do pensamento distópico e, por conseguinte, da ficção com esse viés. A autora chega a fazer considerações a respeito de *When sleeper wakes* (1899), de H. G. Wells, como um texto que até revela características distópicas. No entanto, a obra seria um tanto ambígua para poder ser considerada uma “distopia pura”. *Nós é o que teria essas características e seria o mais apropriado para ser considerado como uma “distopia paradigmática”.* (p. 16)

Ela lembra também que o emprego dos termos anti-utopia e distopia tomaram, no decorrer das décadas de 1960 e 1970, características intercambiáveis, através do uso repetido em textos produzidos por críticos e estudiosos, que começam a se avolumar a partir desse período. Afirma que o termo distopia se tornou o mais “repetido e aceito, provavelmente porque ele

descreve mais precisamente um fenômeno de mudança literária aparentemente em curso” (p. 8).

Para Aldridge, a visão distópica fica patente num texto quando o autor descreve a imagem de uma estrutura social e política cujas falhas decorrem, de alguma forma, das ligações com os usos da ciência e da tecnologia em seu contexto. Isso, no entanto, não significa que esse tipo de percepção, nos aspectos sociais, reflita uma atitude necessariamente hostil à ciência e à tecnologia.

O que distingue o texto distópico dos demais (o *mainstream*) é a concentração específica nos efeitos alienantes da ciência e da tecnologia. Mais do que tudo, o romance distópico é realmente um ensaio na ficção. Ele não se esgota com a experiência individual da alienação, mas segue explorando de forma ampla as consequências sociais. (p. 18)

A distopia sempre objetiva criticar ou ridicularizar as projeções de mundos que aderem aos valores instrumentais como forma de alcançar finalidades funcionais e coletivas em detrimento das questões humanísticas e individuais. Como define Aldridge,

o romance distópico não é literalmente anti-científico ou anti-tecnológico no sentido de representar um sentimento de fobia ou alguma forma de neo-Luddismo. Seus autores são, precisamente, anti-cientificistas; eles são especialmente atentos às formas como os valores entendidos como científicos – objetividade, neutralidade e instrumentalismo - penetram na imaginação social. Eles têm criticado a substituição de um *ethos* humanista por um científico/tecnológico; de forma resumida, seus textos atacam diretamente a cientificização da sociedade. (p. 18)

Um texto como *1984*, na opinião<sup>33</sup> de Aldridge, não seria distópico, porque a ciência e a tecnologia não são tão expressivos para a definição dos seus contornos. Essa opinião não é compartilhada com os outros estudiosos analisados aqui, já que poucos romances são tão representativos na capacidade de desenhar um mundo pior no futuro a partir das possibilidades que a tecnologia oferece. Mesmo que não se trate de uma tecnotopia ou de um mundo que usufrua

---

<sup>33</sup> Aldridge acrescenta um *Apêndice* (pp. 79-80) para anotar suas motivações e considera que a ênfase de *1984* se situa numa crítica ao poder totalitário mais do que qualquer coisa.



de uma grande engenhosidade tecnológica, deve-se sublinhar que uma das formas mais eficientes para manter a vigilância e o adestramento da população é conduzida através de um aparato futurístico capaz de ver e transmitir sons e imagens simultaneamente, penetrando na vida da população como um imenso sistema de panoptismo eletrônico. Os olhos e os ouvidos do Grande Irmão só são tão ameaçadores e eficientes porque há um dispositivo capaz de penetrar em todos os ambientes.

Ciência e tecnologia são temas que ganham esse *status* na entrada do século 20 e, justamente por essa razão, e por sua ligação estreita com as idealizações utópicas, eles se tornam tão enfaticamente agenciadores das condições amedrontadoras das distopias. Diferentemente de Aldridge, Booker não situa a emergência das distopias como algo direta ou unicamente relacionado à tecnologia ou à ciência. No entanto, eles estão de pleno acordo na ênfase que as distopias dão à crítica social ao utopismo como marca fundamental na construção dos seus mundos imaginários.

Russel Jacoby (2007) considera que sujeitos utópicos atualmente podem ser identificados rapidamente como, “na melhor das hipóteses, sonhadores inconsequentes e, na pior delas, como totalitários assassinos” (p. 10). O primeiro adjetivo não lhe preocupa. O segundo, obviamente, sim. Essa visão teria partido de fatores como a leitura popularizada e a análise maciça de livros como *1984*. A utopia, enfim, não seria merecedora de confiança e líderes como Adolf Hitler ou Pol Pot, terroristas diversos e projetos como os *kibutzim* israelenses seriam frutos genéricos de projetos utópicos. Conforme Jacoby, essa imagem é injusta e não corresponde ao percurso histórico mais adequado para o pensamento utópico. Como ele diz: “Eu recuso a ideia de que os ideólogos nazistas pertençam a esse grupo” (p. 11). Ele destaca que, desde as ideias greco-romanas de uma “Época de Ouro” até os mundos imaginados no século 19, a utopia sempre teve como principal motivação a fraternidade e o trabalho coletivo. O empenho do autor é no sentido de que não haveria, ou não deveria ter havido, como associar o pensamento utópico a movimentos como o nazismo, com grupos terroristas diversos ou com nacionalismos sanguinários.

Jacoby defende que textos *como Nós, Admirável mundo novo e 1984* não são livros essencialmente anti-utópicos:

eles não desprezaram as especulações utópicas mais do que ironizaram o comunismo autoritário ou o futuro tecnológico. Eles não unem utopia e distopia, eles condenam a sociedade contemporânea ao projetarem no futuro os seus piores aspectos. Aqui reside a diferença entre utopia e distopia: as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade. (pp. 39-40)

As distopias são, portanto, formas para criticar, através da exacerbação, os regimes e modos vigentes. Se uma utopia promete ou indica um mundo melhor a partir da comparação com o atual (necessariamente diferente deste), a distopia simula um 'mundo pior' a partir do exagero, por exemplo, na aplicação de leis, modos de dominação, sistemas econômicos ou políticos, costumes, ideologias ou crenças contemporâneas (mas não necessariamente diferente deste).

A proposta de Jacoby, como se percebe, é no sentido de observar atentamente o contexto a partir do qual esses escritores se impressionavam e escreviam. Esse empenho do autor na busca de uma salvação do utopismo se explica pelo fato de ele ser um defensor dos ideais utópicos como motivadores positivos da imaginação. Jacoby propõe três questões fundamentais para considerar historicamente a perda de força das utopias: a associação do utopismo a regimes como o comunismo, os fascismos e os nacionalismos diversos; a preponderância dos utópicos projetistas sobre os iconoclastas; e o esvaziamento da imaginação.

No primeiro caso, ele defende que esses regimes devem seu surgimento muito mais às condições desencadeadas pela Primeira Guerra Mundial do que a um anseio utópico propriamente dito. Lembra também que muitos pensadores – como Karl Popper, Isaiah Berlin e Hannah Arendt – se notabilizaram como antiutópicos, dedicando-se a caracterizar os totalitarismos como formas assemelhadas de utopias que se transformaram em pesadelos<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Jacoby argumenta que há equívocos e afirmações apressadas na caracterização, por exemplo, do nazismo e do comunismo como regimes similares. O autor, ao longo do livro, chega a fazer um

No segundo, o autor propõe a divisão dos utopistas em projetistas e iconoclastas. Os primeiros se preocupam em descrever uma sociedade em detalhes, visualizando e idealizando aspectos como o vestuário, as moradias, a educação e o entretenimento: “Os utopistas projetistas mapeiam o futuro a cada centímetro e minuto” (p. 15). Autores como Bellamy, Morris e Wells se encaixam neste perfil. Tal forma de projetar o futuro pode, mesmo que haja a melhor das intenções, fazer essas utopias rapidamente se tornarem antiquadas. Como lembra Jacoby, esses textos utópicos descrevem mundos a partir de elementos disponíveis em seu tempo: “A história rapidamente os obscurece” (p. 65). Os iconoclastas, por seu turno, não se esmeram em detalhar o futuro. São autores, como Ernest Bloch, mais propensos a escrever sobre o futuro a partir de ideais como harmonia, lazer, paz e prazer, mas sem uma prescrição ou projetos objetivos de como isso poderia se manifestar. Para eles, uma nova realidade desejada deve ser constituída como um todo, ela escapa às minúcias. Seria como uma criação com o coração e estaria baseada no espírito e na fraternidade (p. 170).

Sobre o esvaziamento da imaginação, ele afirma que o pensamento utópico precisa, mais do que qualquer coisa, da fantasia como motor criativo. Jacoby situa especulativamente, então, a forma como a infância vem se desenvolvendo, desde meados do século 20, como uma condição historicamente nova<sup>35</sup> na constituição do imaginário infantil: “parece provável que a colonização do espaço e dos tempos infantis prejudiquem uma imaginação independente. As crianças têm mais o que fazer, mais é feito para elas e há menos inclinações – e talvez menos recursos – para o sonho utópico” (p. 63).

Há dois aspectos importantes nas reflexões de Jacoby que se adequam bem aos propósitos desta pesquisa. O primeiro se refere à observância atenta aos contextos históricos, nos quais os autores se viam motivados a produzir e compreender a forma como o mundo se organizava. Assim, é possível notar que

---

cálculo rápido sobre o quanto os regimes de “natureza” utópica foram responsáveis em volume de mortes em relação aos que não teriam essa orientação.

<sup>35</sup> Jacoby revela-se um observador pouco otimista diante do que podem significar as formas de entretenimento das crianças e os usos que elas fazem dos meios de comunicação a partir de meados do século 20. O cenário que ele descreve (pp. 53-63) se aproxima de uma cena ao modo de *Admirável mundo novo*.

as utopias não se realizavam exatamente como seus idealistas um dia sonharam ou projetaram. Em nome das utopias se erigiram projetos que não tinham mais nada a ver com as plantas originais. Guardavam, no entanto, as marcas do utopismo, especialmente para quem não via ou sentia no cotidiano o que significava viver nesses “paraísos realizados”.

O outro fator diz respeito à divisão entre utópicos projetistas e iconoclastas. Os projetistas se tornaram mais populares ao longo da história das utopias. É mais fácil deixar-se seduzir por textos que descrevem em detalhes uma vida que será melhor nas suas situações mais prosaicas. É mais envolvente uma leitura de como devem funcionar restaurantes coletivos que servem excelente comida para todos do que textos abstratos ou pouco palpáveis de como será o espírito do amanhã. Os projetistas, ao detalhar seus esquemas, caíram, por vezes, num certo autoritarismo e numa tendência a traçar ideais que logo se tornaram estáticos.

Pode-se considerar, desde já, que os escritores distópicos oferecem, em graus variados, uma série de inventos, objetos, procedimentos e hábitos possíveis de serem facilmente enquadrados num quadro de profecias não realizadas. Estes podem, nos termos de Jacoby, se tornar obscurecidos. A observação desses aspectos pode ser feita, inicialmente, a partir de um quadro meticuloso naquilo que se refere à materialidade desses mundos imaginários. Interessa, porém, avançar nesta observação e, conjuntamente, notar o aspecto iconoclasta que emerge dessas representações que os escritores distópicos oferecem.

#### **1.4 Conclusão**

Utopias ou distopias são projetadas e imaginadas a partir dos desencantos do autor com o mundo que o cerca. No século 19, acreditava-se que a paz, a justiça social, a difusão da cultura entre as massas, a democracia, os direitos individuais, a abundância de comida, a saúde e a vida longa seriam inevitavelmente alcançados através do progresso. Parte disso, com custos e processos diferentes, foi de fato obtido em muitas nações ao longo do século 20, mas as formas para atingir este ou aquele objetivo ganharam contornos

ambíguos, geraram efeitos colaterais e, por vezes, implicaram em métodos radicais ou distorcidos. Booker, em seu *Dystopian literature: a theory and research guide* (1994a), listou mais de 60 romances que classificou como tendo “teor distópico”. Há ainda uma série de peças de teatro e de filmes que fazem parte desse guia da ficção distópica. Essa produção, como o próprio Booker considera, não se limita ao seu inventário. De qualquer forma, é perceptível a concentração dessa produção no curso do século 20. As motivações de quem escrevia sobre o futuro haviam sofrido mudanças.

Para Walsh (1962), o escritor vive um pouco à frente de seu tempo e possui um estado de ânimo antecipador, uma capacidade de sentir o que parece estar no ar. Muitas vezes isso pode se revelar de forma caótica ou de também de maneira completamente ordenada, mas faz parte de uma percepção, de uma “sensibilidade acima do homem comum”, e se materializa numa teoria (como Darwin) ou em tendências artísticas (como o abstracionismo e o surrealismo). Walsh lembra especificamente a questão das artes plásticas no período final do século 19, que parecia um “pesadelo caótico” para a maioria das pessoas. O pesadelo se tornou realidade com as duas grandes guerras, sua matança sem antecedentes, os campos de concentração, os bombardeios contra civis e o uso de bombas atômicas. Walsh acredita que os escritores “pensam, sentem e temem hoje, neste tempo, aquilo que os filhos deste tempo sentirão, pensarão e temerão amanhã” (pp. 19-21). Parte deste sentimento foi vertido através da literatura distópica.

A partir do conjunto de contextos, motivações e teorias apresentado até aqui, é possível estabelecer uma definição própria para a ficção distópica que será empregada ao longo desta pesquisa e que atende aos propósitos delineados para tal. A ficção distópica é sempre uma história intencional de advertência - que se refere a uma sociedade imaginada e projetada no futuro - que deve causar assombro aos leitores. A vida se torna pior no futuro imaginado pelo autor, mesmo que seus habitantes imaginários sequer se deem conta disso, em muitos casos. Essas advertências e a ideia de “pior” destacam sempre condições relacionadas ao contexto do autor que lhe parecem indesejáveis caso elas se realizem ou se radicalizem como modo de vida. São, portanto, críticas à

sociedade que contemplam aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais. A materialização das utopias e a tecnologia têm sido as principais motivações desses medos e dessas ansiedades, e o resultado dessas sociedades imaginadas tende a uma forma de vida e de organização social na qual o homem perde a capacidade de definir o seu destino ou de ter consciência acerca dele. A crítica e o medo se situam notadamente na conversão do homem e da sociedade a modos únicos e inevitáveis de existência.

Os três textos citados com, possivelmente, maior frequência como os exemplos de literatura distópica, são *Nós* (1924), de Zamiatin; *Admirável mundo novo* (1932), de Huxley; e *1984* (1949), de Orwell. Booker (1994b) descreve-os como “os grandes textos definidores da ficção distópica, todos vivamente engajados com questões sociais e políticas do mundo real e no âmbito de suas críticas às sociedades nas quais eles focam” (pp. 20-21). A esses textos, que podem ser considerados como canônicos, Erika Gottlieb (2001) acrescenta ainda *Revolução no futuro* (1952), de Vonnegut; *Fahrenheit 451* (1953), de Bradbury; e *A história da aia* (1986), de Margaret Atwood, como os seis textos que representam o paradigma distópico ocidental do século 20.

Gottlieb considera, de forma geral, que esses textos possuem em comum o fato de terem transformado os sonhos utópicos em “infernos na Terra”; grupos que formam uma elite que governa contra os princípios universais de justiça; a destruição da vida privada, familiar, sexual e emocional através de um regime invasivo; desconexão entre o presente e o passado por meio da manipulação empreendida pelo regime (pp. 8-13)<sup>36</sup>. Mesmo que se considere o texto de Atwood como um representante pleno da literatura distópica, ele se desloca do recorte temporal sobre o qual tem se empenhado este estudo e não será contemplado nesta pesquisa.

---

<sup>36</sup> É possível destacar ainda outras questões que são transversais aos cinco textos analisados aqui: perda da autonomia individual; imposição de um modo de vida unificado; a população vive concentrada em grandes centros urbanos; as sociedades são radicalmente industrializadas; há sistemas de monitoramento (através de diversos mecanismos: policiais, câmeras, escutas, controles de registro etc.) da vida privada; os modelos de vida tradicionais foram substituídos e deixaram de existir; mecanismos de controle dirigidos à contenção da criatividade ou imaginação individual; presença constante dos meios de comunicação e aparatos técnicos na vida cotidiana; repressão e controle sobre a arte, a literatura e a ciência pura.

Se, como se notou, a primeira metade do século é prolífica no desenvolvimento da literatura distópica, é também o período no qual se observa a emergência em maior volume de tecnologias da comunicação que se manifestam através do aperfeiçoamento e da criação de novos meios de comunicação e de aparatos técnicos, contemplando aplicações e usos diversos. Os textos distópicos analisados não são indiferentes a esse contexto e trazem representações dessas tecnologias em seus enredos e argumentos, situando-os em condições que merecem uma análise mais profunda.

É possível, nessa altura, retomar as indicações introdutórias de Fogg sobre os temas recorrentes que ele identificou em relação ao “homem e a sociedade manipulados ou transformados” por causa da tecnologia. Essa associação torna-se melhor observável quando se parte de um contexto baseado numa introdução histórica acerca dos meios de comunicação mais identificados com o período em questão. É disso que se tratará no próximo capítulo. Assim, é possível partir, na sequência, para uma análise contextualizada das representações das tecnologias da comunicação nos textos distópicos selecionados.

## **2. Os meios de comunicação na primeira metade do século 20: tecnologias e usos**

A comunicação, entendida e ampliada ao ponto no qual são usados recursos técnicos que servem como intermediários, que registram, amplificam e exteriorizam mensagens de homens para homens, é relativamente recente na história das sociedades. O fenômeno da comunicação ou transmissão de informações através do uso de aparatos técnicos para se comunicar com pessoas ou grandes públicos, estejam elas próximas ou distantes, envolvendo dimensões e distâncias, cada vez maiores, é um fenômeno que se torna marcante no ocidente a partir do século 15, com a imprensa e a possibilidade de reprodução de livros, livretos e panfletos diversos.

Nem se trata de qualificar isso como um acontecimento isolado ou inédito na história; no entanto, a relevância e abrangência dessas formas de difusão se transformarão em grande marca da modernidade, como destaca John Thompson (2008), a partir do século 19 e na entrada do século 20. Estes séculos serão o palco de constantes avanços técnicos nas formas de comunicação mediadas; na ampliação dos públicos<sup>37</sup>; no surgimento e na interação de hábitos envolvendo o fenômeno da comunicação através de meios técnicos; nas formas de usos previstos para esses meios, envolvendo, por exemplo, novas relações de poder e controle social.

Para Thompson, a compreensão das relações entre os meios de comunicação e a sociedade são fundamentais para compreender a modernidade.

O desenvolvimento dos meios de comunicação se entrelaçou de maneira complexa com um número de outros processos de desenvolvimento que, considerados em sua totalidade, se constituíram naquilo que hoje chamamos de 'modernidade'. Por isso, se quisermos entender a natureza da modernidade – isto é, as características institucionais das sociedades modernas e as condições de vida criadas por elas – devemos dar um lugar central ao desenvolvimento dos meios de comunicação e ao seu impacto. (p. 12)

---

<sup>37</sup> Ou o próprio surgimento da ideia de público, se levarmos em consideração as definições de Gabriel Tarde em *A opinião e as massas*, publicado em 1901.



A reflexão de Thompson segue no sentido de entender o contexto no qual os meios de comunicação se projetam e se articulam com a sociedade e, assim, criam ou realocam formas de organização social. A questão principal, aqui, será no sentido de entender a percepção sobre as condições de vida criadas, na primeira metade do século 20, nas sociedades industriais em interação com a imprensa, o cinema, o rádio e a televisão.

Como se percebe num estudo amplo dos autores que tratam da comunicação para grandes públicos, não há um padrão nos termos dedicados aos meios de comunicação e ao processo subjacente que eles representam historicamente. Os autores se referem de forma diferente, mas estão falando essencialmente do mesmo fenômeno. Thompson, por exemplo, usa a terminologia “meio técnico de comunicação” para se “referir aos elementos materiais pelos quais a informação ou o conteúdo simbólico é fixado e transmitido” (p. 30). Isso, no entanto, representa um dos aspectos do processo que interessa caracterizar aqui. Esses meios técnicos, em si, não significam muita coisa além das suas qualidades e especificidades materiais. Eles se tornam relevantes quando são postos num contexto social capaz de transformá-los em fenômeno. Thompson lembra que, comumente, isso se agrupa sob a etiqueta de “comunicação de massa”. Expressão, em sua opinião, infeliz. E defende que

esta é uma imagem associada a algumas das primeiras críticas à “cultura de massa” e à “sociedade de massa”, críticas que geralmente pressupunham que o desenvolvimento da comunicação de massa tinha um grande impacto negativo na vida social moderna, criando um tipo de cultura homogênea e branda, que diverte sem desafiar, que prende a atenção sem ocupar as faculdades críticas, que proporciona gratificação imediata sem questionar os fundamentos dessa gratificação. (p. 30)

De forma geral, é uma síntese do pensamento defendido, especialmente, pelos estudiosos ligados ou identificados com a Escola de Frankfurt<sup>38</sup> ou, de forma mais objetiva, em *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*<sup>39</sup>, de Max Horkheimer e Theodor Adorno. O que se observa, de fato, é que o termo “comunicação de massa” é usado de forma ampla por uma série de

---

<sup>38</sup> Fundada em 1923.

<sup>39</sup> Texto publicado originalmente em 1947 como parte da obra *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. A edição usada aqui é de 1985, editada pela Jorge Zahar.

estudiosos até meados do século 20 e, muitas vezes, ele se amalgama com a noção de “cultura de massas”.

Thompson reconhece o valor dessa linha de crítica cultural, considera-a relevante ainda hoje, mas entende que está “impregnada de um conjunto de pressuposições que são insustentáveis e que podem obstaculizar a compreensão da mídia em seu impacto no mundo moderno” (p. 31). No entanto, há uma questão nessa atitude crítica, especialmente naquilo que se refere à expressão “indústria cultural”, que merece uma observação mais atenta.

Pensadores como Adorno, Horkheimer, Marcuse ou Benjamin analisam o fenômeno relacionado à comunicação de massa e à constituição cultural e de relações de poder resultantes disso *in loco*. Eles se referem às sensações do mundo, não apenas no plano das ideias, mas também no do vivido. No Prefácio de *Dialética do esclarecimento* (1985), por exemplo, Adorno e Horkheimer descrevem suas motivações: “O que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (p. 11). Um mundo que se encaminha para a barbárie não é exatamente a promessa de uma utopia realizável. Pelo contrário, suas análises de como o cinema, o rádio, a imprensa, o entretenimento, a “demanda de porcarias”, a música ligeira, entre outros aspectos da indústria cultural, parecem desenhar um mundo manifestamente distópico. É possível adiantar que a visão dos escritores de ficção distópica no período do entre e do pós-guerras revelam, consciente ou inconscientemente, uma crítica cultural de teor semelhante.

Depois desse registro, é possível retornar a certas observações feitas por Thompson, que facilitarão a compreensão dos objetivos deste capítulo. Oportunamente, Thompson lembra que o termo ‘comunicação’, quando se refere às formas de difusão de informação através de meios técnicos, como o cinema ou a televisão, pouco guarda daquilo que se entende como uma relação dialógica:

Com muitas formas de comunicação de massa, entretanto, o fluxo de comunicação é esmagadoramente de sentido único. As mensagens são produzidas por um grupo de indivíduos e transmitidas para outros situados em circunstâncias espaciais e temporais muito diferentes das

encontradas no contexto original de produção. Por isso os receptores das mensagens da mídia não são parceiros de um processo de intercâmbio comunicativo recíproco, mas participantes de um processo estruturado de transmissão simbólica. (p. 31)

Dito isso, Thompson considera que os termos “transmissão” ou “difusão” das mensagens de mídia seriam mais adequados do que “comunicação”, já que o conceito comunicacional não se efetiva idealmente. Na sequência, ele defende também que a expressão “comunicação de massa” não seria mais adequada à compreensão do que define a relação entre as mídias, seus produtores, o público e o mercado. Para Thompson, parece mais acertado o uso de “comunicação mediada” ou simplesmente “mídia” (p. 32). No entanto, ele não descarta por completo a ideia de “comunicação de massa” e propõe que ela seja aplicada num contexto histórico adequado e que leve em consideração a organização da mídia num dado momento. Ela seria, então, caracterizada, como: “produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da fixação e transmissão de informação ou conteúdo simbólico” (p. 32). Considerando de forma objetiva, é a maneira como a imprensa, o cinema, o rádio e a televisão se constituem na primeira metade do século 20.

Este texto enumera, descreve e contextualiza um conjunto de formas de comunicação mediadas por aparatos técnicos dirigidas às massas no período da primeira metade do século 20. Em termos geográficos, a ênfase será em relação àquilo que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos. O fenômeno da comunicação de massa tem suas bases, especialmente no período apresentado, nesses lugares. Esse recorte corresponde às interseções que se pretende fazer em relação aos textos de ficção distópica selecionados para esta pesquisa<sup>40</sup>.

Patrice Flichy (1993) apresenta algumas questões iniciais que podem colaborar nas ênfases que são apresentadas aqui. Ele fala das controvérsias que se impõem quando se inicia uma avaliação histórica acerca das inovações tecnológicas em comunicação e que servem como um guia na construção desses cenários. São questões, no entanto, que podem gerar controvérsias à medida em que se fazem opções de como o assunto será resgatado:

---

<sup>40</sup> A primeira obra – *Nós* - é de 1924 e a última – *Fahrenheit 451* – é de 1953.

Debates técnicos – é necessário escolher uma solução eletromecânica ou eletrônica? -, disputas sobre o uso técnico – as ondas hertzianas estão destinadas unicamente a servir de experimentos de laboratório ou a transmitir informação? -, controvérsias sobre o uso social – o fonógrafo deve servir como máquina de trabalho ou como instrumento familiar? -, e, finalmente, conflitos sobre a colocação no mercado – como fazer para que o usuário pague pelo rádio? Mediante pagamento direto ou através de publicidade? (p. 12)

A opção, aqui, será no sentido de dar destaque aos usos sociais previstos e realizados que acabaram sendo feitos e a forma como essas “máquinas de comunicar”<sup>41</sup> se integraram à vida das pessoas, ou seja, como se tornaram viáveis ou acessíveis ao público. Flichy fala exclusivamente de mercado, mas é possível acrescentar, desde já, a via governamental como forma de adequar a ideia de “colocação no mercado” em contextos de governos que usaram deliberadamente os meios de comunicação como instrumento a serviço dos seus interesses.

A primeira metade do século 20 tem como principais formas de comunicação de massa: a imprensa, o cinema, o rádio e a televisão. Não são as únicas formas, mas são as que alcançam maior relevância e abrangência nos centros urbanos. A imprensa não surgiu nesse período, mas continuou sendo fundamental e sofreu alterações importantes no conteúdo, na forma e na relação com o público e chegou às maiores tiragens proporcionais no final da década de 1910. O cinema e o rádio, nesse período, se desenvolvem e chegam a seu auge por volta dos anos 1930 e 1940; em seguida, declinam, sofrem alterações, mas continuam sendo fundamentais como grandes meios de massa. A televisão está em franco desenvolvimento durante os anos 1950<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Flichy usa genericamente o termo “máquinas de comunicar” para se referir, por exemplo, ao telégrafo, o telefone, o cinema, o rádio, a televisão. Eventualmente, o termo poderá ser aplicado neste texto no sentido de se referir, por exemplo, ao receptor de rádio ou ao televisor. Não se aplicará o termo para designar os meios de comunicação como conjuntos mais amplos como “a televisão” ou “o rádio”, já que essas palavras se referem a processos mais amplos, envolvendo atores, estruturas e formas mais complexas.

<sup>42</sup> Para dar conta da descrição do fenômeno nascente, este texto não será rigoroso na definição do fim da metade do século e explorará dados, comentários e avaliações até a metade da década de 1950.

As bases técnicas fundamentais para esses meios de comunicação estavam em curso há algumas décadas. Sistemas de comunicação como o telégrafo, o telefone, a fotografia, o fonógrafo, o cinema e o rádio já tinham uma trajetória em andamento na entrada do século 20. Como lembra Flichy, é no curso desse século que os dois sistemas básicos – a eletricidade e a eletrônica - são difundidos e os progressos científicos e técnicos se tornam determinantes para o invento, o aperfeiçoamento e a adequação das máquinas de comunicar. Flichy destaca que, para transformar a “radiodifusão em um meio de massa é necessário dispor de uma produção industrial e uma comercialização de receptores” (p. 149). Essa observação parece óbvia, mas a fórmula que reúne indústria, tecnologia, comunicação para grandes públicos e o interesse popular está dando os primeiros passos e servirá como experiência, por exemplo, para a televisão, poucas décadas depois.

Uma característica que irá marcar o desenvolvimento de todos os meios de comunicação, no avanço do século 20, é o fato de que deixará de haver espaço ou condições para o engenho ou o ímpeto individual como se tornara característico no século anterior e nos primeiros anos do século 20. As inovações dependerão, cada vez mais, do trabalho combinado, envolvendo equipes de engenheiros e laboratórios especializados. Flichy lembra de John Baird<sup>43</sup>, que, mesmo tendo desenvolvido tecnicamente e pensado várias aplicações para a televisão, não teve condições de tirar grande proveito financeiro do meio: “No século 20, a estratégia de apropriação de oportunidades técnicas ou de uso, que (...) constitui o coração da inovação, é mais fácil de realizar em grandes firmas como EMI ou RCA do que para inventores individuais como Baird” (p. 193).

Essa capacidade científica e técnica representa um viés do desenvolvimento e do aprimoramento dos meios de comunicação da primeira metade do século 20. Um outro, que interessa mais aqui, diz respeito a como essas inovações deixam de ser experimentos potenciais e passam a se integrar à vida como catalisadores de hábitos e costumes. Melvin De Fleur e Sandra Ball-Rokeach (1993) analisam a relação e a forma como esses novos meios de comunicação se relacionam com a

---

<sup>43</sup> Figura destacada como inventor e empresário da televisão inglesa e norte-americana (ver mais em Briggs e Burke, 2004, pp. 180-184).

sociedade. Como eles destacam, os estudiosos de ciências sociais, ao final do século 19, já percebiam que as

novas mídias de massa – periódicos, livros, de amplo uso na sociedade – estavam produzindo mudanças importantes na condição humana. Esses meios representavam uma nova forma de comunicação que não só influía nos esquemas de interação da sociedade em comunidades e sociedades, mas também nas perspectivas psicológicas dos indivíduos.”  
(p. 46)

Na época, já se considerava que esses novos meios eram mais eficazes em relação às demais formas de comunicação por, pelo menos, quatro razões: expressividade, permanência do registro, rapidez e difusão. De forma geral, a perspectiva era de que o ser humano ampliava e tornava mais dinâmico seus contatos sociais e com o mundo. Mesmo antes da entrada em cena de outros meios de comunicação, De Fleur e Ball-Rokeach consideram que a “Época da Comunicação de Massas” representa, desde já, a eliminação ou a redução das “barreiras do isolamento entre as pessoas de todo o mundo e produziria mudanças significativas na organização e funcionamento da sociedade” (p. 47).

As inovações e os aperfeiçoamentos tecnológicos, no início do século, serão fundamentais na expansão e na consolidação dos meios de comunicação de massa. O telégrafo, por exemplo, torna-se uma realidade e será fundamental para dar condições, como acumulação de conhecimento tecnológico, a formas de comunicação, como as mídias eletrônicas, poucos anos depois. De Fleur e Ball-Rokeach afirmam que, na entrada do novo século,

a sociedade estava a ponto de experimentar o desenvolvimento de certas técnicas de comunicação situadas além dos sonhos mais fantásticos que a imaginação poderia conceber um século antes. Na primeira década do presente século, o cinema se converteu em uma forma de diversão familiar. Ele foi seguido na década de 1920 pelo avanço do rádio doméstico e na de 1940 pelo começo da televisão doméstica. Ao começar a década de 1950, o rádio havia alcançado o ponto de saturação nas casas norte-americanas, com receptores adicionais nos automóveis. (...) Ao finalizar a década de 1950 e começar a de 1960, a televisão começou a se aproximar a tal ponto de saturação.  
(p. 48)

Definitivamente, a comunicação de massas não foi uma curiosidade dos tempos e se trata de um fato significativo e definidor da vida moderna: “A entrada do periódico, do receptor de rádio e do televisor na casa do cidadão comum representa uma mudança tecnológica que tem, para as pessoas comuns, um significado mais importante do que as maiores descobertas da vanguarda da ciência” (p. 48). Diante desse cenário, o fenômeno da comunicação de massas vai deixando, ao longo das décadas do século 20, de ser apenas um desfile de novidades tecnológicas com som e imagem. O fenômeno, de forma geral, passa a ser avaliado por estudiosos das mais diversas áreas, e as opiniões e posições que surgem variam desde os ataques mais críticos até defesas sistematizadas sobre o papel e o uso dessas formas massivas de comunicação.

De Fleur e Ball-Rokeach destacam que, por um lado, as acusações têm sido geralmente no sentido de: “1) rebaixar o gosto cultural do público; 2) aumentar as taxas de delinquência; 3) contribuir com a deterioração geral da moral; 4) empurrar as massas para uma superficialidade política; 5) suprimir a criatividade” (p. 50). O outro viés, o que entende que os meios de comunicação têm um papel positivo, considera que eles

1) denunciam o pecado e a corrupção; 2) atuam como guardiões da preciosa liberdade de expressão; 3) fornecem, pelo menos, certa cultura a milhões de pessoas; 4) proporcionam diversão inofensiva e cotidiana às massas de operários cansados; 5) informam a respeito dos acontecimentos mundiais; 6) enriquecem nosso nível de vida, com sua incansável insistência para que compremos e consumamos certos produtos, para estimular nossa economia. (p. 50)

Trata-se de leituras e interpretações motivadas pelo contexto que os pesquisadores encontram em cada sociedade, a partir das características do sistema político e econômico e das relações com a cultura de um país, região ou outra forma de agregação social. De Fleur e Ball-Rokeach apontam três questões que são fundamentais para observar, de forma mais profunda, sobre as influências recíprocas relacionadas à comunicação de massa e à sociedade: 1) Qual é o impacto de uma sociedade sobre seus meios de comunicação?; 2) Como acontece a comunicação de massa?; e 3) Como a comunicação de massa

afeta as pessoas? (p. 52). Para eles, está claro que a última questão tem recebido mais atenção.

Busca-se encontrar respostas que conduzam a um “melhor uso” dos meios para agradar, seduzir, instruir, doutrinar ou conduzir o público. Essa será uma das formas de dirigir, não apenas a aplicação das tecnologias, mas também se desenvolver uma série de pesquisas<sup>44</sup>, com propósitos bem definidos em relação à utilidade dos meios e de seus conteúdos. Essa utilidade prevista variou desde a aplicação de conteúdo para programas de rádio, matérias de jornais ou motivos para filmes, com propósitos que podiam prever a melhor maneira de promover a venda de sabonetes até a incitar o ódio contra nações, grupos culturais ou de orientação política e ideológica.

Outro uso muito comum dado aos meios de comunicação tem relação com o entretenimento. Isso se tornava cada vez mais presente, principalmente, na vida das pessoas que viviam nos grandes centros urbanos. Eric Hobsbawn (1995, p. 106) se refere a esse uso como sendo uma “reviravolta”, notadamente, nos países anglo-saxônicos. O triunfo do rádio de massa, o desenvolvimento da indústria do cinema em Hollywood, a expansão da moderna imprensa ilustrada e o surgimento de grandes casas de exibições cinematográficas, em meio às cidades, são elementos fundamentais para representar essa época.

Para facilitar o estudo desses meios de comunicação e os seus usos no período proposto, eles serão apresentados separadamente e em ordem cronológica. Seus percursos, por vezes, acontecem em caminhos cruzados, definindo alterações de diversos tipos nas características do meio, nos usos previstos, nos tipos de públicos e na apresentação do conteúdo. Esses cruzamentos serão articulados de acordo com a conveniência e a oportunidade.

---

<sup>44</sup> Essas pesquisas são conduzidas, em momentos distintos, por governos democráticos e autoritários, exércitos, empresas, institutos de pesquisa, universidades, agências de publicidade etc.



## 2.1 Imprensa: informação e diversão

No início do século 19<sup>45</sup> ainda se faz uso, para a impressão de jornais, de um equipamento semelhante ao que Gutenberg desenvolvera três séculos antes. Não havia, portanto, um avanço técnico significativo e as tiragens ainda eram modestas, perto do que iriam se tornar no decorrer do século 19. De Fleur e Ball-Rokeach lembram que não era necessário apenas uma melhor forma de implementar a produção; são necessárias condições políticas, sociais e culturais para que aconteça algo representativo na comunicação de massa. Eles destacam o caso do jornal *New York Sun*<sup>46</sup>, fundado em 1833. Sua tiragem inicial alcançava dois mil exemplares, nos primeiros meses. Em 1837, a tiragem diária do *Sun* já era de 30 mil exemplares. Isso representava o número total de todos os outros jornais publicados em Nova York. De Fleur e Ball-Rokeach definem o *Sun* como “vulgar, barato e sensacionalista; era dirigido às massas recentemente alfabetizadas que começavam a participar da expansão da revolução industrial” (p. 81).

Mais jornais de sucesso popular vieram nessa sequência e o ritmo das tiragens - acompanhado do aperfeiçoamento técnico na preparação e na impressão dos jornais -, as facilidades de distribuição por conta das melhorias das estradas de ferro, o acesso a informações remotas através do telégrafo e a especialização de quem produzia a informação, transformaram a imprensa do século 19 e das primeiras décadas do século 20 num fenômeno social sem antecedentes.

Os periódicos continuaram aumentando sua popularidade. Em 1850, editavam-se dois exemplares de diários norte-americanos por cada dez famílias do país. O ritmo de crescimento das tiragens avançou com firmeza, mas não de maneira espetacular, até a década de 1880. Entre 1890 e 1910, no entanto, a taxa de circulação de periódicos por lar cresceu notavelmente. Esse crescimento

---

<sup>45</sup> Aqui, é necessário voltar um pouco ao século 19, para expor a dinâmica do processo de forma mais elaborada, especialmente porque é nesse período que esse meio chega à dimensão de fenômeno de alcance público.

<sup>46</sup> Briggs e Burke (2004) destacam que o conteúdo do *Sun* envolvia, em grande parte, a vida das pessoas comuns e as notícias policiais. Havia também uma clara ênfase em aspectos que tornassem os textos e imagens divertidos: “Um relato totalmente ficcional da vida na Lua, “A mistificação da Lua”, fazia parte do seu conteúdo de entretenimento” (p. 198).

se manteve aproximadamente até a Primeira Guerra Mundial e, em seguida, tendeu a se estabilizar na década de 1920 (De Fleur e Ball-Rokeach, 1993, p. 85). Henri-Jean Martin (1992) registra que, na França, nesse período, “as tiragens continuaram subindo e nas vésperas da Primeira Guerra havia quatro periódicos matutinos com mais de um milhão de leitores cada um” (p. 47).

Esse aumento das tiragens ampliou a competição, especialmente nos grandes centros urbanos, em busca de leitores. Um dos produtos dessa concorrência, que costuma ser lembrado como efeito da luta desenfreada pela atenção dos consumidores norte-americanos, é o chamado “jornalismo amarelo”. Na Inglaterra há, por exemplo, o lançamento do *Daily Mail*, em 1896. Como Briggs e Burke (2004) relatam, o jornal custava um centavo e tinha “o objetivo explícito de entretenimento e informação” (p. 197). Havia, desde já, a crença de que acrescentar a diversão à informação se constituía num modelo que atraía mais leitores. Isso acabava se comprovando com as vendas mais expressivas que esses jornais alcançavam.

Briggs e Burke (2004) destacam que os jornais de grande circulação ingressam no século 20 bem aclimatados a um ambiente de consumo massificado da informação:

As manchetes dos jornais, replicadas em cartazes nas ruas e gritadas por pequenos jornaleiros – tão familiares nas ruas de Londres e Birmingham (e de outras cidades) quanto nas de Chicago e Nova York -, tornavam-se mais importantes do que os textos ou as reportagens sobre acontecimentos legislativos. A ênfase recaía sobre “histórias”, acompanhadas ou suplementadas pelo que veio a ser chamado de “modelos” (alguns deliberadamente dirigidos às mulheres) e, a partir de 1880, por colunas de fofocas e entrevistas. (pp. 210-211)

De um lado, houve o êxito comercial; por outro, os intelectuais e letrados da época se sentiram agredidos. Como De Fleur e Ball-Rokeach ilustram, sobre esse sentimento: “Os grandes novos meios de comunicação de massa, que possuíam um tentador potencial de elevação cultural e moral para as massas, haviam se convertido, aos seus olhos, em uma monstruosa influência de degeneração social” (p. 87). Essa percepção gerou uma reação nos Estados Unidos, no sentido de fazer com que os jornais comesçassem a perder a confiança pública. Além

disso, havia o temor diante da possibilidade de se impor uma regulamentação externa a esses veículos. A resposta a isso, de acordo com De Fleur e Ball-Rokeach, foi que “gradualmente, a imprensa se tornou menos sensacionalista e mais responsável” (p. 87).

A imprensa passou por alterações e o “jornalismo amarelo” se tornou menos expressivo. Os anos 1910, 20 e 30 são as décadas nas quais se observa a maior oferta de periódicos por lar nos Estados Unidos. Os dados que De Fleur e Ball-Rokeach revelam (pp. 88-89) é que a circulação absoluta até continuou crescendo, mas os números relativos jamais foram alcançados. Mesmo com as sensíveis melhoras na eficácia produtiva, na distribuição dos jornais, nas facilidades na obtenção de notícias, além de um maior número de pessoas alfabetizadas, a queda continuou sendo constante no consumo proporcional de jornais.

Martin destaca que “enquanto o jornal estava em seu apogeu nos primeiros 30 anos do século 20, o semanário e a revista ilustrada estavam em processo de desenvolvimento”. As revistas não surgem nessa época, mas é nesse momento que elas alcançam maior visibilidade e entram na vida de uma número cada vez maior de pessoas. Os avanços tecnológicos nos sistemas de impressão, a partir do aperfeiçoamento da litografia e do offset, fazem com que os semanários e as revistas ilustradas possam oferecer uma qualidade técnica superior ao jornal e às antigas revistas. Como registra Martin, elas foram “criadas para reunir os requisitos das revistas em papéis revestidos e do enorme aumento na quantidade de material publicitário, folhetos e anúncios” e, assim, “conservavam religiosamente a imagem com centro da impressão” (1992, p. 48). São publicações baseadas no mesmo princípio técnico – a impressão - empregado para a produção de jornais diários, mas os conteúdos, os propósitos, a definição e a identificação de públicos, a ênfase nas imagens, as possibilidades publicitárias são bem diferentes e representam uma opção importante dentro daquilo que se pode identificar como uma variação da imprensa que ganha notoriedade nesse momento.

Martin acrescenta, ainda, a essas novas aplicações tecnológicas dos sistemas de impressão, adaptadas às condições de mercado, o desenvolvimento

dos livros de bolso (representado principalmente por brochuras e reimpressões de clássicos), como nova forma de edição, produção e consumo de livros. Como ele registra, isso se iniciou na Europa, através da Penguin Books, em 1935, e foi introduzido nos Estados Unidos, em 1939, pela Pocket Books (p. 55). Buscava-se, assim, tornar o livro uma mercadoria mais acessível (através de uma equação industrial satisfatória), portátil (pelas dimensões e volumes) e com facilidades de distribuição (através de clubes do livro, por exemplo). Em termos técnicos, essa aplicação vale nota porque o livro, em si, já tinha uma longa trajetória e não apresentava nenhuma inovação, até então, que pudesse ser identificada com o século 20.

Em termos de usos desses produtos, Alan Dutsher (1973) apresenta dados sobre os hábitos de leitura dos norte-americanos a partir de informações de 1938. Ele lista que a proporção da população leitora de livros não ultrapassa os 25%, a de revistas alcança 50% e a de jornais chega a 90% (p. 153). Dutsher se referia à indústria livreira como “miserável”, nas circunstâncias norte-americanas, já que a publicação de livros dependia, mais do que tudo, de um cálculo financeiro positivo para os editores: “O único método pelo qual se pode reduzir o custo de produção é produzir grandes quantidades; a publicação de grandes edições e a concomitante interrupção de publicações que só interessam a número limitado de leitores” (p. 155). A fórmula industrial e comercial para a edição unicamente de títulos de “sucesso” está posta. Dutsher destaca ainda que os clubes do livro desempenham um importante papel para que as publicações “se voltem para o mesmo tipo ordinário de *best seller*”, e essa falta de variedade produza grandes massas de livros que se reproduzem e se transformam com facilidade em drogas no mercado” (p. 157). Para Dutsher, a lógica que permeia o sistema de publicações está ancorado num segredo para o “sucesso”: o volume (p. 158).

## **2.2 Cinema: o espetáculo coletivo**

O desenvolvimento do cinema, do ponto de vista técnico, é resultado de uma conjunção de situações envolvendo vários atores de nacionalidades diversas. Há experimentos acontecendo de forma mais ou menos simultânea, em vários

países, a exemplo do que aconteceu com outras máquinas de comunicar, como a câmera fotográfica, os precursores do disco (fonógrafo, gramofone) ou o rádio. A referência inaugural sobre o cinema, que mais se aproxima do que se deseja aqui, diz respeito à primeira exibição pública numa sala de projeção. Isso aconteceu pelas mãos de Louis Lumière, na França, em 1895, através de uma projeção para 35 pessoas. No ano seguinte, ele fará mais uma exibição semelhante em Londres (Briggs e Burke, 2004, p. 173).

Era o início do uso do cinema com propósitos comerciais e dirigido a grandes grupos. Isso, no entanto, não significa que o cinema se tornou rapidamente popular. Levou um bom tempo até que se chegasse a uma fórmula comercial rentável e a um bom número de salas disponíveis. Nesse sentido, Briggs e Burke lembram que é a partir do início da década de 1910 que se perceberá um avanço notável do cinema na constituição dos novos hábitos e opções de entretenimento: “Entre 1913 e 1932 o número de cinemas na cidade de Liverpool, para tomar apenas um exemplo, aumentou de 32 para 69 (enquanto o número de teatros caiu de 11 para seis)”. E não se tratava apenas de mais salas. Os números também são expressivos em relação à frequência de público: “Estimava-se em 1932 que pelo menos quatro em cada dez pessoas em Liverpool iam ao cinema uma vez por semana; e uma pessoa em cada grupo de quatro ia ao cinema duas vezes por semana” (Briggs e Burke, 2004, p. 174). Essa dinâmica não acontece apenas na Inglaterra. Outros países industrializados, especialmente os Estados Unidos, também verão o cinema se tornar um novo fenômeno de massas.

De Fleur e Ball-Rokeach destacam o conteúdo e os usos previstos originalmente para o cinema, em comparação com a imprensa, e lembram que as primeiras películas mostram lutas de boxe, comédias vulgares e bailarinas provocativas. Há, por contraste, uma grande diferença em relação àquilo que os primeiros impressores granjeavam com a produção dos seus livros.

A primeira obra de Gutenberg representava as idéias mais significativas e importantes da sua época. Os primeiros livros impressos foram obras de filosofia, ciência, arte ou política. Por outro lado, o cinema se ocupou em sua primeira etapa com o trivial e superficial. A ninguém importava o conteúdo, porque o fator fundamental era a novidade do movimento. Os

primeiros públicos do cinema contemplavam boquiabertos qualquer imagem que se movesse. (p. 110)

Houve tentativas de se produzir, inicialmente, temas mais artísticos ou sérios. Isso, no entanto não foi bem recebido. Essa relação servirá como pedra-angular do cinema. Como destacam De Fleur e Ball-Rokeach: “O conteúdo cinematográfico se orientava para as gratificações mais elementares, uma vez que eram as que atraíam mais pessoas interessadas em pagar pelo ingresso. Desde o começo, portanto, as relações sistemáticas entre os gostos do público e a estrutura financeira dessa incipiente “indústria” passaram a governar o conteúdo cinematográfico” (p. 110). Desde logo, o cinema oferecerá o que o público manifesta como a média do seu gosto; será, portanto, bem adequado à ideia de distração.

Nos Estados Unidos, a chegada de imigrantes, ou mesmo de norte-americanos vindos de regiões agrícolas, era intensa nas primeiras décadas do século 20. Tornou-se, por conta disso, normal um grande acúmulo e trânsito de pessoas que não falavam inglês ou que eram analfabetas nas grandes cidades. Esses grupos acabaram constituindo um público constante nos *nickelodeons* - as salas de cinema que cobravam apenas um níquel. De Fleur e Ball-Rokeach lembram que os enredos eram simplificados, a gestualidade era estilizada, as tramas ofereciam distração barata e havia, de algum modo, identificação com os primeiros espectadores desses cinemas: “Para esta gente humilde, rodeada por uma completa e agitada sociedade industrial que não haviam começado sequer a compreender, os filmes primitivos eram uma fonte de consolo e entretenimento” (p. 112).

Erwin Panofsky (1990)<sup>47</sup> destaca que, inicialmente, a “base primordial da apreciação de filmes não foi um interesse objetivo num assunto específico, muito menos um interesse estético na apresentação formal de um tema, mas o simples prazer de as coisas parecerem mover-se, não importa que coisas fossem” (p. 321). As pessoas, por exemplo, seriam capazes de se sentirem “ofendidas se alguém as chamasse ‘amantes da arte’ ” (p. 322). Isso representa, brevemente, o cenário inicial bastante amador do cinema.

---

<sup>47</sup> Publicado originalmente em 1947

Com o tempo, a novidade das imagens em movimento deixa de chamar a atenção, o cinema passa a atrair famílias e começa a haver interesse por filmes mais longos, com conteúdo mais interessante. Em resposta a isso, as pequenas salas se tornaram maiores e requintadas, tecnologicamente houve aperfeiçoamentos nas películas, o sistema de produtoras com pessoas dedicadas unicamente à produção cinematográfica se instalou de vez e a grande novidade passava a ser as “estrelas” bem pagas e conhecidas e admiradas pelas massas urbanas. O cinema se transformava rapidamente numa forma de entretenimento envolvendo públicos que cresciam progressivamente e Garth S. Jowet (1992) afirma que, “às vésperas da Primeira Guerra, o cinema havia se convertido na mais ampla modalidade de diversão comercial jamais conhecida na história da humanidade e “ir ao cinema” foi eleito como uma parte normal da vida no século 20” (p. 142).

A produção cinematográfica foi dominada pela França durante as duas primeiras décadas do século 20. Os Estados Unidos seguiam em segundo, mas já possuíam um centro de referência – Hollywood<sup>48</sup> - que seria fundamental para a constituição, pouco tempo depois, de uma indústria cinematográfica capaz de reunir avanços tecnológicos, estrelas e modelos de produção e distribuição. Como lembram De Fleur e Ball-Rokeach, a Primeira Guerra foi fundamental para o cinema norte-americano. Depois de 1914, os países europeus praticamente cessam suas produções cinematográficas. Isso deixou o mercado carente de produções para atender ao público que continuava a correr às salas de cinema. As produtoras norte-americanas aproveitaram essa situação e expandiram seus mercados em termos globais.

Essa perda de representatividade europeia na produção cinematográfica é destacada por Armand Mattelart (2005), e a forma norte-americana de fazer e distribuir filmes, através dos seus estúdios em Hollywood, se alastra pelas salas de cinema de toda a Europa. Se o cinema já não era visto com muito otimismo pela crítica e pelos intelectuais e chegou a ser considerado como “passatempo de analfabetos”, quando radicaliza o seu modo de produção industrial será ainda

---

<sup>48</sup> Fundada como “cidade do cinema” em 1911.

mais identificado com uma forma de produzir imagens serializadas e com propósitos vulgares (pp. 45-52).

O não envolvimento, até 1917, dos Estados Unidos na guerra, também serviu para dar início a um outro tipo de atitude, mesmo que de forma incipiente, em relação às “potencialidades” do cinema. Até determinado ponto, o país está dividido entre os que querem ficar de fora e o que acham imperativa a participação na guerra. Torna-se necessário criar as “condições psicológicas de massa” para uma entrada, a essa altura iminente, no combate e o cinema passa a fazer parte desse empenho de convencimento público. Como De Fleur e Ball-Rokeach relatam,

O cinema havia sido somente uma forma de entretenimento. Não havia se ocupado seriamente da persuasão política partidária, da elevação moral, da responsabilidade social e do melhoramento cultural. Em geral, havia seguido os gostos dos públicos em lugar de conduzi-los. Na opinião de alguns, as experiências da guerra abriam novas possibilidades e novos objetivos para o cinema como um meio de persuasão. Na prática, o cinema em sua forma de entretenimento nunca tinha chegado a ser um veículo consistente para um comentário político ou social efetivo. (p. 114)

O cinema ainda não chegou a se tornar, nesse momento, um meio com muitas produções voltadas à adesão de ideais nos Estados Unidos. No entanto, essa perspectiva será usada mais adiante, tanto pelos países totalitários como pelos democráticos ou liberais.

Ao final da década de 1920, o cinema passa a contar com mais uma inovação: o som<sup>49</sup>. Em termos de audiência, a presença é cada vez mais maciça e, como negócio, a indústria cinematográfica norte-americana já se notabiliza como área de grande rentabilidade. Como De Fleur e Ball-Rokeach afirmam: “Entre 1900 e 1930 os Estados Unidos se transformam literalmente em uma

---

<sup>49</sup>Tecnicamente, o cinema, que até então, tinha a maior parte da sua história associada à ausência de sons relacionados ao próprio filme, começa, a partir de 1926, a ser acompanhado por trilhas fixas (no começo eram discos que acompanhavam as imagens). Em 1927, a Warner Bros lançou *O cantor de Jazz*, com trilha e falas sincronizadas. Isso não significa que todos os filmes passaram a ser feitos com som de um dia para o outro, mas isso acabaria se tornando o padrão durante a década de 1930, assim como a cor se tornou cinco décadas depois (Briggs e Burke, 2004, pp. 176-177).



nação de assíduos espectadores cinematográficos” (p. 115). Os números comprovam isso e a audiência por lar chega a três filmes por semana em 1930. Os anos seguintes serão um pouco mais baixos, por conta da Grande Depressão<sup>50</sup>, mas se manterão em, pelo menos, dois filmes por semana, até o final dos anos 1940.

Flichy considera o cinema como o último espetáculo coletivo, no sentido de reunião física, das sociedades de massa. Ele lembra que muitas pessoas que frequentavam os cinemas jamais haviam ido antes a um teatro, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Suas experiências em espetáculos estavam, no máximo, ligadas aos cafés-concertos ou aos *music hall*.

Panofsky considera, em meados do século 20, a situação do cinema na vida da sociedade como um fenômeno de grande relevância.

Queiramos ou não, os filmes é que moldam, mais do que qualquer outra força isolada, as opiniões, o gosto, a linguagem, a vestimenta, a conduta e até mesmo a aparência física de um público que abrange mais de 60% da população da terra. Se todos os poetas líricos, compositores, pintores e escultores sérios fossem forçados pela lei a cessar suas atividades, uma fração bem pequena do público em geral tomaria conhecimento do fato e uma outra ainda menor iria lamentá-la seriamente. Se a mesma coisa acontecesse com o cinema, as consequências sociais seriam catastróficas. (pp. 322-323)

A Era Dourada do cinema norte-americano é a década de 1940, tanto em termos de volume de produções como em representatividade social e cultural. No entanto, esse período será seguido pela queda sensível e constante nos números de espectadores por lar. A entrada dos anos 1950 marca a chegada e a popularização da televisão, ao longo da década. Novamente, a exemplo do que aconteceu com a imprensa, surge uma corrida pela audiência. Os recursos tecnológicos são empregados para oferecer telas gigantes, sistemas de sons

---

<sup>50</sup> “O sistema de estúdios de Hollywood, recuperado da quebra de Wall Street, em 1929, atingia então seu apogeu. Após o sucesso dos filmes falados no fim dos anos 20, 1930 foi o melhor ano da indústria cinematográfica americana, com recordes de bilheteria e lucro dos estúdios. Em 1931, contudo, a Depressão alcançou o cinema, e a arrecadação despencou. A disseminação da sessão dupla – acréscimo de um segundo filme barato, tipo “B” e troca de programação duas ou três vezes por semana – foi resultado direto da Depressão visando atrair pagantes nesse período turbulento. Assim, estúdios “pobres”, como Monogram e Republic, especializaram-se em filmes B, em geral faroeste ou ação” (Bergan, 2007, pp. 31-32).

mais estimulantes, e até óculos primitivos para provocar sensações tridimensionais são brevemente experimentados. De Fleur e Ball-Rokeach, além de destacarem essas questões, lembram que o conteúdo começa a ser afetado nessa tentativa de retomada de públicos perdidos: “derrubaram-se os antigos níveis morais que regulavam o conteúdo do cinema. (...) a menos que um filme prometa um banho de sangue ou uma cena sexual clara, não conseguirá obter um grande êxito comercial” (p. 117).

Flichy destaca que não foi apenas a chegada da televisão que provocou essa queda na assiduidade nos cinemas. Já estaria em curso um abandono das famílias, que costumavam frequentar coletivamente, e das classes mais populares. O preço dos ingressos não era mais considerado tão acessível e isso, em conjunto com outros fatores, pode ter contribuído para uma nova dinâmica que se tornará mais visível nos anos 1950: o uso dos meios de comunicação nos espaços privados (pp. 208-209).

Outra forma de comunicação mediada de grande alcance e repercussão concomitante ao cinema é o rádio. Ele tem uma dinâmica própria e será marcado por condições de consumo bem diferentes das que caracterizam o cinema.

### **2.3 O rádio: o som onipresente**

Em *Daqui a cem anos*, de Bellamy, uma das maravilhas com as quais Julian West, o homem que dormiu por cem anos, se depara é a possibilidade de ouvir música 24 horas por dia, em um ambiente específico do seu próprio lar. Ela é executada por músicos em salas especiais, espalhadas pelas cidades, e a transmissão é feita através de ligações, aos moldes do telefone, com todas as casas. Bastaria observar uma programação diária e optar pela execução que lhe interesse numa sala da casa dedicada e equipada com sistema de som. Para ter acesso a esse serviço, seria suficiente pagar uma pequena taxa, como relata a anfitriã de Julian, na Boston de 2000.

Isso é parte do projeto utópico de Bellamy, escrito em 1887. O princípio do que seria o rádio está mais ou menos delineado nesse ensaio imaginativo. O

engenhoso sistema, como em tudo no livro, facilitaria a vida do homem, tornando-o melhor, mais feliz e realizado. A música executada em ambientes e horários especiais, com custos geralmente pouco acessíveis aos despossuídos, poderia, através desse meio de comunicação e dessa dinâmica de funcionamento, oferecer o melhor dos mundos a todos. Tecnicamente, o rádio poderia realizar de forma ainda mais fácil e completa o sonho de Bellamy. A experiência do rádio seguiu caminhos diferentes quando encontrou as primeiras décadas do século 20.

As formas de comunicação baseadas em transmissões à distância e sem fios, como o telégrafo, o rádio e a televisão, possuem um princípio tecnológico e científico compartilhado, resultante de uma série de experimentos, baseados em tentativas e aperfeiçoamentos, conduzidos por inventores e por pesquisas, em nível teórico, produzidas por cientistas. É necessário, portanto, reunir conhecimentos acerca da eletricidade e dos campos eletromagnéticos associados a soluções envolvendo bobinas, transistores e uma infinidade de demandas no campo da eletrônica e das transmissões sem fio. Não é o caso de resgatar esse detalhamento aqui, mas é importante notar como o desenvolvimento desses meios de comunicação de massa se torna dependente de um conjunto de fatores diretamente relacionados ao conhecimento técnico em conjunto com a ciência.

Depois de um período de experimentos, a primeira estação de rádio norte-americana – a KDKA, de Pittsburgh - inicia suas transmissões em 1920 para os poucos receptores existentes naquele momento. O interesse pelo rádio e por sua programação crescem rapidamente no início da década. Como registram De Fleur e Ball-Rokeach, em 1921, foram concedidas 32 licenças para novas emissoras. No ano seguinte o número já era de 254 (De Fleur e Ball-Rokeach, 1993, p. 140).

Levou praticamente uma década para que as emissoras conseguissem estabilizar suas operações em nível financeiro. Adotou-se um modelo de financiamento da programação baseado no patrocínio de programas através de espaços publicitários. Estabeleceu-se, assim, uma relação na qual o público, nos Estados Unidos, ouvia as mensagens publicitárias em troca de uma programação gratuita. Bastava a posse de um aparelho receptor e nada mais era pago.

Ithiel de Sola Pool (1992) lembra que o rádio contribuiu para a formação das sociedades de massa e isso tem uma relação muito próxima com a forma como esse meio foi constituído estruturalmente de lugar para lugar. Nos Estados Unidos, o rádio foi, desde o início, comercial, e atendia aos interesses mercadológicos de marcas e produtos que pretendiam se tornar conhecidos e comercializados. Na Inglaterra, o meio era estatal – a BBC - e serviu para a divulgação de uma “cultura padronizada” para todos, sem levar em consideração as características culturais próprias dos seus ouvintes (p. 87).

Para Pool (1992), o rádio é um meio de massas ainda mais abrangente do que os periódicos dos séculos 19 e 20. Um meio que deu a poucos produtores das capitais a capacidade de se dirigir a toda a nação. Um instrumento que podia ser escutado em qualquer lugar, estando a pessoa sozinha ou com a família. “Era a companhia das horas solitárias, o remédio para aqueles que não tinham amizades” (p. 84). Isso é interessante de ser observado numa sociedade que, cada vez mais, era marcada pelas relações anônimas e pela impessoalidade dos centros urbanos, que atraíam pessoas de todos os cantos. As antigas relações pessoais baseadas em laços familiares e em identidades comunais não existiam, ainda, nas metrópoles. Pool (1992, p. 87) considera que o rádio se converteu no principal meio de entretenimento para a primeira geração de cidades que tinham populações formadas por um grande número de recém-emigrados (algo em torno de um terço até a metade de seus moradores). Eram

emigrantes lançados ao anonimato das novas cidades, que muitas vezes nem conheciam seus vizinhos e não pertenciam a nenhum grupo organizado com sua própria tradição cultural. Para essa gente, a rádio tinha que proporcionar aquilo que os seus pais e avós ofereciam nas festas ou folgas na sua terra natal, nas reuniões religiosas semanais ou nas sociabilidades e entretenimentos casuais das praças do mercado (Pool, 1992, p. 87).

O rádio oferecia momentos de diversão, ocupava o tempo de indivíduos que não tinham contato com as pessoas próximas, e ao mesmo tempo estranhas, dos centros urbanos. Constituíam-se numa atividade individual ou familiar, mas não era compartilhada com a comunidade.

O rádio, como destaca Pool, “tinha a mística da última tecnologia” (p. 109). Começava a se temer e acreditar que o rádio poderia se tornar um meio eficiente para controlar a mente das pessoas e, por conseguinte, se poderia controlar a sociedade. Os nazistas usaram o rádio com esse intuito: o “adestramento” da nação através de mensagens constantes e repetitivas e a formação de um sentimento de pertencimento a um objetivo nacional comum. A União Soviética, na verdade, já vinha fazendo propaganda ideológica e usava o rádio para divulgar os ideais e a visão do mundo comunista desde 1922.

Flichy lembra uma das primeiras formas de uso do rádio que merece registro como demonstração do poder de alcance e de mobilização nos Estados Unidos. Em 1923, o presidente norte-americano Harding fez um discurso que foi escutado por mais de um milhão de pessoas. O rádio tem condições para romper o isolamento social e, como Flichy destaca: “Em uma sociedade na qual as transformações urbanas são rápidas e as culturas de origem rural têm desaparecido, o rádio permite conectar-se não como o telefone, que reforça a socialidade familiar ou amistosa, mas para integrar-se na sociedade” (p. 150).

Para Pool, o rádio dos anos 1930 foi também o palco para a explosão do gosto e para a disseminação da música ligeira: o *jazz*, o *crooning* e o *rock*. As músicas alcançavam sucesso e, rapidamente, deixavam de ser executadas. Deixavam, no entanto, resíduos e, com isso, criavam condições para, nas palavras de Pool, uma forma de arte distinta.

Hobsbawn (1995, p. 194) registra que a taxa de crescimento na audiência do rádio duplicou nos anos da Grande Depressão. Nem nos anos anteriores ou posteriores essa taxa foi tão alta. Os aparelhos não eram caros e podiam, cada vez mais, ser adquiridos até pelas pessoas mais pobres. Para Hobsbawn, o rádio transformava a vida dos pobres e, mais ainda, das mulheres presas ao lar de uma maneira como nada fizera antes. Com o rádio, “os mais solitários não precisavam mais ficar inteiramente sós. E toda a gama do que podia ser dito, cantado, tocado ou de outro modo expresso em som estava agora ao alcance de todos” (p. 194).

A Era de Ouro do rádio chegaria nas décadas de 1930 e de 40. De Fleur e Ball-Rokeach lembram que se verificou um notável aumento no número de

receptores, mesmo com os dez anos de depressão econômica que se seguiram ao *crack* de 1929:

Apesar dos tempos difíceis, o rádio progredia em meio à depressão. A entrada de recursos de publicidade, em vez de diminuir, cresceu em um ritmo progressivo. A quantidade de receptores que possuíam os norte-americanos duplicou a cada cinco anos. Aquelas famílias que haviam chegado ao limite de seus recursos financeiros conseguiam juntar algum dinheiro para reparar seu receptor caso lhe acontecesse alguma avaria. Podiam permitir até que a empresa de crédito levassem seus móveis ou que atrasassem o aluguel, mas se apegavam a seus receptores de rádio. (p. 147)

O motivo desse apego tinha relação com a recompensa que o rádio proporcionava a essas famílias e pessoas. Era através das emissões de rádio que eles tinham acesso à música “para reanimar seus espíritos caídos” ou podiam se divertir com as notícias dramáticas, os teatros, as séries, as histórias de aventuras, as variedades. Enfim, o rádio ocupava um espaço constante na vida dessas pessoas e oferecia distração com horário fixo e garantido.

Passados os anos de crise, uma nova tormenta se instala no cenário mundial. A Segunda Guerra iniciara em 1939 e não tardaria a envolver o percurso do rádio. Até então, era possível distinguir três modelos claros que definiam a relação das rádios com o público. Pool destaca que a tecnologia, nesse sentido, é pouco importante diante das filosofias sociais e políticas de cada sociedade ou país. Resumidamente, trata-se de considerar que, nos Estados Unidos, o rádio comercial buscava alcançar maior público para os anunciantes e “dava à audiência o que ela queria”. A BBC (Inglaterra) reuniu um grupo de “pessoas talentosas” e criativas para desenvolver, sem pressão política ou dos ouvintes, a programação que considerasse mais interessante. Na União Soviética e na Alemanha, o rádio se tornou um veículo de doutrinação político do público, de acordo com os pressupostos governamentais (p. 94).

Com o início das invasões nazistas através da Europa, em questão de dois anos, “a maioria das estações europeias de transmissão estava em mãos nazistas, e a demanda por notícias “reais” era maior do que nunca” (Briggs e Burke, 2004, p. 220). Já havia clareza a respeito do poder que as mídias

representavam na constituição de uma opinião pública ou na difusão de uma versão dos fatos. A BBC, por exemplo, possuía, até esse momento, certas restrições a respeito das transmissões de notícias. Havia um entendimento de que isso era uma tarefa específica dos jornais. Com a guerra e com as novas circunstâncias, Briggs e Burke lembram que o Ministério da Informação – “um ministério novo e impopular” – libera a BBC de amarras burocráticas e ela chega a transmitir notícias e programas diversos em até 45 línguas. A rádio se torna um meio fundamental para transmitir a versão dos aliados e, dentro das casas, “ela tinha a responsabilidade de manter o ânimo” (p. 222).

Como sintetizam Briggs e Burke:

Uma guerra de palavras estava sendo travada entre 1939 e 1945, e tanto nos países democráticos quanto nos totalitários o microfone tornou-se uma arma poderosa. Ele já havia sido utilizado durante a década de 1930 por Hitler (1889-1945) e Goebbels (1897-1945), encarregado da máquina de propaganda nazista, e, anteriormente, pela União Soviética. Na primeira transmissão radiofônica nazista, em 1933, Goebbels, que estava empenhado em destruir a autonomia da imprensa, afirmou com convicção que o rádio seria para o século 20 o que a imprensa fora para o século 19. Nos colossais comícios inteligentemente organizados em Nuremberg, o microfone seria usado como megafone – assim como aconteceu em praças públicas e prédios da União Soviética. (p. 222)

O nazismo foi bastante hábil ao usar uma linguagem que mexia com as massas que ouviam os comícios. Sentiam-se protegidas por um líder que dominava uma retórica agressiva, mas que transmitia energia e orgulho. A propaganda vivia um estágio perigoso e mostrava que as massas podiam ser inflamadas. Acreditava-se, cada vez mais, que eram moldáveis e era necessário apenas dispor dos meios adequados para isso. Mais do que uma verdade inabalável, era uma crença compartilhada entre várias pessoas na época. O nazismo parecia um “bom” exemplo disso.

Breton e Proulx (2000) ilustram o incremento no número de receptores de rádio em países como a Alemanha, no período que corresponde à ascensão do nazismo, em relação a outros nações: “Em 1933, a Alemanha contava com 5.053.000 licenças [de compra de rádios] emitidas, por comparação com

6.000.000 em Inglaterra e 1.308.000 em França; uns anos mais tarde, 1939, esses números eram, respectivamente, de 13.711.000, 8.900.000 e 4.992.000” (p. 86). Os comícios e discursos oficiais tinham, portanto, uma audiência ampla em qualquer um desses países e o megafone das praças ganhava uma dimensão maciça.

Na União Soviética, o período da guerra foi marcado por uma ligação ainda mais estreita entre os interesses do governo e com a gestão e a produção dos meios de comunicação:

As impressoras soviéticas estavam “competindo com armas e artilharia, com material de guerra”, e poetas, romancistas e letristas foram mobilizados para a causa. Stálin usou as palavras “irmãos e irmãs” em sua primeira transmissão radiofônica, em 3 de julho de 1941, e algumas semanas depois um programa consistia na leitura de cartas de homens e mulheres escritas na frente de batalha. (Breton e Proulx, 2000, p. 224)

As rádios norte-americanas também apresentaram alterações e, durante a guerra, a indústria do rádio estava à disposição do governo: “Mensagens informativas sobre a guerra, campanhas civis para reduzir o uso civil de materiais críticos e muitos outros serviços foram desempenhados pelo rádio” (De Fleur e Ball-Rokeach, 1993, p. 149).

Os anos que a antecedem e os da própria Segunda Guerra envolveram os meios de comunicação de forma mais intensa do que durante a Primeira, estimulando a percepção de que eles não serviam apenas como meios de distração ou informação. A experiência sobre meios como o rádio e o cinema já possuía uma trajetória nesse momento e quem administrava e produzia o conteúdo se preocupava, cada vez mais, em alcançar determinados objetivos juntos às suas audiências.

A ideia de que a comunicação mediada era capaz de moldar a sociedade fazia parte do pensamento corrente nos anos do entreguerras. Até o começo da década de 1940, os investigadores que se interessavam pela mídia, independentemente das suas orientações políticas, estavam de acordo quanto à possibilidade de a imprensa, o cinema e o rádio exercerem uma influência fundamental nas pessoas: pensava-se que os meios de comunicação eram



suscetíveis de transformar significativamente as atitudes e os comportamentos dos indivíduos enquanto eleitores ou consumidores.

De acordo com Mattelart (2005), a partir da experiência histórica da Primeira Guerra, houve um refinamento na forma como as estratégias de controle da informação foram articuladas e transformadas em técnicas para “fabricar o assentimento” social:

A experiência alcançada pelos especialistas da propaganda na mobilização das consciências volta a ser utilizada depois do conflito nos novos modos de governar em tempos de paz. “Crystalising the Public Opinion”, “Manufacturing the Assent”, “Government Management of Opinion”, a nova engenharia do consenso está, desde os anos 1920, no programa dos primeiros tratados de sociologia da mídia ou da opinião pública, tais como os de Walter Lippman [1922] ou de Harold Lasswell [1927], e das obras dos pioneiros da indústria de relações públicas, como Edward Bernays [1923] (pp. 42-43).

Em meio a esse contexto, o rádio já havia amadurecido tecnicamente e as emissões tinham alcance continental. A programação se tornara mais elaborada e muitos jornalistas e apresentadores já haviam se tornado figuras famosas. De Fleur e Ball-Rokeach lembram que o número de receptores já atingia a média de 1,5 por lar americano. Na década de 1940 era comum a família se reunir ao redor do rádio, como um ritual diário, para ouvir as programações nos horários de descanso doméstico depois do trabalho.

A década seguinte é marcada pela entrada da televisão e o rádio sofrerá alterações nas suas formas de consumo. As horas noturnas que, geralmente, as famílias dedicavam aos programas de rádio são transferidas para a televisão, assim como muitas estrelas radiofônicas se dirigem para a televisão. Adaptações são projetadas para o meio e, com os novos desenvolvimentos tecnológicos, os receptores se tornam menores e mais acessíveis. Os horários que a rádio ocupa na vida das pessoas passam a ser outros, mas a sua presença se faz notar em ambientes e situações inéditas. Há, a partir desse momento, receptores em automóveis, no trabalho, nos bolsos, nas mãos, e assim por diante. De Fleur e Ball-Rokeach destacam que, em 1955, nos Estados Unidos, já havia 2,5

receptores por lar e o número crescerá constantemente até 1975, quando essa média chegaria a 5,5 e se estabilizará (pp. 148).

#### **2.4 A televisão: imagem, som e entretenimento dentro de casa**

Se, para o desenvolvimento do rádio, já houve o empenho de uma infinidade de técnicos e cientistas de nacionalidades e interesses diversos para chegar no ponto tecnológico a que chegou, com a televisão isso foi ainda mais complexo e exigiu o desenvolvimento e aperfeiçoamento da eletrônica. Como Flichy relata, as discussões técnicas sobre a televisão se arrastaram desde o final dos anos 1910 e serão seguidas de inúmeras inovações, envolvendo problemas especificamente técnicos. Isso significava pensar e resolver insuficiências, desde a transmissão para esse tipo de caso – imagem mais som – até a obtenção de uma qualidade de imagem considerada satisfatória. Flichy lembra que, em 1935, uma comissão formada pelo governo inglês “propõe uma definição mínima de 240 linhas [de resolução visual] e 25 imagens por segundo” (p. 191). É interessante observar que as preocupações estavam dirigidas comercial e institucionalmente, nesse momento, muito mais aos aspectos tecnológicos do que sobre os usos que se poderia fazer ou atribuir ao novo meio.

As emissões em televisão estão em marcha na Europa no final da década de 1930. Não se trata, ainda, de um fenômeno representativo em termos de grande público, inovação de conteúdo e de novos hábitos sociais. Na França, há transmissões de baixa qualidade, desde 1935, e na Inglaterra, desde 1936. Flichy registra que, no início da Segunda Guerra, há transmissões constantes na Inglaterra, alcançado um número entre 20 e 25 mil receptores (p. 191).

A televisão irá se transformar em fenômeno de comunicação apenas na década de 1950. Nessa época, o novo meio tem condições de combinar uma tecnologia que reúne som e imagem com qualidade aceitável, gratuidade da programação, grande alcance de sinal e experiência burocrática e técnica envolvendo o controle de licenças e canais de transmissão. Em pouco tempo, a indústria eletrônica proverá aparelhos com preços relativamente acessíveis.

## De Fleur e Ball-Rokeach sintetizam que

assim que as famílias puderam pagar por uma televisão, abandonaram o rádio. Para falar na linguagem do funcionalismo estrutural, até então o rádio havia satisfeito certas necessidades da sociedade norte-americana como sistema social. Quando se tornou facilmente acessível uma alternativa funcional mais efetiva, o meio mais antigo começou a mostrar sinais de obsolescência. (p. 150)

A televisão entra na vida de pessoas que já haviam se habituado com certas características do rádio. Como destacam De Fleur e Ball-Rokeach, a publicidade como forma de financiamento dos programas já fazia parte das expectativas dos consumidores norte-americanos e não causou estranhamento.

Nos primeiros anos de comercialização da televisão, ela acaba se convertendo num símbolo de *status* social. Como registram De Fleur e Ball-Rokeach: “Em seu período inicial de difusão, aquelas famílias que mal poderiam pagar por um aparelho de televisão chegavam a prescindir de outras necessidades para obter um” (p. 152). Havia uma necessidade social de possuir um aparelho; isso representava, de alguma forma, um signo de ascensão social e de pertencimento a uma sociedade que, cada vez mais, começava a assimilar objetos como símbolos de, por um lado, distinção e, por outro, pertencimento.

Essa ideia de status está, inicialmente, ligada ao preço dos aparelhos, que era pouco atraente. Serão necessários, no entanto, apenas cinco anos – de 1950 a 55 - nos Estados Unidos, para que o percentual de casas com televisão salte de nove para 78% (De Fleur e Ball-Rokeach, 1993, 154). Essa “corrida” pela posse será observada mais adiante também com os televisores coloridos.

O desenvolvimento tecnológico específico da televisão foi travado durante a Segunda Guerra. Já havia condições e experimentos avançados, mas os tempos eram de outras necessidades. O desenvolvimento tecnológico do período, na área eletrônica, acabou servindo para o aperfeiçoamento dos aparelhos receptores. Isso foi decisivo, juntamente com a conjuntura econômica dos Estados Unidos, para a popularização da televisão. De Fleur e Ball-Rokeach destacam que “o país entrou em um período de crescimento econômico contínuo, que não teve interrupção durante duas décadas. O poder aquisitivo da família comum cresceu

até o ponto no qual a posse de um receptor de TV estava ao alcance de quase todos” (p. 153).

A televisão, a partir de um contexto que merece ser destacado aqui, pode ser considerada como um símbolo daquilo em que os Estados Unidos se converteram a partir da Segunda Guerra. Artur Link (1965) destaca que houve um verdadeiro milagre industrial no país a partir de 1939. No período deste ano até 1945, por exemplo, a produção industrial do país aumentou 96%<sup>51</sup> (p. 875). Na Primeira Guerra, a título de comparação, não aconteceu nada que se parecesse com isso e a Europa se manteve como grande centro industrial no entreguerras. O investimento em pesquisa aplicada também é mencionado por Link e, como exemplo, ele destaca que em 1941 havia 87 mil cientistas profissionais no país. Em 1959 esse número chegava a 277 mil e a produção industrial, nesse mesmo intervalo, alcançava crescimento de 150% (pp. 996-997).

A união entre capacidade industrial, investimento em pesquisa aplicada, fornecimento adequado de energia e um mercado de consumo ávido e animado pelas condições sociais e econômicas do país fez com que a indústria de aparelhos elétricos se desenvolvesse intensamente. Como registra Link: “A idade dos aparelhos materializou-se subitamente depois de 1945. De um dia para o outro, ao que pareceu, um exército de novos produtos surgiu no mercado numa torrente que não tinha fim” (p. 1002). Entre esses aparelhos, a televisão se destaca: “O principal elemento da revolução eletrônica foi a televisão, cujo aperfeiçoamento de 1945 a 1948 originou o mais rápido crescimento de uma indústria de primeira importância após a guerra” (p. 1003). Os dados numéricos, como relata Link, confirmam isso: no período de 1947 a 1952 a produção saltou de sete mil para seis milhões de televisores. Em 1946, havia 10 emissoras de TV; em 1960, já eram 517. O rendimento dessas emissoras que era de 658 mil dólares, chegou a um bilhão.

Por um lado, a televisão havia se transformado, nesse breve período, numa experiência de sucesso em termos industriais, econômicos e de público. Por

---

<sup>51</sup> Os números também são impressionantes em relação à produção de energia. No período entre 1940 e 1959 verifica-se uma ampliação de 60% de energia, gerada a partir de combustíveis minerais e força hidráulica. A produção de energia elétrica, isoladamente, foi expandida em 340% (p. 877).

outro, Link resume que a sensação da primeira década da televisão em relação ao conteúdo veiculado era de “execução medíocre e promessa adiada” (p. 1067). Para Link, a programação veiculada pelas emissoras era “bastante lúgubre, oferecendo intermináveis cenas de violência, comédia sem graça, caracterização superficial, tramas inverossímeis, comerciais intermináveis, efeitos patéticos forçados e banalidades” (p. 1068). Na luta pela audiência, relata Link, se deixava de oferecer qualquer coisa que pudesse ser minimamente polêmica ou controversa. Isso fez com que a programação se tornasse pouco inovadora e não fizesse mais do que repetir fórmulas que não gerassem grandes distúrbios e quedas de audiência.

Rolf B. Meyersohn (1973)<sup>52</sup> é um dos estudiosos que, em meados do século 20, procura entender o fenômeno televisivo durante o seu crescimento como novo hábito da sociedade: “A TV tem sido chamada de tudo, desde pajem de crianças até esbanjadora de tempo, tem sido amaldiçoada por estragar a vista e corromper a juventude. Mas ninguém a acusou de ser “entretenimento”, ainda que isso seja tudo o que a televisão é *per se*.” As pesquisas feitas na época comprovavam que oferecer “distração” era a principal forma de preencher o conteúdo televisivo e a crítica tendia a considerar esse material, de forma generalizada, como medíocre. No entanto, como observava Meyersohn: “A maioria dos telespectadores, porém, não parece dar muita importância a essas questões de níveis e padrões e tem ideias muito mais claras sobre a “função” da TV do que os críticos” (p. 400). Entre as conclusões à qual chegava o pesquisador, na época, havia a ideia de que: “Os telespectadores parecem divertir-se com o brilho e o fluxo, não importando que se apresente um anúncio, um filme cômico de segunda classe ou um antigo *western*. A televisão vinga ‘porque está lá’ ” (p. 402). A presença do aparelho e a disponibilidade, em si, representariam uma possibilidade de distração sempre às mãos.

As críticas aos meios de comunicação foram constantes e a televisão não escapou a esse julgamento. Isso, no entanto, não parece ter afetado a ampliação das audiências que sempre tenderam a seguir dinâmicas que ignoravam as críticas ou, o que é mais provável, as desconheciam completamente.

---

<sup>52</sup> Publicado originalmente em 1957.

## 2.5 Conclusão

O fenômeno representado pelas transformações da imprensa, pela entrada do cinema, do rádio e da televisão, na vida diária da sociedade, na primeira metade do século 20, não tem representatividade apenas como um conjunto de desenvolvimentos tecnológicos materializados através de equipamentos e sistemas a cada ano mais eficientes em suas propostas básicas: alcance, velocidade e aprimoramento técnico (resolução, nitidez, uso de cores etc.) À medida em que esses aparatos fornecem informações e fluxos de sons e imagens, entram nos lares, atraem públicos ou multidões a salas específicas, ocupam horas consideráveis de suas vidas, servem como motivações para conversas, servem de suporte a opiniões diversas, dão relevância pública a personalidades, servem de modelo ou referência para hábitos, despertam paixões e ódios, ajudam ou efetivamente constituem uma ideia de cultura popular ou cultura de massas, estão postas as condições para a comunicação mediada (mídia, meios de comunicação ou comunicação de massa) representa, em conjunto, um fenômeno fundamental no desenho do século 20.

Trata-se, no entanto, de um fenômeno em percurso, especialmente nas décadas relatadas, e as observações e as análises que procuram entender o que está acontecendo seguiram, nessa época, basicamente dois caminhos. Por um lado, havia forças interessadas em entender os meios e a relação com os públicos para fazer um uso interessado dessas possibilidades. Por outro, havia uma postura mais preocupada em compreender o que o fenômeno representava social, econômica e culturalmente.

Inicialmente, porém, as críticas ou avaliações se referem muito mais a questões de gosto e desacordo com aquilo que os meios ofereciam para a população – as massas - no cenário das cidades em franco crescimento demográfico. Desde o século 19, quase todos os escritores norte-americanos, em algum momento, se pronunciaram com o propósito de criticar ou condenar a superficialidade, o mau gosto ou a distorção dos periódicos de suas épocas. De forma geral, eram ataques mais específicos sobre, por exemplo, o perfil das

peessoas que trabalhavam nos jornais, a futilidade das notícias, a forma tendenciosa de querer conduzir a opinião pública e assim por diante. Essa postura será constante entre certos grupos; no entanto, as audiências terão dinâmicas próprias e a crítica não terá, normalmente, impacto sobre a vida da maioria das pessoas.

A título de exemplo, vale a citação do jornalista norte-americano H. L. Mencken<sup>53</sup> que, desde os anos 1920, se manifestava sobre a vida do “homem comum”<sup>54</sup>, a diversão e os meios de comunicação nas grandes cidades:

A felicidade, a sensação de que eles [os “escravos”] também são alguém, de que estão vivos, deve ser procurada em outra direção [não nas suas ocupações cotidianas e remuneradas]. Nas grandes cidades, essa necessidade é fácil de aplacar. Aqui há uma vasta e complexa estrutura para distrair a mente do escravo da sua desolação de espírito: catedrais do cinema, para transportá-lo a uma terra de opulência e romance, onde os homens (com os quais ele sempre se identifica) são bravos, ricos e bonitos, e as mulheres (que ele identifica com sua esposa ou com sua irmã mais nova) são limpas, bem vestidas e bonitas; há jornais para deliciá-lo e instruí-lo com suas páginas de esporte, histórias em quadrinhos e eloquentes apelos à liberdade, ao espírito público e ao patriotismo; há o rádio, para lhe tocar o que há de novo em jazz; beisebol, corridas de cavalos, loterias, prostituição, jogos de dados; mil saídas para fazê-lo afogar suas mágoas. É essa colossal oportunidade de fugir da vida que traz os roceiros para a cidade, e não apenas a ambição do dinheiro. O matuto, na realidade, se sentiria muito mais à vontade em seu solo natal; a cidade o esmaga e o explora e, em 90% dos casos, ele continua desesperadamente pobre. Mas a cidade pelo menos lhe ensina como esquecer-se da pobreza; ela o diverte e o arre pia, enquanto o mastiga e devora. (pp. 143-144)<sup>55</sup>

Na entrada dos anos 1930, ele continua se expressando como um crítico feroz, principalmente a respeito do conteúdo dos meios de comunicação: “Admito que o rádio tem suas potencialidades, que continuarão ocultas enquanto o ar

---

<sup>53</sup> Os textos usados aqui fazem parte da coletânea *O livro dos insultos*, editado em 2009, pela Companhia das Letras, reunindo diversos artigos publicados por Mencken, ao longo das décadas de 1910, 20 e 30.

<sup>54</sup> Os “escravos” que compõem a “massa”, o “animal de massa”, a turba, as multidões, também são termos constantes nos textos de Mencken.

<sup>55</sup> Texto publicado em 1924, com o sugestivo título “A mente do escravo”.

continuar empestado de jazz, gargarejos de cantores de nona categoria e arengas de idiotas que não sabem do que estão falando. O fonógrafo é a mesma coisa, e o cinema dez vezes pior” (p.168)<sup>56</sup>. Não são opiniões isoladas e há outros críticos, como Georges Duhamel ou Egon Friedel (nestes casos, no contexto europeu), que se notabilizaram por manifestar seu desgosto diante do que o rádio e o cinema ofereciam.

Havia, nesse momento, uma certa perplexidade diante do que os meios de comunicação podiam provocar:

Durante as primeiras décadas do século 20 os meios de massa estavam em suas fraldas. Ainda assim, o público se alarmou quando percebeu o que essas novas formas de comunicação – periódicos diários, cinema, rádio – estavam fazendo com eles, com seus filhos ou com seus vizinhos. Essa era uma época na qual as teorias sobre a natureza da sociedade salientavam o conceito de massas como uma forma de relações humanas impessoais que caracterizavam a ordem urbano-industrial emergente. Foi a partir dessa ideia que se chegou aos conceitos de sociedade de massas e, conseqüentemente, comunicação de massas. (De Fleur e Ball-Rokeach, 1993, p. 196)

Durante a Primeira Guerra, os meios de comunicação foram usados, de acordo com De Fleur e Ball-Rokeach (1993), com finalidades deliberadamente propagandísticas e qualquer meio parecia justificar os fins pretendidos: “Os cidadãos teriam que odiar o inimigo, amar o seu país, levar ao máximo seu compromisso com o esforço de guerra. (...) Os meios de comunicação de massas, que eram então acessíveis, se converteram nos principais instrumentos de persuasão para isso” (p. 213). Esse empenho rendeu uma série de mentiras grosseiras que foram interpretadas como verdades pelo público dessa época. Importava, sobretudo, persuadir e convencer a qualquer preço. Essa prática persuasiva estava ligada a uma suposição, típica desse período, de contornos biológicos e psicológicos sobre a natureza do ser humano:

pensava-se que a natureza humana básica era bastante uniforme de um ser humano para outro. De acordo com essas teorias, as pessoas herdavam mais ou menos o mesmo conjunto de mecanismos biológicos

---

<sup>56</sup> Texto publicado em 1931.



inatos que geravam motivações e energias para responder a certos estímulos determinados com certas reações dadas. (De Fleur e Ball-Rokeach, 1993, p. 217)

Sinteticamente, considerava-se que era possível obter efeitos semelhantes em toda uma massa, partindo-se do pressuposto de que seria suficiente um estímulo adequado para gerar uma resposta desejada. Em termos teóricos, chamou-se essa teorização primitiva, mas largamente aceita na época, de “teoria da bala mágica”. Como lembram De Fleur e Ball-Rokeach (1993): “Esta teoria era totalmente coerente com a teoria geral, tanto em sociologia como em psicologia, tal como se desenvolvia nesse momento” (p. 218). As experiências durante os anos da guerra<sup>57</sup> também davam credibilidade a essa teoria, assim como o crescimento dos efeitos da publicidade pareciam como provas irrevogáveis dessa compreensão behaviorista dos meios de comunicação na condução das massas.

Os usos dos meios de comunicação serão cada vez menos ditados pelo acaso e muitos investigadores<sup>58</sup> começam a propor estudos mais elaborados, baseados em métodos científicos e preocupados em entender os efeitos específicos a partir do reconhecimento da variedade de particularidades de pessoa para pessoa, de grupo para grupo. São estudos que estarão quase sempre ligados aos interesses de algum governo, empresa ou organização e as proposições poderão variar entre a perspectiva de aprimorar o conhecimento

---

<sup>57</sup> Breton e Proulx (1997) lembram que: “Durante a Primeira Guerra Mundial, o governo americano tinha criado uma comissão encarregada de organizar a informação no quadro da entrada em guerra dos Estados Unidos, o “Committee on Public Information” (CPI). O objetivo do CPI era manter a moral, difundir informações sobre a guerra e assegurar a difusão dos ideais americanos no estrangeiro” (p. 69).

<sup>58</sup> Breton e Proulx (1997) lembram que, em 1937, a Rockefeller Foundation financiou pesquisadores - Paul Lazarsfeld, com a colaboração de Frank Stanton e Hadley Cantril - norte-americanos e, assim, foi fundada a primeira empresa com a “missão de estudar “o que significa o rádio na vida dos ouvintes”. (...) Recorrendo abundantemente às técnicas da “entrevista por painel”, esses sociólogos procuravam apreender o papel das comunicações de massas na formação das opiniões e das decisões individuais. Os seus campos de estudo privilegiados diziam respeito aos comportamentos eleitorais e aos comportamentos de compra, bem como à utilização dos diferentes *media*” (p. 172). As pesquisas empíricas se desdobram em várias faces, mas todas estão empenhadas em aplicar métodos científicos “neutros” com o propósito de “clarificar os debates em torno do poder dos *media* sobre os indivíduos”. Até princípios dos anos 1960, os objetos de análise dos empiristas se resumiam a dois temas: “a descrição qualitativa e quantitativa das audiências; a medida de eficácia a curto prazo dos *media* sobre os indivíduos, ou seja os efeitos direta e imediatamente perceptíveis das mensagens sobre os indivíduos encarados como receptores” (p. 174).

sobre o público para vender mais sabonetes até compreender a dinâmica da comunicação a partir de líderes de opinião e as melhores formas de influenciá-los.

O caminho de pesquisa e de análise dos meios de comunicação com um viés não operacional interessa de forma mais específica a esta pesquisa. Os escritores distópicos manifestam essa veia de forma contundente e, por isso, a exposição dos aspectos de interpretação crítica dos meios de comunicação colabora no desenho de um contexto no qual esses autores se abasteciam consciente ou inconscientemente.

Sob esse aspecto, é comum a referência aos pensadores do Instituto de Investigações de Frankfurt, a partir de 1923, que começam a organizar suas análises em torno da civilização de massas e da cultura popular industrializada. Há inúmeros trabalhos publicados pelos pesquisadores identificados com a Escola, mas o texto que importa relacionar aqui é o já mencionado *A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas*. O conceito “indústria cultural”, como lembra Francisco Rüdiger (2004), se refere “à transformação da mercadoria em matriz do modo de vida e, assim, da cultura em mercadoria” (p. 22). Os meios técnicos não podem ser considerados como “as indústrias culturais”. Esses meios viabilizam tecnicamente o fenômeno e, como se percebe, nas palavras de Adorno e Horkheimer, eles se integralizam como um sistema de homogeneização cultural intencionado: “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos são em conjunto” (p. 113).

A crítica, portanto, aos meios de comunicação, será no sentido de identificar como eles encaminham o domínio econômico e tecnológico através da reprodução padronizada, baseada na eficácia produtiva, e da adoção de estereótipos de bens culturais, convertendo tudo - de filmes e músicas a livros, passando pelo lazer e chegando até o próprio indivíduo - em mercadorias, em bens fungíveis. A avaliação leva, certamente, em consideração a questão do gosto, mas avança ao ponto de tentar apreender a lógica que subjaz aos meios e que redesenham a cultura e a relação com os sujeitos: “Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos,

de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (p. 118).

A forma como os meios de comunicação são produzidos seria organizada de tal forma que “os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente” (p. 119). O sucesso desse sistema, sob o ponto de vista dos filósofos, representaria a derrocada da cultura humanista e a emergência de um modo de produção previsível, calculado e de consumo fácil e superficial: “O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo” (p. 126). É assim que a técnica, em si, emerge como atração nos filmes, por exemplo: “É com razão que o interesse de inúmeros consumidores se prende à técnica, não aos conteúdos teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados” (p. 127).

Os meios de comunicação fazem transitar aquilo que é produto tão somente da própria técnica, é a própria técnica, e isso seduziria mais do que qualquer enredo ou argumento que exigisse tempo e disposição do público. Obtém-se, finalmente, o propósito da diversão e “Divertir-se significa estar de acordo”. A indústria cultural responderia positivamente a resposta “Mas o que é que as pessoas querem?” e os seus produtos seriam a realização satisfatória dos anseios do seu público. Por trás disso estaria a missão principal desse sistema em relação aos seus consumidores: “desacostumá-los da subjetividade” (p. 135). E, dessa forma, é possível tornar o homem genérico e manuseável: “Cada um é tão-somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar” (p. 136).

No entanto, os meios de comunicação teriam criado condições para esses homens se perceberem idealmente como seres livres: “Todos são livres para dançar e para se divertir”. Uma liberdade, porém, para “escolher o que é sempre a mesma coisa” (p. 156). Trata-se, como se percebe, de uma síntese do pensamento de Adorno e de Horkheimer, mas apresenta o estado de ânimo desses pensadores em relação ao que representam os meios de comunicação, em conformidade com o poder econômico, tecnológico e industrial, como pletora da cultura europeia e norte-americana desse período.

A década de 1940 verá desenvolver-se uma série de estudos, especialmente nos Estados Unidos, relacionados ao que poderiam representar – seus efeitos e possibilidades - os meios de comunicação para a sociedade. Não há como dar conta desses estudos de forma completa, mas é possível destacar questões, sensações, preocupações e opiniões que caracterizam genericamente esses autores. Paul F. Lazarsfeld e Robert K. Merton<sup>59</sup> registram, em 1948, que os meios de comunicação se tornaram “para muitos um problema de interesse e para alguns uma fonte de preocupação”. E que “muitos estão alarmados com a onipresença e o poder potencial dos meios de comunicação de massa.” (p. 230) Os pesquisadores observavam que esses meios estavam articulados ao poder econômico e possibilitavam um “padrão mais refinado de exploração psicológica” do que a exploração ou o controle direto (p. 231). E, a partir disso, indicam uma preocupação decorrente dessa intervenção organizada e nada casual:

Os responsáveis pelo controle das opiniões e crenças de nossa sociedade empregam menos força física e mais técnicas de persuasão de massa. O programa de rádio e a propaganda institucional substituem a intimidação e a coerção. A preocupação manifesta, no que respeita às funções dos meios de comunicação de massa, baseia-se, em parte, na observação válida de que esses meios assumiram a tarefa de ajustar os públicos de massa ao *status quo* social e econômico. (p. 232)

São ansiedades ainda resultantes, em parte, daquilo que a experiência da Alemanha nazista havia oferecido poucos anos antes. No entanto, era perceptível que havia mudanças em curso e a forma como esses meios eram empregados e consumidos eram diferentes do doutrinamento explícito. Lazarsfeld e Merton têm a percepção de que os meios de comunicação, de alguma forma, geram efeitos e criam condições para que um público enorme seja envolvido e mude ou potencialize certos comportamentos. Eles procuram, no entanto, levar em consideração a possibilidade de usar esses meios para, por exemplo, a “melhoria do gosto das massas”. No entanto, como lembram, “sabemos muito pouco a respeito dos métodos para melhoria dos gostos estéticos e também sabemos que são ineficazes alguns métodos sugeridos. Temos um rico acervo de fracassos” (p. 247).

---

<sup>59</sup> O texto ora exposto faz parte da coletânea *Comunicação e indústria cultural*, organizado por Gabriel Cohn e publicado pela Companhia Editora Nacional, em 1971.

Nota-se que, assim como Adorno e Horkheimer, Lazarsfeld e Merton acreditam na ideia de que as massas possuem um gosto inferior. Num caso, há uma análise que percorre os contextos econômicos e sociais que acabam produzindo a cultura industrializada e, assim, as condições para a massificação, através de bens culturais padronizados e estereotipados. Não há, no entanto, nenhuma finalidade operacional, como em Lazarsfeld e Merton, de entender “as possibilidades de sua utilização, em favor de tipos determinados de objetivos sociais” (p. 247). A partir de premissas dessa natureza, vários estudiosos procuram entender os meios e suas relações com os indivíduos e com a sociedade. Lazarsfeld e Merton consideram que: “Esses meios se mostram mais eficazes quando operam em estado de virtual “monopólio psicológico” ou quando o objetivo consiste muito mais em canalizar do que em modificar atitudes básicas, ou então, quanto atuam aliados a contatos pessoais” (p. 252).

Interessa destacar aqui a ideia de um “monopólio psicológico”, que os autores ligam a estados totalitários, casos do nazismo e do comunismo soviético, como condição ideal de eficácia e a noção de que “as questões sociais básicas exigem mais do que uma simples canalização de atitudes preexistentes” (p. 252). Para alcançar determinados fins o ideal seria a modificação das atitudes e, para isso, Lazarsfeld e Merton consideram que ainda não existem as condições e o conhecimento ideal sobre o que é possível fazer com os meios de comunicação. A intenção, resumidamente, é compreender para aplicar.

O início dos anos 1950 já presencia a televisão como meio emergente nas sociedades industrializadas e novas questões surgem à medida em que ela se alastra como nova forma de comunicação de massa. Em 1951, Bernard Berelson<sup>60</sup> assumia a incerteza dos fenômenos em curso e registrava, por exemplo, que “ainda não sabemos o que acontecerá ao hábito de ler livros de uma geração criada com a televisão” (p. 148). Se Berelson se mostra cauteloso diante da substituição ou superação de um meio por outro, Dutschler é menos ponderado e nada otimista:

---

<sup>60</sup> Texto publicado na coletânea *Cultura de massa*, organizada por Bernard Rosenberg e David M. White. A edição usada aqui é da Cultrix, de 1973.

Há um terrível significado na degeneração da indústria do livro, que se revela na observação de que só os livros, de todos os meios de comunicação de massa, continuavam a ser, até recentemente, uma via possível para o gênio e para a expressão livre. Os jornais e revistas norte-americanos exibiram, durante décadas, os traços caracteristicamente totalitários do monolitismo do pensamento, da concentração do controle, do vazio artístico e ideacional, provas de que a sua herança progressista anterior se perdera. O cinema, o rádio e a televisão, nascidos num mundo que retrocede, manifestaram desde o princípio a qualificação e a imbecilização que lhes assinalaram o desenvolvimento desde então; dessa maneira, pouco têm combatido a censura, seja qual for o setor de que ela proceda – ao contrário, sempre se tratou de saber diante de que pressão convinha sucumbir primeiro – nem criaram uma tradição artística ou intelectual. (pp. 166-167)

Joseph T. Klapper<sup>61</sup>, ao falar dos efeitos dos meios de comunicação sobre a sociedade, manifestava um certo pessimismo, e admitia isso claramente, diante daquilo que se podia dizer de concreto. Como expõe, os últimos 15 anos ofereciam algumas poucas respostas definitivas sobre, por exemplo, questões relativas a “se a violência nos *media* gera delinquência, se os *media* elevam ou diminuem o gosto do público” ou ainda “o que podem fazer os *media* para persuasão política de suas audiências” (p. 163). Em relação à constituição do gosto a partir daquilo que a comunicação de massa oferecia diariamente, Klapper resumia a sua sensação: “Pouco sabemos sobre este fenômeno” (p. 170).

Bernard Rosenberg<sup>62</sup> destacava a representatividade do que significava para intelectuais e acadêmicos a, cada vez maior, presença dos meios de comunicação na sociedade e como isso podia estar relacionado aos novos desenhos da vida: “Estão começando a perguntar a si mesmos se a natureza da vida não foi decisivamente alterada pelas revistas de grande circulação, pelas histórias em quadrinhos, pela ficção detetivesca, pelo cinema, pelo rádio, pela televisão – com todos os seus acompanhamentos espúrios e/ou meritórios” (pp. 15-16). Diferente de Klapper, Rosenberg não tinha dúvidas e apostava que os meios de comunicação tornariam, inevitavelmente, os norte-americanos em

<sup>61</sup> Artigo publicado originalmente em 1957. Este texto também faz parte da coletânea *Comunicação e indústria cultural* (1971).

<sup>62</sup> Texto publicado originalmente em 1957. Ele também faz parte da coletânea *Cultura de massa* (1973).

imbecis capazes de serem conduzidos como marionetes: “Na pior das hipóteses, a cultura de massa ameaça não só cretinizar o nosso gosto, mas também brutalizar os nossos sentidos, ao mesmo tempo que abre caminho para o totalitarismo. E os meios de comunicação, conjugados entre si, conspiram todos para esse fim” (p. 22).

Esse painel delinea os principais itens que percorrem o pensamento sobre o que significava a emergência dos meios de comunicação na primeira metade do século 20. Percebe-se, em muitos desses pensadores, uma visão completamente desencantada com aquilo que os meios de comunicação ofereciam como conteúdo. Havia também a crença de que os meios de comunicação teriam o poder, mesmo que ainda não completamente conhecido, de colaborar na modificação da sociedade. Os usos dados aos meios de comunicação estavam, *grosso modo*, sob suspeita e pode-se afirmar que os analistas mais mordazes não hesitariam em considerar que, se o ritmo seguisse na mesma marcha, esses meios colaborariam fatalmente para fazer a sociedade alcançar um futuro distópico.

### 3. NÓS (1924)

*Nós* é contado através de um diário escrito por D-503, o protagonista, e revela a vida de um homem numa sociedade que praticamente não permite mais a existência plena do indivíduo como figura independente. Essa inquietação parece ter motivado o engenheiro naval russo Evgueny Zamiatin para escrever *Nós*. O texto foi iniciado no ano de 1920 e finalizado em 1921, enquanto o autor acompanhava<sup>63</sup> a construção de um navio em Londres, e foi publicado – em língua inglesa - em 1924. Acabou passando, assim, despercebido aos olhos das autoridades soviéticas, até 1931. Neste ano, o livro é editado na então Tchecoslováquia e a perseguição política fará o escritor e a esposa se exilarem na França. Lá, Evgueny viverá até morrer, em 1937, não produzindo, nesse período, mais nenhum trabalho tão marcante<sup>64</sup>.

A história é dividida em 40 anotações, que correspondem aos relatos diários, com intervalos indefinidos de dias, de D-503, um dos matemáticos (o termo ‘construtores’ também é empregado) responsáveis pela construção da nave interplanetária conhecida como *Integral*, o grande empreendimento e engenho estatal para alcançar planetas e povos desconhecidos.

D-503 vive num país – que parece se resumir a uma imensa cidade cercada pelo Muro Verde - designado como Estado Unificado. Não há menções objetivas sobre que país poderia ser este em termos geopolíticos contemporâneos ao escritor; não há descrições de tipos étnicos identificáveis ou, ainda, de alguma língua específica.

A primeira anotação do diário registra a transcrição de uma reportagem do *Jornal do Estado*. A notícia que chama atenção do protagonista e lhe faz “arder as faces” fala sobre o prazo que falta para a conclusão do *Integral*. Destaca-se no informe uma das funções da nave interplanetária: “Se eles [povos ou seres de outros mundos] não entenderam que nós lhes levamos a felicidade matematicamente infalível, nosso dever é obrigá-los a serem felizes” (p. 9). O

---

<sup>63</sup> Zamiatin era engenheiro naval a serviço do governo russo em Londres.

<sup>64</sup> Dados informados em *Sobre o autor* (pp. 5-6) na edição de *Nós* utilizada como texto de referência para esta pesquisa e em MATTELART, Armand. *História da utopia planetária*. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 306



*Integral* não é, portanto, apenas uma nave, é também o veículo capaz de esclarecer às outras criaturas uma forma de vida como a do Estado. Para tanto, a população é conclamada a compor textos de qualquer tipo sobre a grandeza e perfeição do Estado. O *Integral* serve como mote de propaganda estatal e, assim, concentra, através de um avançado engenho técnico, toda a capacidade que a tecnologia e a força coletiva conseguem realizar.

No Estado Unificado, as pessoas são identificadas através de números e esses códigos são estampados nos uniformes que todos, invariavelmente, usam. A uniformização da vida se dá em todos os aspectos cotidianos. Há horários normatizados para todos os momentos do dia – divulgados através das “Tábuas dos Mandamentos Horários” -, envolvendo desde as atividades mais íntimas, os turnos de trabalho, os momentos de repouso e as chamadas “horas pessoais”, que podem ser desfrutadas através de caminhadas, relações sexuais, leituras e demais atividades consideradas de foro pessoal, porém autorizadas pelo Estado.

As relações sexuais só são autorizadas no “Dia Sexual” e precisam ser registradas antecipadamente no “gabinete do vigilante”. As casas são feitas de vidro e isso permite que a vida de todos seja vista por todos – especialmente pelos Guardiões - em tempo praticamente integral. Nos “Dias Sexuais” há autorização para que se possam baixar as cortinas durante um determinado período de tempo.

O relacionamento idealizado no Estado entre homens e mulheres acontece de forma burocrática. Isso não quer dizer que não existam relações com uma certa ideia de proximidade mais afetiva ou mútua. Elas são, no entanto, conduzidas de forma operacional, com diversas limitações, e são dotadas de pouco romantismo ou isentas de símbolos que denotem afetividade – pelo menos, ao modo como esses conceitos são compreendidos atualmente.

D-503 fala sobre uma mulher - O-90 - como alguém que, “se isto fosse escrito por um de meus cabeludos ancestrais há mil anos, ele, provavelmente, a chamaria com a palavra ridícula ‘minha’ ” (p. 13). Esta é a mulher-número que costuma estar próxima de algumas das suas horas pessoais e desfruta os “Dias Sexuais” em sua companhia. Mais tarde, outra mulher – I-330 – surgirá nos seus

dias como uma incógnita – “um estranho e irritante X” (p. 13) - e a trama tomará os contornos mais relevantes para o texto a partir das experiências desencadeadas por esse contato.

D-503 se dá conta que esse diário poderá chegar às mãos de seres – aqueles que o *Integral* poderá alcançar – incapazes de compreender essa sociedade perfeita do Estado Unificado:

Eu creio que compreenderão que me é difícil escrever, mais do que foi para qualquer outro autor no decorrer de toda a história da humanidade: uns escreveram para os contemporâneos, outros - para seus descendentes, mas ninguém nunca escreveu para seus ancestrais ou seres semelhantes a seus remotos antepassados selvagens.(p. 27)

Faz, então, um apanhado de uma série de conceitos e termos (Tábuas dos Mandamentos Horários, Horas Pessoais, Norma Maternal, Muro Verde, Benfeitor) para esclarecer que época e que lugar são esses que tornaram a vida matematicamente previsível e feliz. Há também um resumido contexto histórico que conduziu ao Estado Unificado e aí são relacionadas a Grande Guerra dos Duzentos Anos, a guerra entre a cidade e a aldeia, a invenção da comida de petróleo e a redução da população terrestre a 20% da existente antes dos conflitos que deram condições para o Estado emergir. Sabe-se que, para chegar a experimentar “a bem-aventurança de viver nos palácios do Estado Unificado” (p. 26), foi necessário inventar formas de vencer a Fome e o Amor. Só assim foi possível alcançar a estabilidade social.

Mesmo com vários mecanismos de controle social, o Estado Unificado não está livre, assim como os pensamentos de D-503, de instabilidades. O *Jornal do Estado* divulga a Festa da Justiça na Praça do Cubo. Isso significa que haverá um evento no qual o propósito será punir na Campânula Pneumática os infratores da ordem. Eles serão eliminados, durante um ritual público, que serve para chamar a atenção de todos e mostrar a eficiência do Estado em corrigir e eliminar qualquer descaminho na previsibilidade que rege a matemática da vida. Nesse evento, as mãos do Benfeitor – o grande e único líder - são literalmente as responsáveis pelo acionamento da Campânula. Nesse processo, o condenado é exposto ao público

e depois é vaporizado na máquina e desaparece, em todos os sentidos, do mundo.

A relação com O-90 é compartilhada com R-13, um “poeta estatal” que intercala Dias Sexuais com D -503 e em alguns dias mantém um triângulo de amigos. D-503 chega a comparar a relação entre os três – para a tornar compreensível aos “leitores de outros planetas” – como uma família dos povos ancestrais.

Ao longo da trama, D-503 vai se tornando cada vez menos convicto dos ideais do Estado e percebe algo diferente surgindo na sua vida. A entrada de I-330 desestabiliza o seu cotidiano. Ele passa a ter sonhos: “Antes nunca tive sonhos” (p. 35). Ter sonhos ou sentir pensamentos incômodos são sintomas de algo que deve ser tratado como doença no Estado Unificado. E a doença deve ser combatida, como obrigação coletiva para a manutenção da estabilidade. A companhia de I-330 desperta nele sentimentos inesperados e transgressores. Num determinado dia, ele falta ao serviço e o estaleiro é invadido por rebeldes.

Ele acaba sendo orientado por um dos guardiões a procurar um Posto Médico para tratar da sua enfermidade. Os distúrbios pessoais aumentavam à medida que a vida parecia fugir da normalidade. O médico que avalia o caso é preciso no diagnóstico: “Pelo visto formou-se uma alma em você” (p. 88). Inicialmente, uma cirurgia é indicada como solução e comenta-se até sobre a suspeita de uma epidemia de imaginação no Estado. Por fim, D-503 é liberado. Caminhadas e uma visita à Casa da Antiguidade Ihe são sugeridas como forma de amenizar os “males da imaginação”.

A imaginação começa a surgir, de fato, como uma epidemia e o Estado inicia a profilaxia para evitar que a doença se espalhe. Medidas são tomadas para encontrar e “curar” os afetados. Tumultos e conflitos espocam pela cidade e o próprio D-503 se percebe cada vez menos como parte saudável do grande corpo social.

I-330 oculta armações fundamentais para o desfecho do texto: a revolução. D-503 está apaixonado por ela e quer saber a solução dos tantos enigmas que encontrou nos seus dias, depois que ela entrou na sua vida. Ela promete mostrar

tudo depois do Dia da Unanimidade, o dia no qual todos participam e celebram publicamente, a fim de aclamar o Benfeitor para mais um “mandato”. Esse dia não será, porém, tranquilo. Normalmente nessa data todos os números levantam suas mãos concordando com a permanência do Benfeitor. Isso não aconteceu plenamente, algo saiu do controle e muitos números levantaram suas mãos no momento do “não”.

No dia seguinte, o *Jornal do Estado* registra que pela 48ª vez o Benfeitor foi reconduzido como “Número dos Números” e alguns poucos “doentes” se manifestaram e tumultuaram a retidão das coisas. As ruas mostram outra situação e cartazes com as inscrições “MEFI” aparecem como “erupções” em vários pontos da cidade, inclusive no interior do estaleiro.

Naquela tarde, D-503 será conduzido para fora do Muro Verde por I-330. Nesse mundo “impuro” e apartado da civilização do Estado, ele encontra um ambiente verde e irregular, sem vidro ou aço, com homens e mulheres em vestes primitivas. I-330 se manifesta diante do público e incita os “irmãos” a usarem o *Integral* como veículo capaz de dar mais força – bruta e simbólica - ao movimento que romperá os muros do Estado.

Os Guardiões iniciam ações ostensivas e a “Grande Operação” está em curso: o Estado pretende eliminar cirurgicamente a “fantasia” da mente de cada número. Ao mesmo tempo, I-330 convence D-503 a participar do plano para tomar o *Integral* e assim dar condições para a eclosão de uma revolução com a grande nave em mãos. A tomada do *Integral* será frustrada e D-503 acabará tendo que prestar contas ao Benfeitor, não sendo, porém, torturado ou vaporizado.

O Estado está em tensão e a Grande Operação segue eliminando o órgão que produz a alma. Os Mefis (de Mefisto) – aqueles que vivem fora do Muro ou compactuam com seu modo de vida e permanecem no Estado – quebram partes do Muro, pessoas fogem ou entram em luta e há desordem, desconfiança e perseguições em várias partes da cidade. D-503 se encaminha voluntariamente para um dos postos nos quais estão sendo realizadas as cirurgias. Não suporta a

alma que lhe inquieta, que gera dúvidas e aponta para o futuro imprevisível. Sua imaginação é cauterizada. Está curado.

Na quadragésima anotação, a última, ele se vê incapaz de reconhecer os relatos anteriores. Reconhece a letra, mas nada daquilo parece fazer sentido. Sente a “cabeça leve e vazia” e é capaz de sorrir serenamente. Descreve como contou tudo o que sabia sobre os “inimigos da felicidade” ao Benfeitor, como viu “aquela mulher” (I-330) ser colocada – torturada por asfixia - na Campânula por três vezes sem contar nada a respeito dos seus parceiros e como outros números “foram mais honestos” e revelaram as informações necessárias ao Estado. A cidade não está apaziguada, há balbúrdia e cadáveres pelas ruas. D-503 é otimista e acredita que eles – os “operados”, livres da imaginação e defensores do Estado Unificado - vencerão “porque a razão deve vencer” (p. 212). Nada mais é dito.

### **3.1 A comunicação no Estado Unificado**

Diferente de outros textos distópicos que virão mais adiante, como *Admirável Mundo Novo* ou *Fahrenheit 451*, em *Nós* não há uma presença constante de descrições ou usos de aparatos técnicos relacionados à comunicação e difusão de informação, sejam eles ligados ao tempo do autor, aperfeiçoamentos do que já existia ou ensaios mais inventivos.

Antes de destacar os itens que interessam especificamente a esta pesquisa, cabe observar, baseado no que Booker (1994b) lembra, a ênfase contextual a partir da qual Zamiatin projetou a sua distopia :

o fervor utópico da revolução já estava começando a apresentar tonalidades mais sombrias. O poder do novo governo comunista era ainda extremamente tênue; uma guerra civil pós-Revolução de grande escala se desenrolou até o fim de 1920 e a sociedade permanecia em considerável tumulto durante os anos 1920. Lenin, o ditador do proletariado, ainda era frágil e instável, mas Zamiatin já parecia perceber que a ditadura se afastava da revolução e se dirigia ao conformismo. Mais tarde, à luz dos encaminhamentos (notadamente com Stalin), Zamiatin alerta em *Nós* sobre a potencial degeneração da revolução em estagnação e tirania, mostrando uma clarividência notável. Zamiatin escolheu apropriadamente bem a ciência como foco central do seu

alerta; a ciência em si mesma era o centro de muitas das controvérsias que cercaram, durante os primeiros anos, as tentativas de Lenin e dos Bolcheviques para transformar a sociedade russa. (pp. 26-27)

Da mesma forma que Aldridge (1984), Mattelart (2002) também afirma que “a narrativa distópica de *Zamiatin* funda um gênero” a partir de *Nós* e servirá de modelo para textos como *Admirável mundo novo* (p. 310). Adicionando a experiência literária anterior<sup>65</sup> de *Zamiatin*, Mattelart destaca a visão do autor em sua capacidade de reconhecer um movimento que tendia a massificar a sociedade de forma técnica: “o autor denuncia o domínio de todas as grandes máquinas uniformizantes de organização de multidões: o Estado-Leviatã, é claro, a Ciência única e o fetiche da razão técnica., a ‘Igreja’ e a mística da reunião de todos os fiéis em um “só rebanho” (p. 309). Para Aldridge, a ênfase recai na ideia de que essa sociedade imaginada está baseada, sobretudo, numa forma de administração científica<sup>66</sup> que, através disso, resolveu os problemas de justiça social e econômica.

Essas questões serão retomadas, ao longo do texto que segue, à medida em que as relações forem pertinentes. A situação histórica da comunicação de massa e a ênfase pretendida por *Zamiatin* devem ter contribuído para essas representações menos vistosas da comunicação, dos recursos técnicos e de suas formas de aplicação e uso. Isso, no entanto, não significa que elas não existam ou que tenham pouca representatividade.

Inicialmente, é possível fazer uma relação sintética desses itens para, em seguida, comentá-los com maior atenção. As informações sobre o Estado chegam até os habitantes através do *Jornal do Estado*. Nas ruas, o som é preenchido pela marchas que saem dos alto-falantes da Fábrica de Música. Os livros com temas utilitários estão incorporados aos hábitos diários. Em termos de meios de comunicação dirigidos a amplos públicos, são essas as formas. Há, no entanto, outros aspectos que devem ser pontuados, tanto mais por estarem relacionados a

---

<sup>65</sup> Mattelart lembra ainda que em 1918 ele lançou um romance, *Les Insulaires*, que era uma “sátira da vida inglesa vítima do frenesi da “inelutabilidade mecânica” que desce as ladeiras do progresso sobre um trilho único.” (p. 310).

<sup>66</sup> Gorman Beauchamp (1983), em *Zamiatin's We* (in *No place else*), desenvolve de forma mais detalhada a relação de *Nós* com os pressupostos teóricos do Taylorismo. pp.56-77

processos de criação de conteúdo dirigido às massas. O musicômetro e os poetas estatais também serão devidamente analisados.

### 3.1.1 O *Jornal do Estado*: a palavra única

Ao final da década de 1910, os jornais apresentavam as maiores tiragens por habitante, em países como Inglaterra, França e Estados Unidos, como jamais tiveram e, na verdade, como jamais teriam. Os diários estavam francamente incorporados à vida dos cidadãos, principalmente dos centros urbanos; havia diversos títulos disponíveis e representavam o principal canal de informações sobre os acontecimentos do mundo, dos seus países e de suas cidades<sup>67</sup>. No Estado Unificado não é diferente e o *Jornal do Estado* é o meio responsável pelas informações cotidianas. A primeira anotação do diário de D-503 é baseada num texto desse jornal:

Dentro de 120 dias termina a construção do *Integral*. Está próxima a grande hora histórica, quando o primeiro *Integral* subirá ao espaço cósmico. (...) Devereis submeter ao jugo benéfico da razão entre desconhecidos que habitam outro planeta - talvez ainda na condição de selvagem da liberdade. Se eles não entenderam que nós lhes levamos a felicidade matematicamente infalível, nosso dever é obrigá-los a serem felizes. Mas antes das armas experimentaremos a palavra.

Em nome do Benfeitor anunciamos a todos os números do Estado Unificado:

Cada um, que se sentir com forças, é obrigado a compor tratados, poemas, manifestos e odes ou outras composições sobre a beleza e grandeza do Estado Unificado.

Está será a primeira carga que o *Integral* levará.

Viva o Estado Unificado, vivam os números e viva o Benfeitor. (p. 9)

Não parece haver outros jornais ou meios de comunicação no Estado. Nenhuma menção é feita nesse sentido. O *Jornal* é o veículo oficial<sup>68</sup> responsável pela informação. Na verdade, é um canal de propaganda numa conformação radical e tem o propósito explícito, como se percebe na passagem acima, de

<sup>67</sup> Afirmações baseadas nos dados apresentados no capítulo 2 desta pesquisa.

<sup>68</sup> A exemplo, possivelmente, do que aconteceu com o *Pravda*, na União Soviética, a partir de 1918.

inflamar a moral dos leitores e enaltecer a figura do Benfeitor. D-503 crê cegamente em tudo o que lê e se sente tocado pelo texto. Como ele registra: “sinto que me ardem as faces” (p. 10).

É através do *Jornal do Estado* que são informados os tantos eventos que reúnem multidões nas praças e auditórios, seja para participar de execuções na Praça do Cubo<sup>69</sup>, do Dia da Unanimidade<sup>70</sup> ou para que todos se encaminhem para a Grande Operação. São informes mais ou menos semelhantes à primeira citação. Há, no entanto, uma situação que revela uma aplicação curiosa sobre como a informação oficial é construída quando relata os “acontecimentos”. O distúrbio ocorrido no 48º Dia da Unanimidade é reportado no dia posterior e parte do que aconteceu até é descrito. É claro o viés oficial, mas não há um apagamento completo da realidade como acontecerá na Oceania de 1984. O *Jornal do Estado*, mesmo deixando bem claro o que é o “certo” e o que é o “errado” numa notícia, tende a “divulgar os fatos”:

Ontem celebrou-se o Dia da Unanimidade há muito tempo esperado com paciência por todos. Pela 48ª vez foi eleito por unanimidade o mesmo Benfeitor, que tantas e tantas vezes provou sua inabalável sabedoria. A cerimônia foi marcada por alguns distúrbios provocados pelos inimigos da felicidade, que desse modo privaram-se do direito de ser tijolos dos alicerces do Estado Unificado, ontem renovados. Para todos é evidente que levar em consideração seus votos seria tão absurdo como incluir uma sinfonia magnífica e heróica a tosse de alguns doentes que casualmente se encontraram na sala de concerto... (p.137)

---

<sup>69</sup> A Festa da Justiça acontece na Praça do Cubo e significa, basicamente, que indivíduos serão vaporizados – ou seja, desintegrados fisicamente, através uma técnica baseada numa grande campânula pneumática que, através da fissão, faz o sujeito virar uma pequena poça d’água e é ativada manualmente pelo Benfeitor – diante de um grande e excitado público. Na síntese de D-503: “Significa que mais uma vez houve números que perturbaram o funcionamento da Grande Máquina do Estado, que tornou a acontecer o imprevisto, o não calculado” (p. 29).

<sup>70</sup> Há uma espécie de ritual no qual o Benfeitor é aclamado publicamente através de uma votação que se realiza de tempos em tempos para renovar seu mandato. É o Dia da Unanimidade. Nesse dia, os números devem se manifestar publicamente através de um “sim” simbólico que servirá, novamente, como forma de ritualizar e expor a aceitação do modo de vida do Estado. D-503 acha estranho imaginar eleições, como nos tempos antigos, nas quais não se sabiam os resultados: “Edificar um Estado sobre acasos absolutamente não calculados, às cegas - o que pode ser mais absurdo? E ainda assim foram necessários séculos para se compreender isto” (p. 128). A eleição deve servir apenas para confirmar a unanimidade, não se espera nada que fuja do planejado. O protagonista anota que as “eleições têm um significado acima de tudo simbólico: lembrar que nós somos um poderoso organismo unificado de milhões de células” (p. 129). Assim, o controle se estabelece de forma mais profunda, emocional até. Em todo caso, guardiões estão espalhados entre os números prontos para garantir um processo imaculado.



Não se faz crer que a cerimônia transcorreu sem percalços. Isso é dito, é tornado público. Houve turbulência e dissenso. De alguma forma há um registro, há um documento sendo escrito sobre a história do Estado Unificado. Toda a notícia é permeada pela opinião e pela posição oficial, mas há espaço para leituras que dependam dos indivíduos. Nesse sentido, o Jornal faz ainda revelações que procuram provocar uma culpa coletiva, ao relatar os horrores que a imaginação e a fantasia de alguns homens podem provocar numa sociedade estável: “Mas, todos os dias e cada vez mais (corai o rosto) os historiadores do Estado Unificado pedem demissão para não registrar acontecimentos vergonhosos” (p. 163). Novamente se percebe o registro de uma história. De uma história que pode nem ser a ideal, que gera desapontamento e vergonha. Zamiatin parece crer ainda que o registro dos fatos é intocável e apenas, quem sabe, seu tom e perspectiva possam ser manipulados.

Os “acontecimentos vergonhosos” aos quais o Jornal se refere são os distúrbios gerados por indivíduos que não compartilham ainda da mesma consciência coletiva. O próprio D-503 relata esse mal, que começa a crescer na sua “mente adoecida”. Durante a avaliação junto ao médico, D-503 fala de suas insônias, sonhos, visões de sombras e de um “universo amarelo”. O diagnóstico: “Pelo visto formou-se uma alma em você” (p. 88).

A última transcrição de um texto do jornal no diário de D-503 radicaliza o tom de proclamação, verticalidade, imposição do temor e autoridade do papel definido para o meio:

OS INIMIGOS DA FELICIDADE NÃO DORMEM. AGARREM A FELICIDADE COM AMBAS AS MÃOS! AMANHÃ SERÃO SUSPENSOS TODOS OS TRABALHOS - TODOS OS NÚMEROS DEVEM COMPARECER PARA A OPERAÇÃO. OS QUE NÃO COMPARECEREM ESTARÃO SUJEITOS À MÁQUINA DO BENFEITOR. (p.177)<sup>71</sup>

A relação imaginada entre o jornal e os leitores parte da concepção de um receptor passivo, massificado, dócil e crédulo. Os números, como são designados e tratados os habitantes do Estado, são representados como uma máquina

---

<sup>71</sup> A citação foi mantida em letras maiúsculas de acordo com o texto original.

composta de engrenagens. Cada cidadão é um número, é uma parte intercambiável do grande corpo social que compõe o Estado. A vida individual não faz sentido e nada do que é peculiar interessa ao todo. Como afirma D-503: “Até os próprios pensamentos se compreendem ... E é assim porque ninguém é ‘um’, somos todos ‘um entre’.Somos tão iguais...” (p. 14). Todos são substituíveis, são peças de uma máquina que não deve parar, que não pode mudar o ritmo por conta de humores ou ímpetos isolados. De acordo com Mattelart: “O “Meu” é impossível. Apenas o “Nós” tem direito de ir e vir. Fundidos em um só corpo com milhões de mãos, todos se orientam segundo os “Quadros das Horas”<sup>72</sup> (p. 307).

A defesa, a crença e os argumentos que dão suporte ao conceito de que o sujeito individual não representa uma força válida como manifestação de vontades ou direitos, ora recorrem às raízes da sociedade (os “predecessores”) que culminou no Estado Unificado; ora se revestem com os dados mais objetivos e tangíveis possíveis. Num dos testes do *Integral*, um dos motores de propulsão é acionado acidentalmente e dez pessoas são fulminadas. D-503 relata com orgulho que nada foi alterado no processo industrial, os trabalhos não atrasaram e as operações tampouco sofreram prejuízo qualitativo. No final das contas, a morte de alguns é uma equação: “Dez números representam, quando muito, 1/100.000.000 do Estado Unificado, em termos de cálculo prático é um infinitésimo de terceira ordem” (p. 103). Os números são substituíveis, não têm história, não têm vínculos, são completamente disponíveis, não são outra coisa senão dispositivos. Como Booker (1994a) define: “Estes números perderam toda a verdadeira individualidade; eles são meramente partes intercambiáveis na gigante máquina do Estado” (p. 293). Eles são verdadeiramente administrados como uma sociedade estática.

### **3.1.2 A Fábrica de Música: a marcha única**

Se a imprensa já se encontrava madura e havia uma experiência histórica de longa data, tanto sob o aspecto produtivo (conteúdo e impressão) quanto em seu consumo (leitores), o rádio ainda era uma tecnologia incipiente no início da

---

<sup>72</sup> A tradução foi feita de outra forma, mas o sentido do termo é o mesmo de Tábua dos Mandamentos Horários.

década de 1920. O sistema que Zamiatin imagina para fazer o som do Hino e a Marcha do Estado Unificado serem executados em ruas, auditórios e praças (o sistema não se ramifica até as casas) é baseado em alto-falantes ligados à Fábrica de Música. Pode ser uma visão simplificada do rádio, mas a aplicação projetada para ele é até modesta diante do poder de alcance que o rádio desenvolverá pouco tempo depois.

Em seus relatos, D-503 lembra que há um período livre depois do almoço; é a “hora pessoal”, e esse tempo é preenchido com caminhadas e com a presença constante da Marcha como fundo musical. Essa música aparece em diversos momentos da narrativa, servindo como manifestação sonora que inunda o ar ou serve para conduzir aos cantos coletivos.

A música, além de ser a trilha constante que suplanta as possibilidades de silêncio e os sons aleatórios das multidões e dos espaços urbanos, se caracteriza também como um elemento que pertence a rotina. Para D-503, ela chega a causar encantamento: “a mesma marcha de todos os dias. Inexplicável o encanto desta repetição diária, sempre igual” (p. 38).

A Fábrica de Música chama mais atenção pelo aspecto daquilo que é executado como conteúdo e pela forma como isso é ouvido e apreciado. Não há aspecto na vida relatada em *Nós* que não seja conduzido à massificação de um modo de ser, pensar e agir. Qualquer coisa que escape de uma noção de ação coletiva e se aproxime de alguma manifestação que beire a originalidade ou a individualidade é tratada como perniciosa: “(...)ser original é violar a igualdade. É aquilo que na linguagem idiota dos antigos era chamado de “ser banal” significa para nós cumprir o dever” (p. 33). Ser trivial e banal é a forma correta de ser. Algo fora disso representa um atentado ao Estado. O original pode gerar o desequilíbrio e é preferível a estagnação a um devir que ponha em risco qualquer verdade instalada.

Isso não quer dizer, porém, que não haja tentativas de manifestações contra esse conjunto de normas, as quais garantem a imutabilidade social e as condições ideais de previsibilidade. D-503 registra em seu diário o ideal da sociedade estática: “Faltam ainda alguns degraus para o ideal. O ideal (está claro)

vai ser quando não acontecer mais nada,(...)" (p. 29). A vida perfeita no Estado é como uma marcha que toca todos os dias exatamente o mesmo compasso, na mesma hora, com os mesmos passos sobre a mesma calçada vítrea.

A imposição de um modo unificado se manifesta também, por exemplo, na forma como o tempo é rigorosamente dividido durante o dia até a determinação de momentos específicos para a vazão sexual. Causa espanto a D-503 a comparação que ele se dá conta ao constatar que o estado antigo consentia com uma vida sexual sem controle: "Com quem, quando e como quisesse (...) De modo absolutamente anticientífico, como animais" (p. 20). O domínio da puericultura não fazia parte das práticas naquela época, como lembra D-503. No tempo do Estado existem as Normas Maternal e Paternal para resolver o problema da reprodução humana. Tudo se converte em norma e regra.

Aldridge destaca que esse "princípio de organização foi emprestado a partir das teorias de gerenciamento industrial do engenheiro americano, Frederick Taylor, que estabeleceu a todos os planos imagináveis da vida privada e pública, métodos e valores obtidos a partir de conceitos mecanicistas da ciência e do pensamento científico" (p. 33). A administração científica se revela no Estado Unificado através de uma vida regulamentada em todos os sentidos e no uso irrestrito de soluções racionalistas para a maioria dos problemas da existência humana. Manter o controle sobre os habitantes é crucial para que nada de imprevisível aconteça. Uma das formas para obter esse controle é o uso das Tábuas dos Mandamentos Horários. Tabelas que definem hora a hora as ocupações dos habitantes. A inspiração desse sistema está relacionada às teorias tayloristas sobre eficiência industrial desenvolvidas para a indústria nas décadas iniciais do século 20. D-503 enaltece a eficiência desse sistema, mas ainda lamenta o fato de ela não ser absolutamente perfeita:

Vou ser franco. Não temos ainda a solução exata da questão da felicidade: duas vezes ao dia das 16 às 17 e das 21 às 22 nosso poderoso organismo único divide se em celular separadas: são as "Horas Pessoais" determinadas pela "Tábua dos mandamentos Horários". Nessas horas podem se ver nos quartos de alguns as cortinas pudicamente fechadas, outros percorrem a avenida ao ritmo brônzeo da Marcha do estado unificado, terceiros, como eu agora, estão sentados à

escrivaninha. Mas eu creio firmemente, por mais que me chamem de idealista e fantasioso, que mais cedo ou mais tarde, virá o dia em que encontraremos na fórmula geral lugar para estas horas, um dia estes 86.400 segundos entrarão na Tábua dos Mandamentos Horários. (p.19)

A Fábrica de Música e as marchas invariavelmente repetidas seguem simplesmente a mesma lógica e são, como o próprio termo induz, fabricadas com o propósito de inculcar a cadência repetida do maquinismo inclusive nas horas de folga. Zamiatin não imaginava que o avanço tecnológico seria capaz de desenvolver aparatos capazes de envolver o indivíduo nos momentos ainda mais íntimos da vida doméstica e, nesse aspecto, a Fábrica de Música é menos expressiva, em termos de representações, do que o musicômetro.

### 3.1.3 O musicômetro: a beleza da regra

Zamiatin imaginou um dispositivo chamado musicômetro<sup>73</sup> e nele depositou uma série de possibilidades interpretativas. No dia que o aparato seria apresentado como um grande invento do Estado, D-503 relata que, assim como tantos iguais a ele, fora convocado para uma das recorrentes palestras no auditório 112. Lá, depois de outras exposições e informações, é anunciado o aparelho capaz de realizar a “composição matemática”:

...Bastará rodar este registro para que cada um de nós produza três sonatas por hora. Que dificuldade nossos ancestrais experimentavam para obter o mesmo resultado. Só conseguiam criar mergulhando no estado da “inspiração” - uma forma desconhecida de epilepsia. E vão ouvir agora uma divertida demonstração daquilo que eles conseguiram obter - a música de Skriabin - do século XX. Esta caixa preta (no palco abriram-se as cortinas e lá estava um antigo instrumento deles). Esta caixa preta era chamada de Royal Grand, o que mostra sua natureza régia, mais uma prova de grau atingido pela sua música... (p. 22)

A música antiga é, então, executada e D-503 anota seu parecer: “Música bárbara, espasmódica, mesclada com toda a vida de então, - nem uma sombra de

---

<sup>73</sup> O aparelho pode ter sido inspirado pelo teremim, instrumento musical eletrônico criado pelo russo Lev Termen, em 1919, era capaz de produzir música sem contato físico.

mecânica racional” (p. 22). A maioria dos presentes no auditório, de acordo com sua descrição, ri. Outros, como ele, parecem ter sentido algo diferente, mas isso fica soterrado. Logo em seguida, é executada a música contemporânea do Estado. D-503 se sente aliviado e “tudo voltava a ser fácil e simples”:

Que grande prazer o meu ao escutar depois a nossa música contemporânea! (Foi escutada ao final da palestra para mostrar o contraste). Eles eram as escalas cromáticas cristalinas que convergiam em séries intermináveis... os acordes breves das formulas de Taylor, de Mac Lauren, as passagens quadradas e pesadas do teorema de Pitágoras; as melodias tristes de um movimento moribundamente oscilatório, os ritmos vivos que alternavam com as pausas das linhas de Frauenhofer... A análise espectral dos planetas... Quanta grandeza! Que regularidade inflexível! Que limitada era a música dos antigos, sem mais limitações do que uma fantasia bárbara... (p.23)

A imagem do musicômetro sintetiza uma ampla crítica à ideia de cultura industrializada. Há, por um lado, a aplicação da tecnologia disponível para atender a uma demanda específica – substituir o homem num campo que tradicionalmente expressa a criatividade e a imaginação humana<sup>74</sup> - e, por outro, o frenesi criado pela execução da “regularidade inflexível”.

Booker (1994b) destaca que a tecnologia no Estado Unificado se apresenta de forma avançada, no entanto, “há sérias deficiências nas realizações científicas dessa sociedade futurística”, já que elas têm finalidades resumidamente operacionais:

os avanços científicos que o Estado produz são puramente instrumentais; parece não haver pesquisa científica pura, mas somente pesquisa para dar suporte a aplicações muito específicas. E essas aplicações são tipicamente devotadas para a conquista militar (como no caso do *Integral*) ou para manter o controle sobre a própria população do Estado. Por exemplo, a dedicação ao vidro como um material de

---

<sup>74</sup> É interessante lembrar o papel central que a música possui nas utopias como forma desejável de contemplação, distração e expressão. De More a Bellamy, a música recebe especial atenção como expressão artística privilegiada na construção de suas sociedades imaginadas. Na *Utopia*, de More, por exemplo, muitos momentos de prazer são dedicados à música, já que o prazer que ela oferece é gerado pelo “efeito de uma força interior e indefinível que comove, encanta e seduz; tal é o prazer que nasce da música” (p. 91). Em *Daqui a cem anos*, de Bellamy, há um sistema especialmente concebido para fazer a música chegar à casa de todos os habitantes.

construção acontece de forma tão intensa porque isso permite que os indivíduos possam ser mantidos sob constante vigilância. E uma das mais sofisticadas “aplicações” tecnológicas do Estado ocorre em áreas como o desenvolvimento de técnicas cirúrgicas para prevenir pensamentos aberrantes ou para a construção de dispositivos complexos para tortura e execução de criminosos condenados (especialmente aqueles condenados de individualismo, o mais abominável dos crimes no Estado). (p. 28)

Além do musicômetro, há também o “monitor de matemática”<sup>75</sup>, lembrado por D-503, a Campânula Pneumática feita para torturar e executar de forma eficiente e as “membranas de rua”<sup>76</sup>, dedicadas a captarem as conversas durante os passeios. A tecnologia, como se percebe, tem essa aplicação material com objetivos interessados à manutenção do poder e se revela também nas aplicações que podem ser consideradas como tecnologias de controle social.

Esse princípio utilitarista não se resume às aplicações triviais do cotidiano. Há uma percepção da beleza que só é possível através de uma produção industrializada, repetitiva e racionalizada. Isso fica evidente na maneira como D-503 manifesta o ‘seu’ conceito do que é ‘belo’: “Eu, pessoalmente, não vejo nada de bonito nas flores, da mesma forma que não vejo nada de belo em tudo que pertence ao mundo selvagem, expulso há muito tempo para além do Muro Verde. Só é bonito tudo o que é racional e útil: máquinas, botas, fórmulas, alimentos etc.” (p.50).

A representação da perfeição estética se manifesta não apenas na figura da reta, mas também na imagem do céu absolutamente azul: “Nós gostamos somente de um céu assim estéril e irrepreensível” (p.11). Isso fica ainda mais evidente quando há a comparação com o céu ao “gosto dos antigos” que era homenageado pelos poetas por suas nuvens irregulares e desordenadas. Qualquer forma de ruído ou ação imprevisível está em desacordo com o pensamento que norteia o Estado Unificado. D-503 chega a notar que a beleza

---

<sup>75</sup> O protagonista dá a entender que se trata de um dispositivo elétrico equipado com alto-falantes dedicado a “ensinar” os conteúdos na escola. No relato, ele recorda de um equipamento de “segunda mão” que recebeu o apelido de Pliapa por conta dos ruídos que ele emitia quando “começava a aula” (pp. 41-43).

<sup>76</sup> D-503 se refere a essas membranas como “elegantemente camufladas” nos passeios públicos e que “gravam conversas de rua para o Posto dos Guardiões, ao longo de todas as avenidas” (p. 53).

dos mecanismos que ele observa no estaleiro está na dinâmica cadenciada que eles apresentam, no “balé de máquinas”:

E depois falei para mim mesmo: por que bonito? Por que a dança é bonita? Resposta: porque não é um movimento livre, porque todo o sentido profundo da dança consiste juntamente na absoluta submissão estética, na não-liberdade ideal. E se é verdade que nossos ancestrais entregavam-se a dança nos momentos mais inspirados de suas vidas (mistérios religiosos, paradas militares) então isto significa apenas uma coisa: o instinto de não-liberdade sempre foi organicamente inerente ao homem, e a nós, em nossa vida atual, só que conscientemente... (p.12)

O uso das fórmulas, dos números, das reduções matemáticas, das figuras geométricas e das equações é recorrente como síntese da beleza, do agradável e do desejável. A expressão no rosto de uma mulher – I-330 - é avaliada também a partir disso: “ela tinha um estranho e irritante X, que eu não consegui de forma alguma calcular, reduzir a uma fórmula numérica” (p. 13).

A contemplação da cidade e, por conseguinte, a noção do ideal alcançado, se dá pela percepção da ordem. A cidade, como se apresenta, é a própria revelação disso: “as ruas absolutamente retas, o vidro resplandecente das ruas, os divinos paralelepípedos das construções transparentes, a harmonia quadrada das fileiras azul-cinzas” (p. 13). Isso se torna ainda mais relevante na medida em que se contrastam as épocas. D-503 lembra de um quadro do século 20: “uma avenida, uma multidão desordenada, multicolor, confusa de pessoas, rodas, animais, cartazes, árvores, cores, pássaros...” (p. 13).

Algo que escape a esse esquematismo é considerado como uma ameaça ao ideal do Estado Unificado e solução para os distúrbios obedece a um processo lógico. Identifica-se o ruído, o dissonante, o instável. A imaginação (a fantasia, a alma) – o termo que sintetiza o último reduto do ser individual e imprevisível – deve ser extirpada da vida de cada um dos números. A Grande Operação serve para, em última instância, tornar cada indivíduo uma sonata tão matematicamente previsível quanto a que o musicômetro compõe. O *Jornal do Estado* afirma ao convocar toda a população:



*A beleza do mecanismo vem do ritmo exato e imutável como o do pêndulo. Então e vós, que fostes alimentados desde a infância com o sistema Taylor, não vos tornastes tão exatos como os pêndulos?*

*Há uma pequena diferença:*

*O mecanismo não tem fantasia. (p.164)*

Para tornar os números em peças absolutamente calculáveis, previsíveis, disponíveis e úteis bastará aplicar a “última descoberta da Ciência do Estado Unificado”: a tripla cauterização de um nódulo cerebral na região da Ponte de Varoli. Se o vacilo, a autoconsciência e o descontrole vêm da imaginação, basta removê-la. O texto do jornal finaliza a convocação: “Sois perfeitos, tais e quais máquinas, o caminho para a felicidade a cem por cento está livre” (p. 164). A beleza da regularidade inflexível das composições do musicômetro pode, enfim, ser a concepção final e única da música.

### **3.1.4 Os poetas estatais: o nascimento da engenharia de almas**

No Estado Unificado não há cinemas, mas há os espetáculos em praças e as palestras em auditórios que arrebanham grandes públicos (até porque há convocações para isso) e servem, principalmente, para fazer propaganda<sup>77</sup>, criar um ambiente ritualístico aos moldes religiosos<sup>78</sup> e para mostrar o poder do

<sup>77</sup> Como no caso do anúncio do musicômetro ou no Dia da Unanimidade.

<sup>78</sup> O controle social não é mantido apenas pelas imposições objetivas e legais. Há esses espetáculos, essas ritualizações, que criam uma forma de cola social no mesmo feitiço que as religiões. Booker (1994a) considera que “as regras do Estado Unificado não são genuinamente racionais como eles gostariam de afirmar. Em particular, as técnicas com as quais eles dirigem e manipulam seus indivíduos, que são amplamente derivadas dos modelos religiosos” (p. 296). Como D-503 relata: “Sim, em toda essa cerimônia havia algo das religiões antigas, algo de purificador como uma trovoadas, como uma tempestade. Você, que lerá isto, conhece momentos como este? Tenho pena de você se não os conhece” (p. 50). Aspectos das crenças antigas – cerimônias, símbolos, rituais, a figura do Benfeitor, o uso dos aspectos místicos - são administrados de tal maneira que haja um aspecto sedutor ou mágico capaz de manter o encantamento e o medo diante do Estado não apenas pela razão. No entanto, essas ritualizações têm aspectos calculados; não surgem como uma manifestação espontânea de hábitos ou tradições. A relação é de sucessão e de superação, mas não de distanciamento absoluto com o cristianismo. Há uma certa noção de evolução, de avanço na forma como parte das crenças que se reprogramou e, assim, se tornaram o fundamento de uma moral ligada ao cultivo do “nós” sobre o “eu”: “No mundo antigo, os cristãos, nossos únicos predecessores (apesar de imperfeitos) compreendiam bem isto: a modéstia é uma virtude, o orgulho é um vício e que “Nós” vem de Deus e que “Eu” vem do diabo” (p.122).

As imagens ligadas à tradição cristã, como se percebe, são evocadas com recorrência. Normalmente há o propósito de negá-las, torná-las antiquadas, irracionais e inúteis. Servem de comparação para mostrar a superioridade da vida no Estado Unificado sobre o outro, o antigo: “o Deus deles só lhes dava inquietações eternas torturantes, e a coisa mais brilhante que lhe passou

Benfeitor. Nesses momentos, é habitual o uso dos poetas estatais para compor e recitar odes ao Estado e ao Benfeitor. Esses poetas fazem parte de um instituto ligado ao poder central e R-13, amigo de D-503, é um desses poetas. Numa reflexão sobre o papel desses poetas, D-503 relata:

Eu pensava: como é que os antigos não percebiam todo o absurdo de uma literatura e poesia? A força imensa e magnífica das duas palavras artísticas era gasta de forma absolutamente vã. Uma coisa ridícula: cada um escrevia o que lhe passava pela cabeça. Tão ridículo e absurdo como os antigos permitirem que o mar batesse inutilmente durante as 24 horas contra a praia, permitirem que os milhões de quilômetros não tivessem mais utilidade do que aquecer os sentimentos dos apaixonados. Do enamorado sussurro das ondas nós extraímos eletricidade, dessa fera brava que se desfaz em espuma, fizemos um animal doméstico: e pelo mesmo método domesticamos e submetemos o outrora elemento selvagem da poesia. Agora a poesia não é já o imperdoável trinado do rouxinol: a poesia é um serviço estatal, a poesia é utilidade. (p. 67)

Não há vazões que não estejam projetadas e articuladas a um objetivo estratégico. Literatura e poesia são formas de expressão com propósitos evidentes: “a poesia é um serviço estatal, a poesia é utilidade.” A comparação que D-503 faz também chama a atenção. A poesia e a literatura à moda antiga eram como ondas batendo inútil e constantemente na praia. Um desperdício de energia que a tecnologia foi capaz de solucionar ao fazer com que essas ondas finalmente gerassem energia. Como Booker (1994a) destaca:

o Estado Unificado tem grande respeito pelo poder da poesia, comparando-o com as tentativas de aproveitar a poesia do mesmo modo que a alta tecnologia possibilita gerar eletricidade a partir do poder dos oceanos. Mas, na verdade, o rigoroso controle estatal despoja do poeta algum poder real” (p. 294)

---

pela ideia, foi oferecer-se a si próprio em sacrifício (...) o sacrifício que nós ofertamos ao nosso Deus, que é o Estado Unificado, é um sacrifício profundamente ponderado, racional.” (p. 47). A crença passa pela racionalização, pelo argumento, pela materialidade do sacrifício. Tem-se, porém, o comportamento característico da fé.

Para Booker (1994b), é possível extrair mais leituras dessa relação entre o oceano e a poesia:

Se a poesia (ou o oceano) pode verdadeiramente ser domada, o aviltamento da besta selvagem em animal doméstico sugere que nessa domesticação alguma coisa foi evidentemente perdida. Mas se esse projeto parece suprimir as energias imaginativas tradicionalmente associadas com a poesia, então tanto melhor, ao menos pelo ponto de vista do Estado Unificado. A criatividade é uma grande inimiga do Estado Unificado, que afinal vai mesmo requerer que todos os cidadãos sejam submetidos ao procedimento cirúrgico para remover a imaginação. (p. 36)

A produção desses poetas se resume a trabalhos didáticos com finalidades moralizantes. Em *Nós*, essas produções aparecem em títulos como: “Antologia das Sentenças Judiciais”, a tragédia “O que chegou tarde ao trabalho?”, o livro de cabeceira “Estrofes sobre a higiene sexual” (p. 68).

No momento em que D-503 reflete sobre essas “obras” do seu tempo, ele está convicto do seu papel; ainda é um número com a imaginação adormecida e lembra que, quando criança, leu “o maior monumento da antiga literatura que até nós chegou, o ‘Horário das Estradas de Ferro’ ” (p. 18). Envolvido por essa crença, ele louva o conteúdo que chega até os felizes números do Estado:

É a vida com toda a sua complexidade e beleza, que ficará para sempre gravada no ouro das palavras. Os nossos poetas já não vivem no empíreo. Desceram à terra, caminham ao nosso lado ao ritmo da Marcha Mecânica e austera da Fábrica de Música; as líras deles são a fricção das escovas de dentes elétricas, o trovejar ameaçador das faíscas da Máquina do Benfeitor e o eco majestoso do Hino do Estado Unificado, e o íntimo tilintar dos cristalinos vasos de noite, e o emocionante cair das cortinas que se fecham, as vozes alegres do último livro de receitas culinárias e o quase inaudível sussurro das membranas de escuta sob o pavimento das ruas. (p. 68)

A poesia do Estado Unificado, como relata D-503, se difere da poesia do passado: “Nada dessa embaralhada do bem e do mal: tudo muito simples, infantil, paradisiacamente simples. Benfeitor, Máquina, Cubo, Campânula Pneumática,

guardiões - tudo isto é bom, grande, esplendidamente belo, nobre, elevado, de pureza cristalina.” Os poetas estatais se dirigem aos grandes públicos, têm funções e propósitos. Nessas condições, não haveria como escrever livros ou compor versos para as multidões com os sentimentos “inúteis”: “Os antigos começariam a refletir, julgar, quebrar cabeça - ética, não-ética...” (p. 61).

Em termos contextuais, Booker (1994b) considera que essa imaginação domesticada e posta a serviço de um regime tem relação com os “trabalhos insípidos e pró-regime nos anos iniciais da União Soviética” (p. 36). Mattelart (2002) lembra, nesse sentido que, “No dia 17 de agosto de 1934, Andreï Jdanov lançava a palavra de ordem do “realismo socialista” retomando a expressão de Stalin para definir o papel dos poetas e dos escritores: os ‘engenheiros das almas’ ” (p. 309) A declaração é feita por Jdanov no primeiro congresso de escritores soviéticos e conclamava os camaradas a terem os pés firmes “no solo da vida real”. Havia uma missão e a literatura devia segui-la: “A literatura soviética deve saber representar o herói, deve saber olhar na direção do amanhã. Isto não é se entregar a uma utopia, pois nossos amanhãs preparam-se desde hoje, através de um trabalho consciente e metódico” (*in* Mattelart, 2002, p. 309).

À medida em que o poeta se converte nesse “engenheiro de almas”, passa a ser o precursor dos engenheiros emocionais de *Admirável mundo novo* e dos funcionários do Departamento de Ficção, em 1984. As técnicas serão aprimoradas ao longo das representações, mas Zamiatin oferece, desde já, um quadro marcante a respeito dos temores encerrados na figura e nas instituições que desenvolvem e aplicam técnicas persuasivas na produção de conteúdos destinados a pessoas, públicos ou multidões a serviço do poder político ou econômico.

### **3.2 Conclusão**

O projeto do Estado Unificado é no sentido de eliminar todas as dissonâncias possíveis; só assim é viável alcançar “o ponto mais alto possível que o homem pode atingir” (p. 99). Há um Benfeitor, um jornal, uma marcha, uma

resposta, uma felicidade, uma cidade, uma massa, uma beleza, um método, uma forma de poder, uma verdade, um futuro, um *ethos*.

Para Aldridge, a visão euclidiana em *Nós* se tornou mais do que institucionalizada, ela foi também internalizada. As noções euclidianas de regras limitadas e fixas para as coordenadas planas são empregadas para exaltar a mentalidade da revolução que, através do dogma, se ossifica e se torna imutável e final. Aldridge lembra que Zamiatin tinha clara concepção dos conceitos de ciência e matemática em curso na sua época. Por um lado, havia a postura euclidiana e, por outro, a visão relativista de Einstein<sup>79</sup>. Nesta se projeta um mundo

através da nova ciência e da matemática, com coisas dinâmicas e imensuráveis na vida e na arte, na outra, uma visão de mundo cientificamente mecanicista que corresponde à estática das coisas. Este conceito de realidade foi brilhantemente satirizado como forma de conceber a estrutura social na distopia de *Nós*.” (p. 37)

O indivíduo do Estado Unificado, para Aldridge, tem uma “imaginação científicizada” e é somente assim que ele é capaz de descrever pessoas, objetos e experiências. Sua vida foi moldada num ambiente não natural e sua imaginação tem como parâmetro apenas as equações que sintetizam os processos. A sociedade cientificamente planejada, que prometia igualdade no lugar de privação e ordem no lugar do caos, era humanística em sua origem, no entanto, Zamiatin experimentava, nas palavras de Aldridge, uma realidade draconiana. A filosofia da revolução havia conseguido, na prática, burocratizar as instituições e as mentes dos seus contemporâneos.

O racionalismo científico se converteu numa espécie de mito cultural que se infiltrou na imaginação como uma forma de contágio baseado em dogmas que eram não apenas aqueles originados pelo ideário Marxista e Leninista, mas também por uma completa aderência ao pensamento científico como método para construir a sociedade do futuro. (pp. 39-40)

---

<sup>79</sup> Nesse sentido, ver mais em LEATHERBARROW, W. J. Einstein and the art of Evgueny Zamyatin. *Modern Language Review* 82. 1, 1987. pp. 142-151

Quem controla o poder no Estado Unificado, ao longo da história, se dá conta de que essa imaginação científicizada não é compartilhada pela totalidade da população. Os Guardiões, os dispositivos e sistemas de vigilância, a doutrinação, a sedução pela beleza da inflexibilidade, a propaganda e o clima de ameaça não foram suficientes para manter a ordem absoluta. Zamiatin funde o desconhecido e o ruído para ilustrar aquilo que representa a maior hostilidade no Estado Unificado: o imprevisto. Num momento adiantado da trama, D-503 e toda a população começam a se deparar com folhas coladas<sup>80</sup> em várias partes da cidade. Nelas estão escritas, num “verde venenoso” sobre o papel, a palavra MEFI: “em toda parte a mesma erupção branca e assustadora” (p.139). MEFI é a forma como o movimento subversivo se autodenomina. Para eles, a revolução e todas as condições que culminaram no surgimento e instituição do Estado atual não significam o estágio ideal da humanidade. Não se chegou ao fim. O cálculo está em aberto. Diferente da afirmação de D-503 - “Tudo é finito, tudo é simples, tudo é calculável” (p. 209) – os Mefis apostam em novas etapas. Zamiatin, nesse sentido, usa um recurso interessante e não chega a apresentar nenhuma forma específica de governo ou regime. Fala-se no rompimento do Muro Verde e numa vida mais próxima daquela que se encontra fora dele. Uma vida na qual os homens, de acordo com I-330: “Aprenderão a tremer de medo, de alegria, de raiva, de frio, a adorar o fogo” (p. 150).

Nesse mundo, nas palavras de I-330, os homens “preservaram o sangue vermelho e quente” e não se deixaram cobrir de “algarismos que rastejam sobre vocês como piolhos” (p. 150). Esse ponto, essa diferença entre o idealmente previsível, planejado, regido pela utilidade e pelo cálculo em relação ao aleatório, precário, orgânico, místico e sujeito aos humores individuais, é que parece ser o caminho para uma sociedade que se desumaniza em nome de uma utopia que impõe uma ideia de felicidade como o momento final e ideal da sua história.

O Estado não alcançou a perfeição que desejava, não é ainda completamente técnico, mas tem essa premissa. Ainda há variáveis que devem ser eliminadas (os MEFIs, por exemplo). O poder é a própria manutenção dessa

---

<sup>80</sup> Não há cartazes na cidade asséptica do Estado Unificado. Há apenas os meios oficiais de expressão. Nesse sentido, é possível observar que as imagens fotográficas no início do século 20 em cidades como Londres, Nova York ou Berlin mostram paredes e muros tomados por cartazes das mais diversas origens e propósitos.

equação. Não há humores pessoais no Estado Unificado ideal e a resposta para obter esse estado das coisas é através da ciência que se converte em cientificismo, que se transforma em aplicação e utilitarismo. O texto de Zamiatin é menos fantasioso no sentido de representar aparatos técnicos baseados em ensaios futurísticos que extrapolem a sua realidade. No entanto, a organização do Estado é rigorosamente tecnológica nas representações que definem o que ele essencialmente é em como cada item desse mundo é projetado.

As formas de comunicação, suas aplicações e usos se dão pelo viés da utilidade e pelos contornos da regularidade, da inflexibilidade. O jornal é “a verdade” – assim como *Pravda* significava verdade em russo – e é o canal de sentido único da informação. A música nas ruas é sempre a mesma assim como os uniformes são sempre idênticos. O musicômetro livra a composição dos ímpetus criativos do homem ainda não completamente domesticado. Os poetas atendem a um propósito e só há uma razão para ainda existirem poetas: construir a palavra do Estado.

A constituição imaginária dessas representações tem pés firmes nos propósitos ideológicos que Zamiatin identificava no comunismo, que se convertia em tirania, e na ideia de uma administração taylorista da produção, da política e da vida como um todo. A administração científica é sobretudo técnica. O pensamento técnico converte tudo em eficácia a fim de obter um objetivo. No Estado Unificado o discurso dos fins é a felicidade coletiva. Esse fim só é possível mediante a transformação de todos em um. Tudo, portanto, é engendrado para se transformar em um. Ser feliz é viável desde que se usem os caminhos certos, desde que se organize e controle os modos de vida e se apliquem os métodos adequadas para isso: “E não há felicidade maior do que a dos algarismos que vivem de acordo com as harmoniosas e eternas leis da tabuada de multiplicação. Nenhuma hesitação, nenhum engano. A verdade é uma só, e o verdadeiro caminho é um - esta verdade é dois vezes dois, e o verdadeiro caminho é quatro” (p. 66).

Um veículo de comunicação pode ser, ao mesmo tempo, uma forma de manter o poder político assim como pode ser a resposta para um problema de eficiência e desambiguação. As formas de comunicação são de expressão única

porque, idealmente, um mecanismo que é controlado por um interruptor se torna mais preciso.

Nesse ambiente, nada pode ser menos desejado que aquilo que forneça mais de uma resposta. Para Booker (1994b), “O ‘elemento selvagem’ da poesia funciona, assim, como um dos muitos elementos que o Estado Unificado procura sem sucesso suprimir” (p. 37). O elemento selvagem é a fantasia, o componente no homem que escapa ao controle. D-503 se vê atordoado quanto imagina o X – a incógnita - no rosto de I-330 ou lembra da equação que apavora a sua vida desde jovem: a “raiz quadrada de menos um” - o número impossível, indecifrável, inexistente.

Tanto ao nível da vigilância individual<sup>81</sup> - através dos Guardiões, paredes de vidro, muros ao redor da cidade, membranas de escuta, cartas e visitas vigiadas e registradas, torturas na campânula – quanto naquilo que se imagina como manipulação das massas – através da educação, da propaganda, da informação única, das palestras, da marcha única, dos rituais que reúnem multidões – há o propósito da eficácia e, ao mesmo tempo, a suspeita de que ainda é necessário aprimorar os instrumentos, os métodos. Isso só será possível quando todos se transformarem em autômatos desprovidos de imaginação e de capacidade criativa.

A figura do muro é evocada com recorrência e revela a essência do modo de pensar no Estado Unificado. D-503 anota no seu diário: “Os muros são o fundamento de tudo o que é humano” (p. 42). É o muro que define o limite entre o Estado e o mundo selvagem: “O homem deixou de ser selvagem no dia em que construímos o Muro Verde, quando isolamos nosso mundo mecânico e perfeito do mundo irracional e horroroso das árvores, pássaros e animais” (p.92). O Estado Unificado é o projeto imaginado de um mundo pior a partir da imposição radical das disciplinas<sup>82</sup> nos modos de viver e o poder sobre o homem e sobre a

---

<sup>81</sup> O único momento que é dado a uma hora de privacidade – quando se pode fechar as cortinas – é nos Dias Sexuais. Fora disso vive-se sempre à vista de todos “cercados de paredes de vidros” (p. 24). A esse respeito D-503 considera: “Não temos nada a esconder uns dos outros. Além do mais isto facilita o trabalho difícil e nobre dos guardiões. Se assim não fosse, sabe-se lá o que podia acontecer” (p. 24).

<sup>82</sup> De acordo com o conceito de Michel Foucault (1984) para a constituição das “sociedades disciplinares”.



sociedade é exercido a partir de (mais do que tudo) um método. Ainda há resquícios de manifestações irracionais do poder através das execuções de condenados na Praça do Cubo, por exemplo. Há, no entanto, uma “novidade”. O condenado não passa pelo suplício público. A tecnologia imaginada para isso faz com que o indivíduo desapareça a partir do acionamento direto pelas mãos do Benfeitor. A ideia que define as ações é a eliminação do ruído, do erro, da inconstância, da peça estranha. Vaporizar o indivíduo desajustado é a mesma coisa que identificar e cauterizar o órgão que produz a imaginação. Conceber o musicômetro é a mesma coisa que domesticar o oceano. Tudo se molda à disposição.

#### 4. Admirável mundo novo (1932)

O texto de Aldous Huxley apresenta um futuro no qual a sociedade vive tempos de estabilidade social absoluta. Esse lugar é apresentado como o Estado Mundial<sup>83</sup>, tem como lema os termos “COMUNIDADE, IDENTIDADE, ESTABILIDADE”<sup>84</sup> e temporalmente vive-se o ano 632 d.F.<sup>85</sup>. Nesse tempo, tudo foi providenciado, científica e tecnologicamente, para que não haja mais tensões entre pessoas ou grupos, para que os indivíduos não vivam crises existenciais, dúvidas ou privações e para que nada idealmente fuja ao controle.

Essa estabilidade foi alcançada ao longo de séculos através de diversos métodos que fizeram emergir uma sociedade sem noção de passado ou de futuro. A vida se resume ao presente, aos prazeres possíveis no momento imediato e sem as preocupações decorrentes de uma história ou de um tempo adiante, que deve ser providenciado ou imaginado.

As pessoas não são mais geradas nos úteros maternos. Em *Admirável*, o sistema vivíparo foi substituído por um método extrauterino gerenciado em laboratórios que produzem e condicionam os embriões de tal forma que se possa controlar as características físicas e psíquicas de cada indivíduo desde a sua origem. Assim, o ovo que origina a vida não se reproduz mais acidentalmente como costumava acontecer no caso dos gêmeos. Há um sistema – o Processo Bokanovsky – que cria condições para um ovo se transformar de oito a 96 gêrmes e, conseqüentemente, em embriões. O controle dos ovos é fundamental porque dessa maneira é possível definir as castas<sup>86</sup> desde muito cedo, projetando as características físicas necessárias para cada uma. Henry Foster, o D.I.C. (Diretor de Incubação e Condicionamento), durante uma visita de estudantes ao Centro de

---

<sup>83</sup> O Estado Mundial é dividido em dez grandes regiões administrativas e tem uma população em torno de dois bilhões de pessoas. A trama se desenrola a maior parte do tempo em Londres e as citações relacionadas a cidades ou regiões se referem, quase sempre, a lugares existentes de fato (Ex. Mombassa, Islândia, Cingapura, Novo México, Nova Guiné etc.).

<sup>84</sup> No texto original, as três palavras são apresentadas em letras maiúsculas.

<sup>85</sup> O tempo é dividido em antes e depois de Ford, mas não fica claro se há correspondência ao momento no qual Henry Ford nasceu ou fez algo marcante que equivalha ao ano zero.

<sup>86</sup> Há cinco castas (Alfas, Betas, Gamas, Deltas e Ípsilons) com características físicas, aptidões condicionadas, funções e hierarquias diferentes. Até as cores das roupas e os jornais destinados a cada casta são diferentes e servem para indicar claramente as separações e os papéis de cada uma. Apenas Alfas e Betas – a elite e a minoria - não são gerados como grandes conjuntos de gêmeos e há traços individuais em suas constituições físicas.

Incubação e Condicionamento de Londres Central, define em sua apresentação o Processo Bokanovsky num só termo: “Progresso” (p. 13).

O controle no desenvolvimento não se dá apenas na fase embrionária e fetal. Desde quando a criança é ainda um bebê ela já começa a ser manipulada psicologicamente através de um sistema de condicionamento chamado hipnopedia<sup>87</sup>. Dessa forma, são inculcadas informações úteis à constituição moral, às aptidões e aos perfis psicológicos de cada casta. A ideia é tornar o indivíduo apto e ao mesmo tempo satisfeito com a sua condição.

A civilização encontrou o caminho da estabilidade social através da estabilidade individual. Para isso era necessário fazer com que cada um tivesse uma vida – como argumenta o Administrador - descolada dos sofrimentos impostos pelo antigo sistema familiar. A sociedade de *Admirável* foi projetada para que nada fosse reprimido no desenvolvimento do sujeito. De forma que cada desejo, necessidade ou sentimento fosse atendido. A sociedade vive uma época que resultou de um esforço para tornar a vida “emocionalmente fácil” e feita para preservar as pessoas das emoções provocadas pelos obstáculos sentimentais.

O Administrador sintetiza historicamente como a sociedade chegou ao ponto atual. Relata a indisposição da sociedade numa certa época em se aceitar a hipnopedia, os processos neopavlovianos, a substituição das mães vivíparas e o sistema de castas. Com o passar do tempo, as “inovações” são adotadas e aperfeiçoadas. A Guerra dos Nove Anos contribuiu com a destruição física e moral de alguns pilares da velha forma de viver. A história foi varrida, as cruzes do cristianismo foram cortadas e se transformaram em Ts (Ford modelo T), o mundo passou a ser um único Estado Mundial, Deus foi substituído por Ford, o estímulo ao consumo foi convertido em redenção econômica, a cultura foi apagada, a droga perfeita (o soma) foi desenvolvido para ter as “vantagens do Cristianismo e do álcool” e nenhum de seus inconvenientes. Tudo se encaminhou para a estabilidade. A velhice ainda era um problema, mas acabou vencida pela ciência e mesmo homens com 70 anos têm capacidade física para realizar aquilo que faziam na juventude.

---

<sup>87</sup> Esse processo será melhor explicado e comentado numa seção mais adiante.

Além do trabalho para o qual cada um é designado desde muito jovem, as pessoas se ocupam com a diversão garantida pelo cinema sensível, pela música sintética, pelos jogos complexos, com o sexo fácil proporcionado pela diversidade de parceiros disponíveis, pelo consumo constante de produtos de toda ordem, com as viagens turísticas ou com os jornais de fácil digestão. Há o Escritório de Propaganda e o Colégio de Engenharia Emocional se ocupa com a construção da informação com o propósito principal de entreter e educar.

Caso nenhum desses recursos seja capaz de tornar a vida fácil ou plenamente suportável, há a “droga perfeita”: o soma. Ela é distribuída fartamente e serve como parte da remuneração diária de castas mais baixas<sup>88</sup>. O soma é capaz de oferecer paz e satisfação distante de qualquer reflexão sobre a individualidade, sobre o sentido da vida ou qualquer ruído existencial do gênero. O uso de recursos químicos para dar suporte ao abandono das raízes primitivas do homem é constante e há também remédios como o ‘sucedâneo de gravidez’, que serve como solução bioquímica para as mulheres que normalmente não devem chegar à gravidez.

Não há uma religião nos moldes do cristianismo, mas há rituais planejados que servem para fomentar o senso de comunidade e de identidade e parecem suprir alguma necessidade inata do ser humano de dispor de rituais e celebrações menos racionais. O propósito é oferecer alguma simulação de amparo espiritual e comunal.

O panorama geral no qual transcorre a história é esse, e o eixo da trama passa pelos caminhos, diálogos, relações e tensões envolvendo principalmente Bernard Marx, Lenina Crowne e John, o “Selvagem”. Marx é um Alfa-Mais, psicólogo, especialista em hipnopedia, com características físicas atípicas para um Alfa (ele é mais baixo e menos encorpado que o padrão da casta), se percebe emocionalmente como diferente dos demais e sente uma atração anormal (por ser ‘apenas’ por ela) por Lenina. Lenina é uma Beta-Mais, aplica vacinas no Centro de Incubação e Condicionamento, tem um comportamento normal (sai com diversos homens, sente-se geralmente satisfeita, é “pneumática” e consome

---

<sup>88</sup> Para as demais castas, os comprimidos também estão disponíveis, mas não há uma relação de remuneração através do soma.

doses constantes de soma). John, o Selvagem, é encontrado por Marx e Lenina numa reserva apartada do “mundo civilizado”, é filho de Linda (uma mulher que se perdeu numa visita à reserva, mas que pertence originalmente ao mesmo mundo de Marx e Lenina), é leitor de Shakespeare, foi criado de acordo com os costumes do *pueblo*, mas é desprezado pelos seus habitantes.

O habitual nessa sociedade, a do Estado Mundial, é a troca constante de parceiros, não há relacionamentos duradouros. Marx, no entanto, se sente atraído especificamente por Lenina e numa determinada ocasião acabam marcando um encontro. Essa proximidade fará com que Marx proponha uma visita a uma reserva selvagem – Malpais, no Novo México - onde vivem humanos com costumes e ambientes primitivos. Isso parece a Marx uma possibilidade para encontrar respostas às suas anormais inquietações e insatisfações. Lá, encontrarão Linda e seu filho John em condições, a seus olhos, miseráveis. Descobrirão a origem de Linda e o seu antigo relacionamento com o D.I.C. Marx se mobilizará para trazê-los ao mundo civilizado e isso será finalmente viabilizado. A chegada do Selvagem a Londres é acompanhada de muito interesse e agitação social em torno da figura exótica. Com isso, Marx alcança alguma notoriedade e relevância e suas inquietações se tornam menos importantes diante do sucesso temporário.

Quanto mais John conhece o mundo moderno e suas tecnologias, seus recursos e seus hábitos, mais isso lhe causa repugnância e desencanto. O Selvagem acabará se apaixonando por Lenina. A partir dessa relação, envolvendo formas tão diferentes de aproximação afetiva, ele irá sentir ainda mais aversão pelos homens civilizados.

O trânsito do Selvagem entre diversos meios serve sempre como contraponto àquilo que representam a normalidade e a moralidade no mundo de *Admirável*. Isso aparece a todo instante, seja nas discussões com Marx, na incompatibilidade de costumes com os demais, nas diferenças de afetos e interesses entre Lenina e ele, no estranhamento durante uma sessão de cinema sensível, na forma como os doentes e idosos são tratados e conduzidos à eutanásia, nas discussões sobre cultura com o Administrador e, por fim, na sua fuga rumo ao isolamento e ao distanciamento da cidade.

Ao final, Marx é transferido para a Islândia, como punição por seu comportamento antissocial e desrespeitoso hierarquicamente. John acaba cometendo suicídio em seu isolamento. Seus dias finais foram transformados em espetáculo para as multidões através dos meios de comunicação e sua vida privada virou atração momentânea em cinemas, rádios e jornais.

#### 4.1 A comunicação para uma vida emocionalmente fácil

A ficção distópica nos anos 1920 já possuía manifestações relevantes como o já citado *Nós*, de 1924, e a peça R.U.R., escrita por Karel Capek, em 1921, encenada em diversas cidades europeias, ao longo da década. *Admirável* é lançado em 1932 e, como destaca Kumar (1987), Huxley acompanhava as manifestações literárias anti-utópicas dos anos 1920. Estas se posicionavam de forma crítica em relação ao utopismo tecnológico e científico que ainda era muito expressivo como movimento intelectual na Europa. Kumar lembra que:

Os anos 1920 e 1930 foram as principais décadas do movimento 'ciência e sociedade' na Inglaterra. Um bom número de proeminentes cientistas defendiam fervorosamente a utopia científica de Wells em sua forma mais plena. Para eles, assim como para Wells, a experiência da Grande Guerra, o colapso econômico e o desemprego em massa, longe de constituir um tipo de situação contra a ciência, realmente confirmava a necessidade de a ciência e os cientistas tomarem o comando. Os governantes e políticos, treinados em disciplinas obsoletas e formados através de experiências que os faziam se sentir melhor no século 19 do que no 20, eram os portadores de técnicas e filosofias antiquadas que estavam conduzindo a civilização ocidental à beira da catástrofe. Não se devia afastar da ciência, não era o caso de menos ciência, mas era o de mais ciência como o antídoto necessário. (p. 230)

Esse era abreviadamente o cenário em relação às crenças que se depositavam para a ciência como uma pletora dos problemas que não apenas se avizinhavam, mas que já faziam parte da vida de países até mesmo como a Inglaterra, que durante décadas desconheceu o estado de decadência ou de empobrecimento. Kumar (1987) destaca que nesse momento: "Os cientistas não deixavam dúvida de que suas reivindicações não eram meramente interessadas

numa técnica ou num método superior, mas que isso implicava em novas políticas” (p. 240). Essa ideia era compartilhada por muitos pensadores da época e os tumultos econômicos e sociais desse momento não pareciam ter outra cura senão através do planejamento da sociedade.

Kumar lembra que, diante dessas condições, Huxley manifestava uma reflexão que não pode ser definida simploriamente como anti-científica ou anti-tecnológica: “Em *Admirável mundo novo*, Huxley escreveu a mais poderosa denúncia da visão de mundo científica que já tenha sido escrita” (p. 242). E essa escrita era baseada num profundo conhecimento da ciência. Huxley tinha noção, como sublinha Kumar, da “fascinação e da força fantástica” que a ciência e a tecnologia podiam representar como apanágio dos males do mundo ou como o meio capaz de dar cabo a todos os problemas em todos os âmbitos da vida. O problema não era, portanto, fugir da ciência ou demonizá-la como um ente autônomo, mas de reconhecer que a aplicação do modo científico, que acaba se transformando em sinônimo de racionalismo, em todos os campos da existência, conduziria a uma potencial desumanização do modo de vida.

Essa visão de ciência e tecnologia capazes de oferecer as ferramentas necessárias para obter o planejamento ideal e, por consequência, a estabilidade aparece em condições radicais em *Admirável*. Kumar sintetiza esse percurso de pensamento da seguinte forma: “Os governantes de *Admirável mundo novo* usam os avanços em biologia e psicologia para fabricar corpos e mentes de acordo com as precisas necessidades de uma nova ordem social.” O controle externo sobre os corpos e o simples uso da propaganda para influenciar as mentes já são métodos sabidamente incapazes de manter um controle total sobre esses corpos e mentes. Como Kumar considera, “você não pode ter esperança de ter total controle de mentes e corpos individuais a menos que você mesmo faça isso tudo a partir de uma fase bem inicial.” Isso se revela, como solução, na construção genética do corpo e na aplicação de uma ciência comportamental, baseada no condicionamento e na sugestão, na forja da mente. Kumar lembra que, assim, é possível alcançar a “perfeição de uma máquina social”, mas isso só é possível com uma “revolução revolucionária de fato” que significa, nos termos de

*Admirável*, “a invasão e manipulação direta dos corpos e mentes dos homens” (p. 256).

Para chegar, no livro, a esse ponto de controle dos ímpetos, uma série de recursos tecnológicos foram desenvolvidos ao longo das décadas e a aplicação desse conhecimento se dá a partir da primeira célula geradora do homem. O Processo Bokanovsky<sup>89</sup> faz a vida ser gerada de forma industrial, calcada na eficiência, no cálculo e, sobretudo, na previsibilidade. O processo é um dos principais instrumentos da estabilidade social. Como vaticina o D.I.C., “Noventa e seis gêmeos idênticos fazendo funcionar noventa e seis máquinas idênticas!” Assim é possível saber “seguramente para onde se vai. Pela primeira vez na história” (p. 14). O corpo está, finalmente, domesticado naquilo que se considera fisiologicamente possível de ser administrado na sua origem.

A próxima etapa da preparação dos indivíduos envolve os berçários e as Salas de Condicionamento Neopavloviano. Nesse espaço já há bebês e o DIC aproveita o momento para fazer uma demonstração dos procedimentos de condicionamento aplicados às crianças com poucos meses. Resumidamente, trata-se de - usando um exemplo de situação relatada no texto - expor as crianças a flores e livros. Assim que elas começam a se entreter com os objetos uma série

---

<sup>89</sup> O ovo se transforma em embrião seguindo uma linha de acontecimentos que se assemelha a uma linha de montagem em uma fábrica e assim é descrito e tratado. A uma certa altura do processo os embriões são rotulados por sexo. Deixa-se, assim, de simplesmente fazer uma imitação da natureza para se “entrar no mundo muito mais interessante da invenção humana” (p. 21). O processo biológico da incubação é acelerado e calculado e a forma como eles passam a ser “socializados” também é previsto. Não há casualidade.

Os embriões são abastecidos com mais ou menos oxigênio durante o processo de incubação ou gestação. Dessa forma é possível a criação de grupos humanos diferenciados: as castas. Um Ipsilon (uma casta inferior aos Deltas) recebe, por exemplo, 70 por cento de oxigênio. O cérebro é afetado, mas para a função à qual ele se destina isso é o suficiente. Os embriões são preparados numa etapa para, por exemplo, biologicamente se “darem bem com o calor” e numa outra, mais adiante, serão “ensinados a amar” o calor. O Diretor destaca que “esse é o segredo da felicidade e da virtude: amarmos o que somos obrigados a fazer. Tal é a finalidade de todo o condicionamento: fazer as pessoas amarem o destino social de que não podem escapar” (pp. 24-25).

Toda a linha, dividida em metros, apresenta procedimentos diferentes e assim os embriões são preparados para levar uma “vida feliz” de acordo com o destino pré-determinado. Um certo grupo, por exemplo, é preparado de tal maneira que quando for adulto não será capaz de se “sentir feliz” quando não estiver de cabeça para baixo. É um grupo destinado a fazer a manutenção de aviões-foguete.

A noção dessa sociedade é baseada na ideia de que cada um deve ser feliz com o papel que possui. Lenina supõe que os Ípsilons não se importam de serem Ípsilons. Foster completa: “Está claro que não. Por que haveriam de se importar? Eles não concebem outro gênero de vida. Nós, naturalmente, nos importaríamos. Mas acontece que fomos condicionados de outro modo e, além disso, começamos com uma hereditariedade diferente” (p. 92).



de ruídos e choques elétricos são ativados. As crianças gritam e se contorcem e irão adquirir aversão aos objetos. O sistema funciona dentro do esperado e gera pessoas de acordo com o planejado. Como conclui o D.I.C., “são as vantagens de uma educação verdadeiramente científica” (p. 66). Booker (1994b) afirma que Huxley recorda a “apoteose de Pavlov na Rússia Soviética” para caracterizar o condicionamento dos cidadãos do Estado Mundial que “são condicionados a reagir automaticamente sem pensamento ou sentimento. Tanto um quanto o outro são energicamente desencorajados nessa sociedade” (p. 49).

O indivíduo é construído e definido biologicamente em massa e moldado psicologicamente através de processos neopavlovianos e hipnopédicos “até que, finalmente” – como declara o D.I.C. – “o espírito da criança seja essas coisas sugeridas, e que a soma dessas sugestões seja o espírito da criança. E não somente o espírito da criança. Mas também o adulto para toda a vida. O espírito que julga, e deseja, e decide, constituído por essas coisas sugeridas. Mas todas essas coisas sugeridas são aquelas que nós sugerimos, nós!(...) Que o Estado sugere.” (p. 40) Esta ideia de sugestão, de construção e domesticação da mente conta com um recurso que organiza e amplifica o papel dos “Poetas Estatais” de *Nós*.

#### **4.1.1 Escritório de Propaganda e Colégio de Engenharia Emocional e hipnopedia: engenharia emocional e condicionamento social**

O mundo de *Admirável* não conhece mais a arte ou a cultura como um traço da humanidade que contempla, pelo ponto de vista de Huxley, a transcendência, a reflexão, a crítica, a expressão da singularidade, a criatividade ou a introspecção. Nada disso tem lugar, nada disso é útil a um mundo que se projetou para oferecer recompensas imediatas ao modo de viver. As formas de consumo da informação, a aquisição de linguagem e conhecimento e o entretenimento são pensados e produzidos com objetivos muito dirigidos. Para isso há os “engenheiros emocionais” que conhecem as técnicas mais eficazes para tornar, por exemplo, um filme exibido numa sala de cinema numa distração repleta de sensações prazerosas, excitantes e, sobretudo, imediatas. Nada nos roteiros

deve alimentar questionamentos ou debates e as tramas são normalmente exaltações do modo de vida já corrente na própria sociedade. Booker (1994b), nesse sentido, considera que:

A submissão na sociedade distópica de Huxley é amplamente compelida através da proliferação de uma mediocrização passiva que torna os cidadãos incapazes de pensarem ou sentirem a necessidade de questionar as normas impostas para eles através do governo do Administrador Mundial. Não surpreendentemente, a cultura popular é um importante elemento nesse sistema, assim, uma massiva Indústria Cultural Adorninana bombardeia a multidão com uma constante corrente de estímulos entorpecentes não somente para os sentidos como a visão e a audição, mas também para afetar o olfato. (pp. 57-58)

Esse bombardeio de estímulos intencionalmente entorpecentes não surge de forma espontânea de um gênio solitário, por exemplo. Não há produtoras, emissoras, veículos ou profissionais independentes que oferecem ou vendem conteúdos num mercado liberal ditado pela livre concorrência. A administração e a produção de todo o tipo de propaganda e informação disseminado no mundo de *Admirável* faz parte de um conjunto unificado de profissionais especializados – os engenheiros emocionais - em formatar as mensagens de acordo com as funções adequadas para a manutenção da estabilidade do Estado Mundial. Há, em Londres<sup>90</sup>, uma espécie de aglomerado de escritórios centralizados na qual esses especialistas (profissionais e professores), meios e produtoras estão reunidos com a finalidade de abastecer, em suas mais diversas aplicações, os meios de comunicação:

Os diversos Escritórios de Propaganda e o Colégio de Engenharia Emocional estavam instalados em um mesmo edifício de sessenta andares em Fleet Street. No subsolo e nos primeiros andares achavam-se as oficinas e os escritórios dos três grandes jornais de Londres (...) Depois vinham, sucessivamente, os Escritórios de Propaganda pela

---

<sup>90</sup> Não há menções no texto de Huxley a respeito de outras cidades do Estado Mundial que tenham essa estrutura dedicada à produção e à difusão de conteúdo para os meios. Esse conjunto projetado por Huxley pode ser imaginado como uma espécie de mistura entre três matrizes correntes no período. Lembra, materialmente, a BBC, os sistemas de estúdios de Hollywood e os veículos oficiais dos países totalitários. Quanto às finalidades, também não há uma matriz “pura”, já que o estímulo ao consumo é bem adaptado a uma caracterização capitalista, mas os movimentos moralizantes se parecem mais com aquilo que a propaganda nazista fará poucos anos depois de *Admirável*.

Televisão, pelo Cinema Sensível e pela Voz e Músicas Sintéticas – que ocupavam vinte e dois andares. A seguir, vinham os laboratórios de pesquisa e os estúdios onde os autores de Trilhas Sonoras e os Compositores Sintéticos realizavam seu delicado trabalho. Os dezoito últimos andares eram ocupados pelo Colégio de Engenharia Emocional. (p. 83)

Um aspecto fundamental para o Estado Mundial funcionar de forma idealmente harmoniosa passa por esses escritórios. A hipnopedia é uma das ferramentas que garante a estabilidade da sociedade através da manipulação do indivíduo num nível comportamental. De acordo com uma das explicações do Diretor, relativas aos processos de condicionamento, a hipnopedia é uma forma eficaz de garantir a educação moral. Para ilustrar o processo hipnopédico, o D.I.C. mostra a um grupo de estudantes Alfas como esse sistema funciona numa sala repleta de crianças dormindo. Embaixo dos travesseiros há um dispositivo (microfone) que emite textos morais sobre, por exemplo, Sexo Elementar ou Consciência de Classe. Esses textos são repetidos dezenas de vezes a cada sessão de sono e de tempos em tempos passam para estágios mais “avançados”.

A hipnopedia é capaz de “inculcar as formas de comportamento mais complexas” (p. 39), ou, como atesta o Diretor: “A maior força moralizadora e socializadora de todos os tempos” (p. 40). Trata-se de uma técnica imaginada a partir dos estudos de pesquisadores identificados com o comportamentalismo ou o behaviorismo de John B. Watson. Há, porém, um aspecto que deve ser levado em consideração na imaginação distópica de Huxley. De acordo com a exposição do Diretor, os estudos sobre hipnopedia tiveram sua origem a partir de uma casualidade envolvendo um menino polonês, Reuben Rabinovitch, que num certo dia<sup>91</sup> acordou falando inglês. Os pais ficaram assustados e recorreram a um médico que compreendeu o que o menino estava falando: um discurso em inglês de George Bernard Shaw. O médico e os pais acabam descobrindo que, por descuido, o rádio ficara ligado durante a noite e captara as ondas de uma rádio de Londres durante a madrugada. O menino ficou exposto, durante o sono, ao discurso e acordou misteriosa e inconscientemente com o texto memorizado (pp. 34-36).

---

<sup>91</sup> Ele localiza temporalmente o fato descrito em 23 anos depois do lançamento do Ford Modelo T em 1908.

Tecnicamente, o princípio moralizador do Estado Mundial tem, portanto, suas raízes na Era do Rádio. Huxley, como destaca e avalia Kumar (1987), observava com atenção as manifestações e efeitos dos meios de comunicação do seu tempo e visualizou isso como uma ferramenta poderosa no condicionamento das massas:

Huxley tinha fascínio, há longo tempo, pela publicidade de massa, que, embora sendo um produto do fim do século 19, havia chegado com toda a sua sedutora extravagância somente nos anos 1920. Isso era, para ele, uma inevitável parte da consumista sociedade 'planejada da obsolescência'. Mas seus efeitos não eram limitados somente a bens. Essa era uma forma completamente moderna de hipnose de massa, trabalhando em cima da sugestibilidade humana com todas as técnicas da psicologia moderna para condicionar pessoas a agir e pensar inconscientemente como os publicitários queriam. Políticos durante a Primeira Guerra tinham rapidamente se dado conta dessas possibilidades. (...) Juntamente com outros meios de comunicação de massa, tais como a imprensa, o rádio e o cinema, isso era capaz de uma expansão indefinida como ferramenta de condicionamento e estabilidade social (...)" (p. 257)

Os versos hipnopédicos, assim como qualquer conteúdo dos meios de comunicação, são gerados a partir de métodos rigorosos e sempre carregados de propósitos que colaborem na manutenção da ordem e no assentimento de uma natureza própria do Estado Mundial. Isso fica evidente através das palavras de Helmholtz Watson<sup>92</sup>, que descreve que suas funções profissionais são baseadas em escrever para a Rádio Horário, compor cenários para filmes sensíveis, criar slogans e versinhos hipnopédicos. A sua definição para as tarefas diárias é descrita da seguinte forma: "As palavras podem ser como os raios X, se as usarmos adequadamente: penetram em tudo. A gente lê e é trespassado. Essa é uma das coisas que eu procuro ensinar aos meus alunos: como escrever de modo penetrante" (p. 87).

Os poetas estatais de *Nós* são aprendizes vacilantes diante dos técnicos das palavras de *Admirável*. O princípio, no entanto, é o mesmo. As técnicas

---

<sup>92</sup> Um amigo de Marx, que trabalha como professor no Colégio de Engenharia Emocional (Seção de Redação) e, no intervalo de suas atividades educativas, trabalha como Engenheiro em Emoção.

empregadas e disponíveis são mais elaboradas e diversas, mas a intenção de domesticar e docilizar as almas permanece sendo o ponto a ser alcançado. Há um avanço na compreensão da massa e os jornais, por exemplo, não são mais dirigidos a uma massa indistinta. A massa começa a ser dividida em públicos: “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” (p. 83). A operação iniciada na concepção artificial dos Deltas durante o Processo Bokanovsky encontra a sua leitura perfeita, nem mais nem menos, nos textos monossilábicos do *Espelho Diário*.

Nada é desafiador, nada é oferecido que não esteja dentro das expectativas calculadas para cada casta. Tudo é fabricado de tal forma que não escape ao previsto. Huxley explora de forma mais detalhada as possibilidades do cinema, do rádio e da música. A televisão é citada em alguns pontos, mas sempre de forma breve<sup>93</sup>.

#### **4.1.2 Cinema sensível: prazer, superficialidade e moralização**

Na primeira vez em que um personagem – o Predestinador-Adjunto - se refere, num diálogo com Henry Foster, ao cinema sensível, a menção é feita da seguinte forma: “Ouvi dizer que o novo filme do Alhambra é magnífico. Há uma cena de amor sobre um tapete de pele de urso; dizem que é maravilhosa. Cada um dos pêlos do urso é reproduzido. Os efeitos táteis mais surpreendentes...” Depois desse comentário, Henry responde: “Certamente, não deixarei de ir” (pp. 46-47). O cinema, em *Admirável*, tem como uma das suas funções servir para causar prazer, um prazer físico e imediato. Os princípios do hedonismo e de uma vida que deve ser invariável e emocionalmente fácil servem como regras para a forma como os filmes são pensados, sobretudo como experiência sensorial superficial.

---

<sup>93</sup> A experiência técnica da televisão era bastante incipiente nesse momento e, diferente dos outros meios, Huxley não propôs nada além de uma presença de aparelhos televisores em ambientes como quartos, salas ou hospitais.

Essa ênfase nas sensações mais imediatas fica ainda mais evidente no momento em que o Selvagem participa de uma sessão numa das salas de cinema sensível. A descrição se torna mais viva justamente por se tratar de alguém não habituado às tecnologias de *Admirável*:

O Selvagem sobressaltou-se. Aquela sensação nos seus lábios! Ergueu a mão para levá-la a boca; o leve roçar nos lábios cessou, deixou recair a mão no botão metálico; a sensação recomeçou. Ao mesmo tempo, o órgão de perfumes exalava almíscar puro. Em tom expirante, uma superpomba de trilha sonora arrulhou: “U-uh”; e, não vibrando mais de trinta e duas vezes por segundo, uma voz de baixo, mais que africana em sua profundidade, respondeu: “Aa-aah!” “Uh-ah!Uh-ah!” Os lábios estereoscópicos uniram-se de novo, e mais uma vez as zonas erógenas faciais dos seis mil espectadores do Alhambra titilaram com um prazer galvânico quase intolerável. “U-uh...” (p. 204)

Além das sensações físicas, também merece destaque o enredo. Ele é essencialmente moralizador e didático. A história mostra como o abandono ou a perda do condicionamento pode fazer com que o indivíduo aja de forma antissocial e, portanto, inadequada: “A Beta loura foi raptada e mantida em pleno céu, pairando, durante três semanas, em um tête-à-tête ferozmente antissocial com o negro louco” (p. 205). Esses filmes são produzidos na Companhia Geral de Filmes Sensíveis que também faz parte do complexo de 60 andares da Fleet Street. Da mesma forma que os versos hipnopédicos, nada, como se viu, é produzido aleatoriamente. Há um sentido prático nesses filmes que faz com que sejam como um comprimido de ‘soma’ menos intenso. O prazer do presente é abastecido constantemente e sempre confirma versos hipnopédicos como: “Fui” e “serei” me deixam doente; um grama, e com o “sou” fico contente” (p. 127). O cinema sensível é feito para o deleite do presente, como o soma - “Ao cabo de cinco minutos, as raízes e os frutos haviam desaparecido; a flor do presente desabrochava inteiramente rósea” (p. 127) -, já que causa prazer e distanciamento da realidade.

O cinema acrescenta, no entanto, uma moralidade que serve para reforçar as sugestões hipnopédicas. Um filme, por exemplo, propõe que só um desajustado falaria durante três horas, além de mostrar a incompatibilidade “natural” das castas no caso do “negro louco” que rapta a “Beta Loura”, ao final do

filme, “depois de uma longa série de acrobacias aéreas, três jovens e belos Alfas conseguiram libertá-la. O negro foi mandado para um Centro de Recondicionamento de Adultos e o filme terminou de um modo feliz e decoroso, com a Beta loura tornando-se amante de seus três salvadores” (p. 205).

Além dos filmes de ficção como o que foi visto pelo Selvagem, há também os documentários. Quando o Selvagem, ao final da história, decide se afastar do mundo civilizado e se isolar numa área não muito distante de Londres, em pouco tempo ele é descoberto como um fato curioso ou exótico para esses documentários. Um “fotógrafo” decide acompanhar a sua vida:

Do seu esconderijo construído cuidadosamente no bosque, a trezentos metros dali, Darwin Bonaparte, o mais hábil fotógrafo de caça de grande porte da Companhia Geral de Filmes Sensíveis, observava toda a cena. (...) “Esplêndido!” Manteve suas câmeras telescópicas cuidadosamente focadas no alvo móvel – coladas nele; instalou uma objetiva mais poderosa para obter um close da fisionomia frenética e contorcida (admirável!); tomou durante meio minuto a vista em câmara lenta (efeito de uma comicidade deliciosa, prometeu a si mesmo); ouviu durante esse tempo, no receptor, os golpes, os gemidos, as palavras ferozes e desvairadas que se gravavam na trilha sonora, à margem da fita (p. 306)

Na sequência dessa produção cinematográfica ainda seriam acrescentados recursos próprios do cinema sensível: “Depois que introduzissem os efeitos do sensível, no estúdio, seria um filme estupendo. Quase tão bom, pensou Darwin Bonaparte, como a vida amorosa do Cachalote; e isso, por Ford, não era pouca coisa!” (p. 307).

Doze dias depois, o Selvagem se tornaria a principal atração nas salas de cinema. A vida do Selvagem se transformou num espetáculo momentâneo e logo todos queriam saciar suas curiosidades, vendo-o pessoalmente: “No fim de alguns minutos havia ali dúzias deles, numa vasta circunferência em volta do farol, olhando, rindo, tirando fotografias, atirando-lhe (como a um macaco) amendoim, pacotes de chiclete de hormônio sexual, *petits beurres* panglandulares” (p. 309). O espetáculo estava completo e todos gritavam de

forma orgiástica: “Chicote, chicote, chicote!”<sup>94</sup> (p. 309). A multidão foi tomada por sensações intensas semelhantes às cerimônias comunitárias (nas quais são cantados ritmada e repetitivamente versos como “orgião-espadao”). No próximo dia já não eram poucos curiosos buscando diversão: “Naquela tarde, o enxame de helicópteros que vinham zumbindo por sobre a crista de Hog’s Back era uma nuvem escura de dez quilômetros de comprimento. A descrição da orgia de comunhão da noite anterior fora publicada em todos os jornais” (p. 313). O Selvagem, com sua individualidade anormal, virara uma celebridade capaz de oferecer momentos de curiosidade efêmera e de mobilizar uma multidão sedenta por excitação.

#### 4.1.3 Rádio e música: o som onipresente

John, o Selvagem, serve como a figura que estabelece os diálogos de contraponto ao mundo civilizado do Estado Mundial. Esse contraponto fica evidente e mais sistematizado a partir do seu contato com o Administrador. De forma geral, não há concordância em nenhum aspecto das suas visões de mundo. Há um item, no entanto, que chama a atenção positivamente do Selvagem, e que ele logo destaca no início da conversa com o Administrador: “existem coisas que são muito agradáveis. Toda essa música no ar, por exemplo...” (p. 265).

Essa música, que é tocada através de alto-falantes e pelo rádio – que é onipresente em ambientes de forma geral e nos helicópteros – e executada em bares e locais de diversão, é definida no texto como ‘sintética’. Uma alusão que pode ser identificada com a forma como é produzida e com o conteúdo propriamente dito (ela também é produzida de forma centralizada através de especialistas no prédio da Fleet Stret). Ela é descrita como simplificada e simplória e é toda produzida e executada de acordo com fórmulas que facilmente agradem os ouvintes. Numa das descrições da música executada num local

---

<sup>94</sup> O Selvagem seguia tradições da sua vida de Malpaís e em certos momentos da vida ele sentia a necessidade de se auto-flagelar com um chicote como forma ritualizada de purificação. As cenas dele se auto-infligindo os golpes acabaram gerando uma fascinação pelo exotismo da cena e pela possibilidade de ser mais uma “sensação” a ser vivida.



chamado Cabaré da Abadia de Westminster - no qual as atrações são anunciadas como: “O MELHOR ÓRGÃO DE PERFUMES E CORES DE LONDRES. A MÚSICA SINTÉTICA MAIS RECENTE”<sup>95</sup> (p. 93) – há a ênfase na satisfação espontânea do público como algo desejável: “carregando os segundos obscurecidos de uma expectativa intensa. E enfim a expectativa foi satisfeita. Houve um súbito nascer do sol explosivo e, simultaneamente, os Dezesesseis entoaram a canção” (p.94).

A ida aos cinemas, a audição de música sintética, o consumo de soma, a prática constante de esportes, as viagens turísticas e o sexo sem relações afetivas e com parceiros variados são práticas que se interligam e servem para ocupar o tempo livre de forma constante. O condicionamento faz com que a pessoa – em estado normal – não se sinta bem quando há silêncio ou vazio. Numa situação na qual Lenina e Marx saem para um passeio de helicóptero, Marx decide pairar em silêncio sobre o mar. A isso Lenina reage - sintetizando a forma considerada normal de agir – com veemência: “Mas que horrível – disse Lenina, afastando-se da janela. Estava aterrorizada pelo vácuo envolvente da noite, pelas negras ondas espumantes que se encapelavam abaixo deles, pelo disco pálido da lua, espantado e atormentado entre as nuvens que corriam. – Vamos ligar o rádio. Depressa” (p. 110).

O silêncio e o vácuo geram horror e, por isso, é fundamental haver sempre algo que ocupe o fluxo de uma possível consciência, algo que seja capaz de tornar exterior aquilo que consciente ou inconscientemente acabaria por gerar a instabilidade, o ruído e, por conseguinte, a reflexão que caracterizam Marx ou o Selvagem, os anormais. Marx justifica sua intenção, sua ideia do que é o silêncio e a contemplação: “Isso me dá a sensação de ser mais eu, se é que você compreende o que quero dizer. De agir mais por mim mesmo, e não tão completamente como parte de alguma outra coisa. De não ser simplesmente uma célula do corpo social. Você não tem a mesma sensação, Lenina?” A resposta dela revela, então, como o ‘cidadão ideal’ de *Admirável* vê o mundo: “- É horrível, é horrível – repetia. – E como é que você pode falar assim de não querer ser parte do corpo social? Não podemos prescindir de ninguém. Até dos Ípsilons...”

---

<sup>95</sup> Citação em letras maiúsculas, de acordo com o texto original.

(p. 111). A resposta ou o argumento sempre recai num verso hipnopédico inculcado desde cedo e tudo se torna parte de uma grande maquinaria social.

Esse modo de vida, que afasta todos de momentos solitários, que poderiam se transformar em reflexões, faz parte do planejamento do Estado Mundial como um todo. O tempo que se passa sozinho é visto com desconfiança, como possibilidade de desequilíbrio, como algo que pode sair do controle. O Administrador fala, por exemplo, sobre a questão dos livros - “Não se pode consumir muita coisa se [você] fica sentado lendo livros” (p. 64) – que bem pode ser aplicada a qualquer atividade distante das práticas coletivas. Booker (1994b) acrescenta que: “a leitura [ou qualquer atividade solitária] é uma atividade essencialmente individual, que é difícil de controlar, porque os livros requerem bastante tempo para ler, criando o perigo de uma longa exposição que pode conduzir ao pensamento, desviando os leitores de atividades economicamente produtivas nessa sociedade ultra-capitalista” (p. 58).

Assim como acontece com o cinema, o conteúdo do rádio do Estado Mundial também é marcado pelo show, pela diversão, pelo espetáculo, pela transformação dos fatos numa cena de cinema ou de circo. Isso fica evidenciado, novamente, quando o Selvagem se exila da cidade. Quando é descoberto em seu mundo estranho aos civilizados, não tarda a chegada dos repórteres equipados com microfones para a transmissão ao vivo das palavras do Selvagem:

É que, naturalmente, nossos leitores se interessariam muito em... – Inclinou a cabeça para um lado, seu sorriso tornou-se quase sedutor. – Apenas algumas palavras suas, Sr. Selvagem. (...) Alô – falou ele ao microfone. – É você, Edzel? Aqui, Primo Mellon. Sim, encontrei-o. O Sr. Selvagem vai agora tomar o microfone e dizer algumas palavras. Não é, Sr. Selvagem? – Ergueu os olhos para o Selvagem com outro daqueles sorrisos cativantes. – Queira simplesmente dizer aos nossos leitores por que veio para cá. O que o fez deixar Londres (não corte, Edzel!) de maneira tão repentina. E, naturalmente, fale-lhes do seu chicote. – (O Selvagem sobressaltou-se. Como sabiam do Azorrague?) – Nós estamos todos ansiosos por ouvi-lo falar a respeito do chicote. E, depois, diga-nos alguma coisa sobre a Civilização. O senhor sabe a que espécie de coisa me refiro. “O que penso da Mulher Civilizada.” Algumas palavras somente, umas poucas...” (pp. 302-303)

O resultado desse contato acaba gerando raiva e desconforto no Selvagem, que desfere um pontapé no repórter. Mais uma vez o mundo do espetáculo tem fatos para abastecer os jornais: “Oito minutos mais tarde, uma nova edição do Rádio Horário era vendida nas ruas de Londres. “Repórter do Rádio Horário Recebe do Selvagem Misterioso um Pontapé no Coccix”, dizia a manchete da primeira página. “Sensação no Surrey” (p. 303). Na sequência da publicação outros veículos seguem em direção ao farol para acompanhar a vida do Selvagem e outros repórteres irão em busca de curiosidades sobre a sua.

Os meios de comunicação transformam a vida do Selvagem numa grande distração, capaz de alimentar os jornais, o rádio e o cinema por algum tempo. Por alguns dias, haverá algo sobre o que comentar. A “opinião pública” terá se abastecido de *fait divers*, de mais uma frivolidade útil à manutenção de uma população confinada em permanente infância.

#### **4.1.4 Cultura do consumo: um mundo sem reflexão, um mundo feliz**

Os anos que separam *Nós de Admirável* são fundamentais para a ampliação nas perspectivas de abrangência dos meios de comunicação e no aprimoramento das tecnologias que lhe dão suporte. A comunicação já se tornara, no decorrer da década de 1920, um grande fenômeno de massas nos Estados Unidos e em boa parte da Europa e estava incorporada ao cotidiano como característica dos hábitos da maioria dos cidadãos. Huxley não resume as representações dos meios de comunicação a formas de uso e aplicação correntes ou inventivas (e que se mostrarão proféticas até). Ele propõe uma organização de sociedade na qual esses meios são engrenagens decisivas para manter o Estado num moto-perpétuo. Na leitura de Kumar (1987), só há um objetivo no mundo de *Admirável*: “o objetivo da auto-perpetuação” (p. 259). A sociedade hiper-consumista de *Admirável* foi projetada para ser assim e tudo o mais é planejado para suportar a ideia de que a produção industrial deve ser estimulada.

Isso fica claro como sistema, por exemplo, quando o D.I.C. fala sobre o condicionamento das crianças. Ele lembra que havia uma época na qual as crianças usavam poucos acessórios e, assim, “não contribuíam em nada para

aumentar o consumo” (p. 42). “Nos dias atuais”, é necessário que os Administradores aprovelem esses jogos e é imprescindível que eles exijam acessórios e sejam complicados. Essa forma garante e estimula o consumo e faz a indústria e a economia funcionarem sem solavancos. Não há espaço para a gratuidade, para a diversão que não represente também um estímulo ao consumo. Historicamente, a sociedade de *Admirável* se alicerçou nesse sistema: “Cada homem, cada mulher, cada criança tinha a obrigação de consumir tanto por ano. Em favor da indústria” (p. 64). A própria relação com os produtos é estimulada e conduzida hipnopedicamente nesse caminho. Um dos versos “aprendidos” atesta isso: “Mais vale dar fim que consertar. Quanto mais se remenda, menos se aproveita. Quanto mais se remenda...” (p. 64).

Essa industrialização como modo de produção da sociedade se manifesta também na cultura. Booker (1994b) avalia que

Numa sociedade ultracapitalista na qual deus é Henry Ford, não causa surpresa que a cultura, como todas as outras coisas mais, seja completamente mercantilizada. Todo o aspecto da vida na sociedade futurística de Huxley é conduzido por meio da produção eficiente e do consumo de mercadorias, incluindo os bens culturais. Nesta sociedade, mesmo os seres humanos são produtos fabricados como os automóveis ou barras de sabão em linhas de montagem, e as classes sociais diferentes correspondem a diferentes modelos ou marcas. A cultura popular é uma das principais ferramentas através da qual a engenharia genética é suplementada pelo condicionamento. (p. 55)

A cultura é, portanto, sustentada, do ponto de vista da produção, por um sistema industrial e tecnológico que não reconhece a expressão espontânea ou individualizada como forma viável ou ajustável ao complexo oficial de fabricação de sensações. Junto a isso, há a prerrogativa do hedonismo como sentimento máximo esperado de qualquer relação com o cinema, o rádio, a música ou a notícia de jornal, e que é parte “natural” desse mundo. O Estado Mundial foi projetado de tal forma que nada possa ser reprimido no desenvolvimento do sujeito. De forma que cada desejo, necessidade ou sentimento sejam atendidos: “O bebê decantado berra; imediatamente uma enfermeira chega com uma mamadeira de secreção externa. O sentimento está à espreita nesse intervalo de tempo entre o desejo e sua satisfação. Reduza-se esse intervalo, derrubem-se

todos esses velhos diques inúteis” (p. 57). A sociedade vive uma época que resultou de um esforço para tornar a vida “emocionalmente fácil” e feita para preservar as pessoas das emoções provocadas pelos obstáculos sentimentais. Lenina resume - num dos momentos em que Marx lhe indaga sobre o fato de ela não desejar ser livre - o ponto ideal de satisfação e felicidade de *Admirável*: “Eu sou livre. Livre para me divertir da melhor maneira possível. Todos são felizes agora” (p. 111).

A representação de Huxley a respeito da alienação intencionalmente programada e acionada através do conjunto de estímulos projetados para os meios de comunicação em *Admirável* nem chega a ser sutil. Quando Linda retorna ao mundo civilizado, ela se entrega a uma vida completamente mediada e deslocada da realidade. As condições de vida sem recursos químicos em Malpaís a tornaram uma humana anormal para a civilização. O tempo se manifestara em seu corpo, através de rugas e “deformações” diversas, e o contraste com a eterna juventude dos corpos do Estado Mundial acabam tornando-a infeliz. Nessas condições ela se entregará a uma morte que é mais metafórica do que física (mesmo que isso ocorra, de fato, em seguida):

Daí por diante, ela [Linda] se conservou em seu pequeno quarto no trigésimo sétimo andar do edifício de apartamentos de Bernard, deitada na cama, com o rádio e a televisão permanentemente ligados, a torneira de patchuli a gotejar o perfume, e os comprimidos de soma ao alcance da mão – ali ficou ela; e, no entanto, não era ali que ela estava; achava-se sempre em outra parte, infinitamente longe, fora da realidade, em algum outro mundo onde a música do rádio era um labirinto de cores sonoras, um labirinto deslizante, palpitante, que levava (por voltas maravilhosamente inevitáveis!) a um centro brilhante de convicção absoluta, onde as imagens dançantes do aparelho de televisão eram os atores de algum filme sensível e cantado, indescritivelmente delicioso (...)” (pp. 189-190)

Essa entrega a uma vida que desloca as sensações, ou que depende de artefatos variados para ocupar o tempo e manter os corpos excitados, parece se manifestar numa região sutil entre aquilo que a hipnopédia manipulou, e de que não se poderia mais escapar, e um voluntarismo oportuno e interessado. As consciências diferenciadas de Marx e Helmholtz nunca ficam completamente

esclarecidas. Há suspeitas de que eles tenham algum problema na origem dos seus corpos, mas nada fica muito claro nesse aspecto. Há os dissonantes, os anormais, mas são poucos e são deslocados para, por exemplo, a Islândia. A própria Lenina parece ter que se convencer seguidamente do que “aprendeu” e repete em voz alta os versos hipnopédicos como justificativa para suas atitudes. Textos como *Fahrenheit 451* e *Revolução no futuro* explorarão essa caracterização da sociedade e do indivíduo com condutas menos (ou não) condicionadas de forma mais intensa. Linda e Lenina ainda se parecem com as concepções conceituais de audiência passivas da primeira metade do século 20, mas Huxley já deixa traços de uma acomodação intencional e confortável.

O objeto ‘livro’, a exemplo do que acontece em *Fahrenheit 451*, serve como um contraponto de expressão cultural elevado. No caso de *Admirável*, são livros de Shakespeare que animam a vida do Selvagem como representações de uma civilização superior que ele espera encontrar fora da Reserva de Malpaís<sup>96</sup>. Como Booker (1994b) considera: “Huxley enfatiza a condição degradada da cultura de massa de *Admirável novo mundo* em oposição direta à “grande arte” da tradição ocidental.” (p. 58). É assim, a partir desse conflito claro e praticamente pedagógico, que Huxley quer mostrar a degeneração da cultura a partir de uma sociedade que se revela através do entretenimento inebriante dos meios de comunicação de massa<sup>97</sup>.

Quando o Administrador e o Selvagem se encontram, logo John quer saber por que os livros de Shakespeare foram proibidos. O Administrador responde: “Porque é antigo; essa é a razão principal. Aqui não queremos saber de coisas antigas”. Não contente, o Selvagem replica: “Mesmo quando são belas?” E então, através das palavras do Administrador, a cultura de massa do Estado

---

<sup>96</sup> No mundo civilizado que o Selvagem encontra, os livros foram banidos ao longo dos séculos. Os que estão disponíveis trazem, no máximo, instruções sobre, por exemplo, operações técnicas e usos de helicópteros e assuntos afins: “Nossa biblioteca – disse o Dr. Gaffney – contém somente obras de consulta. Se os nossos jovens precisarem de distrações, poderão encontrá-las no cinema sensível. Nós não os estimulamos a procurar qualquer tipo de diversão solitária” (p. 199). Os poucos livros de literatura que ainda existem estão restritos ao acesso dos dez administradores mundiais e nunca são vistos pelos demais. A supressão dos livros fez parte de uma campanha contra o passado. Nessa campanha foram fechados museus e destruídos monumentos históricos. Qualquer menção a uma história, a símbolos ou a uma cultura anterior foram apagados.

<sup>97</sup> Aldridge (1984) dedica uma avaliação mais profunda desse conflito que ela considera como um embate entre o pensamento vitalista, representado pelo Selvagem, e o viés mecanicista de Mond (o Administrador).

Internacional se revela em sua essência: “Sobretudo quando são belas. A beleza atrai, e nós não queremos que ninguém seja atraído pelas coisas antigas. Queremos que amem as novas” (p. 265). Tudo se converte em utilitarismo a serviço da mecânica social. No mundo de *Admirável*, o industrialismo deve sobreviver acima de tudo:

nada pode ser permitido fora das operações Fordistas. O sistema industrial se alastra. O método para isso é a produção em massa, e a produção em massa pode ser aplicada tão facilmente às mentes e espíritos assim como para os objetos materiais. Mais uma vez, a potencial melhoria da cultura por meio do conjunto de inventos mecânicos é empregada não para elevar, mas para rebaixar a cultura. (...) Em sua necessidade de atrair um maior número de consumidores, os fornecedores da cultura produzida de forma massificada conduzem para o gosto padronizado de nível vulgar. (Kumar, 1987, p. 249)

O Selvagem clama, quando discute com o Administrador, por Otelo. A resposta de Mustafá é a síntese do que é imaginado distopicamente num mundo que alcançou a estabilidade através do controle absoluto dos ímpetos individuais:

Porque o nosso mundo não é o mesmo mundo de Otelo. Não se pode fazer um calhambeque sem aço, e não se pode fazer uma tragédia sem instabilidade social. O mundo agora é estável. As pessoas são felizes, têm o que desejam e nunca desejam o que não podem ter. Sentem-se bem, estão em segurança; nunca adoecem; não têm medo da morte; vivem na ditosa ignorância da paixão e da velhice; não se acham sobrecarregadas de pais e mães; não têm esposas, nem filhos, nem amantes, por quem possam sofrer emoções violentas; são condicionadas de tal modo que praticamente não podem deixar de se portar como devem. E se, por acaso, alguma coisa andar mal, há o soma. Que o senhor atira pela janela em nome da liberdade, Sr. Selvagem. Da liberdade! – Riu. – Espera que os Deltas saibam o que é a liberdade! E agora quer que eles compreendam Otelo! Meu caro jovem. (p. 267)

O Administrador reconhece que Otelo é superior, que é melhor do que os artifícios estimulantes e os argumentos simplórios do cinema sensível. Para ele, porém, “esse é o preço que temos de pagar pela estabilidade. É preciso escolher entre a felicidade e aquilo que antigamente se chamava a grande arte. Nós

sacrificamos a grande arte. Temos, em seu lugar, os filmes sensíveis e o órgão de perfumes.” O Selvagem não se conforma: “Mas eles não significam nada.” O Administrador, mais uma vez, deixa claro o papel que esse tipo de conteúdo deve realmente atender: “Significam o que são; representam para os espectadores uma porção de sensações agradáveis.” (p. 267) Aldridge (1984) considera que essas distrações seguem um arranjo coordenado e “devem recorrer às necessidades primárias da humanidade, transferindo-a para um estado infantilizado – para o amor da criança pelo brincar e sua demanda por gratificações instantâneas, para os impulsos básicos que fazem a criatura procurar o prazer e evitar a dor.” (pp. 57-58) Os habitantes do Estado são mantidos como crianças até o fim das suas vidas, e tal como os animais domésticos, tornam-se menos perspicazes que seus primos selvagens e imprevisíveis que lhe deram origem em tempos imemoriais.

O cenário que o Selvagem vislumbra para, especialmente, as castas inferiores lhe parece horrível. Novamente o Administrador deixa clara a combinação que garante a condição estática da sociedade a partir dos benefícios oferecidos a cada um: “Nenhum esforço excessivo da mente nem dos músculos. Sete horas e meia de trabalho leve, de modo algum exaustivo, e depois a ração de soma, os esportes, a cópula sem restrições e o cinema sensível. Que mais poderiam pedir?” (p. 271). As recompensas foram projetadas de tal forma a atender todos os desejos mais latentes do ser humano. É através do consolo químico das drogas, da exteriorização dos fluxos de consciência, da distração através dos esportes, do sexo fácil e sem compromissos afetivos e do trabalho sem esforço que se garantem massas domesticadas e satisfeitas. Essa devoção ao hedonismo através de um direcionamento oficial para a felicidade, de acordo com Booker (1994b), “significa não mais do que uma forma sutil de tirania e subjugação” (p. 48).

## **4.2 Conclusão**

Quando se volta a ter em mente que as distopias se caracterizam, grosso modo, por projetar sociedades e indivíduos manipulados ou transformados por forças e interesses que, normalmente, se identificam com uma ideia mecanicista



da vida, é fundamental observar como o poder se articula nessas sociedades. Aldridge (1984) retoma o texto de Zamiatin para situar Huxley como uma evolução nesse sistema mecanicista de manutenção do poder em um nível mais elaborado e, por isso, assustador:

*Nós* é uma distopia porque a revolução foi ossificada em um dogmático racionalismo científico, ou uma “visão Euclidiana”, que é reforçada através da profusão de normas e imagens matemáticas; mas alguns resíduos de descontentamento restaram da natureza humana e uma revolta acaba ocorrendo. Zamiatin desejava demonstrar que as pessoas em seu estado natural não são equipadas para “amar o seu servilismo” permanentemente. Como um último recurso desesperado, os governantes decidem que a vida em si pode ser transformada a ponto de manter a estabilidade e *Nós* conclui com os indivíduos sendo submetidos a uma lobotomia pré-frontal.

*Admirável mundo novo* literalmente começa onde *Nós* parou – com o pressuposto de que as criaturas podem ser alteradas a fim de criar uma sociedade estável. Em *Nós*, a adoração do racionalismo científico engendrou um estado com uma máquina habitado por seres humanos robóticos que ainda assim podem ser levados a se rebelar. Dez anos depois, depois de Pavlov e J. B. Watson, Huxley utiliza a noção behaviorista de que a mente e o corpo são reduzíveis a alguma coisa como uma máquina, uma hipótese que por sua vez leva à manipulação genética e ao condicionamento que vai garantir a regularidade, mantendo o funcionamento contínuo da máquina humana. (p. 53)

Garantindo-se, na origem, o controle das variáveis e a eliminação quase completa de comportamentos dissonantes, o poder se torna menos físico, menos visível e, no entanto, completo e onipresente. Booker (1994b) acrescenta ainda que:

Na distopia de Huxley, o governo precisa se preocupar muito pouco para aplicar suas políticas através da coerção, porque seu sucesso é garantido através de sutis técnicas de persuasão. Portanto, não é necessário manter literalmente a população sob vigilância, porque a feroz supressão da individualidade nessa sociedade produz uma pressão constante que atribui um estigma muito forte para qualquer desvio da norma comunitária. Espera-se dos cidadãos da distopia de Huxley que eles não gastem o tempo sozinhos, dessa forma eles estão constantemente sob a observação de outros. O papel para esses

cidadãos é muito bem definido e qualquer desvio é imediatamente noticiado por seus camaradas. (p. 57)

O poder e o controle em *Admirável* não têm a mesma ferocidade de 1984, por exemplo, mas parecem funcionar de formas mais eficientes justamente porque se impregnam na vida de cada um a ponto de se considerar ‘este’ mundo, de fato, um paraíso. No Estado Mundial, a dissidência pode até surgir, mas não há operações agressivas, não há suplício público, momentos de ódio coletivo ou demonstrações de força e poder. Há a Islândia ou outras terras remotas para onde os descontentes são encaminhados. Fora disso, o amor ao servilismo foi inscrito biológica e psicologicamente nos corpos e nas mentes e é mantido por recompensas diárias de soma e diversão contínua fornecidas, principalmente, pelos meios de comunicação.

Huxley, em *Retorno ao Admirável mundo novo* (1959)<sup>98</sup>, acredita que as massas possuem um “quase infinito apetite humano de distrações” (p. 65). O escritor avalia que a maioria das pessoas, no passado, nunca teve real oportunidade de satisfazer plenamente essa sede. Como ele lembra, talvez na Roma Imperial possa ter havido uma oferta tal de diversões capaz de atender a esse apetite. “Mas, mesmo em Roma, não havia nada de semelhante à distração contínua agora fornecida por jornais e magazines, pelo rádio, televisão e cinema” (p. 65). É embalado por essa concepção de suprimento de diversão que Huxley constrói os seus meios de comunicação no Estado Mundial. Como ele mesmo lembra, em *Admirável* “as distrações contínuas da mais fascinante natureza são deliberadamente empregadas como instrumentos de governo, com a finalidade de obstar o povo de prestar demasiada atenção às realidades da situação social e política” (p. 65).

A isso, ele acrescenta um outro aspecto importante, mas menos relacionado a ações intencionalmente manipulatórias: “Uma sociedade, cuja maioria dos membros dissipa uma grande parte do seu tempo não na vigília, não *aqui e agora* e no futuro previsível, mas em outra parte, nos outros mundos irrelevantes do prazer e das obras superficiais, da mitologia e da fantasia metafísica, terá

---

<sup>98</sup> Livro no qual Huxley se dedica, sobretudo, a esmiuçar e a contextualizar as suas profecias de *Admirável*.

dificuldade em resistir às investidas daqueles que quiserem orientá-la e controlá-la” (p. 66). Quando Linda, por exemplo, tenta explicar para Marx as condições nas quais John foi criado, ela tem clareza das suas limitações e parece satisfeita e conformada com isso: “Há tanta coisa que a gente não sabe; não era a minha obrigação saber. Quero dizer: se uma criança pergunta como funciona um helicóptero, ou quem foi que fez o mundo... bem, que é que se vai responder, quando se é uma Beta que sempre trabalhou na Sala de Fecundação? Que é que se vai responder?” (p. 148). Na sua volta ao mundo civilizado, a única coisa que lhe interessa é o consumo de soma e a diversão ininterrupta do rádio e da televisão.

Kumar retrata o mundo de *Admirável* como sendo o “totalitarismo do ‘soft-sell’<sup>99</sup>, o totalitarismo da publicidade de massa e das técnicas científicas, cujas potencialidades já se podiam perceber na sociedade norte-americana.” (p. 266) Nesse sentido, a crítica social de Huxley se dirige a questões que são observáveis, desde já, em sociedades massificadas aos moldes, especialmente, dos Estados Unidos. Walsh (1962) já considera que a inspiração do romance “não derivava dos pesadelos surgidos das crueldades do fascismo ou do comunismo, mas sim da cultura popular da América”, assim como também não teria tanto a ver com a literatura utópica, mas teria relação com as “ansiedades do homem médio que não queria nada além de ser feliz” (p. 92). Os usos e as aplicações dos meios de comunicação de massa se dão, portanto, a partir de um contexto diverso.

Diferente de *Nós*, a forma como se procede a difusão de informações em *Admirável* é sempre no sentido de parecer ser, num aspecto, menos oficial, menos pesada, menos complexa, e noutro, mais descontraída, mais sedutora e mais atrativa. A música é simplesmente mais agradável ou mais prazerosa e não se intenciona criar ou estimular uma identidade nacional, uma marcha, um ritmo unificado. A ciência e o racionalismo estão nas bases dessas organizações, em *Admirável*, porém, ela não se transforma em noção de beleza. A perspectiva estética se dará através daquilo que melhor representar a utilidade e isso pode

---

<sup>99</sup> “Soft-sell” é um termo usado em publicidade para definir um tipo de conteúdo para comerciais que procuram convencer o público mostrando que o produto ou serviço anunciado é capaz de proporcionar felicidade.

ser traduzido, no mundo de *Admirável*, em consumo. Quando as crianças Deltas, por exemplo, são condicionadas no sistema neopavloviano, a beleza da flor não interessa porque simplesmente isso não estimula a indústria: “o amor à natureza não estimula a atividade de nenhuma indústria” (p. 33). Noutra ocasião, Lenina mostra a uma amiga um novo adereço na sua indumentária ao que ela reage com entusiasmo: “que cinto malthusiano adorável!” (p. 65)

Mesmo que se fale em “ultracapitalismo”, há aspectos que entram em conflito com aquilo que se compreende normalmente como o sistema capitalista. Não há, por exemplo, menções à propriedade privada dos meios de produção, lucro, livre iniciativa, concorrência e, tampouco, liberdade do setor produtivo em relação aos desígnios do governo, que são representados em *Admirável* pelos Administradores Mundiais. Em nada esses Administradores se parecem com empresários capitalistas à procura do lucro e da acumulação do capital como principal finalidade da organização do setor produtivo. Certamente há várias menções a oferta e demanda, sintetizados na ideia de consumo como modo, sobretudo, de manter a população ocupada (tanto nas fábricas no papel de operários quanto no consumo propriamente dito), mas no contexto do livro, esses itens se referem mais à manutenção da sociedade em sua estática social. Tanto o consumismo quanto a diversão ininterrupta estão mais adequados a um sistema que procura manter a população inebriada e satisfeita. Tudo o que é oferecido ou vendido à população provém de um governo centralizado que se empenha em manter a sociedade ocupada em seu prazer e auto-satisfação perpétuos do nascimento à morte<sup>100</sup>.

Chad Walsh (1976, p. 25) relata que muitos dos seus alunos costumavam desejar viver na “utopia” de *Admirável*. Não parecia ruim, a muitos desses alunos, a ideia de uma vida permeada por um fluxo contínuo de prazer. A sociedade

---

<sup>100</sup> A compreensão de Huxley sobre a sociedade desse período se parece muito com a percepção de José Ortega y Gasset em *Rebelião das massas*. Para Ortega y Gasset, havia um ambiente, no início do século 20, como uma espécie de natureza à espera do homem-massa. As facilidades, as coisas, as organizações e os processos parecem disponíveis como algo pronto, “como o ar”. Estão ali e o que há para fazer é usufruir. São condições que se parecem muito com o que se esperava alcançar como a “plenitude dos tempos”. A vida parecia ser, finalmente, a realização daquilo que muitas gerações anteriores vinham esperando e projetando. Nesse mundo há condições para a consolidação dessa massa que a identifica como marca natural de um tempo. Essa massa, no entanto, é inerte, nada a faz diferente por si, ela depende de fatores externos que a façam reagir; caso contrário, ela permanece nessa “imanência perpétua” (p. 97).

européia e norte-americana pós-Depressão de 1929, possivelmente, também não consideraria uma vida assim pior do que tantas das suas, tomadas pelo desemprego e pela incerteza dos dias depois da crise econômica do capitalismo.

Theodor Adorno (2001)<sup>101</sup> considera, na sua crítica ao romance, que Huxley “se posiciona do lado daqueles que criticam a era industrial menos por sua desumanização do que pela decadência dos costumes” (p. 100). O comportamento da sociedade numa época marcada por novas formas de diversão, pela ampliação ao acesso de bens variados, pelos meios de comunicação de massa, pelos fenômenos efêmeros do rádio e do cinema, motiva perspectivas críticas tanto aos olhos de Adorno quanto aos de Huxley. No entanto, Adorno considera que Huxley estaria mais preocupado com a decadência de um certo modo de vida que o homem das massas comporta do que com o aquilo que representa todo o sistema econômico, político e social que, de fato, reifica o homem: “os homens não são mais meros compradores de produtos fabricados em série pelas corporações, parecem ser eles mesmos produtos do domínio absoluto dessas corporações, produtos que perderam toda individuação” (p. 93). Para Adorno: “A construção que denuncia o Estado Mundial totalitário e exalta retrospectivamente o individualismo que o gerou é ela mesma uma construção totalitária” (p. 111). Adorno considera, portanto, que Huxley não consegue oferecer um alternativa ao cenário do totalitarismo baseado no consumo que não seja outra forma de totalitarismo, este, no entanto, alicerçado no individualismo, que não seria outra coisa senão o próprio motivador de um sistema que logra êxito por, justamente, atomizar as satisfações individuais a partir do consumo e da industrialização de todo o modo de vida.

---

<sup>101</sup> A crítica de Adorno a *Admirável* foi escrita, em virtude de um seminário, em 1942, mas publicada em 1951. A versão usada aqui pertence a coletânea *Prismas: crítica cultural e sociedade*, editada pela Ática, em 2001.

## 5. 1984 (1949)

*1984*, de George Orwell, projeta uma sociedade submetida a um Estado totalitário, policialesco e manipulador, mantido pelo Partido Socialismo Inglês – Ingsoc<sup>102</sup>, que conduz a sociedade através do lema “Guerra é paz, liberdade é escravidão, ignorância é força”. Essa hipotética nação está estabelecida em um território denominado Oceania<sup>103</sup>, na localidade conhecida como Pista Número 1, que, supõe-se, compreende a Inglaterra, uma vez que a história transcorre em Londres.

O Estado controla integralmente a vida dos cidadãos e utiliza-se de diversos mecanismos para perpetuar a sua ideologia. São raros os momentos em que os indivíduos podem desfrutar de alguma privacidade. O Partido conseguiu inculcar nas pessoas a sensação de que é onipresente, pela difusão da imagem de seu líder máximo, o Grande Irmão, em cartazes espalhados pelas cidades, e onisciente, pela presença maciça das teletelas.

A reorganização social foi alcançada e é mantida através de vários sistemas. Uma dessas formas é a gradual destruição do idioma nativo – Anticlíngua – e sua substituição pela Novlíngua tem um objetivo estratégico. A partir disso, palavras e frases capazes de construir qualquer discurso anti-Governo seriam banidas – o seu objetivo final é tornar impossível a elaboração e a expressão de qualquer pensamento contrário ao regime.

Outro aspecto imaginado por Orwell em *1984* é o “duplipensar”, um método de “controle da realidade” que permite alterar, por exemplo, a história, negando e inventando acontecimentos e eliminando qualquer referência a qualquer coisa que entre em conflito com as concepções do Partido: “O que agora era verdade era verdade do sempre ao sempre. Era bem simples. Bastava apenas uma série infinda de vitórias sobre a memória. ‘Controle da realidade, chamava-se. Ou, em Novlíngua, ‘duplipensar’ ” (p.36).

---

<sup>102</sup> Ingsoc é a palavra em Novlíngua para designar o Partido. No texto são alternados os termos Partido, Partido Interno e Ingsoc para se referir à mesma coisa.

<sup>103</sup> O mundo, a essa altura, está dividido em três grandes nações: Oceania, Eurásia e Lestásia.

O Partido também estabeleceu métodos para moldar as novas gerações ao seu gosto. A Liga da Juventude e a Liga dos Espiões treinavam as crianças e os adolescentes para crescerem de acordo com os interesses do Ingsoc. Nesses grupos, “transformavam-se em pequenos selvagens incontroláveis”, adoradores permanentes do Partido. As relações familiares, assim como os laços de amizade, jamais deveriam estar acima das obrigações para com o Partido: “Era quase normal que as pessoas de mais de 30 anos tivessem medo dos próprios filhos” (p. 26).

A sociedade da Oceania está dividida em três grupos sociais: o primeiro é composto pelo alto escalão político, o Partido Interno; o segundo pertence aos integrantes do segundo escalão do Ingsoc, que compunham o Partido Externo; e, por fim, os cidadãos de última categoria, os proles. E era nesse gigantesco grupo - 85% da população - tão desorganizado e alienado que não causava preocupação ao Partido, que Smith via a única possibilidade de pôr abaixo a estrutura vigente. O Ingsoc os havia condicionado a um modo de vida rudimentar, ao qual não tinham condição intelectual de questionar. Dava a eles, no entanto, uma liberdade que os próprios membros do Partido não possuíam. Suas vidas eram desregradas e havia pouca fiscalização sobre seus atos: “Nasciam, cresciam nas sarjetas, iam para o trabalho aos doze, atravessavam um breve período de floração da beleza e do desejo sexual, casavam-se aos vinte, atingiam a maturidade aos trinta, e em geral, morriam aos sessenta. O trabalho físico pesado, o trato da casa e dos filhos, as briguinhas com a vizinhança, o cinema, o futebol, a cerveja e, acima de tudo, o jogo, enchiam-lhes os horizontes. Mantê-los sob controle não era difícil” (p. 73).

A condição de controle das informações é total, sejam elas relacionadas às notícias cotidianas, sejam elas referentes à história da Oceania. Acontecimentos passados, que possam colocar em contradição diretrizes do Grande Irmão, são reescritos de acordo com a nova conjuntura e qualquer resquício de sua existência é eliminado para que a nova “verdade” se estabeleça. A atividade do protagonista da trama é nesse âmbito. Winston Smith é um homem de 39 anos, funcionário do Departamento de Registro, órgão submetido ao Ministério da Verdade, responsável por “reescrever” as notícias – no *Times*, a publicação

periódica – e a história. Mas há algo que causa incômodo em Smith. Ele parece ser um dos únicos que não acredita na doutrinação do Ingsoc e isso o apavora. Passa boa parte do tempo atormentado pela possibilidade de ser descoberto pela Polícia do Pensamento. Somente pelo fato de guardar em si as dúvidas que carrega, isso já é o suficiente para ter cometido crime: “O crime não era coisa que pudesse ocultar. Podia-se escapar com êxito algum tempo, anos até; porém, mais cedo ou mais tarde pegavam o criminoso” (p. 20). O “crime” de Smith começa a se materializar em 4 de abril de 1984 – data que ele supõe ser a correta – quando ele passa a, furtivamente, escrever um diário. Uma vez que a redação de textos deveria ser feita através da máquina falascreve. A posse de papel e utensílios para escrever, que ele adquirira clandestinamente, já era comprometedor aos olhos do Partido.

Outro momento importante da trama é quando Winston conhece Júlia, durante um evento diário chamado “Dois minutos do ódio”. Ela é integrante de uma organização chamada Liga Juvenil Anti-Sexo (o Partido admitia a prática sexual entre os membros do Partido apenas com finalidade reprodutiva e destituída de qualquer prazer ou afetividade) e despertara, inicialmente, a antipatia do protagonista, por sua “sensualidade” e por sua aparente devoção ao Grande Irmão.

Smith e Júlia acabam se envolvendo. À medida em que vai conhecendo-a, Smith descobre uma mulher bem diferente da que imaginava – sua militância tem aspectos superficiais. Além do envolvimento afetivo, o relacionamento de Smith e Júlia continha uma aura conspiratória. Entretanto, para Júlia, a transgressão não carregava, ao menos conscientemente, uma carga ideológica. Para ela, incomodava toda regra que interferisse em sua vida particular; o restante não parecia lhe importar. Bastava saber como se portar de acordo com cada ocasião. Com o aprofundamento do relacionamento de ambos, Smith avança ainda mais na transgressão e aluga um quarto para os encontros com Júlia no bairro dos proles. Nesse espaço, eles viverão uma vida de momentos paralelos por quatro meses.

Outra figura importante, que surge como, primeiramente, uma esperança para Winston, é O’Brien. Ele pensou ter identificado um ser com idéias e



percepções semelhantes às suas. Mais do que isso, pensou ter estabelecido uma conexão com alguém que pudesse representar um grupo subversivo do qual se comentava a existência e pensou: “Afinal de contas, talvez fossem verdadeiros os boatos de vastas conspirações subterrâneas – quiçá existisse mesmo a Fraternidade” (p. 19). Mais adiante, sob o pretexto de oferecer uma cópia da décima edição do Dicionário de Novilíngua, ainda “inédito”, O’Brien, membro do Ministério do Amor, órgão responsável pela manutenção da lei e da ordem, aproxima-se de Smith e convida-o para que busque o exemplar em sua casa. Para o protagonista, trata-se de confirmação inequívoca de que o integrante do Partido Interno também é um rebelde.

Smith vai ao encontro acompanhado de Júlia. Ao recebê-los, O’Brien desliga a teletela – um privilégio dos membros do Partido Interno -, o que estarrece o casal. Ao sentir-se seguro o suficiente, Smith revela o que os trouxera até ali: a crença em uma conspiração contra o Ingsoc, na existência de uma organização secreta – a Fraternidade – e que O’Brien seria um integrante desse grupo. O’Brien confirma as suspeitas de Smith – admite as existências da Fraternidade e de Emmanuel Goldstein. Por fim, indaga o que o casal estaria disposto a fazer em nome da conspiração. Ao final do encontro, O’Brien promete a Smith o envio, de forma secreta, de uma cópia do livro de Goldstein<sup>104</sup>.

Na sequência dos encontros furtivos entre Winston e Júlia, ambos ouvem uma voz dentro do quarto alugado. Um quadro que enfeitava uma das paredes ocultava uma teletela. A Polícia do Pensamento invade o lugar, comandada pelo homem que alugou o quarto a Winston, Sr. Charrington, e que ele supunha ser um velho prole. A aproximação de O’Brien fora apenas um artifício para envolver Winston e, assim, obter todas as informações possíveis sobre ele e Júlia.

Preso em alguma cela do Ministério do Amor, Winston imaginava qual seria o seu destino: surra dos guardas, torturas físicas e psicológicas intermináveis, e a

---

<sup>104</sup> A leitura do Livro de Goldstein esmiúça vários aspectos da história da vida na Oceania e como o Partido se organiza para manter o poder. O livro é revelador e estarrece Winston. Em comparação aos demais textos aqui analisados, esse livro se equivale, por exemplo, ao momento em que, em *Admirável*, o Selvagem dialoga com o Administrador ou quando Betty, em *Fahrenheit*, explica para Montag por que os livros foram banidos. Nas análises adiante se dedicará o devido espaço a isso.

possibilidade levantada por O'Brien – que, uma vez preso, poderia receber uma lâmina para abreviar o próprio sofrimento. Depois de dias, Winston recebe a visita de O'Brien. Pensa que ele também havia sido apanhado pela Polícia do Pensamento, mas, na verdade, O'Brien está ali para dar início à tortura que tinha por objetivo levar todos os ideocriminosos a confessarem seus crimes.

O processo pelo qual Winston passará é mais do que confessar crimes e conspirações. O'Brien quer convertê-lo, ou melhor, subjugá-lo definitivamente ao poder do Ingsoc. Para o Partido, é necessário não somente destruir o inimigo, mas é preciso convertê-lo, transformá-lo em um autômato. Ao final de seu trabalho, O'Brien deseja fazer de Winston um exemplar partidário do Ingsoc – vazio, sem sentimentos e sem pensamentos próprios.

Durante todo o tempo de detenção, Winston ouvia referências à sala 101, um local de onde os demais presos tinham absoluto terror. No local, os ideocriminosos são submetidos à “pior coisa do mundo” – o que varia de uma pessoa para outra. Winston é ameaçado pelo seu maior temor. O'Brien traz uma gaiola com dois ratos e diz que eles vão devorar o prisioneiro. Por fim, destroçado pela sistemática tortura, Winston renuncia a seu amor por Júlia e pede para que ela seja devorada pelos roedores. Ele finalmente está vazio e convertido.

Winston retorna à vida de acordo com os preceitos do Partido. Sentado no Café Castanheira, ele reencontra Júlia e ambos confessam não terem resistido à tortura e terem traído um ao outro. A devastação a que foram submetidos é tão completa que não resta muito a ser dito. Em meio àquelas memórias, a teletela do estabelecimento transmite mais uma conquista da Oceania sobre o seu inimigo. À medida em que a informação era veiculada, Winston nem nota a mudança que se processara nele. A notícia daquela vitória contagiou-o de forma irreversível. Por fim, completava-se o processo. Agora também adorava o Grande Irmão.

### **5.1 A comunicação do Partido**

Mattelart (2002) lembra que Orwell, durante o ano de 1948, “enojado pelo totalitarismo stalinista que ele viu em ação por ocasião da guerra civil espanhola, põe um ponto final a um romance que ele intitula 1984, invertendo assim o 4 e o 8

do ano no qual ele o escreveu, e que será publicado em 1949” (p. 327). Nesse período, a Europa já tinha vivido as experiências fascistas em toda a sua ferocidade e o comunismo Soviético marchava ainda mais poderoso com o fim da Segunda Guerra. Países como Alemanha, Inglaterra e França não teriam mais a mesma representatividade política no cenário global e o capitalismo era encabeçado pelos Estados Unidos, como grande motor político, industrial, tecnológico e cultural do ocidente. Mattelart (2002, p. 351) lembra que, em 1946, Winston Churchill, durante um discurso nos Estados Unidos, forjará e usará o termo “cortina de ferro” para designar, desde já, a linha que delimitaria as nações já dominadas ou alinhadas (e as que viriam a ser) ao comunismo soviético. Os recém-aliados soviéticos, especialmente sob a designação de líderes do bloco comunista, agora eram os novos inimigos recíprocos e encarnavam um modo de vida que serviria como contraponto ao mundo ocidental capitalista e democrático a partir de então. Como sintetiza Mattelart (2002): “Os aliados de ontem apressam-se a diabolizarem-se reciprocamente” (p. 316).

William Steinhoff (1975) descreve a atmosfera a partir da qual *1984* foi escrito, remontando as condições históricas da Inglaterra, e da Europa como um todo, no período anterior a 1949. Mas, mais do que isso, ele recupera as anotações em diários e cartas de Orwell e delinea a percepção do autor nesse momento e que servem para compor o cenário social, econômico e político de *1984*. É assim que Steinhoff vai registrar que Orwell segue um caminho diferente de seus antecessores na construção da sua distopia: “O desconforto e o medo de *1984* são incompatíveis com o cromado, higiênico e eficiente futuro imaginado por Wells, Huxley e Zamiatin”. Em *1984* há “frio, sujeira e ineficiência”. Orwell - uma testemunha da guerra aérea e das bombas “Vs” - “não acreditava que a ciência aplicada necessariamente melhoraria as condições de vida” (p. 148). Como Steinhoff completa:

Os predecessores de Orwell tinham entendido suficientemente bem que a realização do sonho materialista da abundância implicava uma redução da liberdade humana e poderia mesmo levar a realizações de lobotomias na mente humana, mas eles não tinham observado que o mito do conforto é inadequadamente fundado na natureza humana. Orwell sabia melhor do que eles que uma utopia caracterizada pelo entusiasmo,

conforto e ausência de tensão poderia seguramente falhar. O que uma vez ele chamou de “hedonismo covarde e superficial” é um motivo fraco para despertar e sustentar a devoção e a energia necessárias para construir uma sociedade final. (p. 149)

Essas distopias anteriores são, para Orwell, confortáveis para quem se conforma em levar uma vida de facilidades em troca de privações: “o ambiente é agradável, há comida abundante e as pessoas se divertem em formas prescritas” (Steinhoff, 1975, p. 149). A Oceania é um lugar em nada parecido com o Estado Mundial ou o Unificado. Orwell, como lembra Steinhoff, construiu um mundo que se parece fisicamente com a Londres salpicada de bombas voadoras durante a Segunda Guerra e emocionalmente em estado de guerra e privação constante, caracterizando-se por “apatia, histeria e medo” (p. 152). dos habitantes diante da sua situação de vida<sup>105</sup>. A vida diária da Oceania é derivada da experiência do autor nos tempos de guerra tanto na Inglaterra quanto na Espanha. Steinhoff lembra que isso se revela em *1984*:

Ele concentrou esse anos terríveis de exaustão, medo, escassez, trabalho incessante, incerteza, apatia e histeria em um extrato tão poderoso que é quase opressivo. A tensão e a atmosfera abrasiva de Oceania é mostrada como tendo sido deliberadamente produzida pelo Partido Interno como um instrumento de governo, uma consequência lógica dos pressupostos do Partido. (p. 158)

Viver na Oceania é ter ciência de que tudo o que se faz – e até mesmo o que se pensa – está sob vigilância contínua. Há olhos e ouvidos por todas as partes vigiando e registrando atitudes, gestos, companhias e estados de ânimo. Podem ser os dispositivos acoplados às teletelas, podem ser os inúmeros espiões, os helicópteros da Polícia; podem ser os filhos ou o colega do trabalho.

Nos demais textos distópicos analisados aqui, o controle sobre a população também é um recurso recorrente dos governos. Em *1984*, no entanto, isso é um ponto central na constituição da sociedade. Esse controle é organizado de forma a dar conta da história, da vida cotidiana e do pensamento. Isso garante ao

---

<sup>105</sup> Steinhoff descreve de forma detalhada esses itens e exemplifica através de citações de diários de Orwell a forma como ele observava o comportamento dos cidadãos ingleses durante e depois da Segunda Guerra. (pp. 148-159)

Partido a condução da vida desde o passado – pois o registro da história é “atualizado” constantemente -, passa pelo presente – tudo é observado o tempo todo – e é capaz de projetar o futuro – o pensamento adestrado e controlado não permite desvios ou qualquer tipo de planejamento que possa abalar a estrutura social e política estabelecida. O controle sobre o passado é operado desde a manipulação direta no registro dos fatos históricos até a destruição de papéis jogados pelas ruas que possam conter qualquer tipo de informação. A ordem é desenhar o passado de acordo com os interesses do poder.

O mundo de 1984 não é um mundo tecnológico nos mesmos moldes como se percebe em textos como *Nós, Admirável, Revolução* ou *Fahrenheit*. Não há recursos que tragam a diversão inebriante, o prazer das drogas, a arquitetura futurista, a limpeza e a assepsia dos ambientes ou os veículos rápidos. Certamente são empregadas as tecnologias para os fins que interessam ao Partido e parte dessas possibilidades eram apenas especulações em fins da década de 1940 e no início dos 50. O ponto central é a manutenção do poder e para isso todos os meios são empregados a fim de manter o controle sobre qualquer indício de ameaça. Como Gottlieb (2001) sintetiza: “Se para Huxley a ditadura totalitarista é definida através do terror da ciência, para Orwell ela é definida pela ciência do terror, a sistemática e sofisticada perpetração da violência dirigida pelo Partido contra seu próprio povo em nome dos ideais socialista.” (p. 79).

No período em que Orwell escreve o texto já há fenômenos relacionados à comunicação que estão consolidados e que foram fundamentais para a construção do ambiente totalitário que começa a ser instalado na Europa, a partir de fins dos anos 1910. Os desígnios e projetos para o desenvolvimento tecnológico no campo da comunicação que se percebem em 1984 são radicalizações das condições que os 30 anos anteriores apresentavam. A maneira como as tecnologias da comunicação e os sistemas de mídia são representadas em 1984 tem como principal propósito a manutenção do poder e a extensão das formas de controle engendradas pelo Partido. O livro atribuído a Goldstein sintetiza isso quando faz uma digressão sobre como era pouco possível os governos manterem os cidadãos sob vigilância constante e ativa:

A invenção da imprensa, contudo, tornou mais fácil manipular a opinião pública, processo que o filme e o rádio levaram além. Com o desenvolvimento da televisão e o progresso técnico que tornou possível receber e transmitir simultaneamente pelo mesmo instrumento, a vida particular acabou, cada cidadão, ou pelo menos cada cidadão suficientemente importante para merecer espionagem, passou a poder ser mantido vinte e quatro horas por dia sob os olhos da polícia e ao alcance da propaganda oficial, fechados todos os outros canais de comunicação. Existia pela primeira vez a possibilidade de fazer impor não apenas completa obediência à vontade do estado, como também completa uniformidade de opinião em todos os súditos. (p. 198)

O empenho tecnológico – “o progresso técnico” - finalmente teria oferecido as condições para o desenvolvimento de dispositivos capazes de alcançar a vida em seus domínios privados e, ao mesmo tempo, oferecer e inculcar conteúdo propagandístico adequado ao poder. Dos textos analisados aqui, *1984* é o que escancara de forma mais evidente as aplicações dos meios de comunicação para o claro propósito de manter o poder e isso se manifesta, inicialmente, com a onipresença dos olhos, dos ouvidos e da voz do Grande Irmão. A partir disso, todos os mecanismos se ramificam e funcionam de forma coordenada para executar o propósito de inculcar o medo e deixar claro que não há outra verdade ou outra vida que não seja aquela que o Partido define.

### **5.1.1 O Grande Irmão: a imagem onipresente do poder**

A primeira página do romance revela logo a relação entre a miséria do indivíduo<sup>106</sup>, a precariedade do Estado e a onipresença do poder ao nível simbólico e prático no cotidiano. Quando Winston chega ao prédio onde fica a sua casa, ele se depara com o elevador que não funciona há tempos, a falta de eletricidade por causa da “campanha de economia” que fazia parte da preparação para a “Semana do Ódio” e a imagem do Grande Irmão através de cartazes coloridos em toda parte: “Em cada patamar, diante da porta do elevador, o cartaz da cara enorme o fitava da parede. Era uma dessas figuras cujos olhos seguem a

---

<sup>106</sup> A descrição de Winston diz que ele “tinha trinta e nove anos e uma variz ulcerada acima do tornozelo direito” que o fazia ter que parar várias vezes durante o percurso pela escadaria até o seu apartamento (p. 5)

gente por toda parte. O GRANDE IRMÃO ZELA<sup>107</sup> POR TI, dizia a legenda” (p. 5). Assim que ele entra no apartamento ele encontra a única coisa que se mantém funcionando ininterruptamente independente do racionamento de energia:

Dentro do apartamento uma voz sonora lia uma lista de cifras relacionadas com a produção de ferro-gusa. A voz saía de uma placa metálica retangular semelhante a um espelho fosco, embutido na parede direita. Winston torceu um comutador e a voz diminuiu um pouco, embora as palavras ainda fossem audíveis. O aparelho (chamava-se teletela) podia ter o volume reduzido, mas era impossível desligá-lo de vez. (p. 5)

A imagem do Grande Irmão e as siglas do Ingsoc são as únicas coisas que se sobressaem na paisagem urbana monocromática da Londres de 1984: “parecia não haver cor em coisa alguma, salvo nos cartazes pregados em toda parte. O bigodudo olhava de cada canto” (p. 6). Como Winston relata: “Até do dinheiro aqueles olhos o perseguiram. Moedas, selos, capas de livros, faixas, cartazes, maços de cigarro – em toda parte. Sempre os olhos fitando o indivíduo, a voz a envolvê-lo” (p. 28). Em toda parte há uma imagem dele, assim não há como esquecer da sua onipotência, da sua presença e, principalmente, do seu poder de saber o que cada um faz e pensa. Em oposição a essa presença absoluta, a essa memória incessante, o indivíduo é uma peça maleável e pode desaparecer fisicamente; pode ser apagado da memória, da história. O trabalho de Winston no Departamento de Registro era justamente nesse sentido e, como ele lembra, um traidor, um praticante de crimidéia, podia ser aprisionado durante a noite e, então, desaparecia sob todos os aspectos: “O nome do cidadão era removido dos registros, suprimida toda menção dele, negada sua existência anterior, e depois esquecido. Era-se abolido, aniquilado, vaporizado era o termo corriqueiro” (p. 21).

Em *Nós*, o Benfeitor se revela fisicamente nos eventos públicos e executa pessoalmente a tarefa máxima de poder sobre a vida dos cidadãos-números: é ele quem ativa a campânula pneumática. Em *Admirável*, há dez Administradores Mundiais que são discretos em suas tarefas. Não há adoração nem exposições

---

<sup>107</sup> O verbo “zelar” está bem adequado ao duplipensar.

públicas. Eles são diferentes das imensas populações subordinadas, já que não parecem ser condicionados psicologicamente, e se prestam à tarefa de manter o Estado Mundial socialmente estático. Eles sabem como o sistema funciona e possuem uma consciência clara do maquinismo social. O Grande Irmão é, acima de tudo, um símbolo, uma representação humanizada - “o rosto de um homem com uns quarenta e cinco anos, com espesso bigode preto e traços rústicos mas atraentes” (p. 5) – do poder do Partido, mas não se revela pessoalmente em momento algum. O livro de Goldstein deixa evidente o papel do Grande Irmão na forma como o Partido organiza e mantém o poder a partir dessa imagem:

No alto da pirâmide está o Grande Irmão. O Grande Irmão é infalível e onipotente. Cada sucesso, realização, vitória, descobrimento científico, toda sabedoria, sapiência, virtude, felicidade, são atribuídos diretamente à sua liderança e inspiração. Ninguém nunca viu o grande Irmão. É a cara nos tapumes, uma voz nas teletelas. Podemos ter razoável certeza de que nunca morrerá, e já existe considerável incerteza da data em que nasceu. O Grande Irmão é a forma com que o partido resolveu se apresentar ao mundo. Sua função é a de ponto focal para o amor, medo, reverência, emoções que podem mais facilmente ser sentidas em relação a um indivíduo do que a uma organização. (p. 200)

Steinhoff (1983) lembra que Orwell desconfiava que mesmo no mundo moderno da ciência e da tecnologia não se pudesse escapar de forças poderosas como o nacionalismo, o fanatismo religioso e a lealdade feudal. Nesse sentido, Steinhoff afirma que “essas são precisamente as forças de que o Grande Irmão mais notavelmente tira partido através dos meios de comunicação de massa de Oceania” (p. 153). Assim como aconteceu na Alemanha com Hitler, como ainda se apresentava com Stalin na União Soviética e como iria acontecer logo com Mao Tsé-Tung na China, a forma como essas figuras eram representadas era simbolicamente mais eficiente como uma imagem unificadora e, ao mesmo tempo, ameaçadora desses totalitarismos. Assim, os discursos e métodos adquirem, como Booker (1994a, pp. 210-211) sublinha, uma dimensão religiosa.

Gottlieb (2001) destaca que a manutenção dessa figura poderosa se articula através de um estado permanente de guerra engendrado pelas três grandes nações de 1984. É assim que as populações são mantidas “escravizadas, desnutridas, sobrecarregadas, assim como em estado permanente de medo do



traidor e inimigo 'satânico' e, conseqüentemente, prontos para adorar o ditador e Salvador." Essa figura é representada pelo Grande Irmão que

usa a máscara do protetor benevolente e salvador e o Ministério da Verdade fabrica as mais sofisticadas mentiras de propaganda para provar que ele é benevolente e infalível. Para prevenir que as pessoas comprovem essas mentiras flagrantes, a Polícia do Pensamento intimida os "pensamentos criminosos" com a ameaça dos julgamentos e interrogatórios do Ministério do Amor. (Gottlieb, 2001, p. 82)

O Grande Irmão não parece ter surgido como um líder espontaneamente. Se foi assim, o registro da história tratou de transformá-lo num ente, numa criatura superior, imaterial e intocável. Não há referências a ele através de um nome ou sobrenome. Sua existência tem uma função clara e a aplicação da sua imagem e da sua voz é feita de forma calculada. No caso de *1984*, ele é uma figura que serve como "ponto focal para o amor, o medo, a reverência", mas o sentimento melhor trabalhado é o temor contínuo. Se Deus era a figura que puniria depois da morte porque era onipotente e tudo sabia, o Grande Irmão é capaz de executar isso em vida. As aplicações previstas para os meios de comunicação servirão para amplificar essa capacidade junto aos membros do Partido. Para os proles, os propósitos serão menos ligados à coação e a disciplina. Os proles deverão ser mantidos num certo estado letárgico e nada mais.

### **5.1.2 Ministério da Verdade: a fabricação da realidade e os operários da palavra**

O governo de Oceania é dividido em quatro ministérios: da Verdade, da Fartura, do Amor e da Paz. Orwell faz questão de imaginar esses ministérios justamente com os termos que representam aquilo que normalmente se entende como o contrário do que cada um pratica. No governo regido pelo Partido Interno, porém, esses usos estão bem adequados e fazem sentido. Como esclarece o Livro de Goldstein: "O Ministério da Paz ocupa-se da guerra, o da Verdade com as mentiras, o do Amor com a tortura e o da Fartura com a fome. Essas contradições não são acidentais nem resultam de hipocrisia ordinária: são exercícios consistentes de *duplipensar*" (p. 208). Oficialmente, porém, o Ministério

da Verdade se ocupa das “notícias, diversões, instruções e belas-artes” (p. 8). Logo se percebe a relevância que se dá para a comunicação e para a difusão de informações em Oceania. Burocraticamente, esse ministério<sup>108</sup> tem a mesma relevância hierárquica que os demais e no transcorrer do romance isso também é capital, já que tanto Winston quanto Júlia tem suas ocupações nesse ministério.

O Ministério da Verdade tem como missão:

fornecer aos cidadãos da Oceania jornais, filmes, livros escolares, programas de teletela, peças, romances – com todas as informações concebíveis, instruções ou entretenimento, desde uma estátua até uma palavra de ordem, desde um poema lírico até um tratado de biologia, desde um bê-á-bá até um dicionário de Novilíngua. E o Ministério tinha de satisfazer não apenas as complexas necessidades do Partido, como repetir a mesma operação, em nível inferior, para o proletariado. (p. 44)

Outro aspecto importante na criação dessa estrutura se refere ao perfil daquele que Orwell imaginou como o grupo articulador do poder na Oceania: “A nova aristocracia era composta, na sua maioria, de burocratas, cientistas, técnicos, organizadores sindicais, peritos em publicidade, sociólogos, professores, jornalistas e políticos profissionais.” Além disso, esse grupo manifestava uma noção própria de poder que é, possivelmente, o principal motivador de *1984* ser visto como um pesadelo: “Comparando com os seus antecessores, era menos avarenta, menos tentada pelo luxo, mais faminta de poder puro e, acima de tudo, mais consciente do que fazia e mais dedicada a esmagar a oposição” (p. 197). É a partir dessa consciência de que o poder é uma razão em si que os meios de comunicação se estruturam.

O ministério funciona, a princípio, nos mesmos moldes dos escritórios que existem em *Admirável*. Imagina-se, da mesma forma, um centro físico, sob a

---

<sup>108</sup> As relações entre o Ministério da Verdade e o Ministério da Propaganda do III Reich, criado por Joseph Goebbels, em 1933, são recorrentes em textos que tratam da obra de Orwell. Cabe, no entanto, salientar um artigo de Luís Mauro Sá Martino (2007) que se vale dos diários do ministro nazista. Ele não chega a explorar tanto as interseções com *1984*, mas a análise que faz dos apontamentos de Goebbels, no período de 1942 a 43, revelam crenças e afirmações que são bastante esclarecedoras sobre as concepções de propaganda e sobre os usos dos meios de comunicação na Alemanha daquele momento.

Ver mais em MARTINO, Luís Mauro Sá. A estética da propaganda política em Goebbels: Um estudo sobre a produção da publicidade a partir de seus *Diários. Comunicação & política*, v.25, nº2, pp.35-53, Rio de Janeiro: Cebela, 2007

tutela do governo, a partir do qual se produz e administra o conteúdo dos meios de comunicação e as demais formas de registro e trânsito de informações. Os “poetas estatais” de Zamiatin estão agora completamente articulados à estrutura política do poder. Na Oceania, porém, sua função é menos no sentido de oferecer diversão e prazer. A exemplo de *Nós*, o ministério louvará o líder, mas irá adiante nas possibilidades de controle sobre a população e não será indolor como em *Admirável*. Orwell não pretendia, mesmo, oferecer um retrato minimamente suportável na sua distopia.

As descrições mais detalhadas sobre o Ministério da Verdade (ou Miniver em Novilíngua) são feitas a partir de dois departamentos que correspondem aos setores onde Winston e Júlia trabalham. Winston realiza suas tarefas no Departamento de Registros, que é o setor responsável pela manutenção do registro da memória oficial da Oceania. Seu trabalho diário consiste na alteração de notícias publicadas no *Times* (que parece ser o único jornal de Londres). Esses pedidos de alterações chegam até ele através de mensagens internas que indicam o que deve ser mudado ou, como ele mesmo diz:

As mensagens recebidas referiam-se a artigos ou notícias que, por um motivo ou outro, deviam ser alteradas ou, como se dizia oficialmente, retificados. Por exemplo, o Times de dezessete de março publicara que o Grande Irmão, discursando na véspera, predissera que a frente meridional indiana continuaria serena mas que seria lançada em breve uma ofensiva eurásiana no norte da África. Entretanto, o Alto Comando Eurásiano desfechara sua ofensiva no sul da Índia, deixando a África em paz. Tornava-se portanto necessário reescrever um parágrafo do discurso do Grande Irmão, de maneira a fazer com que predissesse exatamente o que sucedera. (p. 40)

Esse processo de alteração se aplica a todas as informações que entram em choque com aquilo que, de fato, aconteceu, sejam dados sobre a produção industrial ou agrícola, sejam pessoas ligadas ao poder, discursos, e assim por diante. Como Winston analisa:

Esse processo de alteração contínua aplicava-se não apenas a jornais, como também a livros, publicações periódicas, panfletos, cartazes, folhetos, filmes, bandas de som, caricaturas, fotografias – a toda espécie de literatura ou documentação que pudesse ter ao menos significado

político ou ideológico. Dia a dia, quase minuto a minuto, o passado era atualizado. Desta forma, era possível demonstrar, com prova documental, a correção de todas as profecias do Partido; jamais continuava no arquivo uma notícia, artigo ou opinião que entrasse em conflito com as necessidades do momento. Toda a história era um palimpsesto, raspado e reescrito tantas vezes quantas fosse necessário. (p. 41)

Uma pessoa ou organização que, por exemplo, noutros tempos teve destacada importância para o Partido pode, ao menor sinal de dúvida sobre sua conduta, ser apagado dos registros (jornais, livros, panfletos). Winston lembra que os livros de história diziam também que o avião havia sido inventado por membros do Partido<sup>109</sup>. Ele sabia que isso era uma invenção, mas quem mais sabia, a quem mais interessava ou quem ousaria revelar isso de outra forma? Como Winston mesmo deduz: “A maior parte do material tratado não tinha relação alguma com coisas reais, nem mesmo o tipo da ligação que se contém numa mentira declarada. As estatísticas eram tão fantásticas na versão original quanto na retificada.” (p. 42)

Nesse sentido, Winston lembra também de fatos que foram veiculados no jornal:

O Partido dizia que a Oceania jamais fora aliada da Eurásia. Ele, Winston Smith, sabia que a Oceania fora aliada da Eurásia não havia senão quatro anos. Onde, porém existia esse conhecimento? Apenas em sua consciência, o que em todo caso devia ser logo aniquilado. E se todos os outros aceitassem a mentira imposta pelo Partido – se todos os anais dissessem a mesma coisa -, então a mentira se transformava em história, em verdade. “Quem controla o passado”, dizia o lema do Partido, “controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado”. E no entanto o passado, conquanto de natureza alterável, nunca fora alterado. O que agora era verdade era verdade do sempre ao sempre. Era bem simples. Bastava apenas uma série infinta de vitórias sobre a memória. “Controle a realidade”, chamava-se. Ou, em Novilíngua, “duplipensar”. (p. 36)

---

<sup>109</sup> Winston lembra que “quando ele estava na escola (...), antes de 1960, o Partido só afirmava ter inventado o helicóptero; doze anos mais tarde, no tempo de Júlia, já reclamava o avião; dali a uma geração com certeza se apossaria da máquina a vapor” (p. 149).

Esse procedimento não surgiu espontaneamente. A Novilíngua serve muito bem aos propósitos do duplipensar. Todo o sistema de construção da linguagem e da organização das ideias é um eficiente método de indução do pensamento a serviço do Partido, agindo de forma subterrânea e constante na vida das pessoas: “Essa era a sutileza derradeira: induzir conscientemente a inconsciência e então tornar-se inconsciente do ato de hipnose que se acabava de realizar. Até para compreender a palavra “duplipensar” era necessário duplipensar” (p. 37).

O método, como um todo, não é estático, não completou seus objetivos e está sendo aprimorado constantemente. A pretensão é alcançar um ponto ideal e imóvel da linguagem. O conhecimento é dirigido a isso: imobilizar o significado.

Por volta de 2050, ou talvez mais cedo, todo verdadeiro conhecimento da Anticlíngua terá desaparecido. A literatura do passado terá sido destruída, inteirinha. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron... só existirão em versões Novilíngua, não apenas transformados em algo diferente, como transformados em obras contraditórias do que eram. Até a literatura do partido mudará. Mudarão às palavras de ordem. Como será possível dizer “liberdade é escravidão”, se for abolido o conceito de liberdade? Todo o mecanismo do pensamento será diferente. Com efeito, *não haverá* pensamento, como hoje entendemos. Ortodoxia quer dizer não pensar. Ortodoxia é inconsciência. (pp. 54-55)

Não são apenas pessoas ou escritores que desaparecem do passado: “Todos os registros foram destruídos ou falsificados, todo livro reescrito, todo quadro repintado, toda estátua, rua e edifício rebatizados, toda data alterada. E o processo continua, dia a dia, minuto a minuto. A história parou. Nada existe, exceto um presente sem-fim no qual o Partido tem sempre razão” (p. 150). Esses procedimentos criam um mundo absolutamente controlável. Não há parâmetros, não há contraponto. O Livro de Goldstein é didático nesse sentido: “Sem contato com o mundo externo e com o passado, o cidadão da Oceania é como um homem no espaço interestelar, que não tem meios de saber que direção leva para baixo ou para cima” (p. 191). A vida é o que Partido diz que ela é, não há nada além disso e cada indivíduo interpreta um papel de forma consciente e inconsciente ao mesmo tempo.

Há uma passagem na qual Winston relata como criou um herói, sob sua iniciativa diante de um problema apresentado, para substituir uma notícia que envolvia uma organização inteira. Era necessário substituir o fato sem que se criasse outros conflitos históricos. Assim, Winston substitui ficcionalmente um fato que deixara de existir e faz nascer o Camarada Ogilvy, um homem pleno de patriotismo, um verdadeiro exemplo para a Oceania e que merecia a homenagem do Grande Irmão que havia sido, na notícia anterior, prestada à organização que desaparecera da história: “Hoje ele [o Grande Irmão] homenagearia o Camarada Ogilvy. Bem verdade, não existira essa pessoa, porém umas linhas impressas e um par de fotos falsificadas logo lhe dariam vida” (p. 47). Se em *Admirável* - a partir da paráfrase feita a partir de Henry Ford e usada por Mustafá Mond - a história é uma farsa e, por isso, se elimina todo o vestígio do passado, simplesmente porque ele é considerado inútil, não traz prazer ou satisfação e não colabora na manutenção daquilo que se entende como uma sociedade estabilizada, aqui a história é intencionalmente uma farsa porque, dessa forma, ela justifica o poder do jeito que ele é.

Em *Nós*, a matemática providencia a verdade. A tirania se justifica por crer e aplicar uma verdade rigorosa que é baseada na crença racional e imutável de que “dois mais dois somam quatro”; de que há, enfim, uma revolução final assim como apenas um resultado para a soma de dois mais dois. Em 1984, essa soma pode ser cinco<sup>110</sup>; e esta, então, se torna uma verdade. Não há razão matemática, há apenas o poder e isso vale também para o que a imprensa registra. Em *Nós*, o Jornal do Estado apresenta uma ideia de verdade através da sua versão, que ainda possui traços factuais. Zamiatin chega a imaginar os historiadores que se demitem por se envergonharem de como os acontecimentos se desenrolavam nos dias que antecederam à Grande Operação. Em 1984, a verdade da imprensa é mutável e, por isso, mais assustadora.

Um procedimento que une o apagamento da memória aos hábitos cotidianos são os buracos da memória:

---

<sup>110</sup> Na verdade, O’Brien, usando do terror psicológico da Sala 101, consegue “fazê-lo ver” cinco dedos quando ele mostra apenas quatro para Winston: “- Quantos dedos, Winston? / - Quatro. Imagino que sejam quatro. Veria cinco, se pudesse. Estou tentando ver cinco. / - Que desejas? Convencer-me de que vêes cinco, ou de fato vê-los? / - Vê-los de fato” (p. 239).

Aberturas idênticas existiam aos milhares, ou às dezenas de milhares, em todo o edifício, não apenas nas salas, como a pequenos intervalos, nos corredores. Por um motivo qualquer, haviam sido apelidados de buracos da memória. Quando se sabia que algum documento devia ser destruído, ou mesmo quando se via um pedaço de papel usado largado no chão, era gesto instintivo, automático, levantar a tampa do mais próximo buraco da memória e jogar o papel dentro dele para que fosse sugado pela corrente de ar morno, até as caldeiras enormes, ocultas nalguma parte, nas entranhas do prédio. (p. 39)

Papéis atirados ou perdidos ao acaso podem constituir uma memória indesejável e fora do controle. São possibilidades de ruídos numa história que deve ser completamente manejável pelo Partido. Pode parecer grosseiro, hoje, imaginar que um método simplório como esse garanta algum controle. A imagem, nesse ponto, interessa muito mais do que a materialidade descrita. É justamente por causa da ausência de uma memória registrada além daquela que o Partido possui que se torna possível torná-la manipulável. Imaginar um futuro no qual qualquer fragmento do passado é considerado um resíduo de instabilidade revela mais um dos temores de Orwell.

O sistema de controle das informações é estruturado e burocratizado, mas isso não significa que seja possível ter clareza sobre as figuras que, de fato, estão nas posições hierárquicas superiores. Winston sabia que havia uma orientação superior, uma voz de comando sobre as suas atividades e a de seus colegas, porém, isso funcionava anonimamente: “não se sabia como, nem onde, ficava o cérebro orientador, que coordenava todo o trabalho e fixava diretrizes, mandando conservar este ou aquele fragmento do passado, falsificar outro, e eliminar completamente aquele outro.” (p. 44)

O Departamento de Registro é bem aparelhado tecnologicamente em comparação às demais descrições de usos de equipamentos diversos na vida cotidiana de Oceania. Winston fala de grandes oficinas gráficas e estúdios fotográficos bem equipados. Há, no entanto, uma descrição que torna esse departamento muito similar a outro que será descrito na sequência. Winston diz que “havia a seção de teleprogramas com os seus técnicos, seus produtores, e as equipes de atores escolhidos especialmente pelo talento na imitação de vozes” (p.

44). Esses talentosos imitadores tinham como objetivo substituir as declarações que não estivessem em conformidade com o fluxo da verdade pretendida pelo Partido. A história da Oceania é tratada de forma mutável e a imprensa, através dos seus equipamentos, meios e profissionais, é a responsável pela fabricação de um presente que está completamente condicionado ao poder do Partido e que usa, deliberadamente, o Departamento de Registro para forjar a verdade. Só é possível falar e compreender o termo verdade, nessas condições, tendo como matriz de pensamento o duplipensar.

O Departamento de Registros é uma pequena parte do Miniver. Há outras seções, como relata Winston:

Havia toda uma série de departamentos autônomos que tratavam de literatura, música, teatro e divertimentos proletários em geral. Neles eram produzidos jornalecos ordinários que continham pouca coisa mais que notícias de esporte, polícia e astrologia, sensacionais noveletas de cinco centavos, filmes transbordando de sexo e canções sentimentais compostas inteiramente por meios mecânicos numa espécie de versificador. Havia até uma subseção inteira – a PORNOSEC, como a chamavam em Novilíngua – dedicada à produção da pornografia mais reles, embalada em envelopes fechados, e que nenhum membro do Partido, além dos que nela trabalhavam, tinha licença de ver. (pp. 44-45)

Há aspectos aqui que, assim como se percebe nos demais autores distópicos, se repetem como alvo de crítica aos conteúdos dos meios de comunicação. O musicômetro de *Nós* parece ter sido aperfeiçoado e já é capaz de compor “canções sentimentais”. Os “jornalecos ordinários” oferecem assuntos superficiais, assim como em *Admirável*. Os filmes abusam da pornografia e pretendem uma audiência que se divirta com isso da mesma maneira que com os livretos de mesmo teor.

Não existe casualidade na maneira como os meios de comunicação de 1984 são abastecidos. Essa produção tem uma intencionalidade adequada a cada situação e o trabalho, em si, é baseado em operações instrumentais. Júlia trabalha do Departamento de Ficção e opera uma máquina novelizadora<sup>111</sup> e sua função

---

<sup>111</sup> Orwell faz questão de enfatizar essa operação manual na produção das novelas. Quando Winston tem o primeiro contato com Júlia, ela está usando uma tipoia: “Certamente machucara a



consiste em: “fazer funcionar e manter em bom estado um poderoso e complicado motor elétrico. Era ‘inesperta’, porém gostava de usar as mãos e sentia-se à vontade com maquinaria” (p. 126). Winston ressalta ainda que ela

Sabia descrever todo o processo de composição de um romance, desde a diretriz geral traçada pelo Comitê de Planejamento até os retoques finais, pelo Esquadrão de Reescritores. Ela, porém, não se interessava pelo produto acabado. “Não tenho gosto pela leitura”, disse. Para ela, os livros não passavam de artigos que tinham de ser produzidos, “como botinas ou compotas”. (p. 126)

O setor específico no qual Júlia trabalhava era o Pornosec: “a subseção do Departamento de Ficção que produzia pornografia barata para distribuição entre os proles”. Júlia revela um aspecto que merece destaque a respeito da forma como esses livros chegam aos proles. São publicados títulos como *Contas da Chibata* ou *Uma noite num Internato de Moças* que são embalados em envoltórios fechados. Assim, era possível criar a impressão de que eram proibidos e eram “comprados furtivamente por jovens proles, que tinham a impressão de adquirir algo ilegal” (p. 126). Esses livros<sup>112</sup>, segundo Júlia, “são chatíssimos. Só têm seis enredos, que são misturados e adaptados” (p. 127). Há, como se percebe, uma fórmula e uma linha de montagem com pessoas dedicadas a cada finalidade. A pornografia era vendida de tal forma que dava um aspecto de ilegalidade. Tudo planejado, desde a mensagem até a distribuição, para suprir uma certa ideia de transgressão.

Esse procedimento industrial é aplicado também à música: “Havia semanas que a canção estava em voga em Londres. Era uma das músicas sem conta, publicadas para os proles, por uma subseção do Departamento de Música. As letras eram compostas, sem intervenção humana, num instrumento chamado versificador” (p. 134). Essas músicas costumam apelar ao sentimentalismo e se tornavam rapidamente populares.

---

mão fazendo girar um dos grandes caleidoscópios nos quais eram ‘criados’ os enredos das novelas. Era um acidente comum no Departamento de Ficção” (p. 103).

<sup>112</sup> No caso dos livros de pornografia, Hitchens (2010) lembra o que Orwell pensava sobre a produção de Frank Richards, o criador de Billy Bunter (personagem de história em quadrinhos). Essa obra “era demasiado vasta e homogeneizada para ser obra de um só homem. (A pornografia leve para os proles, escrita por um processo semiautomático em 1984, deve algo a essa ideia)” (pp. 64-65).

Júlia relata uma situação na qual há preocupação em criar – usando as mais diversas formas de disseminação da informação - um determinado estado de ânimo, entre os membros do Partido e os proles, nos dias que antecedem a Semana do Ódio.

Passeatas, comícios, paradas militares, conferências, exposições de bonecos de cera, sessões cinematográficas, programas de teletela, era preciso organizar tudo; era preciso montar palanques, fazer efígies, inventar lemas, escrever canções, circular boatos, falsificar fotos. Os colegas de Júlia, no Departamento de Ficção, haviam suspenso a produção de novelas e estavam redigindo uma série de panfletos de atrocidades. (p. 143)

A música composta com a intenção de incitar o ódio, o medo e a desconfiança já se tornara popular:

A nova melodia que seria prefixo musical da Semana do Ódio (“Canção do Ódio”, era o título) já fora composta e era tocada incessantemente nas teletelas. Tinha um ritmo selvagem, de latidos que não podiam exatamente ser chamados de música, e parecia o rufar de um tambor. Entoadada por centenas de vozes, ao som de passos em marcha, era aterrorizante. Os proles a haviam adotado e nas ruas, à noite, competia com a sempre popular “Foi apenas uma fantasia desesperada”. (p. 144)

Em poucos dias, todos passavam a cantar a nova melodia e tornavam viva a imagem do inimigo ameaçador. Realimentar o medo, criar um clima de alerta e plantar o ódio eram os principais objetivos dessas campanhas. As técnicas de propaganda são aplicadas em todo o seu potencial a fim de evocar os sentimentos que podem estar adormecidos:

De repente, aparecera por toda Londres um novo tipo de cartaz. Não tinha legenda e representava simplesmente a monstruosa figura de um soldado eurasiático, de três ou quatro metros de altura, avançando com enormes botas e uma cara mongólica sem expressão, apontando uma metralhadora apoiada ao quadril. De onde quer que se olhasse o cartaz, o cano da metralhadora, ampliado pela perspectiva, parecia apontar para o espectador. (p. 144)

Alcançava-se, novamente, a atenção e um estado de terror e ódio, especialmente, entre os proles: “Os cartazes preencheram todos os espaços

livres, tornando-se mais numerosos do que os retratos do Grande Irmão. Os proles, normalmente apáticos em relação à guerra, estavam sendo incitados a um dos cíclicos frenesis de patriotismo” (pp. 144-145). Os proles são tratados como uma massa amorfa. Os 85% da população de Oceania são percebidos e administrados de tal forma que se ofereça o mínimo para mantê-los num estado de vida anestesiado. No Livro de Goldstein há o princípio que rege essa relação:

Todas as crenças, hábitos, gostos, emoções e atitudes mentais que caracterizam a nossa época são realmente destinados a sustentar a mística do partido e impedir que se perceba a verdadeira natureza da sociedade atual. (...) Dos proletários nada há a temer. Entregues a si mesmos, continuarão, de geração em geração e de século a século, trabalhando, procriando e morrendo, não apenas sem qualquer impulso de rebeldia, como sem capacidade de descobrir que o mundo poderia ser diferente do que é. Só poderiam ficar mais perigosos se o progresso da técnica industrial tornasse necessário educá-los mais; porém, como a rivalidade militar e comercial não tem mais importância, declina o nível de educação popular. As opiniões das massas, ou a ausência dessas opiniões, são alvo da máxima indiferença. (p. 202)

É assim que, por exemplo, Winston observa, da janela do quarto que ele e Júlia usam para se encontrar furtivamente, uma mulher prole<sup>113</sup> que cantarola uma música criada pelo versificador: “Sabia de cor a estúpida canção. (...) Tinha-se a impressão de que ficaria perfeitamente contente se a noite de junho fosse infundável, e inesgotável o monte de roupa suja, para ficar ali mil anos, pendurando fraldas no varal e cantando bobagens” (p. 137).

Se, por um lado, Orwell destaca essa apatia dos proles e relaciona isso a um contexto que daria condições para um estado coletivo de indiferença, ele também indica esses sinais entre os membros do Partido. Quando Winston revela a Júlia segredos sobre o Departamento de Registro e sobre memórias que ele guarda

---

<sup>113</sup> Hitchens (2010) lembra que Orwell trabalhou na BBC e nesse período chegou a registrar em seus diários que as únicas pessoas que ele lembrava de ouvir cantando eram as faxineiras que chegavam entre as seis e oito da manhã. Como Hitchens sintetiza: “Eis o conceito da mulher ‘proleta’, maternal, eterna e sofrida, capaz de sobreviver a todos os ditames do Partido (ou ignorá-los)” (p. 34). Hitchens relembra ainda que é a partir desse período na BBC que Orwell se inspira para criar a Sala 101 (existia uma sala 101 na emissora) e para pensar o “duplipensar”. Os pronunciamentos de inúmeros políticos, que ele acompanhou, fizeram-no imaginar que apenas através de um método de pensamento como o duplipensar seria possível dar sentido às declarações.

pessoalmente, a reação dela é de distanciamento: “Que importa? – indagou ela, impaciente. - É sempre uma horrível guerra depois da outra, e a gente sabe que o noticiário é todo falso mesmo” (p. 149). A apatia de Júlia não se revela apenas na convicção de que as notícias não merecem confiança. Ela não crê também que seja possível fazer algo que de fato mude a Oceania ou o mundo. Assim, quando Winston fala de conhecidos seus que sumiram ou como acabará se perdendo completamente o sentido histórico em pouco tempo, Júlia revela ainda mais niilismo: “Não estou interessada na próxima geração, querido. Estou interessada em nós” (p. 151). Winston percebe que Júlia já tem como sua natureza uma sociedade marcada pelo pensamento único, e nesse espaço ela agia com destreza. Ela já era completamente assimilada pelo duplipensar: “Sabia quando aplaudir e quando vaiar, e era toda a ciência de que precisava” (p. 151). A rebeldia possível em Júlia era apenas a das relações sexuais proibidas e a da compreensão de que tudo era mesmo uma farsa. Ela, assim, representava uma nova geração adaptada ao temor diário e procurava extrair o prazer das pequenas contravenções e nada mais.

O processo de doutrinação não estava completo. Mesmo com os indícios de que a nova geração respiraria o ar do totalitarismo de forma natural e com os proles fadados a se manterem conformados, ainda há riscos e alguma possibilidade de surgirem mentes inquietas. Para garantir que a situação permaneça estática é necessário o emprego de tecnologias que sejam capazes de conduzir o pensamento e de manter cada membro do partido em contínuo estado de vigilância. As teletelas realizam essa operação.

### **5.1.3 Teletelas: vigilância, propaganda e disciplina**

O “aparelho” que normalmente merece mais atenção em 1984 é a teletela. É ela que resume tecnologicamente a solução imaginada para um sistema de vigilância e de transmissão de conteúdo que faz o Grande Irmão ser onipresente, ter voz, olhos e ouvidos. No Livro de Goldstein consta: “Nada é eficiente na Oceania, exceto a Polícia do Pensamento” (p. 191). As teletelas tornam justamente essa polícia mais eficiente porque são capazes de captar cada detalhe

da vida íntima dos cidadãos que potencialmente poderiam causar algum desequilíbrio no futuro.

A teletela serve, sobretudo, para regular a vida dos membros do Partido<sup>114</sup> de forma objetiva. É através dela, por exemplo, que o indivíduo é despertado pela manhã: “A teletela estava soltando um apito ensurdecedor, que continuou no mesmo tom durante uns trinta segundos. Era sete e quinze, hora de se levantarem os empregados de escritórios” (p. 33). Os atos que compreendem o despertar e a preparação para o dia de trabalho também são acompanhados e disciplinados por meio da teletela: “Winston ficou em posição de sentido diante do aparelho, onde já apareceram a imagem de uma moça magricela porém musculosa, metida em uniforme e sapato de ginástica” (p. 33). A “moça magricela” não será apenas uma imagem desconectada da vida daqueles que a contemplam. Ela conduz os exercícios, aparentemente acompanha cada um e exige os procedimentos ideais: “- Smith! – gritou da teletela a voz da megera. – 6079 Smith W! *Tu*, tu mesmo! Inclina-te mais, por favor. Podes fazer mais que isso. Não, não estás te esforçando. Mais baixo! Assim está melhor, camarada. Agora, todo mundo, descansar! Olhai para mim” (p. 38).

Além dessa função ordenadora da vida aos moldes militares, a teletela veicula informações sobre a situação na Oceania. Os conteúdos informativos mais recorrentes dizem respeito à guerra, à produção industrial, à exposição dos traidores do Partido e às realizações do Grande Irmão para o povo. A música militar serve para preencher os intervalos: “Dia e noite as teletelas feriam os ouvidos com estatísticas provando que hoje o povo tinha mais alimento, mais roupa, melhores casas, melhor divertimento – que vivia mais, trabalhava menos, era mais alto, mais saudável, mais forte, mais feliz, mais inteligente, bem mais educado, do que o povo de cinquenta anos atrás” (pp. 75-76)<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Vale mencionar que os proles não são controlados pelas teletelas, já que sequer as possuem como um bem doméstico. Os membros da elite do Partido possuem um dispositivo capaz de desligar as teletelas. Como O’Brien sintetiza, diante da surpresa de Júlia: “desliguei. Nós temos esse privilégio” (p. 164).

<sup>115</sup> Essa lista de benesses casa com o ideário utópico de oferecer uma vida melhor para todos, especialmente aos menos assistidos ao longo da história. Isso, no entanto, não significa – como o texto comprova ao longo das suas páginas – que se tenha alcançado esse ponto. O que se mantém é o discurso utópico num mundo distópico.

Uma característica interessante no processo de construção da verdade – através dos meios de comunicação - é obtida por meio do uso constante de dados numéricos na produção de algum produto. Diante das informações divulgadas pelo Ministério da Fatura sobre as previsões trimestrais de produção de botinas, Winston reflete:

Em qualquer caso, os sessenta e dois milhões estavam tão perto da verdade quando cinqüenta e sete, ou cento e quarenta e cinco. Com toda probabilidade, não haviam fabricado botina alguma. Ou, mais certo ainda, ninguém tinha a menor ideia de quantos calçados tinham sido produzidos; nem ninguém se importava.(...) E assim era com todos os fatos registrados, pequenos ou grandes. Tudo se fundia e confundia num mundo de sombras no qual, por fim, até a data do ano se tornara incerto (pp. 42-43)

A informação vira uma névoa, um fluxo de pouco sentido, e só rende algum tipo de indagação na mente de Winston antes de ele passar pela Sala 101 e por O'Brien. Depois que ele, ao final, é “transformado”, esse tipo de notícia entra em sintonia com seu modo de viver diante das informações da teletela sobre, por exemplo, a guerra: “As notícias da frente africana eram extremamente inquietadoras. O dia todo sentira-se intermitentemente preocupado com elas” (p. 275). Winston, depois de ter se tornado “oco”, estava finalmente pronto para ser um membro ideal do Partido, um espectador absolutamente passivo.

O conteúdo das teletelas é essencialmente disciplinador e propagandístico. Não há nada que se pareça com diversão ou que recorra a uma noção de beleza, cultura ou arte. Ele é deliberadamente programado para fazer o poder entrar nas casas e deixar claro que a voz do Partido está ali, que nada foge ao controle e que há uma verdade (mesmo que ela nem sempre seja a mesma). Numa descrição dessas notícias, Winston relata um informe extraordinário feito através das teletelas: “Atenção! Atenção, por favor! Acaba de chegar uma notícia da frente de Malabar. Nossas forças do sul da Índia lograram uma gloriosa vitória. Estou autorizado a dizer que essa batalha poderá aproximar a guerra do seu fim. Eis a notícia...” Logo em seguida são apresentadas a cifras de mortos na frente inimiga, imagens sanguinolentas e, por fim, o anúncio de redução da ração de chocolate de 30 para 20 gramas. “A teletela – talvez para celebrar, talvez para

afogar a lembrança do chocolate perdido – atacou “Oceania, nossa terra”. Era dever de todos ouvirem o hino de pé. Todavia, na posição em que [Winston] estava, não podiam vê-lo” (p. 27).

Nos dispositivos capazes de transmitir imagens em *Admirável, Fahrenheit e Revolução*, os autores não chegaram a imaginar recursos técnicos que pudessem captar sons e imagens ao mesmo tempo que os transmitissem. Em 1984, isso é fundamental para o panoptismo disciplinador que transforma completamente a vida do indivíduo que vive sob vigilância contínua: “O membro do Partido vive, do berço à cova, sob os olhos da Política do Pensamento. Mesmo quando está sozinho jamais pode ter certeza do seu isolamento” (p. 202). Isso, no entanto, não é um sistema isolado. O controle pode se mostrar de várias formas, seja na fiscalização sobre a privacidade através dos vôos de helicópteros da Patrulha da Polícia que monitoram ruas e casas (p. 6) ou no controle das cartas:

Quanto a mandar uma carta pelo correio, era impossível. Por um processo que nem mesmo era secreto, todas as cartas eram abertas em trânsito. (...) quando ocasionalmente havia necessidade de se mandar uma comunicação, existiam cartões postais impressos com longas listas de frases, e o cidadão riscava as que não se aplicavam. (pp. 107 e 108)

A vida não é observada apenas no trânsito e no registro das informações. As manifestações físicas são alvo de vigilância contínua. Garante-se, dessa forma, a supressão dos atos potenciais do sujeito: “Nada do que ele faz é indiferente. Suas amizades, seus divertimentos, sua conduta em relação à esposa e aos filhos, a expressão de seu rosto quando está só, as palavras que murmura no sono, e até os movimentos característicos do seu corpo, é tudo ciosamente analisado” (pp. 202-203). Essa vigilância envolve qualquer manifestação visível que pareça dar a ideia de que alguém está pensando:

Era terrivelmente perigoso deixar os pensamentos vaguearem num lugar público, ou no campo de visão duma teletela. A menor coisa poderia denunciá-lo. Um tique nervoso, um olhar inconsciente de ansiedade, o hábito de falar sozinho – tudo que sugerisse anormalidade, ou algo de oculto. (p. 63)

As teletelas são as definidoras do próprio modo de agir dos membros do Partido. O sistema nervoso deve ser controlado, deve ser domesticado caso não se queira correr o risco de ter ideias próprias. Como relata Winston: “Manter o rosto sem expressão não era difícil, e com esforço se podia até controlar a respiração: mas não era possível controlar o bater do coração, e a teletela, era bastante sensível para captá-lo” (p. 80). O ideal é ter, de fato, um real olhar bovino, uma vida sem indagações e sem dúvidas capazes de gerar uma expressão facial traidora. O ideal é ter transformado o duplipensar em modo de vida, em natureza.

Outro risco diz respeito a uma conduta que pareça associal: “era sempre ligeiramente perigoso fazer qualquer coisa que sugerisse o gosto pela solidão, mesmo que fosse apenas passear sozinho. Em Novilíngua havia uma palavra para isso: *proprivida*, e significava individualismo e excentricidade” (p. 83). A normalidade ideal é a que em nenhum segundo mostre a humanidade instintiva de cada um.

O mecanismo de punição e controle em *1984* tem menos relação com o ato em si. A verdadeira intenção do poder é conseguir criar um sistema que previna e elimine a dissidência, mesmo que ela esteja longe de ser comprovada. O fato vale pouco, a mera possibilidade deve ser banida:

Pensamentos e atos que, descobertos, resultariam em morte certa, não são formalmente proibidos, e os intermináveis expurgos, prisões, torturas, detenções e vaporização não são infligidos como castigo por crimes realmente cometidos, mas são apenas a liquidação de pessoas que poderiam talvez cometer um crime no futuro. (p. 203)

A teletela é a encarnação tecnológica do Grande Irmão capaz de levar a verdade, disciplinar corpos e mentes, vigiar e monitorar e, principalmente, moldar a vida. Usando um termo de Foucault, a teletela consegue “docilizar” o indivíduo e tornar a governabilidade possível em seus aspectos mais íntimos.

O conteúdo, em si, não parece ser capaz de convencer ou persuadir a todos de forma profunda. Mesmo que Winston possa não ser um cidadão completamente igual aos demais e até seja menos conformado, há poucas evidências de que por trás do olhar dos demais membros do Partido não haja o



mesmo turbilhão de dúvidas e memórias incompatíveis com o regime. Estão, como na maior parte do tempo na vida de Winston, silenciados e controlados. A propaganda das teletelas só é absolutamente eficiente quando o sujeito perdeu completamente a humanidade, quando perdeu a esperança e a alma, quando ficou oco.

#### **5.1.4 Cinema: adoração, ódio e ritualização**

As teletelas envolvem a vida do sujeito num nível quase sempre privado e não há registros de demonstrações espontâneas de “ódio” ou “alegria” diretamente relacionadas a uma notícia veiculada nelas. Essas manifestações acontecem em outras circunstâncias igualmente programadas como parte do planejamento que procura incutir sentimentos úteis à manutenção do poder em Oceania. Há um momento no dia dedicado a reunir as pessoas diante de uma teletela numa espécie de comunhão. São os “Dois Minutos de Ódio” destinados a reforçar diariamente o desprezo e o temor ao inimigo, o ódio, em especial, a Emmanuel Goldstein<sup>116</sup> - o “Inimigo do Povo” e “traidor original” – e a adoração incessante ao Grande Irmão. Gottlieb (2001) lembra que, para os contemporâneos de Orwell, os julgamentos são “alusões às fantasmagóricas fabricações dos julgamentos de Moscou nos anos 1930, através dos quais Stalin limpou líderes em formação do Partido e do exército que ele considerava como potenciais rivais pelo poder” (p. 85). Orwell certamente vislumbrou isso, mas é possível ir além dessa relação contextual.

O programa - como descreve Winston em relação a um dos dias, mas normalmente é seguido o mesmo esquema - apresenta um discurso e a imagem de Goldstein de tal forma que ele pareça ter “a cara duma ovelha, e a voz também recordava um balido”. Seus discursos são baseados em ataques frontais às doutrinas do Partido, mas com argumentos exagerados e facilmente refutáveis; no entanto, é sempre “suficientemente plausível para encher o cidadão de alarme”. Na sequência dessas cenas, surgem as tropas inimigas – as eurásianas no momento - ao fundo até se fundirem ao rosto de um soldado marchando com uma

---

<sup>116</sup> Booker (1994b, p. 72) lembra que a figura de Goldstein pode ser diretamente relacionada à “demonização” de Leon Trotsky dentro do bloco soviético durante o regime de Stalin.

metralhadora em direção à platéia “parecendo saltar da superfície da tela, de modo tão real que alguns da primeira fileira se inclinaram para trás” (p. 17). Depois disso, a imagem do Grande Irmão aparece e palavras de ordem são proferidas. Essa sequência gera sensações na plateia, fazendo-a gritar ameaças e atirar objetos contra a imagem de Goldstein e, por fim, a celebrar o Grande Irmão.

Winston procura não participar sempre desses eventos, mas a sensação que ele descreve sintetiza o propósito do momento estrategicamente planejado: “O horrível dos Dois Minutos de Ódio era que, embora ninguém fosse obrigado a participar, era impossível deixar de se reunir aos outros. Em trinta segundos deixava de ser preciso fingir” (p. 16). O ódio extravasado era autorizado e virava uma celebração que permitia identificar o inimigo e celebrar o redentor. Winston relata, por exemplo, a reação de uma mulher num desses dias: “Com um murmúrio trêmulo que parecia dizer “Meu Salvador”, estendeu os braços para a tela. Depois ocultou a face nas mãos. Era claro que orava” (p. 18). Ao mesmo tempo em que há esse tipo de reação mais intimista, também há o delírio coletivo:

Nesse momento, todo o grupo se pôs a entoar um cantochão ritmado “G.I.!... G.I.!... G.I.!...” repetido inúmeras vezes com uma longa pausa entre o G e o I – um som cavo e surdo, curiosamente selvagem, no fundo do qual se parecia ouvir batidas de pés nus e o rufo dos atabaques. (...) Era um estribilho que se ouvia com frequência nos momentos de emoção dominadora. (p. 18)

Há um forte apelo espetacular e religioso nesses momentos como nas cerimônias do Orgião-Espadão do Estado Mundial, em *Admirável*, ou, ainda, o delírio coletivo que surge diante das chibatadas que o Selvagem desfere em seu próprio corpo. Aqui, no entanto, não se trata de um ritual que recorra a uma ideia de prazer ou uma busca pela transcendência espiritual ou sentimento comunitário induzido. Ela é, mais do que tudo, catártica. Procura tornar o ódio uma experiência exterior e identificável com inimigos em comum: Goldstein ou os inimigos militares. A informação sobre esses traidores e inimigos é tornada pública através dos jornais e dos programas das teletelas. Para criar uma coesão e um sentimento coletivo são empregados os minutos de ódio. A informação se converte finalmente em crença. Isso se evidencia numa observação de Winston a respeito do comportamento de Júlia nesses momentos de ódio manifesto:

“Durante os Dois Minutos de Ódio [ela] sempre superava os outros nos insultos a Goldstein. Entretanto, tinha ideia muito obscura de quem fosse Goldstein e que doutrinas pregava. Crescera depois da Revolução e era moça demais para se lembrar das batalhas ideológicas de 1950 a 1970” (p. 148).

Isso acontece também nos enforcamentos públicos de inimigos capturados. É uma das formas de entretenimento e conteúdo para filmes, fazendo parte do cotidiano de todas as pessoas<sup>117</sup>. Num diálogo entre Winston e Syme (um vizinho) isso se evidencia: “- Foste ver os enforcamentos, a noite passada? – indagou Syme. / - Estava trabalhando – disse Winston, com indiferença. – Com certeza verei no cinema. / -Não é a mesma coisa – comentou Syme” (p. 51).

A primeira anotação que Winston faz no seu diário é acerca do que ele presenciou no cinema numa noite. Como diz, os filmes são “Tudo fitas de guerra”. Destaca a reação do público em relação a uma dessas fitas que caracteriza como “muito boa”, envolvendo um navio com refugiados:

Público muito divertido com cenas de um homenzarrão gordo tentando fugir nadando dum helicóptero, primeiro se via ele subindo descendo náguas que nem golfinho, depois pelas miras do helicóptero, e daí ficava cheio de buracos o mar perto ficava rosa e de repente afundava como se os furos tivessem deixado entrar água. público dando gargalhadas quando afundou. (p. 11)<sup>118</sup>

A descrição segue e agora é um barco cheio de crianças que é atingido pelo mesmo helicóptero. Ele destaca uma mulher que protege uma criança e logo em seguida a explosão de uma bomba sobre eles:

Daí uma ótima fotografia dum braço de criança subindo subindo subindo um helicóptero com a câmara no nariz deve ter acompanhado e houve muito aplauso no lugar do partido mas uma mulher da parte dos proles de repente armou barulho que não deviam exhibir fita assim pras crianças não é direito na frente de crianças não é daí etal que a polícia a botou na

<sup>117</sup> Winston relata a reação dos filhos do casal vizinho sobre o hábito de presenciar os enforcamentos como espécie de programa familiar: “Deviam ser enforcados aquela noite, no Parque, uns prisioneiros eurásianos criminosos de guerra. Isso acontecia uma vez por mês e era um grande espetáculo popular. As crianças sempre exigiam que as levassem.” (p. 25)

<sup>118</sup> Há textos, como esta citação, que são fragmentos daquilo que Winston escreve em seu diário. Estes trechos são reportados em Novílingua, por isso a construção apresenta características gramaticais, semânticas e ortográficas diferentes da língua padrão.

rua não acho que aconteceu nada para ela ninguém se importa com o que os proles dizem reação prole típica eles nunca... (pp. 11-12)

É o único momento no qual há um relato em que pareça haver diversão ou sorrisos envolvendo a reunião oficial e legal de pessoas. No entanto, a motivação não escapa a um esquema que preveja o desprezo pelo afeto ou a falta absoluta de compaixão. Como já foi lembrado, Orwell tem uma atitude no sentido de criticar os regimes totalitários e suas formas de perpetrar o poder. Claramente se trata de uma hipérbole a imagem do braço do menino em close, mas o cinema tem aqui uma função clara de incutir a destruição do inimigo como motivo de diversão, com imagens banais e plasticamente sedutoras. Não há nada da sutileza da propaganda nazista ao modo dos desígnios de Goebbels ou do apuro estético de um *Alexandr Nevski* (1938), de Serguei Eisenstein.

Apenas uma mulher prole parece não ser insensível o suficiente e ainda é capaz de mostrar algum traço de indignação, de humanidade. Os demais estão inebriados pelas imagens, aplaudem e sorriem satisfeitos. Não há como saber o que há de prazer, coação ou indiferença por trás de rostos que se comportam como robôs.

## 5.2 Conclusão

Aldridge (1984) afirma que a marca fundamental de *1984* é “o abuso do poder ou, mais explicitamente, ‘o ânimo do totalitarismo’ ”. E, por conta disso, o texto não poderia ser visto da mesma forma que *Nós* e *Admirável*, por exemplo. Estes, de acordo com a autora, teriam traços mais claros dos “efeitos alienantes da ciência e tecnologia” (p. 79). É até possível concordar no sentido de que a tecnologia e a ciência têm visibilidade menor na forma como o poder se constitui em *1984*. A ideia de uma ciência pura como expressão do conhecimento independente da sua aplicabilidade é igualmente ausente em *Nós* ou *Admirável*. Não se pode encontrar, em momento algum, alguma semelhança com o papel que se confere à ciência na Casa de Salomão de *Nova Atlântida*.

O conhecimento científico e a tecnologia estão sempre associados a uma relação de poder, a um fim, a uma razão de ser nos textos distópicos contemplados aqui. Em 1984 isso se torna, no entanto, menos fantasioso. Não há aspectos positivos na distopia de Orwell e desde o começo o protagonista precisa sentir “uma onda de pó áspero” (p. 5). no rosto. Ele não caminha sobre o vidro; não há soma ao final do dia e seu Gim Vitória tem “cheiro enjoado” (p. 8); as teletelas em casa não são simulações de famílias (como em *Fahrenheit*), mas, sim, olhos e ouvidos ordenando e vigiando sem parar. A organização burocrática de Oceania é eficiente nos seus propósitos e alcança aquilo para o qual se propõe: manter o poder funcionando nas mãos do Partido.

A síntese de Gottlieb (2001), referente a 1984 ser um mundo forjado pela “ciência do terror”, é esclarecedora. Esse estado das coisas toca também a forma como o conhecimento aplicado é constituído. Não se acredita mais num gênio capaz de encontrar as soluções para as mazelas reais da população. O cientista se converte num estudioso capaz de descobrir os sinais que ofereçam qualquer distúrbio da ordem. Ele deve ser capaz de calcular o risco que o indivíduo representa para o poder e, assim, moldar a vida dele pelo medo e pela coerção.

O cientista de hoje é uma mistura de psicólogo e inquisidor, estudando com extraordinária minúcia o significado das expressões faciais, dos gestos e tons de voz e verificando os efeitos reveladores das drogas-da-verdade, terapia de choque, hipnose e tortura física; ou é químico, físico ou biológico só interessado pelos ramos da sua profissão ligados à supressão da vida. (p. 186)

É interessante destacar que profissões, perfis e papéis sociais desempenham as figuras que assumiram o poder na organização social de 1984: “Fora também bastante evidente que tipo de pessoas controlaria este mundo. A nova aristocracia era composta, na sua maioria, de burocratas, cientistas, técnicos, organizadores sindicais, peritos em publicidade, sociólogos, professores, jornalistas e políticos profissionais” (p. 197). São personagens representativos do século 20 e estão associados aos conhecedores dos fenômenos envolvendo os meios de comunicação (publicidade e jornalistas), aos detentores e disseminadores modernos do conhecimento (cientistas, técnicos, sociólogos e professores) e aos organizadores e líderes de grupos sociais (organizadores

sindicais e políticos profissionais). Essa combinação conduziu a um estado que controla a informação com finalidades bem evidentes e organiza a sociedade de tal forma que se sinta constantemente coagida. Não se trata de uma decorrência natural dessas ocupações, mas Orwell associa o viés mais totalitário dessa combinação como mais uma condição capaz de criar um sistema radical.

Quando se compara *1984* aos demais textos, percebe-se que a estabilidade social deixou de ser um fim, deixou de ser a meta da sociedade. Essa busca pela estabilidade é muito clara em *Nós*, que converte o homem em número manipulável; em *Admirável*, através da infantilização do sujeito; em *Fahrenheit*, com o estímulo ao consumismo e a uma alienação consciente; e em *Revolução*, através de um sistema administrativo que tutela os cidadãos e regula suas atividades. Em *1984*, não há sequer sensação de estabilidade e a instabilidade se torna um meio de manter o poder. A única estabilidade de Oceania é a certeza de que sempre deverá haver o Grande Irmão e o poder nas mãos do Partido. É promovendo a instabilidade do indivíduo que os meios de comunicação são organizados e abastecidos: a todo instante as teletelas trazem notícias de vitórias ou derrotas em terras distantes que acabam afetando a produção ou a provisão de um produto ou outro; a imprensa e os livros oferecem verdades mutantes; nunca se pode ter privacidade próximo de uma teletela; os livros baratos são distribuídos de forma “não oficial” entre os proles para oferecer uma noção de descontrole estatal; de tempos em tempos, e de maneira aleatória, a cidade é tomada de cartazes, músicas e atividades diversas que criam um clima de ódio. Tudo isso é mantido sob o rigoroso planejamento e controle do Partido.

Todo o sistema de *1984*, sob o aspecto dos propósitos que o Partido projeta como forma de controle, pode ser sintetizado, de acordo com Steinhoff (1983), da seguinte maneira:

Ele controla o passado e o futuro através da criação de um presente contínuo, destruindo assim a história e a esperança. Ele isola os cidadãos dos estrangeiros através de um estado de guerra e dos conterrâneos por meio da espionagem e da suspeição, privando-os do conhecimento e confiança essenciais para fazer comparações em contrastes que poderiam conduzir a uma rebelião. (p. 150)

O indivíduo se torna, ao mesmo tempo, isolado porque suas conexões com o outro são sempre superficiais e marcadas pela desconfiança e deve ser igual a todos os demais porque a individualidade pode representar a expressão de algo que entre em conflito com o Partido. Nada do que é peculiar é permitido. Pelo contrário, se houver um traço de singularidade, tudo isso, idealmente, deve ser subtraído do sujeito. A sequência de fatos envolvendo O'Brien e Smith revela isso. A partir do momento em que este é torturado, desencadeia-se um interessante "diálogo" com O'Brien. Este deixará claro para Smith como e por que age o Partido da forma que age: "Não apenas destruímos nossos inimigos; nós os modificamos" (p. 241). Entre as torturas e condições de privação e terror infligidas a Smith, O'Brien discorre sobre o que representa qualquer forma de pensar diferente do Partido - "É-nos intolerável que exista no mundo um pensamento errôneo, por mais secreto e inerte que seja" (p. 243) - e resume a pretensão essencial da conduta desejada para cada um - "A ordem dos antigos despotismos era "tu não farás". Os totalitários para "tu farás". Nossa ordem é "tu és" (p. 243). Steinhoff (1983) diz que o "ideal inumano dos governantes de 1984 é a perfeição, a perfeição da uniformidade" (p. 152).

Para obter o "tu és" é necessário transformar o sujeito até o ponto em que ele se torne apenas um autômato programável: "Serás oco. Havemos de te espremer, te deixar vazio, e então saberemos como te preencher." (p. 244) E isso tem apenas uma finalidade: "Sabemos que ninguém jamais toma o poder com a intenção de largá-lo. O poder não é um meio, é um fim em si" (p. 251). Não se mantém o poder indefinidamente com indivíduos capazes de sonhar, de imaginar, de se associar ou de se rebelar.

O poder está em se despedaçar os cérebros humanos e tornar a juntá-los da forma que se entender. Começas a distinguir que tipo de mundo estamos criando? É exatamente o contrário das estúpidas utopias hedonísticas que os antigos reformadores imaginavam. (...) O progresso em nosso mundo será o progresso no sentido de maior dor. As velhas civilizações proclamavam-se fundadas no amor ou na justiça. A nossa funda-se no ódio. Em nosso mundo não haverá outras emoções além do medo, fúria, triunfo e autodegradação. Destruiremos tudo mais, tudo. Já estamos liquidando os hábitos de pensamentos que sobreviveram de antes da Revolução. Cortamos os laços entre filho e pai, entre homem e

homem, entre mulher e homem. Ninguém mais ousa confiar na esposa, no filho ou no amigo. Mas no futuro não haverá esposas nem amigos. As crianças serão tomadas das mães ao nascer, como se tiram os ovos da galinha. O instinto sexual será extirpado. A procriação será uma formalidade anual como a renovação de um talão de racionamento. Aboliremos o orgasmo. Nossos neurologistas estão trabalhando nisso. Não haverá lealdade, exceto lealdade ao Partido. Não haverá amor, exceto amor ao Grande Irmão. Não haverá riso, exceto o riso de vitória sobre o inimigo derrotado. Não haverá nem arte, nem literatura, nem ciência. Quando formos onipotentes, não teremos mais necessidade de ciência. Não haverá mais distinção entre a beleza e a feiúra. Não haverá curiosidade nem fruição do processo da vida. Todos os prazeres concorrentes serão destruídos. Mas sempre ... não te esqueças, Winston ... sempre haverá a embriaguês do poder, constantemente crescendo e constantemente se tornando mais sutil. Sempre, a todo momento, haverá o gozo da vitória, a sensação de pisar um inimigo inerme. Se queres uma imagem do futuro, pensa numa bota pisando um rosto humano, para sempre. (p. 255)

Ao final do processo pelo qual passou Winston, o que restava dele era uma casca, um corpo vazio; permanecia vivo, mas nada nele lembrava um homem: “Não estava aborrecido; não tinha o menor desejo de conversa ou distração. Bastava-lhe estar só, não apanhar nem ser interrogado, ter bastante que comer e sentir-se limpo de corpo inteiro” (p. 263). Ele finalmente era um membro ideal do Partido e da nova sociedade, mas não era mais um homem.



## 6. REVOLUÇÃO NO FUTURO (1952)

*Revolução no Futuro* narra um futuro não especificado nos Estados Unidos<sup>119</sup>, depois de uma Terceira Grande Guerra. Durante o período da guerra, os governantes apostaram no trabalho de engenheiros, cientistas e administradores no desenvolvimento de soluções tecnológicas para os diversos campos da vida civil e militar. Acredita-se que “foi o milagre que ganhou a guerra – produção quase sem nenhuma força humana” (p. 7). Nascia, assim, uma elite de engenheiros e administradores detentores de conhecimentos técnicos - o *know-how* - capaz de ampliar, aperfeiçoar e ajustar, principalmente, a produção industrial de acordo com as demandas e necessidades do mercado norte-americano. Nesse processo de aperfeiçoamento constante dos sistemas industriais, um dos principais métodos será o da automatização da produção a partir dos princípios da cibernética<sup>120</sup>. No texto de Vonnegut, essa automatização será representada notadamente pela substituição do homem em inúmeras tarefas profissionais.

Essa sociedade vive a plenitude da tecnologia industrial e tem como lema a tríade: eficiência, economia e qualidade. Vive-se na época de uma “Segunda Revolução Industrial”<sup>121</sup> e finalmente o homem está liberto das atividades que exigiam a força e daquelas que se tornavam rotinas repetitivas e exaustivas.

O conceito compartilhado por essa elite é de que nunca se vivera tempos melhores. Paul Proteus<sup>122</sup> afirma, inicialmente, orgulhoso: “Pela primeira vez,

---

<sup>119</sup> A história se desenrola em “Ilium, Nova Iorque” e, no momento, a cidade tem divisões geográficas importantes para a trama e para o clima social de *Revolução*. São três grandes áreas: “No Noroeste estão os dirigentes e engenheiros e funcionários públicos e uns poucos profissionais; no Nordeste estão as máquinas, e no Sul, do outro lado do rio Iroquois, está a área localmente conhecida como Homestead, onde a maioria das pessoas vive” (p. 7). Esta área – Homestead – é o lugar que acomoda e representa o processo de exclusão do avanço tecnológico de *Revolução*.

<sup>120</sup> Vonnegut se baseou no texto *Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos*, de Norbert Wiener, lançado em 1950, para dar suporte às suas “aplicações” da cibernética na América de *Revolução*. A edição usada aqui para as citações é de 1954.

<sup>121</sup> Os termos “Segunda e Terceira Revolução Industrial” também são usados a partir de Wiener e Paul Proteus chega a fazer menção ao matemático dentro de *Revolução*. Ver mais em Wiener, 1954, pp. 134-183.

<sup>122</sup> Ele é o protagonista do romance e pode ser caracterizado como: doutor, engenheiro, gerencia a Usina de Ilium (em Nova Iorque). Seu falecido pai foi um importante agente na transição para a automatização das fábricas e de boa parte da sociedade - “Seu pai, o doutor George Proteus, era na ocasião de sua morte o primeiro Diretor Nacional Industrial, Comercial, de Comunicações, Abastecimento de recursos do país, posição próxima em importância apenas da presidência dos

depois do grande banho de sangue da guerra, o mundo estava realmente limpo de terrores antinaturais - fome em massa, prisões em massa, torturas em massa, assassinatos em massa” (p. 12). O principal responsável por tamanha estabilidade era o *know-how*; afinal, a guerra fora vencida pelo conhecimento sobre os sistemas de organização e sobre as técnicas de produção. O próprio sistema de governo era devedor da tecnologia: “A democracia devia sua vida ao *know-how*” (p. 7). Paul, por exemplo, se refere aos bens produzidos pelas máquinas como “frutos da paz” (p. 9). As aplicações de sistemas gerenciais e de controle são feitas de tal maneira que abarquem a vida em vários aspectos. Isso pode ser percebido desde o uso dos códigos alfanuméricos que cada cidadão possui, além do tradicional nome e sobrenome, até o uso do EPICAC XIV - o cérebro eletrônico - para definir, por exemplo, os números das demandas industriais projetadas para cada família para um determinado ano.

Essa condição tecnológica, especialmente sob o viés industrial e maquinístico, acaba sendo a principal motivadora das tensões dos Estados Unidos na distópica de Vonnegut. Não há um cenário tão opressivo, em termos políticos e sociais, como nos textos de Zamiatin ou Orwell, mas a manutenção da ordem através da vigilância e do controle sobre os cidadãos também é fundamental para a estabilidade social. A população que ficou destituída dos seus postos de trabalho não se sente completamente satisfeita<sup>123</sup>, mesmo que esteja bem alimentada, tenha moradia e usufrua de uma série de aparatos tecnológicos em suas casas. Há um sentimento generalizado de insegurança entre aqueles (a maioria da população) que não possuem domínio nas especialidades exigidas para as profissões que restaram. Essas especialidades se relacionam a uma grande capacidade intelectual ligada à engenharia e à administração. Os homens de habilidades “comuns” - geralmente aqueles que foram substituídos pelas máquinas ou os que não tiveram um bom desempenho nos Testes de Aptidão<sup>124</sup> -

---

Estados Unidos” (p. 8). Paul Proteus será a figura a desempenhar o papel equivalente ao de D-503, de Marx e de Winston, nos outros textos. Inicialmente, ele parece integrado à sociedade, desempenha suas tarefas de forma convicta e, no decorrer da trama, adquire uma consciência que leva ao conflito com o sistema vigente, a ponto de ele sofrer as penas por conta disso.

<sup>124</sup>Esses testes fazem parte de uma organização social severamente controlada pela programação de máquinas que definem os destinos da vida. Isso fica bem ilustrado no momento em que Bud é demitido da usina depois de ele mesmo ter desenvolvido um equipamento que tornara vários funcionários obsoletos (ele inclusive). Paul tenta realocá-lo, mas nada pode ser feito

são um problema na era da perfeição dos sistemas maquinísticos que funcionam de forma automática. Parte dos homens se torna dispensável a cada avanço tecnológico e passa a ocupar outras áreas, como a manutenção de ruas – uma imensa categoria que trabalha nos grupos de Reparação e Saneamento conhecida como “Cheirosos e Sebosos” -, o exército ou funções diversas, como atendentes em bares tradicionais, escritores ou prostitutas<sup>125</sup>.

Os “Cheirosos e Sebosos” moram em Homestead. Esta área é o centro dos contrastes entre desempregados e empregados, obsoletos e eficientes, insatisfeitos e satisfeitos. Há “diretrizes” que restringem a presença da elite em áreas como Homestead, assim como a entrada nas usinas é extremamente vigiada. Isso faz parte de uma política de organização de espaços cuja finalidade é evitar qualquer tipo de instabilidade social ou oscilação na produção industrial<sup>126</sup>.

A trama de *Revolução* se desenvolve em torno da vida de Paul Proteus e, especialmente, da forma como ele muda o seu ponto de vista e, por causa disso, a sua vida. Inicialmente, ele divide suas tarefas entre a gerência da Usina e o convívio com a esposa, Anita, que deseja vê-lo ascender a um cargo ainda mais graduado e prestigiado. Nesse momento, Paul ainda acredita que “as máquinas eram divertidas e deliciosas” (p. 14). O desenrolar dos fatos e a consciência de Paul farão com que ele, paulatinamente, desconsidere essa promoção como algo desejável e isso acabará gerando conflitos decisivos com a esposa. O casamento não resistirá às decisões de Paul; e Anita, ao final da trama, se envolverá com um engenheiro mais convicto de sua escalada profissional.

---

para mudar o “Perfil de Empreendimento e Aptidão”. O perfil é definido através de um gráfico que reúne as várias avaliações pelas quais os alunos passam durante a vida como estudante. Esse gráfico reúne dados categorizados em, por exemplo, teoria, administração, criatividade e personalidade. Isso produz um perfil baseado em “unidades métricas misteriosas e sem nome”, que seria invariavelmente utilizado para definir sua vida profissional. Assim, mesmo Bud sendo reconhecidamente talentoso, não adiantaria tentar indicá-lo para uma vaga na usina: “a eterna vigilância era o preço da eficiência. E as máquinas incansavelmente voltariam a baralhar seus dados, cada vez mais, em busca de retardatários, clandestinos e desajustados” (p.71). Seu perfil não tinha mais colocação no quadro existente e não havia como inserir um novo gráfico que o caracterizasse.

<sup>125</sup> São exemplos de empregos citados em *Revolução*.

<sup>126</sup> “De vez em quando, apesar das leis anti-sabotagem, alguém inventava de atentar contra qualquer coisa. Nada acontecera em Ilium durante anos, mas Paul tinha ouvido relatos de outras fábricas – relatos que falavam de um visitante com uma bomba caseira dentro de uma pasta em Syracuse; de uma velha senhora em Buffalo destacando-se de um grupo de turistas para emperrar com o guarda-chuva um mecanismo de precisão vital...” (p. 73).

A crise de Paul começa a se revelar quando ele vai até Homestead buscar uísque para um velho amigo - Edward Finnerty - que irá visitá-lo à noite. Lá ele é reconhecido por um antigo maquinista, Rudy Hertz, que servira de modelo para os movimentos automatizados e mais tarde acabara demitido. Eles conversam e Proteus sabe que contribuiu para que uma máquina o substituísse.

Quando reencontra Finnerty, passados quase 13 anos, surpreende-se com a condição do amigo. Insatisfeito com a vida que levava e com o sistema ao qual tinha que se adequar, ele havia se demitido de seu alto cargo. As conversas com Finnerty adquirem corpo e se tornam mais representativas para Paul quando, num outro momento, os dois acabam conhecendo o reverendo James J. Lascher, novamente em Homestead, capelão dos Corpos de Reconstrução e Saneamento e também antropólogo. As críticas daquele cidadão à classificação das pessoas de acordo com o seu Q.I. conquistam a atenção de Finnerty. A observação de Lascher esclarece o tipo de conhecimento que define os dirigentes nesses testes: “Não só uma pessoa deve ser brilhante, mas deve ser brilhante segundo certos requisitos estabelecidos e úteis: basicamente administração ou engenharia” (p. 89).

O reaparecimento de Finnerty gera uma série de eventos na vida de Paul que o levarão a ser advertido pelo Dr. Kroner, seu gerente superior e encarregado das usinas da divisão leste do país, depois de uma série de procedimentos ilegais ligados a Paul. Kroner o ameaça e chega a considerar as suas declarações como “contra o sistema”, mas propõe uma solução para o caso. Ele lhe oferece a promoção e pede que deponha contra Lasher e Finnerty, acusando-os de sabotadores. Daí em diante, Paul tentará se distanciar cada vez mais da vida antiga e chega a adquirir uma fazenda como forma de retorno a uma rotina mais simplificada. Nessa empreitada, tenta convencer Anita e a leva a Homestead para que ela perceba o mundo da mesma forma que ele: “A fim de conseguirmos o que temos hoje, Anita, o que na realidade fizemos foi arrebatá-las a estas pessoas a coisa mais importante que elas possuíam: o sentimento de que eram necessárias e úteis, a base do seu auto-respeito” (p. 161). Para ela, os habitantes de Homestead vivem muito bem e recebem o que merecem: “Que mais poderíamos dar às pessoas que elas ainda não tenham?” (p. 168).

Paul é convocado para participar do encontro na Ilha de Meadows, um evento anual de atividades esportivas e sociais envolvendo engenheiros e administradores de diversos escalões e usinas. Durante o encontro, Paul é secretamente incitado a se infiltrar num grupo, os “Camisas Fantasma”, que, já se suspeita, está armando alguma revolta ou conspiração. Para isso, eles demitem-no e, como recompensa, prometem promovê-lo. Ao ouvir a proposta, ele efetivamente se demite. Todos pensam que suas palavras são apenas a confirmação de que aceitou a missão para atuar como espião.

Expulso da ilha, Paul parte para Mainland e, ao chegar ao alojamento, flagra Anita com outro homem. De volta à sua casa, Paul recebe a visita de um policial que exige que ele se apresente à delegacia e devolva todos os documentos e benefícios aos quais deixou de ter direito por ter sido demitido. Depois disso, resolve ir a Homestead e acaba sendo drogado. Ainda inebriado, é levado a um esconderijo e descobre as lideranças dos Camisas Fantasma. Nota que Finnerty e Lasher fazem parte da articulação do grupo. No outro dia, presencia uma assembleia nacional com integrantes do movimento que se apresentarão como Camisas Fantasma e, juntamente com quem mais se sensibilizar com a causa, anunciarão que irão marchar pelo país, destruindo as máquinas e devolvendo a América para o povo. Finnerty defende que, “em seguida, voltaremos aos valores básicos, às virtudes básicas!” (p. 273).

Um manifesto foi redigido em nome de Paul Proteus e enviado aos burocratas, engenheiros e gerentes de baixo escalão e também aos meios de comunicação. O texto busca combater a crença no desenvolvimento tecnológico e reintegrar as pessoas excluídas ao trabalho. A reunião é interrompida pela polícia. Paul não consegue escapar e é preso.

Na prisão, recebe a visita de Kroner e Anita, já informada de que ele deveria estar agindo como agente infiltrado. Kroner prepara-se para gravar o relato de Paul como espião e, ao ser indagado sobre quem é o líder da conspiração, é ele quem se apresenta como tal: “Sou eu, e que Deus me ajudasse a ser melhor líder” (p. 284). Acaba sendo acusado como traidor e o seu julgamento contará com ampla cobertura da televisão. Nesse momento, Paul aproveita para discursar: “A principal tarefa da humanidade é procurar se aproximar ao máximo

do que sejam os seres humanos,” disse Paul, “e não servir de meros acessórios às máquinas, instituições e sistemas” (p. 288).

Em meio ao julgamento televisionado, irrompe o ruído de um tumulto na rua e manifestantes atiram tijolos contra a janela do tribunal. A revolução começa e parte da população destrói todas as máquinas e dispositivos mecânicos pelo caminho. Esse movimento se desenrola em outras cidades do país. Depois de dias de destruição e conflitos, o governo ordena que os rebeldes de Ilium se rendam e pede que entreguem os líderes da revolta. Os líderes – Paul, Finnerty, Lascher e von Neumann – encaminham-se, por fim, em direção às barricadas no limite da cidade para se entregar.

Vonnegut usa<sup>127</sup> também uma visita de um líder espiritual, o Xá de Bratpur, vindo de uma terra distante na companhia de um assessor e intérprete. Esse Xá representa uma cultura “menos desenvolvida” e é recebido pelo Dr. Ewing J. Halyard a quem caberá apresentar Ilium e suas maravilhas tecnológicas. Esse choque de realidades serve para criar contrapontos entre essas culturas e, quase sempre, satiriza os modos de vida expostos por Halyard.

### **6.1 A comunicação eficiente para uma sociedade tecnológica**

Para Mark Hillegas (1967), *Revolução* possui uma notável diferença em relação às demais ficções distópicas anteriores. Ela “parece mais próxima da realidade como poderemos vir a conhecê-la” (p. 161). Ele reconhece nas representações de Vonnegut muitas características que estão fundadas naquilo que a própria sociedade manifesta nesse momento e, por isso, a considera num patamar superior. Em comparação aos demais textos aqui relacionados, *Revolução* é o que realmente menos parece se distanciar das possibilidades mais imediatas do vivido.

Artur Link (1965) descreve esse momento, nos Estados Unidos, como de “milagre da produção”. Os dados sobre produção industrial e de energia no

---

<sup>127</sup> Em intercalações de capítulos. Esses cortes não chegam a representar mudanças no desenrolar da trama; no entanto, serão citados na análise por representarem momentos, a exemplo das revelações do Livro de Goldstein ou de Beaty para Montag, nos quais o autor permite uma crítica mais específica e organizada.

período que se inicia em 1940 e que seguirá por mais, pelo menos, 20 anos é de crescimento constante. Essa produção tem a ver com a condição privilegiada do país durante a guerra, mas há também decisões importantes em termos estratégicos que influenciam diretamente na situação norte-americana e abastecem a imaginação de Vonnegut. Como Link afirma, a partir de 1940 são criadas comissões de investigação e pesquisa com a finalidade de aumentar e aprimorar a capacidade industrial a partir da pesquisa científica aplicada. Objetivamente, isso impactará da seguinte forma: “em 1941 havia 87 mil cientistas profissionais empregados e em 1959 esse número era de 277 mil. E o índice de produção industrial, nesse período, aumentou em 150%” (pp. 996-997).

Nesse período, observa-se a ampliação da manufatura de vários bens, de rádios e televisores a automóveis. A produção industrial vai tornando a presença desses produtos em praticamente todos os lares numa característica da sociedade norte-americana a partir da metade do século 20. Link destaca que “A idade dos aparelhos materializou-se subitamente depois de 1945. De um dia para o outro, ao que parece, um exército de novos produtos surgiu no mercado numa torrente que não tinha fim” (p. 1002). A televisão é, possivelmente, um dos símbolos mais expressivos dessa industrialização associada ao consumo de massa. Como Link recupera, no período de 1947 a 1952, a produção anual desses aparelhos salta de sete mil para seis milhões nos Estados Unidos.

Ao mesmo tempo em que a abundância material marcava o desenvolvimento econômico do país, Link lembra que havia um estado de ânimo que não era completamente otimista. Havia a sensação de uma paz duvidosa depois da guerra total; as crises internacionais periódicas e a perspectiva inédita de um holocausto nuclear depois do desenvolvimento atômico das forças militares se misturavam ao otimismo das posses materiais. Link sintetiza que “no meio da abundância e do progresso aparente havia tristeza e medo do futuro” (p. 1042). Para Link, esse sentimento tinha estreita relação com a ideia de que a prosperidade pudesse não ser contínua e de que o mundo pudesse mergulhar novamente na barbárie dos totalitarismos e de um confronto aniquilador. Hortense

Powdermaker (1973)<sup>128</sup>, apresenta um cenário semelhante sobre os Estados Unidos no pós-guerra:

A atual geração conheceu duas guerras mundiais e está preocupada com a possibilidade de uma terceira, ainda mais arrasadora. Vencemos a última e somos, provavelmente, a nação mais forte; entretanto, sentimo-nos inseguros em nossas relações com os antigos inimigos e aliados. O nosso país é próspero e nós revelamos enorme capacidade de produção, mas vivemos perturbados pela ideia de uma possível crise e um possível desemprego em massa. O nosso mundo muda rapidamente, mas perdemos a fé na crença de que a mudança é sempre benéfica e de que o progresso é inevitável. Não temos certeza do final feliz. (p. 326)

Esse cenário não marca apenas o mundo de Vonnegut. No texto a ser analisado no capítulo seguinte, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, esse clima também define os contornos da sociedade norte-americana. Em Vonnegut, no entanto, percebe-se de forma mais intensa, nas palavras de Howard P. Segal (1983), “a dominação da tecnologia sobre a humanidade, ao menos nos Estados Unidos.” E, por consequência, o desemprego tecnológico. Como afirma Segal, de um lado, a tecnologia torna o país próspero, de outro torna a “sociedade economicamente deprimida” (p. 162).

Outro aspecto que merece destaque e parece ter impressionado bastante Vonnegut são os conceitos de Norbert Wiener (1954) sobre a cibernética e o contexto no qual este situa as fronteiras para os possíveis novos avanços em meados do século 20:

A menos que ocorram violentas alterações políticas ou outra grande guerra, calculo que levará aproximadamente de dez a vinte anos para que os novos instrumentos [processos automatizados de produção] conquistem o que lhes pertence. Uma guerra mudaria isto da noite para o dia. Se nos empenhássemos numa guerra contra uma grande potência como a Rússia, guerra que exigiria muita infantaria e, por conseguinte, nosso potencial humano, poderíamos encontrar dificuldades em manter nossa produção industrial. Em tais circunstâncias, a questão de substituir a produção humana por outros modos de produção pode bem constituir-

---

<sup>128</sup> Publicado originalmente em 1950



se em questão de vida ou morte para a nação. Estamos tão avançados no processo de desenvolver um sistema unificado de máquinas de controle automático quanto o estávamos, em 1939, no desenvolvimento do radar. (p. 157)

Em termos de impressões pessoais, Segal lembra do período em que Vonnegut trabalhou como relações públicas, entre 1947 e 1950, na General Electric, em Schenectady, Nova York. Segal considera que a impessoalidade da Usina de Ilium “é provavelmente modelada depois da General Electric, como é provável a impessoalidade do trabalho industrial como um todo em *Revolução*. Ilium é por si só quase certamente modelada depois de Schenectady” (p. 175). Os modos de produção e a organização da empresa servem para uma visão de como, cada vez mais, o trabalhador deixa de fazer parte da produção e se torna obsoleto ou instável. Em *Revolução*, isso se evidencia pela ideia de que as máquinas manipuladas pelos homens geravam desperdícios e refugos<sup>129</sup>, impactando diretamente na falta de eficiência. A tríade “eficiência, economia e qualidade” se torna o meio e o fim desse sistema. O homem é apenas um problema que deve ser solucionado. Nesse sentido, a figura de Bud é interessante porque personifica um traço humano dessa sociedade que Vonnegut se esmera em construir. Mesmo depois de ter sido despedido<sup>130</sup>, ele continua manifestando seu afã maquinístico. Num certo momento ele observa o tempo investido por um vigia, por Katharine e por Paul para permitir ou não a entrada de Finnerty na Usina de Ilium. Logo, ele calcula o tempo e propõe: “Se as diretrizes são inflexíveis, por que não deixar uma máquina tomar decisões?” (p. 74). Bud segue na sua argumentação apresentado equações de tempo e dinheiro envolvidos e projeta um mecanismo para solucionar o problema. Katharine reage com desolação: “Você não tem direito de sair por aí dizendo que uma máquina pode fazer aquilo que eu faço” A resposta de Bud sintetiza o discurso de proteção e justificação da eficiência e qualidade acima de tudo: “Ora, querida – não há nada de pessoal nisso” (p. 75).

---

<sup>129</sup> Este termo é usado com frequência no texto para representar o modo de produção sob interferência direta da mão do homem.

<sup>130</sup> Bud era funcionário na Usina de Ilium e acabou sendo demitido depois de ter criado um sistema no qual ele mesmo se tornara dispensável.

O homem de habilidades “comuns” é um problema na era da perfeição dos sistemas maquinísticos que funcionam de forma automática. Parte dos homens se torna dispensável a cada avanço tecnológico e passa a ocupar outras áreas – como manutenção de ruas ou o exército - ou pode acabar completamente obsoleto. Paul responde a Katharine sobre uma próxima revolução: “creio que a terceira revolução já vem se processando há algum tempo, se você cogita das máquinas pensantes. Esta seria a terceira revolução, eu creio – máquinas que desvalorizam o pensamento humano. Alguns dos grandes computadores como EPICAC já fazem isso, em campos especializados.” Katharine, então, completa: “Primeiro o trabalho muscular, depois o trabalho de rotina e em seguida, o próprio trabalho cerebral” (p. 19). EPICAC<sup>131</sup> é um projeto do engenho humano e responde a anseios de homens que querem respostas e formas de previsão pretensamente objetivas que a mente humana é incapaz de alcançar naturalmente. Esse é o aspecto que é creditado à cibernética no contexto de *Revolução*: a substituição das limitações humanas naquilo que se refere à capacidade de tomar decisões precisas, baseadas em informações diversas, sobre demandas e cenários futuros<sup>132</sup>.

EPICAC é, sobretudo, um símbolo da tecnologia em *Revolução* e reúne as características daquilo que se considera uma imagem, um fetiche, da sociedade tecnológica<sup>133</sup>. Essa fascinação diante dos objetos técnicos se revela em vários momentos da trama. Paul, no primeiro momento em que vai até um bar em Homestead, é reconhecido por Rudy, o antigo operador de torno. O homem fala maravilhado do piano<sup>134</sup> que toca sozinho num canto do bar: “Deixa a gente meio

<sup>131</sup> O nome faz referência intencional com do computador que já funcionava realmente na época: o ENIAC

<sup>132</sup> A aposta é que EPICAC resolverá boa parte das questões que deverão continuar mantendo a sociedade estabilizada: “EPICAC XIV, embora ainda não inaugurado oficialmente, já se achava em funcionamento, decidindo quantos refrigeradores, quantas lâmpadas, quantos geradores de turbinas, quantas calotas, quantos pratos de jantar, quantas maçanetas de porta, quantos saltos de borracha, quantos aparelhos de televisão, quantos maços de baralho – quantos seja-la-o-que-for a América e seus clientes poderiam consumir, e quanto custariam. E era EPICAC XIV quem decidiria nos próximos anos quantos engenheiros, gerentes, pesquisadores, funcionários públicos, e também que tipos de esquemas seriam usados para distribuir os produtos; decidiria igualmente sobre os níveis de aptidão e Q.I. que distinguiriam os homens úteis dos inúteis, e quantos elementos dos corpos de Reconstrução e Saneamento e quantos soldados poderiam ser sustentados, a que níveis salariais, e onde, e... (p. 109).

<sup>133</sup> O conceito de ‘sociedade tecnológica’ trabalhado aqui se refere àquilo que Jacques Ellul expõe em *Tecnologia e o desafio do século* (1968).

<sup>134</sup> Esse aparelho, o *player piano* ou pianola, é o que dá o nome original ao texto - *Player Piano* - de Vonnegut e é, de fato, mais adequado ao contexto da obra e aos propósitos do escritor.

arrepiado, não, doutor, olha as teclas subindo e descendo sozinhas? A gente quase chega a ver um fantasma sentado ali tocando como um doido” (p. 32). Há encantamento e temor diante da máquina que toca piano melhor do que um homem, desde que sejam sempre as mesmas músicas e nunca se espere algo fora disso, algum improviso, enfim. A beleza está na repetição perfeita dos movimentos e sempre parece haver um assombro que fariam esses homens se perguntarem: “que homem é capaz de fazer algo assim?” Há uma fascinação por essa ideia de perfeição, a perfeição do maquinismo e da técnica, do ato calculado, daquilo que age de forma meticulosamente previsível. Não importa quantas execuções a pianola faça da mesma música, todas serão idênticas como os desfiles de um exército em marcha com seu passo de ganso ritmado e rigorosamente ordenado.

A capacidade de calcular a vida, a partir de testes, não se aplica apenas às ocupações profissionais. Os dados sobre cada indivíduo servem para prever quanto ele representa um possível ruído no sistema. Quando Paul é preso, novamente essa impessoalidade se apresenta através da função que é conferida às máquinas. O nome de Paul aparece numa lista de “sabotadores em potencial”. Ele não entende a razão disso e o sargento lhe explica: “Não é nada pessoal”, disse o sargento pacientemente. “Ninguém disse nada de você. É tudo automático. Organizado pelas máquinas” (p. 242). Paul passou a representar uma ameaça depois de perder o emprego e, por isso, automaticamente, se torna suspeito e merece ser investigado. De acordo com o sargento, as máquinas “sabem” e elas “têm experiência. Fazem isso com qualquer pessoa que tenha mais de quatro anos de ginásio e esteja sem emprego” e finaliza enaltecendo a eficiência do sistema: “E você ficaria surpreso, doutor, de ver como elas estão certas” (p. 242). Não muito tempo antes, Paul comparava Baer a uma máquina para qualificá-lo como um homem justo e incapaz de tomar decisões erradas (p. 177).

Há a convicção de que, para alcançar a eficiência, basta aplicar o método correto. As decisões são baseadas numa razão que visa sempre uma certa noção de bem comum. As casas e seus utensílios para os “cidadãos comuns” seguem essa fórmula. Quando Halyard apresenta-as ao Xá, como uma demonstração do

quanto a sociedade norte-americana alcançou o bem-estar pela planificação, isso fica explícito: “Esta é a casa M-17. (...) Os móveis foram desenhados depois de um exaustivo levantamento nacional de preferências e aversões com relação ao mobiliário. A casa, os móveis e tudo mais fazem parte de uma mesma unidade funcional. Planejamento e produção simplificados, sob todos os aspectos” (p. 150). São máquinas para morar completamente adaptadas às condições de produção industrial; possuem obsolescência programada de tal maneira que a indústria e a economia se retroalimentem (lembra a lógica de consumo de *Admirável*); e os gostos são nivelados e adaptados às necessidades de uso e de produção. As singularidades seriam manifestações que simplesmente tornariam os processos mais custosos, lentos e menos previsíveis. São, portanto, descartadas. Importa oferecer uma casa que seja fácil de ser produzida, que seja financeiramente acessível e que torne as práticas cotidianas rápidas e fáceis. O modo de concepção industrial, por mais que se valha da automação, é, ainda, radicalmente fordista na relação com os consumidores e oferece produtos padronizados e serializados. Não há ainda demandas variáveis ou sistemas de produção flexíveis.

Anita representa o senso comum sobre essa época. Ela vive as benesses de uma vida entre a elite, tira proveito disso da forma que lhe parece a mais prazerosa e só se sente desapontada com o fato de o marido não querer continuar desempenhando o *script* idealizado para a vida de um engenheiro. É ela, por exemplo, que enfatiza a missão da elite de engenheiros em relação àqueles que moram em lugares como Homestead: “Que mais poderíamos dar às pessoas que elas ainda não tenham?” Paul, na altura da trama, já deixou de se sentir confortável como representante da elite e torna claro seu ponto de vista privilegiado dos fatos: “as coisas nem sempre foram assim. É uma nova situação, e foram pessoas como nós que a criaram. (...) Agora as máquinas tomaram conta de tudo, só raras pessoas têm alguma coisa a oferecer. E a maioria nada faz senão esperar que lhe deem coisas” (p. 168). A forma de administrar a vida da sociedade com base numa racionalização tecnológica levou a esse estado de acomodação, de acordo com Paul. Aquilo que é oferecido como benefício material tem uma razão de ser muito mais ligada à lógica produtiva do industrialismo do que com qualquer outro fator da sociedade. Esse modo de produção ligado à

forma de consumo deve ter como resultado o funcionamento das usinas em nível ideal. Esse princípio será aplicado a todas as dimensões da vida em *Revolução*, inclusive aos meios de comunicação.

Estes, em *Revolução*, não têm uma abordagem ficcional e crítica tão marcantes quanto o que se pode perceber em *Admirável* ou *1984*. A televisão e os clubes do livro são as formas com maior exposição e são mais um reflexo do que uma antecipação ou uma profecia. Não há representações que se aproximem do musicômetro, do cinema sensível, das teletelas ou das teleconchas. As aplicações e os usos dos meios de comunicação em *Revolução* serão, antes de tudo, reflexos do pensamento técnico que permeia todas as formas de produção industrial, baseado em equações de custo e benefício. Em última análise, a questão sempre se encaminha a métodos para lograr êxito de forma eficiente. A partir dessa premissa é que se poderá observar como o conteúdo e o gosto serão representados.

### **6.1.1 Televisão: o aparelho feito para preencher a vida**

A televisão é o meio de comunicação abordado de forma mais constante em *Revolução* e evidencia a tendência de Vonnegut de se concentrar nos aspectos mais factuais da sociedade norte-americana, na entrada dos anos 1950, para caracterizar sua distopia. Mesmo que o jornal, o cinema e o rádio continuassem a ser meios com grandes públicos e audiências, eles não vivem mais suas eras douradas e a novidade que atrai os olhares é, de fato, a onipresença da televisão e sua incipiente programação. Quando Paul, por exemplo, procura por uma casa diferente da sua, o vendedor oferece uma mansão e lhe apresenta uma que conta com

Abertura de portas eletrônicas, janelas controladas por termostatos, radar, precipitadores eletrostáticos de poeira, lavador de roupas ultrassônico embutido, telas de televisão de quarenta polegadas no dormitório principal, no quarto de hóspede, na sala-de-estar, cozinha e sala de jogos, e telas de vinte polegadas nos quartos das empregadas e das crianças, e... (p. 137)

O televisor, assim como os tantos aparelhos que são enumerados em Revolução<sup>135</sup>, faz parte de um planejamento amplo da sociedade. A produção e a aquisição desses eletrodomésticos não são realizadas de forma espontânea ou impulsiva. Há planos de pagamentos, através de deduções regulares, e assim que algum bem se torna antiquado é substituído por outro mais recente e com mais recursos tecnológicos. Como Halyard destaca, “antigamente, as pessoas compravam impulsivamente, sem lógica, e a indústria ficava louca tentando descobrir o que o público compraria em seguida.” O conceito de melhoria da vida passa por essas aquisições constantes e, como enaltece Halyard, o “padrão de vida está constantemente subindo” (p. 153).

A ideia de que finalmente se vive numa sociedade feliz e alegre se confunde com os usos da televisão para preencher o tempo livre possibilitado pelos tantos dispositivos que tornam, por exemplo, a vida doméstica mais simples e abreviada. Numa das visitas oferecidas ao Xá, para que este possa conhecer o modo americano feliz de viver, são-lhe apresentados os vários equipamentos disponíveis para a dona de casa fazer tudo rapidamente. O Xá se mostra curioso e quer saber a razão de fazer tudo tão rápido. O cicerone da ocasião, o Dr. Dodge, resume o propósito: “Viver! Extrair um pouco da alegria da vida”. Não contente, o Xá questiona a dona de casa, Wanda, que os recebe em sua residência: “E como é que a senhora vive e tira tanta alegria da vida?” A sequência é esclarecedora:

Wanda corou, olhou para o chão, e desamassou a beira do tapete com a ponta do pé. “Ora, a televisão,” murmurou. “Nós assistimos a um bocado de televisão, não é Ed? E eu passo uma porção do tempo com as crianças, com a pequena Dolores e o pequeno Edgar júnior. Sabe? Uma porção de coisas.”

“Onde estão as crianças?” perguntou Khashdrahr [o intérprete do Xá].

“Na casa dos vizinhos, os Glock, vendo televisão, acho.” (p. 152)

O procedimento da família de Wanda não apresenta nenhuma especulação futurística sobre os modos de consumo da televisão correntes na época. É mais

---

<sup>135</sup> Além dos já descritos (p. 137), também é possível destacar: equipamentos de radar para cozimento em alta frequência, secador de roupa com lâmpada de ozônio, passador de roupa etc. (p. 151).

uma descrição posta nesses moldes, diante do olhar de um estrangeiro, para gerar estranhamento a respeito de um hábito que não parece significar essencialmente alegria ou felicidade. O hábito se tornou corriqueiro, ocupa o tempo e há a impressão de que essa é a melhor forma de preencher os dias.

Esse tempo diante da televisão não se manifesta apenas como um traço característico das classes populares em *Revolução*. Numa situação envolvendo Anita, o costume de olhar a televisão também desponta como uma marca da elite. Num determinado momento, quando Paul chega em sua casa, encontra a esposa numa cena que parece rotineira. Ele relata o som da lavadora automática e as operações que o aparelho realiza enquanto Anita se concentra no televisor: “As portas de um pequeno gabinete estavam abertas, revelando uma tela de TV que Anita observava atentamente. Um médico anunciava a uma velhinha que seu neto ficaria possivelmente paralítico da cintura para baixo até o fim da vida” (p. 103). Paul cumprimenta-a, mas ela mantém a atenção na tela: “Anita fez um gesto para que ficasse em silêncio e esperasse até o fim do programa, e isso incluía também o comercial. ‘Muito bem’, falou ela finalmente, baixando o volume” (p. 104). O hábito não se restringe a esse instante e, antes de dormir, no mesmo dia, há ainda mais uma menção. Paul e Anita conversam, mas ela parece entediada e “olhava furtivamente para o vídeo” (p. 105). Logo em seguida, ele acompanha as imagens silenciosas e consegue descobrir a música que está sendo executada: “estão tocando Amores de Verão”. Anita não compreende e “apaticamente girou o botão e Amores de Verão, açucarada e difícil de digerir como doce de mel, esparramou-se pelo ar” (p. 106).

Além da exposição constante à televisão que acaba se convertendo em hábito transversal e característico dessa sociedade, há dois aspectos diluídos no parágrafo acima que merecem destaque. O primeiro é sobre a breve, porém reveladora, descrição do que prende Anita diante do aparelho. Não há como ter certeza se a cena que ela presencia se refere a um noticiário, a um filme ou uma novela. Trata-se de um enredo ou fato de teor trágico ou melodramático e isso parece encantá-la.

O outro aspecto, sobre a “adivinhação” da música, tem um contexto mais amplo e é necessário retomar o que Paul fazia antes de voltar para casa naquele

dia. Nas suas andanças por Homestead, ele conhece Alfy, um jovem desempregado que ganha a vida adivinhando as músicas executadas nos programas transmitidos nas televisões disponíveis nos bares acompanhando a forma – os sinais - como os músicos tocam. Pelo relato de Paul, Alfy acerta uma após a outra as músicas populares dos programas. Ele acompanha essas apresentações a partir de técnicas que parecem identificar um certo padrão. Alfy sugere a Paul e ao barman, que o acompanham: “Observem as vibrações do grande bombo em vez de perderem tempo estudando o que o baterista toca nos tambores menores. Assim vocês descobrem a batida básica” (p. 93). Alfy, no entanto, confessa que a música clássica é problemática para fazer adivinhações rápidas. Ele admite não ter repertório e diz que “não se pode pegar a música clássica pela metade”, além de elas não tocarem tão repetidamente: “às vezes, é preciso esperar um ou dois anos, para voltar a ouvir a mesma peça” (p. 93). A música que toca na televisão, que se adivinha rapidamente e que é “difícil de digerir” e se parece com as descrições da “música sintética” de *Admirável*. Neste texto, no entanto, não restou mais contraponto com a música clássica, que Vonnegut (pela voz de Alfy) caracteriza num patamar mais elaborado de produção musical e, por isso mesmo, menos adequada às práticas adivinhatórias.

Outra característica do conteúdo que Vonnegut atrela à televisão tem a ver com os espaços comerciais entre os programas. Há uma descrição de um comercial veiculado que não chega a ser tão inventivo como os processos hipnopedicos de *Admirável*; no entanto, atende aos mesmos desígnios. Um adolescente relata para a mãe que foi caçoado por um colega por ter Q.I. 59. A mãe tenta consolá-lo e argumenta que “Algumas das pessoas mais infelizes deste mundo são as mais espertas”, que um Q.I. mais elevado não lhe trará felicidade e que São Pedro não se importa com isso quando define quem entra nas Portas do Paraíso. Faz seu filho se recordar de um doutor que tem olheiras e parece mais velho do que realmente é. Logo em seguida, entra em cena o pai cheio de alegria e saúde com o distintivo do Corpo de Reconstrução e Saneamento (ele é um “Cheiroso e Seboso” de aspecto feliz): “Olá, pessoal”, diz ele. “Tudo perfeito na minha casinha, hem?” (pp. 239-240). O comercial acaba com todos sorrindo satisfeitos e uma assinatura anuncia o “pó de lavar roupas dos mil milagres”.



Trata-se de uma peça de propaganda com objetivos claros, mas não há nada de inovador na proposta da forma. A ênfase está naquilo que define os papéis nessa sociedade - os números do Q.I.<sup>136</sup> de acordo com as habilidades já mencionadas - e a peça procura acalmar os ânimos, convencer através de um argumento racional e manter a ordem. Não é, sabidamente, um comercial para engenheiros; ele se dirige àquelas “castas” que devem se sentir bem no seu lugar e na sua condição social e econômica. Dá para lembrar dos funcionários de *Admirável* que trabalham de cabeça para baixo e estão, de fato, “convencidos” de que esse é o melhor trabalho que há. Os métodos para alcançar o assentimento são diferentes, mas a intenção é explícita e o caminho não é pelo temor ou pela coação. A televisão e os comerciais em questão servem para fazer crer, para induzir através de um discurso que transpareça coerência e, assim, seja, mais do que tudo, tacitamente aceito como uma verdade, como um destino legítimo.

A informação veiculada é tratada como uma mercadoria a exemplo de outra qualquer. O conteúdo dos programas e dos comerciais é produzido tendo em mente o público para o qual se dirigem e, dessa forma, são tratados como peças que devem se encaixar perfeitamente a esses perfis. Os mandamentos da eficiência e da economia são, portanto, aplicados com rigor também nessa área.

Assim como em *Admirável* e *Fahrenheit*, chegando ao final da história, o protagonista se transforma numa atração para os meios de comunicação. No caso de *Revolução*, Paul Proteus tem seu julgamento transmitido pela televisão. Essa transmissão tem alguns aspectos que merecem ser comentados. Primeiramente, vale destacar o alcance do evento. O texto fala em “cinquenta milhões de telas de televisão” (p. 285) acompanhando a sessão. Não há referências ao fato de essas transmissões serem normais ou se o caso de Paul é inédito ou raro; no entanto, as descrições de como o juiz e o promotor se comportam e as descrições dos usos de câmeras dão uma noção de um procedimento corriqueiro. Outro fator que chama a atenção é o uso de detector de

---

<sup>136</sup> Os números dos Q.I.s de todos os habitantes são disponibilizados publicamente nas delegacias. Uma vez que se tenha definido um indicador que se considere superior aos demais e, assim, ele se torna o padrão de avaliação para cada indivíduo, não há mais razões para não se contentar com o lugar e o papel destinado a cada um. O discurso subjacente é de que o Q.I. é neutro e administrado pelas máquinas que também são neutras. O argumento é perfeito dentro da sua lógica. A propaganda serve para criar um ambiente de assentimento e concordância sobre um estado das coisas que privilegia a eficácia e a perfeição técnica.

mentiras ligado a Paul, que revela para o público o quanto do que ele fala é verdade ou mentira.

Nesse sentido, há duas questões que merecem nota. A descrição que é feita de Paul, nessas condições, coloca-o no papel de um dispositivo que pode ser avaliado tal qual se faz com uma máquina: “O acusado, sentado no banco de testemunhas, parecia menos um homem do que um antiquado painel, com fios que o ligavam pelos pulsos, axilas, peito, têmporas e palmas da mão a instrumentos medidores de temperatura, pressão e umidade” (p. 285). Esses fios são ligados a um mostrador que vai registrando num painel, variando de “V” a “F”, de acordo com as suas declarações. Cabe ao promotor extrair as informações que possam fazê-lo cair em contradição ou que façam Paul dizer coisas que fragilizem seus argumentos e convicções. De qualquer forma, há uma ideia de transparência nesse processo todo que mistura o espetáculo no qual se transforma o julgamento e, ainda, se presta a uma função idealmente moralizadora.

Paul é apresentado, inicialmente, como uma espécie de traidor por ser contra as máquinas e contra a ordem. Com o andamento do julgamento, o promotor procura caracterizar os atos dele apenas como uma raiva reprimida contra o seu próprio pai. Mais do que julgar, a promotoria procura provar para o público que atitudes dessa natureza têm como finalidade apenas atentar contra o bem coletivo. Como declara o promotor numa altura adiantada dos seus questionamentos: “Chamem isso Complexo de Édipo, se quiserem. Ele é hoje um adulto, e eu chamo o seu gesto de traição! Ousa negar isto, doutor?” (p. 290). Paul, diante desse cenário, procura se aproveitar da visibilidade e transforma cada declaração sua numa forma de incitação ao público que assiste. O movimento das câmeras é descrito como se fossem “cães de caça” caindo sobre uma presa e Paul depõe o tempo todo pensando no público que acompanha o evento em suas casas: “Paul olhou dentro das lentes das câmaras de televisão e pensou nos milhões que o observavam, nos milhões que o ouviam (...). Tentou achar alguma imagem vívida que ajudasse a tornar a coisa mais clara para eles todos” (p. 290). Já não se tratava mais apenas de um julgamento, mas de uma

oportunidade para fazer a sua imagem e as suas palavras se propagarem de forma objetiva e compreensível como forma de influenciar a população.

O texto não deixa claro sobre o quanto a acusação e as respostas televisionadas de Paul influenciaram na revolta que eclodiu em meio ao depoimento. Isso daria um certo viés de capacidade revolucionária para a televisão. Bastaria haver o conteúdo adequado para isso, mas não é possível ao leitor inferir se há claramente essa intenção embutida no texto. De qualquer forma, esse uso da televisão, por mais que tenha como intenção oferecer o divertimento à maneira das novelas – o julgamento de uma figura da elite que cai em desgraça – com a possibilidade de mostrar o que significa agir contra o sistema instalado, tem aspectos que podem fugir ao controle e podem se constituir como elemento de desestabilização social a partir dos meios de comunicação voltados ao grande público. Em relação aos demais textos, essa é a única vez na qual o protagonista tem algum espaço para apresentar suas crenças à sociedade. O efeito disso, no entanto, não se torna claro. Não fica evidente o quanto os revoltosos foram instigados pelo julgamento na televisão ou pelo movimento subterrâneo dos Camisas Fantasma.

### **6.1.2 Os clubes-do-livro: cultura industrializada e criatividade planejada**

A representação mais detalhada de como a comunicação de massa está articulada ao setor produtivo e é racionalmente organizada se refere aos clubes-do-livro. Num dos passeios do Xá, o assunto acaba derivando para as formas de produção de livros nos Estados Unidos. Halyard explica que existem 12 clubes-do-livro atualmente, tendo um tipo de leitor específico para cada caso. Já se fala, no entanto, em 13 ou 14 tipos de leitores, de acordo com Halyard. Há uma razão para isso: “Deve-se traçar uma separação em algum lugar, é claro, devido ao aspecto econômico. A fim de ser autofinanciado, um clube-do-livro necessita de pelo menos meio milhão de membros, ou não valerá a pena investir na maquinaria – endereçadores eletrônicos, empacotadores eletrônicos, impressoras eletrônicas e computadores eletrônicos para calcular os custos” (p. 222). É tudo uma questão de saber como usar a maquinaria e fazer essa indústria ser eficiente.

Fala-se já em escritores eletrônicos, mas Halyard argumenta que a produção dos manuscritos não chega a ser o verdadeiro problema dessa indústria. Um dos menores clubes, o História Canina do Mês, cobre, por exemplo, quatro quarteirões. Exultante, ele segue a exposição: “uma instalação completamente automática desse tipo torna a cultura muito barata. Um livro custa menos do que sete tabletes de goma de mascar” (p. 222). Esse sistema de produção é igualmente aplicado à produção de gravuras de artistas como Rembrandt, Whistler, Goya, Renoir, El Greco, Degas, da Vinci, Michelangelo. Essa forma de produção em série, do que Halyard nomeia como cultura, torna cada peça – um livro ou uma gravura – economicamente bastante acessível a qualquer cidadão: “a cultura sai tão barata que uma pessoa gastaria menos forrando sua casa com livros e gravuras, em vez de cortiça.” A compreensão do que representa esse sistema é otimista, nas palavras de Halyard: “É a Era de Ouro da arte” (p. 222).

Esse modo de produção não se resume à capacidade de produção industrial. Para gerar os livros e as gravuras em questão, são aplicadas pesquisas junto aos públicos a fim de saber exatamente o que eles não irão rejeitar de forma alguma:

Há muita pesquisa em torno do que é distribuído, pode crer. Levantamentos sobre os gostos de leitura do público, testes de lisibilidade e interesse a que são submetidos os livros inscritos. Por Deus, publicar um só livro impopular bastaria par fechar um clube!” e estalou os dedos sinistramente. “A maneira como eles conseguem manter a cultura tão barata é saber adiantadamente o que as pessoas querem, e em que quantidade. E isso eles sabem; em detalhes, até no que diz respeito à cor da capa. (p. 223)

O contraponto desse modo de criação e produção fica por conta de uma jovem menos afortunada<sup>137</sup>, que presencia casualmente essa exposição verbal de Halyard. Ela relata que o seu marido, um escritor ou “aprendiz de ficção”, não teve seu livro aceito pelo conselho que define o que pode ser publicado ou não. Um dos quesitos que um livro deve atender é o que se chama de “quociente de lisibilidade”, o QL. Trata-se de uma medida que define o quanto esse livro terá facilidade de ser lido. O livro em questão ultrapassava 27 páginas e seu QL havia

<sup>137</sup> Ela é uma prostituta casada e trabalha nas ruas.

sido classificado em 26,3; além disso, tratava de um “tema antimáquina”. Halyard é preciso na avaliação: “Nenhum clube sequer tocará num manuscrito com QL acima de 17”. E prossegue: “Eu só podia esperar que não imprimissem um livro destes! Mas o que é que ele está pensando! Por Deus, é muita sorte que não esteja ainda na cadeia, acusado de incitar a atos de sabotagem. Realmente não acreditava que alguém imprimisse o livro, não é?” A resposta da esposa expõe o espaço que restou àqueles que escrevem fora dos padrões definidos pelos clubes-do-livro: “Não estava ligando. Tinha necessidade de escrever o livro e por isso o escreveu” (pp. 223-224). Para Halyard, o escritor não passa de um desajustado que deveria mudar seu tema. Ele sugere aquilo que realmente tem demanda e lembra de um autor que tem vendido muito e que escreve sobre navios veleiros e heróis de peito nu.

Esse personagem, o escritor desajustado, tem uma presença pequena na trama, mas sintetiza o deslocamento da criação artística e da produção cultural nos Estados Unidos de *Revolução*. O escritor que não tem mais como publicar seus textos simboliza uma forma decadente de arte numa sociedade que apenas recebe e consome diversão como bem cultural ou artístico. A esposa resume esse sentimento: “meu marido acha que alguém tem que se sentir desajustado; que alguém tem que se sentir insatisfeito o bastante para se perguntar sobre como estão as pessoas, para onde vão indo e por que escolheram o caminho que estão seguindo. Foi esse o problema todo do seu livro. Levantava essas questões, e foi rejeitado” (p. 224).

Outro momento interessante, nesse sentido, acontece ao final de uma peça teatral apresentada aos engenheiros na Ilha de Meadows. Assim que o drama termina, um locutor anuncia entusiasmado: “Aqui está uma notícia interessante: no passado, as peças didáticas eram redigidas por escritores e profissionais sob nossa supervisão. Esta peça que acabaram de presenciar, acreditem se quiserem, foi escrita por um engenheiro e gerente da organização!” (p. 201). O informe é recebido com alegria e orgulho pela platéia. Mais uma área, a arte, não necessita mais do espírito instável de pessoas desequilibrados e imprevisíveis. Um dos engenheiros que assistiu a tudo comenta: “Sabe, é diversão, e ainda

assim a gente aprende alguma coisa. Cristo! Quando se tem as duas coisas, se tem arte, rapaz” (p. 205).

Em *Admirável* já havia esse princípio aplicado, por exemplo, na forma como o cinema era produzido. A concepção de arte na qual autores como Huxley, Vonnegut ou Bradbury acreditam não sobrevive na lógica da Indústria Cultural. Zamiatin levanta questões nesse sentido em *Nós*, mas é em *Admirável* que é possível perceber como a produção da cultura se transforma verdadeiramente em produção mercantil, em bens adaptados de acordo com demandas pré-definidas como se imagina para qualquer produto de consumo cotidiano e vulgar. Vonnegut descreve o processo de produção literária no pós-Segunda Guerra nos Estados Unidos para alinhar sua crítica ao modo de produção inerente aos meios de comunicação predominantes no seu tempo.

## 6.2 Conclusão

Segal (1983) considera que *Revolução* compartilha motivações de medos principalmente com *Admirável*: “o medo da dominação tecnológica na forma de um governo sobre as massas através de um punhado de tecnocratas e uma miríade de ferramentas e máquinas sofisticadas – em nome do progresso e da felicidade universal” (p. 169). Além disso, entre os textos contemplados nesta investigação, *Revolução* é o que ensaia de forma mais clara a ideia de que algum aparato ou sistema tecnológico possa exercer domínio direto sobre o homem. EPICAC, mesmo não realizando ainda todas as tarefas imaginadas para ele, já se projeta como a principal representação da cibernética capaz de dar forma à Terceira Revolução Industrial, a qual Paul se refere, usando os termos de Norbert Wiener, no início da trama. A revolução que irá substituir o homem no “trabalho cerebral” (p. 19) estaria em curso com o aprimoramento tecnológico do cérebro eletrônico. Questões relacionadas à tecnologia são, como se tem visto, marcantes na ficção distópica. Segal (1983) considera, no entanto, que isso deve ser observado de forma mais atenta:

Se a tecnologia – (...) – é o problema imediato de todos esses trabalhos, a natureza humana, isto deve ser enfatizado, é o problema fundamental. Todos esses trabalhos reconhecem que a eventual onipotência da

tecnologia reflete o desejo inicial da humanidade de dominar o mundo inteiro através da tecnologia e vê a tecnologia como capaz de resolver os problemas da humanidade. Se a tecnologia de alguma forma permitiu dominar a humanidade, ela é ainda uma criação humana e a responsabilidade direta pela dominação tecnológica e pelo potencial destrutivo repousa em seus criadores. (pp. 170-171)

A elite de *Revolução* apresenta seus argumentos e defende sua forma de pensamento (e, por conseguinte, de poder) a partir de uma lógica racionalista. Não se trata de um Benfeitor sustentado pela ideia de uma revolução final que deve ser mantida através da crença e da imposição de um pensamento unificado, ou da felicidade generalizada do Estado Mundial que é abastecida por meio da conversão física e psicológica dos indivíduos ou o poder pelo poder de 1984. Oficialmente, na verdade, essa elite em *Revolução* não ocupa o poder político. Há um presidente nos moldes da política democrática, mas quem define a forma como essa sociedade funciona são os engenheiros e os administradores. O sistema é técnico; o tratamento da vida é feito de forma técnica. O discurso é convincente dentro da lógica da técnica. Não há como discordar que o trabalho executado por uma máquina tende a ser mais rápido, mais preciso, mais eficiente, perfeito. Desde que, certamente, a avaliação seja igualmente técnica. Nesse aspecto, o texto de Jacques Ellul (1968) compartilha, com uma abordagem certamente mais elaborada e profunda, a mesma crítica de *Revolução*.

A figura do engenheiro sintetiza o espírito dessa época e mostra o tipo de crença que move uma sociedade que faz da eficiência da produção industrial o seu meio e o seu fim. Kroner, quando se encontra com Paul para recrutá-lo no plano de espionagem, faz questão de recuperar sua fé no desenvolvimento tecnológico através das mãos de pessoas como eles: “É força, fé e determinação. Nossa tarefa é abrir novas portas marchando na linha avançada da civilização. É o que o engenheiro, o dirigente faz. Não existe vocação mais elevada” (p. 118). Essa disposição de se perceber como verdadeiros Prometeus libertos fica evidente, mais uma vez, quando, no evento na Ilha de Meadows, um falecido engenheiro é homenageado: “um grande americano, um grande engenheiro, um grande gerente, um grande pioneiro na vanguarda do processo de civilização,

abrindo novas e fabulosas portas para melhores coisas para uma vida melhor para maior número de pessoas a um menor preço” (p. 181).

O empenho desses homens nunca é relatado como de má-fé ou como uma manifestação de sede pelo poder, a exemplo de 1984. Eles parecem crer verdadeiramente na sua cruzada civilizadora através da tecnologia e acreditam que a felicidade foi alcançada. Na apresentação de uma peça teatral com fins didáticos na Ilha de Meadows, dirigida exclusivamente aos engenheiros, o desfecho de um diálogo é agudo: “A civilização alcançou a altitude mais espetacular de todos os tempos!” (p. 200). Depois disso uma série de números é apresentada, mostrando o quanto os Estados Unidos se beneficiaram ao dominar o *know-how*: “Trinta e um vírgula sete vezes mais aparelhos de televisão do que o resto do mundo somado!” (p. 200). A lista segue nesse ritmo até acabar a peça. A demonstração numérica da produção em relação ao restante do mundo gera êxtase entre a plateia. A noção de felicidade que se pode proporcionar tem a ver com a capacidade de oferecer, cada vez mais, mercadorias à população. *Revolução* é o texto que mais enfatiza a relevância do aparato (o televisor), em si, para ilustrar e unificar a noção do progresso e do poder tecnológico. Ele é, ao mesmo tempo, um símbolo da capacidade industrial, do entretenimento massificado, da planificação econômica, do estímulo ao consumo, do assentimento social e, por fim, da felicidade dentro de cada lar.

Quando o indivíduo é posto no papel de consumidor, a lógica é fordista. Ele consome aquilo que melhor estiver adequado às condições do sistema industrial completamente automatizado; porém, ele ainda é fordista nas suas linhas. Os livros são oferecidos dessa forma porque simplesmente significam a melhor relação industrial. O “tema antimáquina” ao qual Halyard se refere é, num primeiro momento, muito mais um problema de adequação ao cálculo que se aplica para a produção de uma mercadoria do que uma questão de censura. O controle dos temas acaba sendo justificado pelo discurso “neutro” da técnica, das viabilidades materiais envolvidas. Por outro lado, em termos de manutenção da ordem e do controle social, os indivíduos são tratados isoladamente e há perfis que definem suas virtuais aptidões e ameaças. O indivíduo é visto e administrado como pessoa singular e é passível de intervenção e interdição. A cibernética



providencia os recursos tecnológicos para esse controle e mantém a ficha de cada habitante atualizada, reunindo informações diversas sobre o cidadão. Quando, por exemplo, o Xá deseja conhecer a casa de um Takaru ('escravo' na sua língua) - termo que acaba se interpretando como "homem comum" -, são as máquinas que providenciam um perfil estatístico de Edgar R. B. Hagstrohm. Ele era "um homem médio em tudo" (p. 149); no entanto, os sistemas de informação computadorizados possuem todos os dados sobre sua vida armazenados desde a infância. Edgar não é um sujeito anônimo naquilo que se refere a sua relação com o estado. Não se fala em sistemas de vigilância como em *1984*, mas, sem dúvida, a vida em *Revolução* é administrada por tecnologias de controle que irão, de fato, se aperfeiçoar e se conectar com os meios de comunicação ao longo das décadas seguintes.

O papel dos meios de comunicação, em *Revolução*, é semelhante àquilo que se percebe em *Admirável*. Em ambos, eles estão ligados a duas questões fundamentais: servem como produto da indústria e, assim, fazem o sistema econômico girar e oferecem conteúdo com o foco em entretenimento (para preencher o tempo) e assentimento ou conscientização. Neste sentido, vale destacar o comercial que é relatado com detalhes sobre as vantagens de ser uma pessoa comum em vez de um membro de alto Q.I. da elite. A peça é curiosamente assinada pelo "pó de lavar roupas dos mil milagres" (p. 240). Nem se trata de algum órgão do governo procurando promover a estabilidade nacional, mas de uma marca comercial adotando um discurso de conformação social. A organização para alcançar esses objetivos acaba se parecendo com um grande mecanismo e o conteúdo é produzido de acordo com fórmulas e demandas pré-definidas que lembram o trabalho de Júlia, em *1984*. Em *Revolução*, porém, não se fala em órgãos governamentais responsáveis pela concepção do conteúdo. A produção desse material está entregue a empresas em moldes capitalistas e os clubes-do-livro são o melhor exemplo disso.

Para Booker (1994a), a cultura na América de *Revolução* "é completamente banal, consistindo principalmente em novelas insípidas e trabalhos de propaganda oficial. Mais do que isso, como em todas as coisas dessa sociedade,

a cultura é completamente administrada pela eficiência industrial” (p. 275). Booker (1994a) considera que Vonnegut, ao modo de Adorno:

parecia ver na arte (e particularmente no trabalhador de talentos artesanais Rudy Hertz) a potencial resistência contra a tirania da tecnologia. Entretanto, pela descrição de Hertz, ele parece mais um artista medieval do que um trabalhador da indústria moderna, Vonnegut ignora o fato de que o trabalho na fábrica moderna geralmente não é próximo da atividade criativa que o livro associa com a destreza das operações quase artísticas no torno. (p. 275)

Hertz é também o sujeito fascinado diante da pianola, o homem que vê o dispositivo funcionando fantasmagoricamente, mas que nada comenta sobre a música. A sedução é, sobretudo, pela execução perfeita e inumana. O final da trama sela o fascínio e a sedução pela tecnologia e decreta o acordo de consentimento com a ordem em curso. Depois da revolta e dos conflitos com a polícia, há inúmeras máquinas quebradas pelas ruas. A descrição da cena de Bud consertando uma máquina automática de suco de laranja, o Orange-O, sob os olhos atentos de uma plateia que o aplaude pelo feito e, em seguida, forma uma fila para tomar o suco insosso, mostra a essência do homem desse tempo (pp. 308-310).

Vonnegut parece considerar que a apatia dessa sociedade foi alcançada pelo esvaziamento das pessoas e pela dependência que elas permitiram criar em relação ao provimento da vida como um todo. Finnerty, por exemplo, proclama logo depois de Charley das Damas ter queimado as válvulas jogando com Paul que a dependência dos maquinismos pode ser tirânica: “Os que vivem segundo e eletrônica, morrem pela eletrônica. *Sic semper tyrannis*” (p. 59). Essa dependência é, num primeiro momento, uma opção. Esse caminho vai se revelar de forma quimérica na sequência dos fatos. Lascher lembra que “Durante gerações elas [a população ativa] foram condicionadas a idolatrar a competição e o mercado, a utilidade da produção e da economia, a inveja do próximo – e bum! tudo isso lhes é arrebatado de repente. Não podem participar, não podem mais ser úteis. Toda a sua cultura foi chutada para os infernos” (p. 86). Suas vidas foram planejadas e resta-lhes pouco a fazer senão concordar com um cotidiano materialmente bem abastecida. Quando Paul leva Anita para conhecer

Homestead, ele tem um propósito. Quer mostrar a ela o que o estilo de vida de pessoas como eles fez ao dos outros. Anita não vê nada de especial e apenas considera que estão bem alimentados. Para Paul, a questão é mais profunda: “espiritualmente foram esvaziados por homens como meu pai, Kroner e Baer, Shepherd, gente como nós” (p. 162).

As imagens daquilo que Zamiatin, Huxley ou Orwell consideram como alma ou consciência são controladas através de mecanismos radicais nos seus textos. Ao modo de Hillegas, é possível concordar que Vonnegut pode oferecer um retrato até menos fantástico, mas justamente por isso mais assustador por ser mais próximo da realidade. Quando Paul se dá conta de que os habitantes de Homestead (e possivelmente a própria elite) foram esvaziados espiritualmente por alguém, por um modo de vida no final das contas, ele não se refere a regimes radicais como o do Partido ou do Estado Unificado. Vonnegut fala tão somente da organização capitalista, especialmente na forma como ele a percebia nos Estados Unidos. As representações dos meios de comunicação de *Revolução* apenas ilustram isso. Tudo foi finalmente convertido em mercadoria. Tudo é fungível.

Do mesmo modo que ocorrerá em *Fahrenheit* – embora com menos ênfase e volume -, a produção em série, o conteúdo superficial, a ausência de reflexão e a espetacularização dos fatos são simbolizadas pelas formas em curso de comunicação mediada, como a televisão. O objeto ‘livro’ serve como antítese disso. Ele representa a produção e o consumo de um bem cultural “elevado” e digno da humanidade, mesmo que já sofra, como foi exposto, com a contaminação de uma lógica baseada na produção serializada e padronizada nos moldes industriais da época. O fechamento da história é melancólico e nostálgico; e durante um passeio na Homestead sitiada, uma conversa casual entre Finnerty e von Neumann dá o tom do que eles consideram como a verdadeira expressão cultural humana. Enquanto Finnerty propõe que se vá a pé, em substituição ao carro, para toda a parte, von Neumann acrescenta como parte de uma redescoberta das maravilhas do mundo: “e ler livros em vez de ver televisão” (p. 308).

Em *Admirável* já há essa ênfase na mercadoria como modo de concepção daquilo que os meios de comunicação oferecem. No entanto o que se percebe é

que a sociedade, de forma geral, está completamente transformada para viver num absoluto distanciamento da realidade. Tudo inebria, tudo aliena e casos como o de Marx, Helmholtz ou John (que, na verdade, é um estrangeiro ao sistema) são atípicos e facilmente resolvidos. Em *Revolução*, as mercadorias não são completamente eficientes. Há uma sensação de tédio, de incapacidade de agir. O constrangimento de Wanda e de Halyard diante do Xá ao explicarem como preenchem a vida dá um tom de conformação que não revela os prazeres induzidos de *Admirável*.

A revolta de *Revolução* é mais um fracasso por falta de clareza sobre onde o movimento pretendia chegar do que efeito da coação externa. O risco de as decisões mais importantes do país serem tomadas por EPICAC só representa uma perspectiva de ameaça verdadeira porque o tipo de decisão que se considera fundamental pode, nessa sociedade, efetivamente ser tomado por uma máquina. Quando a mercadoria se converte no elemento fundamental de manutenção da sociedade, basta, então, encontrar constantemente o caminho mais eficiente para produzi-las; qualquer coisa que não atenda esse princípio simplesmente não tem como surgir. O escritor que apresenta o livro para o Conselho e não tem o conteúdo aprovado nem precisa ser perseguido, coagido ou apreendido. Ele não tem como entrar na lógica de produção e de oferecimento de bens. Seu texto, simples e objetivamente, não tem como se converter em mercadoria. Ninguém o consumirá.

## 7. FAHRENHEIT 451(1953)

*Fahrenheit 451* conta a história de Guy Montag, membro dos bombeiros em algum lugar dos Estados Unidos, num futuro indeterminado onde os esses profissionais não existem mais com o propósito de combater incêndios. Pelo contrário: eles os provocam. Sua função é queimar os livros e residências que os escondem, porque a sua leitura é considerada ilegal pelo Estado. No mundo criado por Ray Bradbury, o pensamento crítico é desautorizado, considerado uma ameaça, e substituído pelo consumismo e pelo divertimento fútil. O maior lazer das pessoas é assistir a programas de TV quase em tempo integral, em telas que ocupam paredes inteiras nos domicílios.

Não há detalhes sobre a forma de governo e sobre o sistema econômico, mas se trata, aparentemente, de um regime totalitário. Esse totalitarismo se manifesta, no entanto, de modo menos incisiva na vida das pessoas e a maior mostra de força física fica por conta dos bombeiros que procuram manter a ordem através da fiscalização de possíveis subversivos. A forma mais evidente de crime, nesse sentido, é a posse de livros. Não há descrições de quem compõe a elite (além dos próprios bombeiros) e as digressões históricas são abreviadas e enfatizam questões genéricas. O protagonista, Guy Montag, faz parte do corpo de bombeiros e representa o papel do personagem que sofre transformações de consciência ao longo da trama.

De início, Montag parece feliz e satisfeito com seu trabalho e sua vida, mas só aparentemente. Não sente nada por sua esposa, Mildred, que, quando não se encontra no salão de tevê, consome pílulas constantemente como uma forma de suportar a rotina. O único interesse que ela manifesta é o de comprar mais uma tela de TV para ocupar a quarta parede de um cômodo que já tem três grandes telas, com as quais ela passa os dias interagindo com sua “família”.

Montag tem uma relação ambígua com sua profissão, relação que em breve irá se consolidar como repulsa e revolta. Mas sua consciência desses sentimentos só começa a aflorar a partir dos encontros esporádicos com Clarisse McClellan, uma jovem de 17 anos, moradora da vizinhança, cujos hábitos

contrariam os padrões em vigor – uma “antissocial”, de acordo com as definições do mundo de *Fahrenheit*. De acordo com as próprias palavras de Clarisse, seu comportamento já mereceu a atenção de um especialista: “O psiquiatra quer saber por que eu saio andando pelos bosques, por que observo os pássaros e coleciono borboletas” (p. 44). Ao contrário da maioria, ela gosta de conversar sobre “assuntos perigosos” - livros, por exemplo. É Clarisse quem fará Montag ter a certeza de que ele não é feliz do jeito que vive. Em conversas esporádicas, onde se esboça uma delicada relação de amizade, ela fará o bombeiro questionar as convenções que o cercam.

Um grave incidente vai acelerar o processo de transformação pessoal de Montag. Durante uma ação de rotina para incinerar uma biblioteca clandestina, com cerca de mil volumes, a proprietária se recusa a obedecer à ordem do chefe dos bombeiros, Beatty, de deixar a casa. Em protesto, ela mesma atea fogo no interior e se suicida. O fato marca profundamente o protagonista. “Deve haver alguma coisa nos livros, coisas que não podemos imaginar, para levar uma mulher a ficar numa casa em chamas; tem de haver alguma coisa. Ninguém se mata assim a troco de nada” (p. 75). Na mesma noite, de volta à sua casa, ele procura conversar sobre isso com a esposa, em busca de algum amparo para sua perplexidade. Mildred pouco se importa e se mantém distante desse tipo de questionamento.

Porém, Montag agora chegou a um ponto sem retorno. O desajuste é evidente em suas reflexões: “Ontem à noite eu pensei em todo o querosene que usei nos últimos dez anos. E pensei nos livros. E pela primeira vez percebi que havia um homem por trás de cada um dos livros. Um homem teve de concebê-los. Um homem teve de gastar muito tempo para colocá-los no papel. E isso nunca havia me passado pela cabeça” (p. 76). O seu desligamento do corpo de bombeiros é inevitável – até porque, no mesmo episódio do suicídio, Montag se apoderou de um livro e levou-o consigo, sem que seus colegas percebessem. Na verdade, já vinha fazendo isso há, aproximadamente, um ano, e já possuía 20 livros escondidos na própria casa.

Ele decide não se apresentar mais ao quartel, mas um dia de ausência (Montag diz estar ou se sente, de fato, doente) é o que basta para ser procurado

pelo capitão Beatty, que vai até sua casa para descobrir qual é o problema. O chefe, já desconfiado do comportamento de Montag, faz um longo e persuasivo discurso sobre a necessidade de extinção dos livros, da ameaça que eles representam à paz social, de como não servem para nada e assim por diante. No final, se despede manifestando o desejo de que Montag retorne ao trabalho o quanto antes.

Montag está decidido a não voltar e revela a Mildred a existência dos livros escondidos em casa e ela entra em pânico. Sem o apoio da mulher – que julga que ele enlouqueceu - e indeciso sobre o que fazer, Montag procura a ajuda de Faber, um professor de inglês aposentado, com quem tivera uma rápida conversa, tempos atrás. O bombeiro ficara com o endereço de Faber anotado e decide sair à sua procura. Sabe que o professor também é um “resistente”, suspeito do crime de ler. Junto com Faber, o protagonista começa a delinear um plano para destruir a estrutura dos bombeiros. Para que o plano funcione, Montag deve voltar ao seu posto como um bom soldado, firme e sem aparentes dilemas de consciência; mas, na verdade, agirá como uma espécie de espião infiltrado. Sua meta seria corroer o principal instrumento da repressão do Estado a partir de dentro.

A essa altura, Clarice McClellan está misteriosamente desaparecida, talvez até morta. Faber é o único com quem pode dividir sua angústia. A situação exige que Montag seja frio, estrategicamente dissimulado, mas isso é tudo que não consegue ser. Em casa, tem um acesso de raiva ao discutir com um grupo de amigas de Mildred, que vieram visitá-la para assistir TV. Montag revela a todas que tem livros em seu poder e até lê alguns poemas, para horror das visitantes. O resultado não poderia ser pior: uma das mulheres – ou teria sido sua própria esposa? - denuncia-o para os bombeiros. Se o chefe Beatty já suspeitava de seu subordinado, agora não resta dúvida. Na mesma noite em que Guy Montag retorna ao quartel, a guarnição recebe chamado urgente para incendiar uma casa. Ele, Beatty e mais alguns homens vão até o local. Só ao chegar, Montag descobre que aquela é a sua residência: "Foi muito estúpido ficar abertamente citando poesia daquele jeito" (p. 150), ironiza e, ao mesmo tempo, ameaça o chefe.

Desmascarado e encurralado, Montag reage com violência. Aciona o lançador de bombas contra Beatty e o incinera. Após render os outros dois bombeiros, torna-se um fugitivo. A mobilização de helicópteros da polícia e do “Sabujo Mecânico” na perseguição a Montag é transmitida em tempo real e acompanhada em monitores de TV de todo o país. Orientado por Faber – através de uma teleconcha presa ao seu ouvido -, ele foge e se depara mais tarde com um grupo de andarilhos no campo, marginalizados e vistos com desconfiança na cidade. Longe da vigilância das autoridades, formaram comunidades dedicadas à preservação da memória dos livros. Uma vez que os livros não podem ser conservados materialmente, a única saída foi decorá-los e manter o conhecimento dessa forma. Cada um deles se tornou um texto vivo. “O melhor é guardá-los na cabeça, onde ninguém virá procurá-los” (p. 187), diz Granger, que encarna *A República* de Platão.

Ao mesmo tempo que entra em contato com essa sociedade de párias, “vagabundos por fora e bibliotecas por dentro” (p. 188), Montag descobre que a movimentação da polícia em seu encalço chegou ao fim: incapazes de localizá-lo, as autoridades escolheram um “inocente útil” para a punição, um bode expiatório. A vítima é executada com transmissão ao vivo. O verdadeiro Montag acaba se tornando o “Eclesiastes”. O grupo acaba acompanhando, à distância, a destruição da cidade através de uma explosão nuclear. A guerra estivera por ser detonada o tempo todo, mas nada fora dito. O grupo parece ser o pouco ou a única coisa que restou daquele mundo.

### **7.1 A comunicação de *Fahrenheit***

A sociedade de *Fahrenheit 451*, em termos geopolíticos, é pouco ficcional. A trama se desenrola num tempo futuro indeterminado, nos Estados Unidos. Não há um Estado Mundial ou Unificado ou uma divisão global contemplando três grandes blocos. A sociedade parece estabilizada naquilo que se refere, a exemplo de *Revolução*, ao acesso de mercadorias diversas. Os habitantes dos Estados Unidos estão aparentemente bem supridos, bem alimentados, moram em casas confortáveis, possuem carros velozes e opções variadas de lazer e diversão. O



cenário não se diferencia muito de *Revolução* e, por isso mesmo, aparenta-se aos Estados Unidos no início dos anos 1950.

Bradbury, no entanto, conduz sua distopia e sua crítica a essa sociedade por um caminho diferente do adotado por Vonnegut. Jack Zippes (1983, p. 182) lembra que existem interpretações sobre *Fahrenheit* que costumam percorrer os seguintes caminhos: uma crítica aos rápidos e invasivos avanços tecnológicos que se sobrepõem à conservação das tradições humanísticas; a paixão de Bradbury pelos livros e suas considerações sobre liberdade de pensamento, a evocação ao passado, a integridade pessoal, o desejo pelo Edem e as seduções e as armadilhas do futuro; uma crítica que retrataria um estado de conformismo generalizado; e o esvaziamento da cultura de massa moderna e os seus efeitos deletérios. Zippes avalia que essas questões são válidas, mas que deveriam levar em consideração o momento particular norte-americano a partir do qual o texto é gerado. Nesse sentido ele alerta que:

*Fahrenheit 451* é discutido em termos de problemas mundiais de forma geral, quando ele é essencialmente delimitado pela realidade do início dos anos 1950 na América e é especificamente sobre as crises que põem em perigo o tecido da sociedade norte-americana que dizem respeito à narrativa. A caça às bruxas de McCarthy, a Guerra Fria, a Guerra da Coreia, a rápida emersão da televisão como um fator determinante da indústria cultural, a expansão da publicidade, o abuso da tecnologia a partir do complexo militar-industrial, a degradação das massas – esses são fatores que servem para construir *Fahrenheit 451* como um romance Norte-Americano. (pp. 182-183)

Gottlieb (2001) acrescenta ainda que “sem dúvida, Bradbury emprestou elementos a partir de Hitler e Stalin” (p. 90). Isso pode ser observado em vários aspectos, como a queima de livros conhecida como *Bücherverbrennung*, protagonizada pelos nazistas em 1933, que é usada em *Fahrenheit* como uma espécie de punição pública, espetáculo e ritual para marcar a presença do estado no controle da vida dos cidadãos e para revelar publicamente os criminosos. Outro aspecto é a incitação à lealdade ao estado, como no comunismo soviético, que deve ser maior do que a lealdade familiar ou fraterna. É assim que Montag acaba, por exemplo, sendo denunciado pela própria esposa. Nesse sentido, também é possível destacar que algumas pessoas consideradas com

comportamento subversivo são silenciadas ou simplesmente desaparecem. Na educação também há características que lembram os regimes totalitários e as crianças devem prestar obediência ao estado. No entanto, há um fato que se enquadra mais à crítica da sociedade norte-americana e, como Clarisse<sup>138</sup> destaca nas conversas com Montag, as crianças e jovens são encorajadas a cometer violência e a botar as próprias vidas ou a de outros em risco através de direção perigosa ou brigas.

Os Estados Unidos imaginado por Bradbury é, portanto, um estado com características mistas que, na leitura de Gottlieb, revela um

estado policial, nomeadamente na repressão da liberdade de expressão, do pensamento livre, da imprensa livre, da liberdade de imaginação. Ele também dedica atenção para o poder da mídia não apenas para enganar, mas também para falsificar eventos como um meio de propaganda para o estado. (p. 91)

Por mais que se tenda a considerar o universalismo das questões propostas em *Fahrenheit*, Zippes justifica que se deve avaliar esse plano a partir do qual o autor está situado e como ele se confronta com essa realidade. As distopias norte-americanas, como lembra Booker (1994b, p. 109), contemplam a possibilidade, em algum momento, de liberdade de escolha da própria sociedade na definição do seu destino. Em *Revolução* já se percebe isso, mas em *Fahrenheit* a escolha feita pela sociedade será enfatizada como a raiz de como, por exemplo, o banimento dos livros se transformou na atitude fundamental desse futuro imaginado. Bradbury, diferentemente dos ficcionistas distópicos apresentados até agora, muda o ângulo da sua crítica e identifica a origem da imobilidade e da passividade das massas nela mesma. O autor centrou sua

---

<sup>138</sup> Clarisse resume sua vida como aluna da seguinte forma: “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. Isso para mim não é nada social. Parece um monte de funis e muita água jorrando da torneira, entrando por um lado e saindo pelo outro, e depois eles vêm nos dizer que é vinho, quando não é. Deixam a gente tão atormentado no 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 brincando de tirar um fino dos postes, competindo para ver quem “pede arrego” e brincando de “bate-calota”. Acho que sou tudo o que dizem que sou, tudo bem. Não tenho amigos. Isso é o bastante para provar que sou anormal. Mas todos que conheço estão gritando ou dançando por aí como loucos ou batendo uns nos outros. Você já notou como as pessoas se machucam entre si hoje em dia?” (pp. 51-52).

distopia na capacidade da própria sociedade de se autoconduzir para um estado de estabilidade; a diferença é que ela é marcada pela eliminação de qualquer condição crítica como iniciativa da população. Não há uma imposição totalitária inicial ou algum tipo de condicionamento biológico ou psicológico gerador dessa situação como motivação essencial.

A exemplo do que ocorre em *1984* – através do livro de Goldstein – e em *Admirável* – por meio dos esclarecimentos de Mustafá Mond –, há um momento na história em que o Capitão Beatty revela a Montag como historicamente se chegou ao ponto no qual a situação se encontra.

- Você pergunta: quando tudo começou, esse nosso trabalho, como surgiu, onde, quando? Bem, eu diria que ele realmente começou por volta de uma coisa chamada Guerra Civil; embora nosso livro de regras afirme que foi mais cedo. O fato é que não tivemos muito papel a desempenhar até a fotografia chegar à maioridade. Depois, veio o cinema, no início do século vinte. O rádio. A televisão. As coisas começaram a possuir *massa*. (p. 79)

Beatty se refere a “possuir massa” como a ampliação na presença da mídia da vida da população. À medida que as tecnologias citadas tomam corpo, tanto menos importância passam a ter os livros. A velocidade e a instantaneidade se tornam as palavras de ordem e isso invade a vida em todos os seus aspectos. O Capitão lembra que a própria educação toma outros rumos com o passar dos anos:

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. A vida é imediata, o emprego é o que conta, o prazer está por toda parte depois do trabalho. Por que aprender alguma coisa além de apertar botões, acionar interruptores, ajustar parafusos e porcas? (p. 80)

A sociedade optou por esse caminho e o governo “apenas” potencializou essa via. Zippes (1983) destaca que Bradbury

quer chegar às raízes do conformismo Norte-Americano e imediatamente aponta o dedo à cumplicidade do estado e da indústria no uso da tecnologia para produzir programas de televisão, jogos esportivos de

azar, parques de diversão e publicidade para bloquear a auto-reflexão e impedir o potencial para formas de vida alternativas, que não se conformem aos padrões nacionais fixados. (p. 185)

Esse caminho é o da felicidade imediata, da vida hedonista, serena e fácil. Bradbury usa recursos menos fantásticos do que Huxley, mas fala da mesma coisa quando compreende que a sociedade é mantida num torpor sistemático e voluntário. Para tanto, é necessário criar todas as condições a fim de evitar atritos e dissabores no cotidiano. O estado e a indústria, usando os termos de Zippes, tornam-se cúmplices disso e servem, na concepção de Bradbury, como viabilizadores desse desejo das massas. O argumento de Beatty segue nesse sentido:

Você precisa entender que nossa civilização é tão vasta que não podemos permitir que nossas minorias sejam transformadas e agitadas. Pergunte a si mesmo: O que queremos neste país, acima de tudo? As pessoas querem ser felizes, não é certo? 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 cuidamos para que sempre estejam em movimento, sempre se divertindo? É para isso que vivemos, não acha? Para o prazer, a excitação? E você tem de admitir que nossa cultura fornece as duas coisas em profusão. (p. 84)

Como Beatty resume, a combinação entre tecnologia, exploração das massas e pressão das minorias fez com que os livros se tornassem objetos ignorados e despossuídos de valor ou de leitores: “A coisa não veio do governo. Não houve nenhum decreto, nenhuma declaração, nenhuma censura, como ponto de partida” (p. 82). Eles se tornaram dispensáveis e depois disso foi fácil tirá-los de circulação e torná-los ilegais.

Controlar os livros e eliminá-los é a principal função dos bombeiros. Eles garantem assim que não sejam formadas mentes que reflitam ou que elaborem o pensamento dissonante. Beatty tem uma definição esclarecedora sobre a situação envolvendo Clarisse, uma dissidente, e a forma como se espera manter a ordem:

Nós os observamos [a família de Clarisse] cuidadosamente. 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. (p. 85)

Essa situação familiar teria dado as condições que transformaram Clarisse numa anormal, numa indesejável: “Era uma bomba-relógio. A família vinha alimentando seu subconsciente” (p. 86). E, completando o raciocínio: “Ela não queria saber *como* uma coisa era feita, mas *por quê*. Isso pode ser embaraçoso. Você pergunta o *por quê* de muitas coisas e, se insistir, acaba se tornando realmente muito infeliz. A coitada da garota está morta<sup>139</sup>, e foi melhor pra ela” (p. 86).

A síntese do que se pode considerar como a lógica do sistema que mantém o poder e estabiliza os ânimos e as relações nos Estados Unidos de *Fahrenheit* é um estado de infantilização consentido em nome da felicidade: “Se não quiser um homem politicamente infeliz, não lhe dê os dois lados de uma questão para resolver; dê-lhe apenas um. Melhor ainda, não lhe dê nenhum.” (*Fahrenheit*, p. 86)

Essa condição de apatia e de imobilidade social fica explícito da mesma forma quando Montag encontra Faber. Este lhe revela: “São muito poucos os que ainda querem ser rebeldes. E desses poucos, a maioria, como eu, facilmente se intimida” (p. 115). Para Faber, além do pouco voluntarismo, haveria também uma condição desigual de disputa pela atenção: “Você consegue dançar mais depressa que o palhaço Branco, gritar mais alto que o ‘Senhor Bugiganga’ e a ‘família’ do salão? Se puder, conseguirá o que quer, Montag. Em todo caso, você é um tolo. As pessoas estão *se divertindo*” (p. 115). O quadro se completaria com a pura omissão e indiferença da população. É interessante observar que a “condição desigual” aqui vem menos no sentido de considerar o poder econômico

<sup>139</sup> O estado policial de *Fahrenheit* é menos sutil nas suas técnicas de eliminação da dissidência e parece não se preocupar em “curar” as pessoas como em *Nós* ou *1984*. Isso, no entanto, soa estranho à medida em que, mais adiante, na trama, Granger – um dos homens-livro – afirma que basta não possuir os livros para que eles sejam liberados depois de alguma inspeção (p. 187). A eliminação da família de Clarisse e da própria menina representa uma reação desproporcional na comparação com essa observação de Granger. De qualquer maneira, trata-se de uma reação enérgica quando se faz a comparação com os Estados Unidos de Vonnegut.

ou político como se nota nos outros textos. Faber faz questão de sublinhar a ênfase na diversão e no desinteresse provável que qualquer coisa diferente disso possa ter junto à população. Há outras coisas que dizem respeito às pessoas e merecem atenção delas.

A sociedade de *Fahrenheit* tem uma identificação forte com a tecnologia e, mais do que isso, é seduzida por ela. As imagens mais recorrentes dessa tecnologia imaginada se revelam pelos carros que estão sempre em alta velocidade; dentro das casas há grandes telões com programas divertidos; há robôs atendendo nos bancos 24 horas; as casas possuem um revestimento especial para evitar incêndios; as teleconchas oferecem música o tempo inteiro; os Sabujos Mecânicos servem para proteger, caçar e fiscalizar. Há também as menções a jatos que cruzam o céu e às guerras nucleares passadas e à que se aproxima.

O Sabujo e os bombeiros são formas para manter o controle e fiscalizar a sociedade. O principal objeto que representa a contravenção é o livro. Identificado, ele deve ser eliminado e transformado numa espécie de ritual noturno de exaltação pública do fogo que destrói a dissidência. Nesse sentido, as formas de coerção servem muito mais como uma alegoria. Não há a destruição da imaginação como em *Nós* ou a destruição psicológica do homem como em *1984*. Os homens-livro que vagam distantes das cidades são marginais e deixaram o convívio urbano. São reconhecidos como anormais, mas não incorrem em nenhum delito se não possuírem livros. Como Granger afirma: “De vez em quando somos detidos e revistados, mas não há nada em nós que possa nos incriminar”(p. 187). O que eles pensam não é considerado um mal punível e a lógica de controle se baseia no objeto e não no conteúdo dos livros (que está guardado na memória desses grupos).

Nas demais análises realizada nesta pesquisa, sempre se trabalhou com as representações dos meios de comunicação existentes nas sociedades imaginadas pelos autores. Aqui também se fará isso; no entanto, *Fahrenheit* se caracteriza, mais do que tudo, pela eliminação de uma dessas representações, o livro. E é a partir disso que Bradbury desenha o restante das suas projeções e

relações com o público, com a constituição da cultura e com as formas de manutenção do poder.

### **7.1.1 Livros: a opção pela superficialidade e o esvaziamento da cultura**

No diálogo no qual Beatty esclarece a Montag o contexto que fez a situação atual se apresentar como é, o Capitão enfatiza como o conteúdo da comunicação mediada chegou ao ponto como eles a conhecem. Já se falou no quanto o cinema e o rádio adquiriram “massa” – ou seja, grande público – e que isso representou uma mudança importante. Essa transformação se traduz, de acordo com Beatty, em tornar o conteúdo mais simples (no sentido de simplório). O parâmetro dessa noção de superficialidade e de simplicidade se dá em relação aos livros: “Antigamente, os livros atraíam algumas pessoas, aqui, ali, por toda parte. Elas podiam se dar ao luxo de ser diferentes. (...) A população duplicou, triplicou, quadruplicou. O cinema e o rádio, as revistas e os livros, tudo isso foi nivelado por baixo, está me acompanhando?” (p. 79). A ilustração desse processo segue:

Clássicos reduzidos para se adaptarem a programas de rádio de quinze minutos, depois reduzidos novamente para uma coluna de livros de dois minutos, depois reduzidos novamente para uma coluna de livros de dois minutos de leitura, e, por fim, encerrando-se num dicionário, num verbete de dez a doze linhas. (...) Está vendo? Do berço até a faculdade e de volta para o berço; este foi o padrão intelectual nos últimos cinco séculos ou mais. (pp. 79-80)

Essa simplificação do conteúdo adequada ao consumo rápido, descontraído e imediato caracterizariam os produtos dos meios de comunicação e fariam parte de um processo que envolve não só os meios propriamente ditos, mas também a educação, a política, a cultura e a vida como um todo:

Resumos de resumos, resumos de resumos de resumos. Política? Uma coluna, duas frases, uma manchete! Depois, no ar, tudo se dissolve! 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! (p. 80)

Como parte desse “nivelamento por baixo”, a partir da aceleração e da abreviação do conteúdo, há também o estabelecimento de formas que privilegiam a vibração dos sentimentos baseadas nas sensações momentâneas: “Tirar tudo dos teatros, exceto os palhaços, e instalar nas salas paredes de vidro e nelas fazer passar muitas cores alegres, como confetes, sangue, vinho tinto ou branco” (p. 81). Privilegia-se igualmente a promoção do riso, do entretenimento instantâneo e, sobretudo, de um grande fluxo de informações capazes de ocupar a mente e de exteriorizar qualquer fluxo de consciência.

Bradbury deposita no livro um potente significado simbólico. De acordo com o Capitão, “um livro é uma arma carregada na casa vizinha. Queime-o. Descarregue a arma. Façamos uma brecha no espírito do homem. Quem sabe quem poderia ser alvo do homem lido?” (p. 84). Nada que renda o menor dissenso é bem-vindo nessa sociedade e o livro é a síntese disso: “Os negros não gostam de *Little Black Sambo*. Queime-o. Os brancos não se sentem bem em relação à *Cabana do pai Tomás*. Queime-o. (...) Queimemos o livro. Serenidade, Montag. Paz, Montag” (p. 85).

Assim como o Administrador Mundial de *Admirável*, Beatty constrói seus argumentos a partir do acesso a um conhecimento literário muito diferente do que a massa possui. O Administrador podia discutir com o Selvagem sobre Shakespeare porque o conhecia; no entanto, a sua interpretação do que devia ser um mundo instável não passava pela ideia de que esse tipo de conhecimento devia ser compartilhado. Ele era, assim como Beatty, um homem esclarecido nos moldes do que normalmente se define como um homem culto. É assim, a partir da mesma noção de que o conhecimento é um perigo para a manutenção de uma ideia de felicidade, que Beatty procura convencer Montag por meio da sua experiência com os livros:

Bem, Montag, pode acreditar, no meu tempo eu tive de ler alguns, para saber do que se tratava, e lhe digo: os livros não dizem *nada*! Nada que se possa ensinar ou em que se possa acreditar. Quando é ficção, é sobre pessoas inexistentes, invenções da imaginação. Caso contrário, é pior: um professor chamando outro de idiota, um filósofo gritando mais alto que seu adversário. Todos eles correndo, apagando as estrelas e extinguindo o sol. Você fica perdido. (p. 88)



De acordo com Gottlieb (2001), o abandono voluntário e paulatino da leitura de livros servirá como o caminho para conter os riscos da instabilidade que o pensamento pode detonar: “A fim de alcançar uma sociedade estável, o governo usa o argumento anti-intelectual de que a leitura é capaz de conduzir ao pensamento crítico, e o pensamento cria agitação e desordem – em outras palavras instabilidade psicológica e social” (p. 88).

Gottlieb fala que textos como *Fahrenheit* revelam que o poder instituído é guiado pela noção de que “as massas devem ser protegidas do peso do pensamento para o seu próprio bem” (p. 92). Isso, em si, não é uma novidade em relação aos demais textos. Todos eles apresentam massas humanas que são mantidas num estado de confinamento social organizado e planejado. Aqui, a novidade é o fato de isso ter surgido como expressão original e definidora da sociedade massificada. O abandono da leitura dos livros deve ser observado com mais atenção, no próprio texto, não apenas pelo fato de essa leitura, em si, ter sido substituída por outras ocupações, como olhar televisão, escutar rádio ou ir ao cinema.

Montag procura por Faber para que este, de alguma forma, ajude-o a compreender o que os livros dizem. Ele imagina que os livros possam fazê-lo ser feliz: “Temos de tudo que precisamos para ser felizes, mas não somos felizes. Alguma coisa está faltando. Olhei em volta. A única coisa que tive certeza que havia desaparecido eram os livros que queimei durante dez ou doze anos. Por isso, achei, que os livros poderiam ajudar” (p. 109). A resposta de Faber esclarece, do seu ponto de vista, a questão: “Não é de livros que você precisa, é de alguma coisa que antigamente estava 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” (p. 109).

Essa reflexão é a mais interessante porque desloca do simples dispositivo técnico o ponto de mudança entre as supostas mentalidades às quais Beatty e Faber se referem com mais ênfase. Faber completa sua linha de pensamento destacando o papel da sociedade, dos cidadãos e dos escritores que eram capazes de transformar o suporte – o livro – em algo capaz de transpirar a

“verdadeira humanidade”: “Os livros eram só um tipo de receptáculo onde armazenávamos muitas coisas que receávamos esquecer. Não há neles nada de mágico. A magia está apenas no que os livros dizem, no modo como confeccionavam um traje para nós a partir de retalhos do universo” (pp. 109-110). Beatty, por outro lado, alerta sobre o quanto essa “magia”, esse “traje” tecido pelos escritores, pode ser danoso para a estabilidade e sintetiza a razão de os livros terem sido desprezados, esquecidos e, em seguida, legalmente banidos. Eles tiram as convicções e oferecem pontos diversos de análise, isso conduz à instabilidade e ao desconforto.

A princípio, como Faber lembra, “O próprio público deixou de ler por decisão própria” (p. 114). Isso se tornou a forma corrente de agir e a sequência dos fatos fez a superficialidade e o entretenimento fácil serem as principais matérias da comunicação de massa e deu condições para a nova função atribuída aos bombeiros. Como menciona Faber:

Lembro-me dos jornais morrendo como enormes mariposas. Ninguém os *queria* de volta. Ninguém sentia falta deles. E depois o governo, percebendo quanto era vantajoso que o povo apenas lesse sobre lábios apaixonados e murros no estômago, fechou o círculo com vocês, os comedores de fogo. (p. 117)

Bradbury destaca, na sua narrativa, outras formas que obviamente lhe parecem inferiores e, portanto, adequadas ao cenário da mídia em *Fahrenheit*. São as tendências que ele colhe no seu cotidiano norte-americano e nas notórias manifestações de um sistema engendrado pelo conceito de indústria cultural. Beatty resume o caminho que conecta o esmorecimento da leitura de livros, o desenvolvimento dos conteúdos dos meios de comunicação e a felicidade ao alcance de todos:

Lembre-se, Montag, quanto maior seu mercado, menos você controla a controvérsia! Todas as menores das menores minorias querem ver seus próprios umbigos, bem limpos. Autores cheios de maus pensamentos, tranquem suas máquinas de escrever! Eles o *fizeram*. As revistas se tornaram uma mistura insossa. Os livros, assim diziam os malditos críticos esnobes, eram água de louça suja. Não *admira* parassem de ser vendidos, disseram os críticos. Mas o público, sabendo o que queria,

com a cabeça no ar, deixou que as histórias em quadrinhos sobrevivessem. E as revistas de sexo em 3-D, é claro. Aí está, Montag. 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. Hoje, graças a elas, você pode ficar o tempo todo feliz, você pode ler os quadrinhos, as boas e velhas confissões ou os periódicos profissionais. (pp. 82 e 83)

Os livros, por fim, servem ainda e apenas para desaparecer, para oferecer alguma diversão ocasional e inesperada no meio da noite, através da ação dos bombeiros. Booker (1994b) considera que os espetáculos punitivos de *Nós* ou *1984* possuem características públicas para demonstrar o poder do Estado de coagir e expor os indivíduos transgressores. Em Bradbury, por outro lado, Booker considera que os livros incendiados seriam um recurso teatral com a finalidade de fornecer algo de “gosto popular, sugerindo que as pessoas simplesmente gostam de espetáculos e que o governo está apenas oferecendo o que elas querem” (p. 108). Gottlieb destaca que o ponto mais significativo na trama de Bradbury é a queima de livros e a forma como é realizada: “Frequentemente o que começa com a queima de uns poucos livros e a casa na qual eles foram encontrados se transforma em um real *auto-de-fé*, um ritual humano de sacrifício, como no caso da mulher que decide permanecer em sua casa e morrer com os seus livros” (p. 90). Até o suplício físico passa a ser voluntário; os bombeiros serviriam apenas como realizadores da vontade dessas pessoas da mesma forma que o estado decidiu eliminar os livros porque já se desejava isso.

A questão da abolição dos livros como um desejo das pessoas é o elemento que simboliza a sociedade em *Fahrenheit*, mas não se deve limitar essa compreensão ao objeto livro isoladamente. Bradbury usa-o mais como um contraponto àquilo que se transforma nas formas mais comuns de produção, propagação e consumo de informação e entretenimento. Como lembra Booker (1994b): “a cultura sem livros da América de Montag consiste em uma avalanche de cultura popular que parece projetada para, em parte, fornecer a ideologia oficial da sociedade, mas principalmente para estupidificar a população através da saturação de suas mentes com informações inúteis” (p. 106). Essa perspectiva

pessimista marca as representações de meios como a televisão e o rádio, mas não se trata apenas de “informações inúteis”.

### 7.1.2 Televisão: a substituição da vida

*Revolução* e *Fahrenheit* compartilham representações muito próximas naquilo que se refere ao conteúdo da televisão. Em ambos se perceberá a presença dos enredos e do tom melodramático das *soap operas* que marcaram o início da programação das TVs, os jogos de adivinhação, a música ligeira, os esportes e os noticiários com informações espetaculares ou sensacionalistas. Bradbury, no entanto, dedica mais atenção à construção da cultura popular relacionada aos meios de comunicação no seu mundo imaginado. Mildred, assim como Linda em *Admirável* e Anita em *Revolução*, é a representante padrão<sup>140</sup> dessa sociedade que dedica boa parte do dia à televisão. No caso de *Fahrenheit*, as televisões são descritas como telões que ficam numa sala especial, sendo que costumam ser postas em mais de uma parede, envolvendo fisicamente o espectador e proporcionando uma “ambientação” completa de quem assiste e participa das programações.

A associação entre a programação transmitida nos telões e as formas correntes de diversão com a ausência de sentido reflexivo são claras. Quando Clarisse conversa com Montag, ela revela isso explicitamente: “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” (p. 29). Esse fundamento – as telas como agentes do esvaziamento criativo e crítico – é profundamente explorado por Bradbury na sua narrativa.

A antítese de Clarisse é Mildred, que passa boa parte do seu dia diante dos três telões instalados no “salão” da casa dedicado especificamente a isso. Mildred não só assiste aos programas como participa ativamente das promoções e novidades deles. Ela se interessa prontamente pelas promoções e, de acordo com o que ela relata a Montag, parece sinceramente envolvida pelo programa:

---

<sup>140</sup> Gottlieb (2001) elabora de forma mais detalhada essa recorrência, nos textos distópicos, da figura feminina em “papéis exemplares” do cidadão conformado, massificado e subalterno (pp. 101-103).

Bem, daqui a dez minutos entra uma peça no circuito de tela múltipla. Eles me enviaram o meu papel esta manhã. Eu mandei algumas tampas de embalagens. Eles escreveram 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. Por exemplo, aqui o homem diz: “O que você acha desta proposta Helen?”. E olha para mim, que estou sentada aqui no centro do palco, entende? E eu digo... – “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? (p. 41)

Booker (1994b) avalia que “esses programas são desenvolvidos unicamente para extrair a concordância da audiência com a ideologia oficial dos programas enquanto criam a ilusão de que a própria audiência tem uma parte na determinação dessa ideologia” (p. 107). A participação do público – ou a interação, como, *grosso modo*, tende a se falar recentemente – é usada como um recurso de justificação e legitimação, como uma técnica de conformação e entretenimento capaz de tornar os programas mais eficientes nos seu propósito de fazer com que a audiência tenha a sensação de tomar algum tipo de decisão ou de simular alguma ideia individual de relevância.

Mildred, no entanto, não se revela completamente satisfeita e a diversão pode ser ainda mais completa. Basta, para isso, acrescentar mais uma tela ao salão: “É muito divertido. Vai ficar ainda melhor quando pudermos instalar a quarta tela. Quanto tempo você acha que teremos de economizar até podermos furar a quarta parede e instalar uma quarta tela? Custa só dois mil dólares” (p. 42). Aos moldes de *Admirável*, há uma associação direta entre as formas de diversão, o consumo e a cadeia produtiva. No entanto, em *Admirável* parece haver uma relação de fornecimento de bens menos penosa do ponto de vista econômico para cada cidadão. Em *Revolução*, essa questão é abordada de forma similar àquilo que havia nos Estados Unidos em relação aos pagamentos através de inúmeras parcelas e isso, em *Revolução*, fazia parte de um plano nacional de administração industrial objetivamente calculado por EPICAC. Aqui, Bradbury destaca outro aspecto dessa cadeia e mostra outros contornos da sua concepção

de uma sociedade alicerçada no consumo como forma de se revelar. Diante da exposição do valor – “dois mil dólares” –, Montag rebate que isso representa um terço do seu salário anual. A resposta de Mildred revela, ainda mais, o espírito consumista que Bradbury colou à esposa de Montag: “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.” Montag, na sequência, oferece mais um elemento marcante: “Já estamos abrindo mão de algumas coisas para pagar a terceira tela. Faz apenas dois meses que ela foi instalada, lembra-se?” (p. 42). A efemeridade dos desejos de consumo que, aqui, é simbolizado pelas telas, mas que poderia ser qualquer outro eletrodoméstico novo no mercado ou num modelo renovado, em *Fahrenheit* já se converteu numa nova natureza, num novo modo de ser dessa sociedade. Não se fala mais em condicionar sujeitos a se converterem em consumidores através de hipnopédia ou em planos nacionais para o desenvolvimento. Isso não é mais necessário.

Com o transcorrer da história – especialmente pelo contato com Clarisse –, Montag vai percebendo Mildred como um indivíduo vivendo através e pelas telas: “Fosse qual fosse a hora em que ele entrasse, agora, as paredes estavam sempre falando com Mildred” (p. 68). Os personagens que compõem os programas são tratados como “parentes” e, juntamente com Mildred, formam a “família”. E é assim nas demais casas; em cada uma, os mesmos personagens convivem com seus habitantes e simulam as famílias que são ligadas e desligadas pelos interruptores. Montag sente realmente que as telas se transformaram em obstáculos que tornam a sua vida e a de Mildred incapazes de fazerem sentido uma para a outra:

não havia uma parede entre ele e Mildred? Literalmente, não apenas uma, mas, até agora, três! E muito caras, também! E os tios, as tias, os primos, as sobrinhas, os sobrinhos que viviam nessas paredes, o bando de macacos que não diziam nada, nada, nada, e que falavam muito, muito alto, altíssimo. Ele fora levado a chamá-los de parentes desde o princípio. “Como está tio Louis?” “Quem?” “E tia Maude?” (p. 68)

Bradbury oferece uma visão muito próxima daquela que Huxley criou para o cinema sensível. Em *Fahrenheit*, no entanto, não é mais necessário deslocar-se para um lugar que reúna outras pessoas a fim de compartilhar uma experiência sensorial oferecida pelos meios de comunicação. As casas oferecem tudo isso em seus salões. O Montag “transformado” começa a se dar conta de coisas que faziam parte do cotidiano e relata seu estranhamento:

Um grande temporal de som jorrou das paredes. A música o bombardeou com tamanho volume que seus ossos quase saltaram dos tendões; ele sentia a mandíbula vibrar, os olhos irem de um lado para o outro em sua cabeça. (...) Algo havia acontecido. Embora as pessoas nas paredes do salão mal tivessem se movido e nada realmente tivesse sido acertado, tinha-se a impressão de que alguém havia ligado uma máquina de lavar roupa ou de que se era aspirado para dentro de um gigantesco vácuo. Ele se afogava em música e pura cacofonia. Montag saiu do quarto transpirando e a ponto de desmaiar. Atrás dele, Mildred continuou sentada na poltrona e a voz prosseguiu novamente. (p. 69)

Essa “intensidade” das telas na excitação dos sentidos - através da velocidade, do fluxo e do volume - estaria relacionada também com a maneira como são comparadas as diferenças na construção da informação em um livro. Faber argumenta que a tela jorra tantas coisas numa velocidade tão grande que é impossível não concordar ou protestar:

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!” Em oposição, o livro, ou o modo como as coisas são dispostas num livro, oferece tempo e só assim é possível amadurecer alguma reflexão que sirva para concordar ou discordar: “Você pode fechá-los e dizer: “Espere um pouco aí”. Você faz com eles o papel de Deus. (...) Os livros podem ser derrotados com a razão. (p. 111)

O fluxo das telas não permitiria nada disso a Faber: “nunca consegui discutir com uma orquestra sinfônica de cem instrumentos, em cores, três dimensões, e ao mesmo tempo estar a participar desses incríveis salões (p. 111).

Se o livro é um símbolo positivo na narrativa e representa o que restou de uma humanidade redentora, a televisão – as telas no salão - sempre simboliza algo bem diferente. Nem se pode afirmar que é sempre o contrário. Há coisas completamente novas que as telas oferecem ao ser humano e que servem bem aos usos que aparentemente revelam seres humanos vis e superficiais. Uma das amigas de Mildred comenta num determinado momento: “A gente põe as crianças no ‘salão’ e liga o interruptor. É como lavar roupas sujas na máquina e fechar a tampa.” (p. 125) No mundo de *Fahrenheit*, as crianças passam poucos dias em casa; a maior parte do tempo elas estão, em turno integral, nas escolas. Nos poucos dias em que elas ficam em casa a relação com o lar e com os familiares é resolvida no “salão” e o relacionamento é desumanizado e solucionado pelas telas, que substituem o afeto e as formas, possivelmente, consideradas como as ideais por Bradbury. O uso do termo “interrupor” e a comparação com o ato de lavar roupas atestam a analogia com algo meramente operacional. As condições para isso nos primeiros anos da década de 1950 ainda são incipientes, mas já se vislumbra esse deslocamento das relações e a substituição dos cuidados pessoais pelo fluxo constante e pelos encantos sensoriais das telas.

Noutro momento, quando Montag inicia uma discussão com Mildred e suas amigas, novamente é perceptível mais um dos usos para o qual são destinadas as telas: “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” (p. 131). Em *Revolução*, quando Wanda apresenta a sua casa ao Xá e fala sobre o tempo livre que é ocupado vendo TV, até há uma certa ponta de constrangimento ou sentimento que não é de completa convicção sobre essa forma de ocupar o tempo como a mais satisfatória. Mildred e suas amigas, no entanto, têm clareza daquilo que lhes satisfaz. A fuga e o escapismo são marcas recorrentes dessa sociedade e as telas e seus programas servem muito bem a essa forma de encarar a vida. Criase, na verdade, uma cultura e uma normalidade permeada por hábitos que fogem dos problemas – sejam eles prosaicos ou complexos – e que procuram a substituição da vida pelo fluxo das mídias, que tomam o lugar da própria existência. Nesse aspecto a aproximação com *Admirável* é absoluta.



A ideia de fuga e desinteresse pela realidade não se observa apenas nos conflitos domésticos. Montag, depois de passar pela “revelação” através das conversas com Clarisse e Faber, mostra-se consciente do distanciamento que a maioria das pessoas possui acerca do universo que não passa nas telas. Num diálogo com Mildred, Montag propõe dúvidas sobre as coisas que os cercam: “Tenho ouvido rumores; o mundo está passando fome, mas nós estamos bem alimentados. Será verdade que o mundo trabalha duro enquanto nós brincamos?” (p. 100). Isso pouco interessa à mente alienada e bem alimentada do cidadão comum representado por Mildred. A alienação é outra marca dessa sociedade e as tecnologias da comunicação servem para abastecer a indiferença, ocultam os problemas reais e transformam fatos em espetáculo.

Mais uma guerra nuclear está começando, mas o circo e o espetáculo em torno da busca a Montag estão em pleno desenvolvimento na televisão e nos rádios. É isso que ganha todos os espaços midiáticos e a atenção dos espectadores. O apresentador da TV anuncia com orgulho a busca pelo fugitivo e endossa a fascinação pela tecnologia: “o Sabujo Mecânico *nunca* falha<sup>141</sup>. Desde a primeira vez em que foi utilizado em rastreamento, essa incrível invenção jamais cometeu erros.” E logo em seguida enfatiza o papel do próprio canal nessa missão: “Esta noite, esta emissora terá o orgulho de acompanhar o sabujo por meio da câmera montada em helicóptero quando ele começa a buscar seu alvo...” (p. 166).

---

<sup>141</sup> Montag suspeita que o cão mecânico não “gosta” dele. Na verdade, o equipamento é alimentado por códigos e memórias que fazem ele reagir de acordo com as informações de quem o ajusta. Ele não age por conta própria, precisa ser programado. Beatty deixa claro: “Ele não pensa em nada que não queiramos que ele pense.” O engenho tem um conjunto de funções: caçar, localizar e matar. Isso é o que pode ser passado a ele e isso provoca temor em Montag: “Que pena se isso for tudo o que ele pode saber” (p. 49). A comiseração de Montag é tanto maior se for possível deslocar o problema não para o aparato em si, o Sabujo, mas para quem o programa, quem define as ações e funções dele. Aí o problema fica claramente posto nas costas do homem dessa época, dessa sociedade, que é capaz de empenhar seu conhecimento técnico e científico mais elaborado apenas para o desenvolvimento de um mecanismo de controle, monitoramento e ameaça. No entanto, o Sabujo, assim como a queima de livros, parece ser um equipamento tão adequado ao espetáculo quanto à vigilância. Ele nem chega a ser discreto ou infalível, mas como denomina Wayne Johnson (1980), “o cachorro é o símbolo da perseguição implacável e impiedosa do Estado” (p. 87) e se presta muito bem às cenas da televisão que o representam como uma espécie de herói robótico, performático e fiel criado pela mais avançada tecnologia disponível.

As palavras de Montag são desalentadoras e revelam, mais uma vez, a forma como se alimenta o ciclo alienante ou de, usando um termo de Booker, estupificação: “O circo deve prosseguir, mesmo com a guerra começando dentro de uma hora...” (p. 167). O circo, porém, não está completo. A certa altura da fuga, Montag consegue despistar o Sabujo Mecânico. Não há mais o fugitivo real a ser capturado; ele conseguiu se esconder num rio. Quando Montag já se encontra em segurança junto ao grupo de “homens-livro”, Granger acompanha a “caçada” numa TV portátil e narra o que vê e prevê sobre a perseguição espetacular:

Estão simulando. Você os despistou no rio. Eles não podem admitir isso. Sabem que não conseguirão manter a audiência por muito tempo. O espetáculo precisa chegar ao fim, depressa! Se começassem a vasculhar toda a extensão do rio, poderiam levar a noite inteira. Por isso, estão em busca de um bode expiatório para chegar a um final sensacional. Observe. Apanharão Montag nos próximos cinco minutos! (p. 182)

Para o espetáculo e para os espectadores, fará pouca diferença quem for capturado de fato. Importa que o Sabujo tenha protagonizado seu papel e que tudo tenha sido transmitido ao vivo e de forma empolgante: “Está vendo? – sussurrou Granger – Vai ser você. Lá no final da rua está nossa vítima. Vê como a câmera se aproxima? Construindo a cena. Suspense. Tomada longa. Neste momento, um pobre-diabo qualquer está prestes a sair para um passeio” (p. 183). A polícia sai laureada e todos aplaudem. Alguém fez involuntariamente o papel de Montag e a cena ficou perfeita. A guerra iniciará sem distúrbios e sem a consciência do público. Todos, no entanto, dormirão anestesiados com a experiência visual e com a sensação de segurança que lhes interessa. O anormal, enfim, foi capturado e não há mais o risco de contaminação social.

A televisão de *Fahrenheit* é uma peça também a serviço do Estado policial. Não nos mesmos moldes de *1984*, por exemplo, mas ela leva às casas uma versão falsificada dos fatos com a finalidade de acalmar os ânimos e apaziguar a dissidência. Serve também para entreter em tempo integral e até durante a caçada a Montag usará o recurso de envolver as pessoas e dará um papel a elas ao convocar que todos contribuam: “A polícia recomenda que toda a população

da área de Elm Terrace faça o seguinte: 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. Preparem-se!” (p. 172). Em seguida começa uma contagem regressiva e a população fica atenta ao momento de abrir as portas.

A exemplo do abandono e da posterior proscrição dos livros, a adoção da televisão como parte vital do cotidiano também parece ter sido uma opção da população mais do que uma imposição. O Estado, certamente, se valeu disso, mas Bradbury procura sempre evidenciar o desejo que nasce e se desenvolve a partir da população e que ganha força e se amplifica por meio das estruturas formais da sociedade. A televisão não serve para vigiar ou para disciplinar - até porque isso nem é necessário. Ela oferece uma vida distante da realidade e, portanto, fácil e agradável; simula poderes e vida pública para o cidadão e oferece a versão dos fatos capaz de dar a tranquilidade de uma noite de sono mesmo na véspera de uma hecatombe nuclear.

### **7.1.3 Rádio: onipresença do meio e afastamento do sujeito**

A década de 1950 já não é mais a época, nos Estados Unidos, na qual as famílias se reúnem ao redor de um rádio com válvulas para saber as últimas notícias da guerra ou para se divertir com as rádio-novelas, as músicas animadas e os programas de humor. A essa altura, os rádios já têm presença ubíqua, tamanho e preços reduzidos e se tornaram objetos individuais e portáteis. É a partir dessa breve perspectiva que Bradbury potencializa o rádio e o “transforma” nas radioconchas.

As ocupações de Mildred não se resumem ao “convívio familiar” com os personagens das telas. As radioconchas transmitem música e informação o tempo inteiro: “Tarde da noite ele [Montag] olhou para Mildred. Ela estava acordada. Havia uma minúscula dança melódica no ar, a radioconcha estava novamente enfiada em sua orelha, e ela escutava pessoas distantes em lugares distantes, os olhos arregalados e fixos no abismo negro do teto acima dela” (p. 65). O uso constante também a teria tornado capaz de ler os lábios de Montag, tal era a

presença recorrente do dispositivo na orelha: “Após dez anos de prática com as conchas enfiadas nas orelhas, era perita em leitura labial.” (p. 39) Percebe-se que a audição de rádio já se transformou num hábito de longa data e já foi capaz de criar transformações no ouvinte a ponto de ele dispensar a audição das pessoas presentes para compreendê-las. Mildred já é capaz de se manter conectada ininterruptamente com o meio de comunicação. Ela não precisa “voltar” ao mundo, como Anita, em *Revolução*, precisava (quando pedia para Paul aguardar o final do programa e dos comerciais).

Montag só se dá conta desses modos, desse olhar perdido e dessa vida que acontece noutra lugar, ao longo da construção de uma espécie de consciência que até então ele não possuía ou estava adormecida. Esse acordar só foi possível através de alguém dissonante, de um ruído na normalidade do seu cotidiano. Clarisse, por conta das suas “ideias malucas”, chama a atenção de Montag para outras coisas que marcam seus mundos, em contraponto aos tempos antigos.

A ligação física da radioconcha em tempo quase integral ao ouvido de Mildred é um símbolo interessante para avaliar não apenas a onipresença dos meios de comunicação, mas também para entender a representação de Bradbury desse novo sujeito completamente adaptado a uma sociedade consumista e que tem esses meios como parte fundamental de ocupação no cotidiano. Para Wayne Johnson (1980), Montag sente “crescer o ódio através do rádio e da televisão que reduz sua audiência, a sua esposa por exemplo, a zumbis espectadores” (p. 87). Assim, numa das noites em que Montag chega em casa, encontra Mildred entorpecida. Logo descobre que ela havia consumido o frasco inteiro de pílulas para dormir. A fim de salvá-la, liga para o hospital e logo depois dois “sujeitos impessoais” chegam com máquinas especiais para remover o sangue dela.

Os procedimentos frios e a indiferença com Mildred incomodam Montag. Ambos são técnicos e especialistas em usar os aparelhos que removem a “porcaria” que há dentro de pessoas que consomem tantas pílulas. Como resume um dos técnicos, diante da pergunta de Montag, preocupado se ela ficaria bem ou não depois da remoção: “Claro que ela vai ficar bem. Estamos com toda a porcaria aqui nesta maleta; agora não pode mais lhe fazer mal. Como eu disse,

tira-se o velho, põe-se o novo e pronto.” É apenas mais uma operação cotidiana pra eles: “Resolvemos uns nove ou dez casos desses por noite. De uns anos pra cá, passaram a ser tantos que mandamos construir as máquinas especiais” (p. 36). A origem da contaminação que quase leva à morte não é ilegal ou incomum. Naquele mundo, como em *Admirável*, há drogas que trazem paz e conforto. Elas, no entanto, ainda não são perfeitas – como o soma - e podem provocar a morte, mesmo que isso já seja bastante comum e há máquinas e operadores capazes de substituir os fluidos envenenados.

Em outro momento, Montag incendeia a sua casa, contempla os ambientes em chamas e lembra que “ele havia morado ali nessa casa vazia com uma mulher estranha que amanhã mesmo o esqueceria, que havia partido e já o esquecera totalmente, ouvindo sua radioconcha despejando sons e sons dentro dela enquanto ela atravessava a cidade, sozinha” (p. 148). O distanciamento e a vida preenchida por “porcarias” parecem diretamente relacionados com as radioconchas que fazem Mildred ter uma vida, juntamente com as telas, que não é dela. Ela é apenas a extensão desses meios e executa papéis alienados da realidade. No entanto, isso não a torna satisfeita; são necessárias pílulas e excitação visual e sonora constantes para mantê-la nessa, aos olhos de Bradbury, sobrevida.

#### **7.1.4 A cultura da comunicação de massa: um fluxo constante de excitações**

Bradbury caracteriza a cultura dos Estados Unidos de *Fahrenheit* a partir de certos aspectos que se desenvolvem na própria sociedade, mas que se amplificam a partir das potencialidades conferidas às tecnologias, de forma geral, e aos meios de comunicação imaginados para o texto. A velocidade dos carros, por exemplo, teria sido responsável pela ampliação das placas de publicidade nas estradas. Mas não se trata apenas disso; Clarisse afirma que atualmente os motoristas só conseguiriam reconhecer a grama ou as vacas como manchas no horizonte. O mundo se tornou um borrão; nessa perspectiva, nada pode ser “visto” de verdade. Tudo se tornou apenas fluxo em alta velocidade.

A questão das conversas nos ambientes públicos também chama a atenção da menina: “As pessoas não conversam sobre 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” (p. 53). O assunto é agendado pela publicidade e pelo conteúdo das mídias. Isso decorreria da onipresença dos aparatos que veiculam esse tipo de conteúdo: “E, nos bares, ligam as *jukebox* e são sempre as mesmas piadas, ou o telão musical está aceso e os desenhos coloridos ficam subindo e descendo, mas é só cor e tudo abstrato” (p. 53). A circulação das conversas seguiria a mesma lógica do conteúdo consumido e seria a circulação contínua do mesmo, da mesmas coisas que não significam nada além da própria circulação em si. A abstração à qual Clarisse se refere tem associação direta com a estética modernista das artes plásticas dos anos 1940 e início dos 1950. Certamente, aos olhos de Bradbury, a arte moderna desse momento e a ascensão das mídias audiovisuais eletrônicas seriam representações com franco parentesco. A fala de Clarisse a Montag atesta isso: “Você já foi *alguma* vez a um museu? Tudo abstrato. É só o que há agora. Meu tio diz que antigamente era diferente. Muito tempo atrás, os quadros às vezes diziam alguma coisa ou até mostravam *pessoas*” (p. 53). Bradbury embute aí uma crítica às artes desse período, que ele entende como uma manifestação sintonizada aos modos de vida da cultura popular massificada e permeada pela velocidade<sup>142</sup>.

Nos textos anteriores é possível identificar uma elite com características específicas ou que consuma e tenha acesso a informações diferentes em relação ao homem médio ou comum, enfim, à massa<sup>143</sup>. As formas de comunicação em

<sup>142</sup> Bradbury deixa transparecer uma crítica pessoal à arte contemporânea do seu tempo, considerando os movimentos nas artes plásticas em curso como manifestações inferiores quando comparadas às obras mais antigas. Nas palavras dos personagens, essas obras seriam vazias de sentido e não mostrariam mais do que borrões e “coisas abstratas”. Esses borrões podem estar relacionados com a ideia de velocidade como marca dessa época percebida e imaginada pelo autor. Clarisse fala, por exemplo, que os motoristas quando dirigem nas auto-estradas não enxergam vacas ou campos. A única coisa que os olhos ainda notam são borrões pretos, brancos, marrons ou verdes. As formas desaparecem e a paisagem se transforma num cenário indistinguível.

<sup>143</sup> Em *Admirável* há os diferentes jornais para cada casta e os Administradores Mundiais conseguem distinguir algum tipo de produção cultural mais elaborado e “superior”, porém inadequada para a maioria. Em *1984*, os proles recebem material bem distinto daquele que os membros do Partido tem acesso. Isso, no entanto, tem mais relação com aquilo que é considerado sério – para os membros do Partido – e aquilo que é intencionalmente feito para se transformar em peças de consumo efêmero e popular – para os proles. Em *Revolução* há uma elite evidente de engenheiros e administradores, mas não há alguma menção sobre as diferenças entre o que essa elite consome nos meios de comunicação em relação à massa. Os programas que Anita

*Fahrenheit* não se manifestam de forma diferenciada e tudo tem um aspecto massificado. A sociedade, como um todo, parece ter se tornado uma massa indistinguível e consumidora dos mesmos programas, dos mesmos produtos e das mesmas crenças.

Quando Beatty apresenta seus argumentos para Montag, ele lembra que houve um ajuste, ao longo do tempo, para adequar tudo ao público, aos seus gostos, à sua forma de vida. O esporte, nesse caso, é uma referência crucial, já que os meios de comunicação, por exemplo, funcionam sob o mesmo princípio e o próprio movimento incessante nas estradas parece combinar-se e servir como a grande marca dessa sociedade: “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. Impaciência. Rodovias cheias de multidões que vão pra cá, pra lá, a toda parte, a parte alguma” (p. 82).

O “beber” cada vez menos se refere não à quantidade; nesse sentido, parece até haver mais informações disponíveis. A forma que se estabelece como a vigente é a que simula o pensamento.

Promova concursos em que vençam as pessoas que se lembrarem da letra das canções mais populares ou dos nomes das capitais dos estados ou de quanto foi a safra de milho do ano anterior. Encha as pessoas com dados incombustíveis, entupa-as tanto com “fatos” que elas se sintam empanzinadas, mas absolutamente “brilhantes” quanto a informações. Assim, elas imaginarão que estão pensando, terão uma sensação de movimento sem sair do lugar. (p. 86)

O que, mais uma vez, é marcante na sociedade de *Fahrenheit* é que essa relação entre o que é oferecido e o que é esperado pelo público é completamente simbiótico. Não é necessário um movimento forte de imposição. O sistema se acomoda perfeitamente como sublinha Beatty: “Se a peça for ruim, se o filme não disser nada, estimulem-me com o teremim, com muito barulho. Pensarei que estou reagindo à peça, quando se trata apenas de uma reação tátil à vibração.

---

assiste não se diferenciam dos demais. Nós tem uma concepção de meios de comunicação baseada em canais únicos de produção vertical e não é possível identificar alguma elite que conheça ou use outros meios de comunicação.

Mas não me importo. Tudo que peço é um passatempo sólido” (p. 87). O público teria, em suma, aquilo que ele espera e o que ele espera seria, de modo genérico, culturalmente superficial ou de mau gosto. Booker (1994b) percebe que essa ideia perpassa o texto, mas considera que a crítica de Bradbury carece de ressalvas:

Em *Fahrenheit 451* as massas são manipuladas por uma Indústria Cultural que invade e infecta todos os aspectos de suas vidas, mas mais do que examinar (como Adorno e Jameson) as possíveis causas desse fenômeno nos trabalhos de interesse do grande comércio e do estado, Bradbury parece sugerir que isso é assim porque a maior parte das pessoas simplesmente tem mau gosto. O texto de Bradbury nunca examina a possibilidade de que essa carência de gosto pode ser um resultado, e não uma causa da cultura insípida à qual a população está exposta. (p. 109)

Booker (1994b) vai além e acredita que Bradbury sustenta a opinião de que exista uma cultura superior e uma inferior, a das massas, e esta teria se tornado a majoritária, ou única, porque se acomodou melhor ao *ethos* existente:

O livro de Bradbury sugere que as condições opressivas descritas emergiram dessa forma porque as pessoas não contestaram a cultura e a ideologia que lhe foram oferecidas de mão-beijada através do poder existente. Mas o próprio Bradbury parece ter cometido o mesmo erro, aceitando sem questionamentos suficientes certos pressupostos elitistas derivados da corrente tradicional de pensamento ocidental do que é “alta” cultura. (p. 110)

Bradbury parece crer, de fato, que esse fluxo contínuo de mensagens vibrantes, de informações triviais, de estímulos em busca de um público que procura a excitação momentânea e superficial são marcas de uma sociedade, como um todo, que se esvazia e precisa ser preenchida com algo que não desperte ou exija reflexão, que jamais se enraíze. Entretenimento superficial, conteúdo como fuga (escapismo), alienação estimulada, espetacularização da informação, superficialidade e brevidade na construção da informação. Assim se obtém o esvaziamento do conteúdo através do fluxo contínuo. A crítica é evidente e sem concessões na construção dos sistemas de mídia e no uso das tecnologias da comunicação em *Fahrenheit*. A ausência de reflexão como forma de constituir o conteúdo desses meios de comunicação não desperta maiores controvérsias,



mas os movimentos de origem, abastecimento, interesses e consumos estão longe de serem concluídos. Bradbury, no entanto, provoca a discussão não fugindo de uma crítica recorrente que poderia, mais uma vez, situar a multidão, as massas e os públicos na posição de rebanho, de receptores, de consumidores manipuláveis e pacíficos como se observa nos textos anteriores.

## 7.2 Conclusão

Bradbury dedica uma boa parte do seu texto a construir uma crítica nada velada às formas como as tecnologias da comunicação se agigantavam na constituição cultural da sociedade norte-americana no início da década de 1950. Nesse sentido, seus ataques à televisão e ao rádio, por exemplo, não diferem muito daquilo que se observa nos textos anteriores. O ponto crucial da crítica de Bradbury, como se percebe, se desloca para a própria sociedade, para o homem comum da metade do século 20. Esse ponto de vista, mesmo que ofereça um outro foco de análise, não é plenamente compartilhado. Zippes considera a visão de Bradbury de “não identificar a fonte da destruição no estado, na sociedade de classes ou na tecnologia, mas na própria humanidade”, uma forma “ingênua e simplista” (p. 190) de conceber as relações entre o estado, a sociedade e os indivíduos. Para Zippes, Bradbury “reconhece o terrível poder e os tentáculos do estado em *Fahrenheit 451*”, mas ele “muda a culpa pela ascensão do totalitarismo e do determinismo tecnológico em direção à ‘natureza’ humana, como se houvesse alguma coisa inerente na constituição da humanidade que determinasse os rumos, as vontades e necessidades das massas” (p. 191).

Em textos como *Nós, Admirável e 1984*, não há dúvidas de que o indivíduo é um elemento monitorado pelo Estado, por um mecanismo social que foi implementado depois de situações-limites (grandes guerras, em todos os casos) e a grande parte da sociedade, a massa, pouco ou nada pode fazer para impedir que um determinado grupo tomasse o poder e fizesse o estado das coisas chegar ao ponto que chegou. Em *Revolução*, é possível perceber um percurso um pouco diferente; a forma como engenheiros e administradores se constituíram em elite se deve, em parte, à concordância da população. A própria revolta será frustrada a partir do momento em que inúmeras pessoas começam a reformar as máquinas

e, no caso do equipamento que faz suco de laranja, a aplaudir e saudar o seu retorno.

Bradbury coloca os indivíduos que compõem a massa no centro da situação; são eles os motivadores do abandono da leitura, da instalação de uma vida desumanizada, de uma cultura de efemeridades, de um poder totalitário e de meios de comunicação que oferecem frivolidades e falsificações. Para Zippes: “A constelação do conflito distópico em *Fahrenheit 451* não é realmente constituída pelo indivíduo versus estado, mas pelo intelectual versus massas” (p. 191). A visão de Bradbury, conforme Zippes, seria elitista e não ofereceria um cenário capaz de compreender o fenômeno social em curso a partir da maneira como o escritor constrói a sua crítica. De acordo com Zippes:

a noção elitista finalmente derrota o impulso humanístico da crítica de Bradbury à massificação tecnológica e ao totalitarismo porque ele não diferencia entre os interesses das diferentes classes sociais na América, nem consegue explicar ou demonstrar a partir de uma perspectiva política – e, essencialmente, toda literatura utópica e distópica é política – quem lucra através da manutenção de pessoas encantadas e inconscientes dos interesses investidos no poder. (p. 192)

No entanto, Zippes concorda com Bradbury no sentido de considerar o contexto a partir do qual ele escreve: “a qualidade da cultura e da vida na América dos anos 1950 havia se empobrecido e as máquinas agigantavam-se como uma terrível ameaça que surgiu a partir do complexo militar-industrial construído durante a Segunda Guerra e ameaçava instrumentalizar a vida de todos” (p. 192). Zippes destaca que essa condição, diferente do que Bradbury tentava fazer o leitor acreditar, não havia surgido devido “aos rumos ‘democráticos’ e desejos das massas.” (p. 192) Bradbury, de forma geral, “exibia uma falta de fé nas massas” (p. 194) e não esperava que florescesse alguma expressão salvadora da cultura. Zippes avalia que o autor depositava uma fé, por outro lado, muito grande na capacidade que a leitura de livros oferecia:

Os ideais éticos e estéticos na narrativa de Bradbury são derivados de um louvor indiscriminado e eclético pelos livros em si. Apesar das suas intenções humanitárias, Bradbury tinha aversão pela era das máquinas e do consumidor, seus efeitos sobre as massas e a crescente deterioração

do nível cultural através dos meios de comunicação conduzindo-o a formular noções anticapitalistas românticas a partir de um ponto de vista elitista. (p. 196)

Esse elitismo, na visão de Zippes, seria injustificado e frágil como resposta ao cenário cultural que o escritor delineava e deplorava:

Amar um livro ou ser um intelectual não é, como Bradbury gostaria de nos fazer acreditar, idealmente ético ou humano. Escrevendo numa época na qual o complexo militar-industrial estava sendo desenvolvido e recebia um vasto suporte do sistema universitário, Bradbury negligenciou os interesses das corporações privadas e das redes cúmplices de intelectuais e amantes de livros que haviam criado grandes sistemas de controle de massas. (p. 197)

As observações de Zippes fazem sentido, mas não são completas e não consideram aspectos presentes no próprio texto de Bradbury. Este, por exemplo, enfatiza, através de Faber, que as mesmas coisas que estão nos livros poderiam estar nas “famílias das paredes”. Faber fala de “consciência” e “detalhes meticulosos” que podem ser encontrados, além dos livros, em “velhos discos fonográficos, nos velhos filmes e nos velhos amigos”, e completa que “Não há nada neles [os livros] de mágico” (p. 109). Bradbury parece falar mais de decadência dos costumes do que de elitismo cultural. De qualquer forma, ele clama por algo que não encontra na cultura norte-americana e endereça a culpa à própria sociedade e as representações de como o poder se manifesta e se organiza são, de fato, deixadas para um segundo plano.

Gottlieb (2001) faz uma espécie de alerta sobre a leitura de *Fahrenheit*:

O leitor bem pode achar que a equação entre o declínio da leitura de livros com a ampliação de chances de uma destruição mundial através de uma guerra nuclear não é suficientemente convincente. O romance se parece mais com uma parábola sobre a importância da leitura de livros e sobre assegurar a sobrevivência da nossa herança cultural do que uma análise política convincente da sociedade a caminho de uma distopia da ditadura e da destruição. (p. 94)

Gottlieb não acredita que seja um sinal de “ingenuidade política” o fato de Bradbury considerar que as massas podem ser cúmplices na emergência de

ditaduras e lembra, através de Hannah Arendt, que foi justamente a partir de movimentos francamente identificados com a participação democrática, através de eleições e plebiscitos, que, por exemplo, o poder nazista logrou êxito nos seus anos iniciais como manifestação popular. Para Gottlieb:

O problema na análise de Bradbury da ditadura é mais no sentido de que nós não vemos a clara conexão entre o desejo das pessoas por “felicidade” e as formas de o governo seduzi-las a seguir suas próprias agendas. Exceto por tentar se manter no poder, o governo nessa sociedade distópica não tem agenda, não tem programa, nem mesmo uma maneira de fabricar sua própria auto-justificação. (p. 94)

Bradbury, de acordo com Gottlieb, traça um diagnóstico sobre um novo fenômeno cultural mais do que apresentar uma avaliação ou crítica política elaborada, e acredita que o texto “não é tão convincente como uma crítica distópica dos perigos de um sistema político totalitário ou de um estado policial.” Seria mais um “protesto memorável e apaixonado sobre as perdas culturais através do falecimento da cultura livresca na sociedade de consumo controlada pela mídia dos anos 1950” (pp. 94-95).

É justamente nesse sentido que o texto levanta as questões mais profundas no ponto que interessa aqui. E é por isso que essa ênfase na identificação do homem comum, do homem das massas, como o motor da conformação das tecnologias da comunicação se torna tão relevante. Pode até causar desconforto a visão de Bradbury, mas esse deslocamento possibilita uma percepção mais complexa de como os meios de comunicação se inserem na sociedade.

## 8. CONCLUSÃO

*“Que sentido tem formar uma sociedade de marionetes?”*

*(História e Utopia de Cioran)*

Seguindo a linha de estudo adotada por Booker (1994b), evitamos, nesse trabalho, as questões estéticas e literárias na literatura distópica elaborada por Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. Para nós, também, o ponto de partida é a hipótese de que a ficção distópica frequentemente é uma defesa “mais do engajamento político do que da ficção em seu mérito literário.” O autor demonstra, através do seu estudo, “que a ficção distópica frequentemente funciona como uma forma de crítica social e política que ressoa com o trabalho de inúmeros teóricos e críticos da cultura moderna” (p. 174).

Booker destaca um ponto interessante nesse aspecto, ao lembrar que a ficção distópica ficou apartada durante muito tempo de uma avaliação mais séria e, normalmente, esteve restrita a observações genéricas, como expressão da cultura popular ou como gênero inferior em termos literários. Ele lembra, no entanto, que isso muda a partir de um certo contexto<sup>144</sup> e a literatura distópica passa a ser vista como uma importante manifestação literária, justamente por fornecer uma visão renovada em relação à literatura e ao pensamento utópico e seria um caminho preventivo contra o processo que costuma degenerá-los em dogma. Como finaliza Booker, o impulso distópico é como um “ponto focal para confrontações polifônicas entre literatura, cultura popular e crítica social” no qual “nós, como analistas, podemos contribuir para esse desafio que é, fundamentalmente, um ponto positivo. De fato, pode ser que as advertências utópicas para impedir os pesadelos sejam, em última análise, necessárias para preservar alguma possibilidade para sonhar um futuro melhor” (p. 177).

As sociedades nas quais viviam esses escritores podiam não ser um sonho sobre a Terra, mas não eram, pelo menos ainda, os pesadelos que projetavam. Nos

---

<sup>144</sup> Para Booker, “depois de Bakhtin, depois de Foucault, depois do feminismo, mais e mais críticas literárias estão trazendo uma compreensão sobre a artificialidade de tratar o literário e o social como duas questões separadas e incomunicáveis. Tais críticas vêm agora que aquilo que comumente era chamado de “literatura” como somente mais um entre outros discursos sociais em interseção e competição” (p. 174).

mundos que eles imaginaram simplesmente não haveria condições para seus livros existirem<sup>145</sup>. Seja porque seriam proibidos, seja porque não haveria mais espírito criativo para escrevê-los, ou porque eles seriam economicamente inviáveis ou, ainda, porque não existiria mais interesse por livros, não haveria, por fim, leitores. O quanto esse tipo de texto pode ter contribuído para que a sociedade não se encaminhasse completamente a esses pesadelos é um mistério. Se hoje há uma sociedade tecnológica e totalitária, ela se organiza de forma mais sutil – e, então, seria até mais tecnologicamente eficiente - do que as apresentadas nas ficções distópicas aqui analisadas e os meios de comunicação existentes, em termos tecnológicos, parecem até mais fantásticos do que essa ficção imaginou. O alerta, no entanto, ainda tem validade, ainda ressoa na sociedade contemporânea à medida que se lê esses textos em suas pretensões mais iconoclastas e menos projetistas<sup>146</sup>.

A crítica, a partir disso, seria menos uma questão de considerar se esses autores são tecnofóbicos. Fica muito claro nos textos que o maquinismo que permeia a vida, a organização da sociedade e a constituição dos meios de comunicação são sempre resultantes de uma intenção humana, de uma empresa, de um projeto, de um plano. Raymond Williams (1992) destaca que a observação e a análise de como os meios de comunicação costumam acontecer tendem a isolar ou polarizar as relações entre a “invenção técnica” e a “sociedade” e reduzem as perspectivas a dois caminhos: “os inventos técnicos mudam a sociedade” ou “a sociedade determina os usos dos inventos técnicos” (p. 184). Para Williams, a questão não pode ser resumida tão facilmente e a visão sobre isso se ampliaria ao “ver que os inventos técnicos se dão sempre *dentro* das sociedades, e que as sociedades são sempre algo mais do que a soma de relações e instituições das quais os inventos técnicos têm sido excluídos mediante uma definição falsamente especializada” (p. 184).

De acordo com o autor, isso se torna ainda mais problemático à medida em que se confundem os “inventos técnicos” com “tecnologia” e eles passam a ser tratados como equivalentes. Para Williams, a distinção deve ser clareada:

---

<sup>145</sup> Isso acontece com Zamiatin. O texto foi escrito e publicado pela primeira vez na Inglaterra, mas terá uma edição publicada em russo na União Soviética, apenas em 1988.

<sup>146</sup> Retomando os termos de Russel Jacoby (2007).

Uma técnica é uma habilidade particular ou a aplicação de uma habilidade. Um invento técnico é, por conseguinte, o desenvolvimento de tal habilidade ou o desenvolvimento ou invento de um de seus engenhos. Em contraste, uma tecnologia é, em primeiro lugar, o conjunto de conhecimentos necessários para o desenvolvimento de tais habilidades e aplicações e, em segundo lugar, um conjunto de conhecimentos e condições para a utilização e a aplicação práticas de uma série de engenhos. (p. 184)

Um exemplo interessante, do próprio Williams, torna essa distinção clara e manifesta a relevância de manter esse esclarecimento, mas que nunca significa completa separação, para entender o que os inventos ou aparatos técnicos representam numa dada sociedade:

A técnica da escrita é uma coisa, mas a tecnologia da escrita implicou não só desenvolvimento de instrumentos e materiais para escritura, mas também desenvolvimento de um corpo mais amplo de conhecimentos e, especialmente, da habilidade para ler que, na prática, era inseparável das formas mais genéricas de organização social. (...) Assim, a relação entre uma tecnologia e suas instituições mais comuns se converteu na base, em um princípio, de diferenciações sociais específicas e, mais tarde, inevitavelmente, de conflitos sociais. (pp. 190-191)

O mundo ocidental, na primeira metade do século 20, não comporta apenas, como um palco, os recursos e aparatos técnicos característicos dessa época. Ele se torna marcado pela tecnologia porque é esse o modo de existência que ele produz. O olhar que se lança para o futuro, no entanto, é de ansiedade e o conhecimento científico, a capacidade tecnológica disponível e as formas de governo, as opções ideológicas e os sistemas econômicos são transformados, através das lentes distópicas, nas turbinas que fariam os tempos por vir serem imaginados como mundos piores e marcados pela transformação do homem e da sociedade em algo indesejável e, sobretudo, pior. Fogg (1975) registra introdutoriamente os aspectos dessas transformações imaginadas como uma tendência desses textos.

As sociedades projetadas nos cinco textos analisados não revelam a boa vontade do homem. Essas sociedades são regidas por uma noção de organização e esquematização que se baseia na manutenção suprema de uma meta, que se impõe às individualidades do homem comum, e cada aspecto da vida é planejado. Não existe mais uma prática colada à tradição ou a um conjunto de hábitos sem

propósitos utilitários. Nada mais é espontâneo ou resultado de eventos exteriores ao poder centralizado. Se essa condição de organização social não era ainda um retrato absoluto e completamente fiel da sociedade industrial moderna da Europa ou dos Estados Unidos, era o que se imaginava que ela virtualmente comportava ou uma potencialidade que se materializava, cada vez mais, como hegemônica. Pensadores como Oswald Spengler, José Ortega y Gasset, Nicolai Berdiaeff, Lewis Mumford, Jacques Ellul ou Herbert Marcuse - e a lista poder-se-ia estender - observam que a tendência tecnologizante dessa sociedade conduz o homem a uma vida na qual ele se transforma num móbil incapaz de definir ou de imaginar o seu destino autonomamente.

Nos textos analisados, há uma ampla tecnologia para transformar o homem e para mantê-lo, posteriormente, num estágio de conformidade ideal à manutenção do poder estabelecido. Desde o nascimento há sistemas de controle que são aplicados para que a educação, a relação com os grupos primários, o trabalho, o divertimento, as punições, a doença e a morte sejam administrados com o propósito de fazer o indivíduo ser o resultado de um plano.

Conforme Mumford (1960)<sup>147</sup>,

Para sobreviver nesse mundo<sup>148</sup>, o homem mesmo deve se adaptar por completo à máquina. Os tipos inadaptáveis, como o artista e o poeta, o santo e o camponês, serão refeitos ou eliminados pela seleção social. Toda faculdade criadora relacionada com a religião e a cultura do Velho Mundo terá de desaparecer. Fazer-se mais humano, aprofundar-se mais na natureza do homem, perseguir o divino, já não são mais objetivos adequados para o homem mecânico. (p. 182)

Esse “homem mecânico” é, para Mumford, o “homem pós-histórico”, o homem do seu tempo, o homem que vive num mundo no qual “todos os objetivos humanos seriam absorvidos por um processo mecânico imune a qualquer desejo humano que se difira dele” (p. 181). As sociedades das ficções distópicas são sempre sistemas fechados, auto-ímmunes<sup>149</sup> e totais nos quais nada deve acontecer que não faça parte

<sup>147</sup> Publicado originalmente nos Estados Unidos, em 1956.

<sup>148</sup> Ele se referia à primeira metade do século 20.

<sup>149</sup> Nesse sentido, vale a metáfora das doenças auto-ímmunes que disparam defesas contra o próprio corpo, independente de serem órgãos saudáveis ou não que estejam sendo contaminados. Importa, mais do que tudo, a disseminação de um modo, mesmo que esse modo seja doente e debilitante.



do seu plano estático de existência. Isso se aplica também aos meios de comunicação e eles são representados como partes indissociáveis do modo como um todo. Eles são decisivos para a conformação dos sujeitos.

A essa altura, é possível fazer uma análise das representações que os autores estudados exploram em seus textos e observar como elas manifestam a relação com a sociedade, os indivíduos e, principalmente, a capacidade imaginada como tecnologias de transformação do homem.

O objeto ou o meio 'livro' tem grande relevância em todos os textos, como um símbolo pleno de significados e de transformações. Em *Nós*, considera-se que a grande obra que o passado legou foi "Horários de Estradas de Ferro". A produção de livros em curso se refere a publicações que trazem os horários que todos devem cumprir ou textos com finalidade moralizante ou doutrinária. No Estado Mundial de *Admirável*, as obras impressas que restaram e ainda são acessíveis tratam apenas de questões práticas. A elas não cabe sequer a função de entreter. É a partir dos livros de Shakespeare, como contraponto ao mundo civilizado, que o Selvagem constituirá uma noção de vida, especialmente naquilo que se refere aos sentimentos e aos costumes, e sustentará a discussão com o Administrador. Por certo, o Selvagem se confinou a sentimentos que eram próprios da literatura e concebeu uma vida completamente em conflito com o mundo da Londres de Huxley.

De qualquer forma, os livros assumem um simbolismo como representantes de uma cultura superior, como registro e preservação da história, e servem como um elemento que seria capaz de desestabilizar o Estado Mundial. A leitura é feita geralmente a sós e isso poderia conduzir a um conjunto de atitudes associais, complicaria as formas de controle sobre o indivíduo (por causa do isolamento) e, talvez, acabasse gerando uma reflexão e uma consciência indesejável num mundo marcado pela felicidade dos anestésiantes químicos e sociais. Em *1984*, o livro é um elemento fundamental para a trama por causa do Livro de Goldstein. Ele oferece, ao mesmo tempo, uma forma de conexão subversiva e esclarecedora e é usado como uma técnica de auto-traição. É através do livro que Winston compreende a dinâmica do Partido e, em seguida, é preso, torturado e transformado. A sensação de liberdade oferecida pelo conhecimento serve apenas para ser substituído pelo real

propósito do Partido. Da mesma forma os livros pornográficos chegam aos Proles e a própria transgressão é calculada como forma de controle.

O que há de verdadeiramente subversivo nos enredos da pornografia barata? No caso de *1984*, apenas a forma de aquisição e isso é programaticamente estabelecido. Os livros são apenas promessas de mundos que os leitores nunca terão. Em *Revolução*, os livros são publicados, através dos clubes-do-livro, somente a partir de cálculos de viabilidade que reúnem a capacidade de reter a atenção dos consumidores/leitores, temáticas adequadas ou não ofensivas à manutenção do *status quo* e uma relação satisfatória de produção industrial. Em *Fahrenheit*, o livro é o elemento mais importante da história justamente por ter sido eliminado como expressão permitida. Eles existem como reminiscências e são raros e proibidos. São vestígios de outros tempos e acabam se transformando, no limite, em textos memorizados por alguns poucos indivíduos que elegem o conteúdo dos livros como a manifestação superior da cultura.

O livro é uma espécie de emulação do que o próprio ser humano é nas sociedades distópicas. O livro também sofreu transformações radicais nessas representações e os autores transferem para ele as agressões contra o homem. É assim que se pode relacionar o homem de imaginação científicizada de *Nós* e os livros que contêm apenas questões operacionais. Em *Admirável* pode-se observar que os livros devem ser evitados – basta lembrar as aplicações neopavlovianas para a criança adquirir aversão ao livro – como forma de levar uma vida distante de qualquer reflexão ou de qualquer pensamento profundo e, assim, manter o homem numa eterna infância de prazeres imediatos.

O Livro de Goldstein, em *1984*, não chega a ser uma representação do que é o livro em termos massivos na Oceania. Ele tem uma função mais específica na narrativa do que ser um modelo de meio de comunicação típico de Oceania. Neste sentido, a pornografia barata, criada e fabricada pelo Partido, a partir de máquinas, e distribuída furtivamente, representa melhor o homem que restou. Ele é montado pelo pensamento do Partido, vive de acordo com suas regras e até sua transgressão não é mais do que um artifício. Ele foi esvaziado de qualquer expressão espontânea ou criativa.

No texto de Vonnegut, o livro, assim como o homem, é apenas uma unidade mensurável e passível de previsão, cálculo, troca e acomodação. Ambos são mercadorias e atendem às expectativas de uma razão tecnológica que lhes confere sentido pelo que representam como cifras e nada mais. *Fahrenheit* revela um homem que recusou o protagonismo da vida e preferiu eliminar o que significaria a sua consciência histórica e cultural: o livro. Sua existência não possui mais a prerrogativa da inquietação e a própria ausência do livro como opção representa que o homem alienado é antes um ato deliberado do que uma imposição.

Se o livro apresenta representações ambíguas, os meios de comunicação de massa identificados com os tempos mais recentes serão invariavelmente ferramentas a serviço da engenharia social. O jornal será em *Nós* o veículo oficial do poder e único meio disponível como provedor de informações, contrariando o cenário da maioria das cidades europeias e norte-americanas que ofereciam, por exemplo, dezenas de títulos em cidades como Paris ou Londres. Em *Admirável* há jornais de acordo com a capacidade cognitiva de cada casta e, assim como os demais meios, eles terão o propósito principal de entreter e de forma alguma ampliar a visão de mundo dos leitores. A imprensa de Oceania será um meio relacionado também com o poder; no entanto, Orwell vislumbra uma “nova” aplicação para o jornal. Ele oferece o registro mutante dos fatos e radicaliza a ideia de um poder que é capaz de atualizar o passado a cada novo interesse do Partido. Em *Revolução* nem se menciona a existência de jornais e isso possivelmente está relacionado contextualmente ao fraco papel que os jornais já representavam enquanto meios imaginados como capazes de modificar as pessoas. Em *Fahrenheit*, eles simplesmente perderam a importância, perderam os leitores. A maioria não os queria mais e quase ninguém sentiu a sua falta.

Os propósitos de controle estão bem presentes nas três representações. Enquanto no primeiro isso se dá por meio de um canal único e absolutamente devotado ao Benfeitor, em *Admirável* a integralização da ideia de narcotização se reflete nas páginas dos jornais e oferece uma versão leve e descontraída dos fatos. Em *1984*, o jornal é mais uma possibilidade para fazer transitar a desinformação, instabilizar a vida, enfatizar a insignificância do indivíduo e a onipotência imemorial do Partido.

Os meios de comunicação que têm como base os sistemas de impressão são criativamente devedores de períodos anteriores e não chegam a representar os ensaios mais fantasiosos ou imaginativos que as tecnologias mais recentes vinham prometendo na virada do século 19 para o 20. A possibilidade de imagens em movimento consegue expressar isso de forma mais evidente e os textos distópicos os apresentarão, mais uma vez, como tecnologias destinadas a atender demandas relacionadas ao controle da população. Essas representações, no entanto, não estão presentes em *Nós*. Zamiatin criou seu Estado Unificado sem cinemas ou telas e os eventos nas praças e as palestras constantes servem como os principais equivalentes às concentrações de públicos proporcionadas pelos cinemas. Tampouco há algo que se pareça com a televisão ou com o rádio nos lares.

Em *Admirável*, o cenário é bem diferente e há cinemas e telas nas casas, nos hotéis e até nos hospitais. A relação entre o cinema sensível e o soma são possíveis. Suas intenções são as mesmas e ambos inebriam e oferecem prazeres imediatos sem provocar nenhum tipo de efeito colateral. O cinema é projetado de tal forma que sirva como um sucedâneo à imaginação e não produza nenhum tipo de condição reflexiva capaz de gerar conflitos, estranhamentos ou dúvidas. Ele mantém o sujeito no seu condicionamento perpétuo. Orwell, seguindo o princípio de criar um lugar sem prazeres, imagina o cinema como um dínamo para o ódio que diariamente é abastecido em reuniões públicas. Ele também é aplicado para naturalizar, através de imagens, a agressão ao inimigo, baseado num discurso de legitimação e desumanização, e a guerra como forma possível de diversão. Em *Admirável*, a descrição das televisões é breve, mas sua aplicação é evidente e serve também como distração. São sistemas brandos de controle, naquilo que se refere à agressão e à invasão, em relação ao que se nota nas representações de *1984*. As teletelas são a expressão máxima disso e penetram na vida sob todos os aspectos. Elas servem para vigiar, doutrinar e ameaçar individualmente.

A televisão, em *Revolução* e *Fahrenheit*, não servirá como forma de monitoramento do cidadão. Em ambos, ela ocupa boa parte do “tempo livre” e transmite conteúdos destinados a construir o assentimento social ou a preservar o comodismo através da diversão constante nas suas programações. Neste aspecto, a relação com *Admirável* é imediata e se percebe que os fatos espetaculares são

privilegiados e estimulados como forma de atrair e de manter a atenção dos espectadores. Assim como não se fala em jornais nos Estados Unidos de Vonnegut e Bradbury, também não há mais menções ao cinema. As televisões são absolutas como tecnologias de comunicação, com imagens em movimento. No mundo tecnológico de *Revolução*, isso pode ser associado ao papel que o aparelho televisor tem como mercadoria na lógica da indústria e do consumo e, ainda, no isolamento da população em seus lares superequipados. Em *Fahrenheit*, as tantas telas dentro das casas parecem substituir a vida que não acontece mais a partir dos indivíduos. As telas se tornam o próprio espaço no qual a vida flui.

O rádio, ou algo que se pareça com as possibilidades dele, segue um mesmo princípio integrador que é possível notar na relação com os outros meios. Em *Nós*, os alto-falantes executam as marchas oficiais e são novamente a expressão de um modo único e admissível de ser. Huxley imaginou aparatos sonoros presentes em toda parte executando “música sintética” quase o tempo todo. Em *1984*, as teletelas servem como um substituto aos rádios e também estão em todo lugar, funcionando sem parar. Mais uma vez, no entanto, nada se parece com as músicas divertidas e animadas de *Admirável*. A mobilidade e a ubiquidade previstas para os rádios por Huxley se radicalizam na representação de Bradbury e eles aparecem como radioconchas acopladas ao ouvido, quase como próteses. Nesta condição, o dispositivo se adequa à perspectiva de fluxo constante. Neste caso, ainda há a “vantagem” de o aparato estar colado ao corpo, correndo menos “riscos” de interrupção da conexão.

A questão do rádio está ligada também ao seu conteúdo e aí, especialmente, a música é um elemento recorrente nos textos e merece destaque. A música, assim como o livro e o homem, é convertida a uma representação que entra em conflito com aquilo que os autores entendem como a expressão humana criativa e autêntica. O musicômetro, por exemplo, reduz a música a uma equação calculada pela máquina. A música sintética oferece desenvolvimentos “agradavelmente” previsíveis e é projetada/sintetizada nos Escritórios de Propaganda e Escolas de Engenharia Emocional. Em *1984*, há dois tipos de músicas. Uma é representada pelas marchas ao estilo militar, tocadas constantemente pelas teletelas dirigidas aos membros do Partido. As outras são criadas pelo Departamento de Ficção e são feitas para “cair

no gosto” dos Proles. Servem, quase sempre, para entreter e eventualmente são projetadas para criar um clima de ódio aos inimigos externos.

A música em *Revolução* apresenta duas situações que também expressam o desencantamento do autor. Elas servem para certos programas musicais da televisão e são capazes de serem identificadas até mesmo sem ouvi-las. O outro caso é o da execução musical através da pianola. O aparato em si nem é algo que se possa considerar como tecnologicamente avançado, mas a sensação que provoca em Hertz e todo o encantamento que há com as máquinas automatizadas servem para mostrar a irrelevância da criatividade como adjetivo importante na composição e na execução musical. Em *Fahrenheit*, praticamente não há menção à música. A única coisa que há refere-se ao teremim e à intenção de estimular uma peça ou filme com muito barulho. A música parece ter sido finalmente sepultada. Em tudo isso há um homem e uma sociedade que projetam e produzem essas condições.

Essas representações dizem mais quando se observa como elas se tornam a síntese do que são esses homens - ou seja, como eles se revelam – em contraponto àquilo que os autores considerariam a verdadeira, autêntica ou superior expressão desse homem e dessa sociedade. Assim, o musicômetro gera êxtase porque oferece uma música produzida artificialmente que toca a imaginação cientificizada. O cinema sensível atrai porque oferece prazer imediato e não exige comprometimento reflexivo. As teletelas realizam o projeto do monitoramento do indivíduo. EPICAC é preciso, neutro e impessoal. Ele não erra, num mundo de decisões tecnológicas. As telas substituem uma vida que não existe mais. A normalidade acaba se resumindo a isso, mas os textos não são contados por personagens normais.

Em todos os casos, os narradores representam a anormalidade do modo de vida e do pensamento corrente<sup>150</sup>. D-503, Winston, Paul e Montag são

---

<sup>150</sup> Isso se manifesta de formas variadas e conduz a vida do protagonista a destinos diferentes em cada trama. D-503 inicia como um cidadão normal e exemplar, ao longo da história sente algo como um instinto ou sentimento estranho surgir (o “nascimento da alma”) e ao final se prontifica a fazer a lobotomia. Marx é um possível anormal de origem “química”, sente-se incomodado pelos modos correntes do seu mundo e acaba exilado. O Selvagem é o anormal de dois mundos que é convertido, na verdade, pela leitura de Shakespeare e termina a vida de forma tão trágica quanto seu mundo shakespeariano. Winston desenvolve ao longo da trama um descontentamento com o estado das coisas e é capaz de perceber os mecanismos de controle do Partido. O contato com Júlia e a leitura do Livro de Goldstein radicalizam sua transformação em peça dissonante. O’Brien trata de

transformados pela sequência de acontecimentos. Os dois primeiros são, por fim, completamente convertidos em cidadãos ideais ou robôs de suas sociedades e os dois últimos se tornam marginais em seus mundos. Marx é o anormal que será extirpado da vida social do Estado Mundial e o Selvagem acabará preferindo o suicídio diante da incompatibilidade com a vida antiga em Malpaís e com o mundo civilizado. Todos eles representam o ruído e o atípico em seus universos sociais e são percebidos como estranhos e não servem para as suas sociedades manterem a ordem e a estabilidade. Todos passaram também por transformações. As suas, no entanto, não cabem no tipo de indivíduo que interessa a essas sociedades, preocupadas com transformações que levem o indivíduo à uniformidade (*Nós*), à infantilidade (*Admirável*), ao esvaziamento (*1984*), à obsolescência (*Revolução*) e à alienação (*Fahrenheit*).

Dentro da perspectiva de que o homem pode ser transformado, os meios de comunicação que caem, de fato, tão bem no gosto e no cotidiano da maioria da população, considerada genericamente como “massa”, são representados nos textos estudados aqui como meios para promover a transformação e a manutenção do homem comum em criatura coisificada e, principalmente, sob controle. Os meios de comunicação são projetados como partes de um grande mecanismo que visa tão somente a criação de um estado de controle sobre cada indivíduo, já que a concepção da massa é a de que ela aceita passivamente o que lhe é dito ou, a um certo ponto, para ela, nem faz mais diferença qualquer coisa que não diga respeito ao seu hedonismo ou à sobrevivência imediata. A partir disso, pode-se afirmar que há a crença de que os tecnologias da comunicação são capazes de ser aplicados para determinados fins e eles alcançarão esses fins desde que sejam operados tecnicamente; isto é, de forma a se obter um fim usando o método mais eficaz.

Os analistas e estudiosos, de forma geral, de meados do século 20, consideravam que os meios de comunicação rebaixavam o gosto das massas; induziam-nas a comportamentos promíscuos e criminosos; que seduziam pela

---

transformá-lo. Paul inicia como o engenheiro normal e começa a se dar conta do que representa o sistema que pessoas como ele ajudaram a criar. Terminará a história em meio a poucos homens como ele e a capacidade de uma nova transformação da sociedade cai na melancolia e inação. Montag, assim como D-503 e Paul, inicia a trama como representante convicto das suas tarefas e papel social. Através de conversas, observações do cotidiano e leitura de livros ele se transmuta num homem-livro liberto da vida padronizada de *Fahrenheit*.

técnica e não pela reflexão ou pela contemplação estética; que exploravam psicologicamente os públicos; que cretinizavam, imbecilizavam e brutalizavam os sentidos; que serviam aos sistemas políticos e econômicos como forma de incutir o conformismo social e uma “Consciência Feliz”<sup>151</sup>. Os autores aqui analisados também se inscrevem nesse espírito crítico e pouco otimista sobre a forma como os meios de comunicação vinham sendo aplicados e consumidos pela população.

Todas as representações das tecnologias de comunicação, nos textos distópicos analisados, estão relacionadas à promoção de um modo de vida, de um sistema de pensamento, de uma transformação final do homem e pretendem a manutenção do poder único e imutável. Nos cinco textos são imaginadas sociedades totalitárias<sup>152</sup> e os meios de comunicação e a forma como eles são administrados, como seus conteúdos são desenvolvidos e a maneira como se estabelecem as relações de uso e de consumo pelo público, visam o estabelecimento do assentimento e da concordância.

Tecnologias de comunicação tais como a imprensa, o cinema, o rádio e a televisão não têm sua gênese ligada a um propósito de manter os indivíduos sob controle. O desenvolvimento tecnológico costuma acontecer de forma relativamente independente dos usos prováveis e com o transcorrer do tempo as aplicações vão ganhando contornos que definem suas características, tanto naquilo que se refere às soluções tecnológicas propriamente ditas quanto no sistema de emissão e de controle de conteúdo, de contexto para contexto. Não é possível falar de uma propensão natural ou essencial desses meios como aparelhos obviamente criados com propósitos de manipulação social ou como ferramentas de persuasão a serviço do poder político e econômico.

---

<sup>151</sup> Para Marcuse (1973), a “A Consciência Feliz – a crença em que o real seja racional e em que o sistema entrega as mercadorias – reflete o novo conformismo, que é uma faceta da racionalidade tecnológica traduzida em comportamento social. O conformismo é novo porque é racional em grau sem precedentes” (p. 92).

<sup>152</sup> Marcuse (1973) considera que: “Em virtude do modo pelo qual organizou a sua base tecnológica, a sociedade industrial contemporânea tende a tornar-se totalitária. Pois “totalitária” não é apenas uma coordenação política terrorista da sociedade, mas também uma coordenação técnico-econômica não-terrorista que opera através da manipulação das necessidades por interesses adquiridos. Impede, assim, o surgimento de uma oposição eficaz ao todo. Não apenas uma forma específica de Governo ou direção partidária constitui totalitarismo, mas também um sistema específico de produção e distribuição que bem pode ser compatível com o “pluralismo” de partidos, jornais, “poderes contrabalançados” etc.” (pp. 24-25).



Nas distopias, esses meios ganham as cores que interessam à intenção do escritor e demonstram a face possível – baseada certamente na realidade – de tecnologias que não podem mais ser desenvolvidas e administradas fora de uma lógica empresarial ou estatal. O nível tecnológico, por exemplo, do rádio em seu estágio inicial até era tarefa possível de ser protagonizada pelo gênio técnico e individual de uma figura como Marconi. O jornal permitia isso quando se tratava de pequenas tiragens e de sistemas de impressão primitivos sem o uso de imagens detalhadas ou em cores. O cinema foi, inicialmente, uma experiência ligada ao ímpeto de pessoas ou pequenos grupos que faziam as vezes do teatro em muitas cidades e negociavam salas de exibição de forma bastante amadora.

Esse cenário se converteu, no decorrer do século 20, como caminho inviável e questões relacionadas a públicos maiores, produções mais elaboradas, sistemas de distribuição, tiragens enormes produzidas em curto espaço de tempo, impressão de imagens em cores e todo o equipamento dispendioso envolvido nisso. Além disso, há as aplicações tecnológicas que não podiam mais ser imaginadas e, ainda menos, concebidas em oficinas simples e careciam de laboratórios mantidos por fundos generosos e cientistas especializados. Esse conjunto resumido de fatores oferece aspectos que, em conjunto com as condições políticas e sociais da primeira metade do século 20, alimentavam uma crítica feroz ao papel que essas tecnologias desempenhavam e ainda poderiam desempenhar nas mãos de poderes totalitários, fossem eles capitalistas, comunistas ou fascistas.

Orwell pretendeu construir uma imagem do futuro que gerasse mais pavor do que as de seus antecessores e, de fato, conseguiu. Suas representações das tecnologias de comunicação, através das teletelas, são as que mais ostensivamente interpelam a vida e servem para controlá-la em todos os seus aspectos individuais. Há um princípio embutido nessas representações que, certamente, é mais forte do que a simples descrição dos aparatos empregados. A monitora que conduz os exercícios nas manhãs de Winston e ordena que ele se incline mais, por exemplo, é menos importante do que a ideia de que existem dispositivos registrando o percurso da vida de cada um.

Em 1984, a presença das teletelas é uma regra. Não há a audiência condicionada de Lenina ou Linda de *Admirável*, o consumo calculado de *Revolução*

ou o voluntarismo hedonista de Mildred em *Fahrenheit*. A interpelação não é sutil e a pretensão é impor o medo como forma de controle. A imagem do poder oficial em *Nós* e *1984* é clara e evidência, como lembra Gottlieb (2001), a sua capacidade para julgar e impor o medo e o terror como as figuras da autoridade. O Benfeitor e o Grande Irmão, mesmo operando de formas diferentes, não são discretos em suas representações. Eles são o poder. Do mesmo modo operam os mecanismos de controle e sabidamente a vida é vigiada, posta sob os olhos e ouvidos de guardiões e policiais que tratam de manter a ordem através da percepção clara de que cada um está sendo vigiado ininterruptamente.

O perigo que se arvora é o da dominação que não se manifesta escandalosamente em praças e eventos públicos, telas e cartazes, policiais ou aparatos de vigilância. Em *Admirável*, o poder está nomeadamente nas mãos de dez administradores, mas a operacionalização é executada pela elite formada pelos Alfas, que dominam o conhecimento, tanto para gerar a vida em laboratório quanto para manter a sociedade, como um todo, em letargia administrada. Não há consciência de que a vida seja completamente instrumental e o complexo tecnológico é mantido discretamente; suas revelações são sempre conduzidas para induzir ao prazer e nunca geram tensão ou hostilidade aparente. Tudo se conforma a um corpo harmônico de fluxos de mercadorias e sentidos excitados. Tudo se converte a isso.

Em *Revolução* e *Fahrenheit*, há derivações desse sistema. Em *Revolução*, porém, a elite formada pelos administradores e engenheiros desenvolveu uma forma de manutenção do poder que se legitima pela racionalidade que lhe seria intrínseca. A ideia é objetiva: os mais capazes intelectualmente devem governar. Claro, essa noção de capacidade é determinada de acordo com certos pressupostos; no entanto, isso está institucionalizado e se transformou na realidade possível. O controle sobre a vida passa pela mesma perspectiva racional e a trajetória de cada cidadão é registrada nos sistemas informatizados. Assim, cada indivíduo se transforma num perfil de possibilidades e limitações a partir das equações processadas pelos computadores e pode ser avaliado em suas competências para exercer esse ou aquele cargo ou até ser considerado um possível sabotador. O argumento de defesa e de justificação desse modo de governar e determinar o

destino dos sujeitos é baseado numa racionalidade tecnológica que provê a vida da forma materialmente mais eficaz. Nenhuma decisão é “pessoal”, tudo é neutro e, por isso, “é” superior.

De qualquer maneira, essa elite, essa origem da dominação é identificada. Ela até se orienta para a descrição, mas não é absolutamente invisível. Poderá chegar a ser quando EPICAC ocupar todas as tarefas administrativas e não restar mais espaço para os cargos decisivos, mas isso é uma hipótese no texto. Em *Fahrenheit*, não é mais possível identificar o poder subjacente à sociedade. Os bombeiros são a face mais visível e parecem desempenhar papéis mais dramáticos do que estratégicos. O próprio Sabujo Mecânico se manifesta mais como uma estrela de programas de TV do que um agente fundamental no controle social. A sociedade está bem acomodada no papel que escolheu como o seu e se conforma com aquilo que abastece os seus sentidos. Para manter o controle sobre os poucos que são considerados como subversivos não é necessário muito empenho; basta continuar mantendo o estado das coisas assim como ele se encontra. As mercadorias e as transmissões dos meios de comunicação continuarão substituindo a vida até, quem sabe, o tempo em que elas serão a própria. Já não há mais outra forma de pensamento e de modo de vida; o homem é finalmente, usando um conceito de Marcuse, unidimensional.

Os meios de comunicação e os diversos aparatos técnicos representados nos textos estão completamente integrados ao modo de organização dessas sociedades. Essa integração, no entanto, é antes o resultado de uma intenção de dominação do que uma manifestação representativa do todo social como uma expressão independente. Essas representações constituem-se a partir de um princípio: esses meios e esses aparatos são, sobretudo, tecnologias de transformação do homem. E, para alcançar esse fim, independentemente do que se pretenda especificamente em cada um dos textos, é necessário decifrar o homem, torná-lo um objeto compreensível. Depois de decodificá-lo, é possível, finalmente, reprogramá-lo.

Em textos como *Nós*, *Admirável* e *1984*, as intervenções parecem mais fantasiosas, radicais e até improváveis. Até é possível encontrar alguma verossimilhança com as formas de comunicação narcotizantes de *Admirável*, mas

daí logo surgem a proteção e o distanciamento que se pode imaginar em relação aos indivíduos fabricados biológica e psicologicamente em laboratórios. Pode-se dizer, aliviado, que isso não se parece com a realidade. *Revolução e Fahrenheit* são menos fantásticos e o homem não parece tão diferente da realidade. A própria noção de transformação é representada de forma menos evidente. No entanto, trata-se ainda disso. O homem, cada vez mais, se torna menos consciente do quanto ele é parte desses meios, que vive através deles, que tem a vida representada neles. E os meios e os aparatos nada mais são do que partes indissociáveis do todo que se tornam uma só coisa e têm uma razão de ser e significar apenas dentro da própria lógica. Tudo se funde e não se nota mais o fim porque tudo já se converteu em meio. Quanto menos distinguível se torna o homem do meio que o engolfa, tanto mais eficiente se torna a sociedade como modo tecnológico de produção (revelação).

Nas visões, portanto, de futuros ruins, os meios de comunicação se tornaram apenas catalisadores da dominação. É com eles ou a partir deles que será possível reduzir o homem. Essa redução fará dele uma criatura incapaz de perceber o destino porque toda a vida só acontece dentro de um plano que é exterior ao indivíduo.

De qualquer forma, os autores em questão deixam brotar alguma possibilidade de insubmissão, de desacordo, de esperança. A conformação nunca é completa. Sempre há as mentes dissidentes, descontentes ou conscientes, que parecem revelar o autor em meio a um mundo hostil às suas concepções. É nesse ponto, no entanto, que a crítica esmorece. As alternativas são quase sempre frágeis, melancólicas, céticas ou patéticas. Em *Nós*, o grupo dissidente se parece com um clã pagão – os Mefis. Eles adotaram um anjo desenhado sobre uma pedra como símbolo e defendem uma vida fora dos muros, voltada à natureza. O próprio D-503 contrapõe sua imaginação nascente, percebendo traços animais – os pelos nos braços – em seu corpo, em oposição aos algarismos que normalmente servem para descrever suas percepções de mundo. O Selvagem é antes uma caricatura presa a um mundo shakesperiano do que uma figura que inspire a revolta. Marx é um Alfa atípico que tem consciência dos mecanismos que fazem o Estado Mundial funcionar, mas acaba se revelando, mais do que tudo, como um sujeito em busca de notoriedade. Winston parece ser o último homem francamente disposto a se arriscar

por um mundo diferente. Júlia, porém, revela, nesse sentido, mais do que Winston. Ela representa a nova geração e sua transgressão é mais uma busca pelo prazer ainda possível – a exemplo do que ela já havia feito noutros momentos – do que um ato capaz de abalar o poder. Para ela, o que o Partido diz já lhe é indiferente; ela tem ciência do seu trabalho, sente desprezo por ele e as participações nos rituais públicos já foram incorporados à sua “natureza”.

Em *Revolução*, há o movimento que sai pelas ruas vestindo fantasias e quebrando máquinas. O final é desolador e os quatro líderes caminham em meio aos escombros, comentando sobre seus desejos de voltarem a ler livros e de andar a pé. Bradbury apresenta seus homens-livro como esperança para o mundo que restou. A comparação com o Selvagem é inevitável. Eles, porém, não se tornam uma atração, nem se enforcam. Caminham confiantes como Dom Quixotes num cenário de pós-guerra nuclear. As alternativas certamente oferecem liberdade, mas é uma liberdade romantizada e miserável; é uma liberdade distópica. Até as alternativas, quando existem, parecem mundos piores.

Lidar com a forma como o homem é concebido ou como ele pensa o seu destino ressoa sempre como uma preocupação necessária. A ideia de que o homem possa ser fungível, possa ser abstraído ao ponto de se converter em unidade calculável e planejada, ainda pode ser avaliada como crítica social válida e, mais do que isso, atualizada. À medida em que as relações entre os meios de comunicação, a sociedade e o indivíduo são questões nas quais a noção de poder e de controle se tornam ainda mais embaçadas, mais ainda deve se revelar a apreensão diante dessa organização integralizadora e totalizante sobre a qual se tende a perder de vista os seus contornos.

Os meios de comunicação são imaginados como tecnologias de transformação do homem e são fundamentais para a manutenção do poder. O homem, sob essa perspectiva, pode ser modificado e administrado também através desses meios. Essa manutenção se resume a fazer o indivíduo abdicar de qualquer atitude dissonante daquilo que se define como o modo padrão de estabilidade dessas sociedades. O êxito desses sistemas de dominação, cujo propósito é a totalização do pensamento, se torna mais eficiente à medida na qual esse homem se revela indiferente a esses sistemas ou se satisfaz com a sua condição.

A perfeição social, nessas distopias, é imaginada como a possibilidade de o homem se transformar em objeto decifrável e cifrável, disponível e componível. Nessas condições, tudo, finalmente, se integraliza. Aí, nada mais acontece, todos se tomam por felizes, acredita-se que a civilização tenha alcançado o patamar mais espetacular de todos os tempos. O ser humano não é mais o homem e não se imagina mais uma vida diferente dessa. Paradoxalmente, nada disso é a manifestação de um engenho maquinístico, de um cérebro eletrônico ou de algum ente tecnológico autônomo que pretende subjugar o homem. São cenários demasiadamente humanos.

## 9. REFERÊNCIAS

- ABENSOUR, Miguel. **O novo espírito utópico**. Campinas: Unicamp, 1990.
- ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro : J. Zahar, 1986.
- ALEXANDER, Franz. **Nuestra era irracional**. Buenos Aires: Poseidon, 1944.
- ALRIDGE, Alexandra. **The scientific world view in dystopia**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- ANDERS, Gunther. **O mundo fantasmático da televisão**. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973, pp.415-425
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo**. São Paulo : UNESP, 1996.
- BACON, Francis. **Nova Atlântida**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BARREIRA, César (org.). **A sociologia no tempo: memória, imaginação e utopia**. São Paulo: Cortez, 2003.
- BARTKOWSKI, Frances. **Feminist utopias**. Lincoln: Nebraska UP, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt.. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Europa** : uma aventura inacabada. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2006.
- BAUMER, Franklin Le Van. **O pensamento europeu moderno**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977. Vol. 2.
- BEAUCHAMP, Gorman. **Zamiatin's We**. In GREENBERG, Martin, OLANDER, Joseph H. e RABKIN, Eric S. *No place else: explorations in utopia and dystopian fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983. pp. 56-77.
- \_\_\_\_\_. **Technology in the dystopian novel**. In: *Modern fiction Studies*. volume 32, nº 01, pp. 53-62. West Lafayette: The Purdue University Press, 1986.
- BELL, Elliot V. **24 de outubro de 1929: desaba a bolsa de Wall Street** . In: LEWIS, Jon E. *O grande livro do jornalismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 103-107.
- BELLAMY, Edward. **Daqui a cem anos**. Rio de Janeiro: Record, 1960.
- BENTHAM, Jeremy. **O Panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BERLIN, Isaiah. **Limites da utopia: capítulos da história das idéias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BOOKER, M. Keith. **Dystopian literature: a theory and research guide**. Westport: Greenwood, 1994a.

\_\_\_\_\_. **Dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism**. Westport: Greenwood, 1994b.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

BOGARD, William. **The simulation of surveillance: hypercontrol in telematic societies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BONALUME NETO, Ricardo. **George Orwell**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOYE, Karin. **Kalocaína**. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

BRETON, Philippe e PROULX, Serge. **A explosão da comunicação**. 2ª. Ed. Lisboa: Bizâncio, 2000.

BRETON, Philippe. **A utopia da comunicação**. Lisboa : Instituto Piaget, 1992.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CALDER, Jenni. **Huxley and Orwell: *Brave new world* and *Nineteen eighty-four***. London: Edward Arnold, 1976.

CIORAN, Emile M. **História e utopia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARDOSO, Irene. **Utopia e mal-estar na cultura**. Pinheiros: Hucitec, 1997.

ČAPEK, Karel. **A guerra das salamandras**. 25 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

\_\_\_\_\_. **R.U.R.: a fábrica de robôs**. São Paulo: Hedra, 2010.

COHN, Gabriel (org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

DE FLEUR, Melvin L. e BALL-ROKEACH, Sandra J. **Teorias de la comunicaci3n de masas**. 2ª. ed. Barcelona: Paid3s, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**. In: Deleuze, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DURAND, Gilbert. **A imagina33o simb3lica**. São Paulo : Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. **O imagin3rio : ensaio acerca das ci4ncias e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

DUTSCHER, Alan. **O neg3cio dos livros nos Estados Unidos**. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973, pp.152-169



ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do estado e civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Vol. 2.

ELLUL, Jacques. **A técnica e o desafio do século**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

ELLIOT, Robert C. **The shape of utopia: studies in a literary genre**. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

FRIEDMANN, Georges. **7 estudos sobre o homem e a técnica**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

FLICHY, Patrice. **Una historia de la comunicación moderna**. México: G. Gili, 1993.

FOGG, Walter L. **Technology and dystopia**. In: RICHTER, Peyton E. (Ed.), *Utopia/dystopia?* Cambridge: Schenkman, 1975, pp. 57-73.

FORSTER, E. M. **The machine stops and other stories**. Cambridge: Abinger, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. In: *Obras completas*. vol. 18. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Modernismo: o fascínio da heresia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

GIDE, Bertrand. **Introducción a la historia de las técnicas**. Barcelona: Crítica, 1999.

GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOTTLIEB, Erika. **Dystopian fiction east and west**. Toronto: McGilligan Books, 2001.

GREENBERG, Martin, OLANDER, Joseph H. e RABKIN, Eric S. **No place else: explorations in utopia and dystopian fiction**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.

KATEB, George. **Utopia and its enemies**. Nova York: Schocken Books, 1972.

HABERMAS, Jürgen. **Técnica e ciência como "ideologia"**. Lisboa : Edições 70, 1997.

HARDT, Michael. **A sociedade mundial de controle**. In: ALLIEZ, Éric . *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Multidão: guerra e democracia na era do Império.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

HEILBRONER, Robert. **Visiones del futuro: el pasado lejano, el ayer, el hoy y el mañana.** Barcelona : Paidós, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências.** Petrópolis: Vozes, 2002.

HILLEGAS, Mark R. **The future as nightmare: H. G. Wells and the anti-utopians.** London: Oxford UP, 1967.

HITCHENS, Christopher. **Why Orwell matters.** New York: Basic Books, 2002.

HOBBSBAWN, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991).** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUXLEY, Aldous. **Regresso ao admirável mundo novo.** São Paulo: Hemus, 1959.

\_\_\_\_\_. **Contos escolhidos.** Porto Alegre: Globo, 1974.

\_\_\_\_\_. **O macaco e a essência.** Rio de Janeiro: Globo, 1987.

\_\_\_\_\_. **O despertar do mundo novo.** São Paulo: Hemus, 1983.

\_\_\_\_\_. **Admirável mundo novo.** São Paulo: Globo, 2003.

IZARRA, Laura P. Z. de (org). **A Literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

JACOBY, Russel. **O fim da utopia.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KLAIC, Dragan. **The plot of the future: utopia and dystopia in modern drama.** Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.

KLAPPER, Joseph T. **Os efeitos da comunicação de massa.** In: COHN, Gabriel (org.) *Comunicação e indústria cultural.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, pp. 162-173.

KUMAR, Krishan. **Utopia and anti-utopia in modern times.** Oxford: Basil Blackwell, 1987.

\_\_\_\_\_. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEATHERBARROW, W. J. **Einstein and the art of Evgueny Zamyatin.** *Modern Language Review* 82. 1, 1987. pp. 142-151

LINK, Arthur Stanley. **História moderna dos Estados Unidos.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1965. Vol. 3.

- MARCUSE, Herbert. **O fim da utopia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- \_\_\_\_\_. **A ideologia da sociedade industrial**: o homem unidimensional. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Tecnologia, guerra e fascismo**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- MARTIN, Henri-Jean. **La imprenta**. In: WILLIAMS, Raymond (org.). *Historia de la comunicacion*: de la imprenta a nuestros dias. Trad. Daniel Laks. Barcelona: Bosch, 1992, pp. 9-62. Vol. 2.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **A estética da propaganda política em Goebbels: um estudo sobre a produção da publicidade a partir de seus Diários**. *Comunicação & política*, v.25, nº2, pp.35-53, Rio de Janeiro: Cebela, 2007
- MANHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MATTELART, Armand. **História da utopia planetária: da cidade profética à sociedade global**. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Diversidade cultural e globalização**. São Paulo: Parábola, 2005.
- MATTER, William. **On *Brave new world***. In GREENBERG, Martin, OLANDER, Joseph H. e RABKIN, Eric S. *No place else: explorations in utopia and dystopian fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983. pp. 94-109.
- MAZOWER, Mark. **Continente sombrio: a Europa no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENCKEN, H. L. **O livro dos insultos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MEYERSON, Rolf B. **Pesquisa social na televisão**. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973, pp.399-414
- MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. 2a. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969.
- MILOSZ, Czeslaw. **Mente cativa**. São Paulo: Novo Século, 2010.
- MONTY, Julie Anne. **Textualizing the Future: Godard, Rochefort, Beckett and Dystopian Discourse**. The University of Texas at Austin: Texas, 2006. (Tese de Doutorado disponível em <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/2832>)
- MORE, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. Vol. 1.
- MUMFORD, Lewis. **A condição de homem: uma análise dos propósitos e fins do desenvolvimento humano**. 2ª. Ed. Porto Alegre: Globo, 1956.
- \_\_\_\_\_. **Las transformaciones del hombre**. Buenos Aires: Sur, 1960.

\_\_\_\_\_. **Arte e técnica**. Lisboa: Martins Fontes, 1986.

NEGLEY, Glenn and PATRICK, J. Max. **The quest for utopia: an anthology of imaginary societies**. New York: Henry Schuman, 1952.

NETO, Ricardo Bonalume. **George Orwell**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ORWELL, George. **The collected essay: journalism and letters of George Orwell**. Vol. 2 (1940-1943). Harmondsworth: Penguin, 1968.

\_\_\_\_\_. **A caminho de Wigan**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **1984**. São Paulo: Nacional, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dentro da baleia e outros ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Como morrem os pobres e outros ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Meditação sobre a técnica**. Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1991.

PASSOS, John dos. **Dia vermelho na colina do Capitólio**. In: LEWIS, Jon E. *O grande livro do jornalismo*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 [2003], p. 113-117.

PAVLOSKI, Evanir. **1984: a distopia do indivíduo sob controle**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

PINTO, Álvaro Vieira. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. Vol 1.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

POOL, Ithiel de Sola. **Discursos e sonidos de largo alcance**. In: WILLIAMS, Raymond. *Historia de la comunicacion: de la imprenta a nuestros dias*. Barcelona: Bosch, 1992, p. 83-116. Vol. 2.

PROST, Antoine e VINCENT, Antoine (orgs.). **História da vida privada 5: da Primeira Guerra aos nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POWDERMAKER, Hortense. **Hollywood e os Estados Unidos**. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973, pp. 326-343.

ROSENBERG, Bernard. **A cultura de massa nos Estados Unidos**. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973, pp. 15-25.

RICHTER, Peyton. **Utopia/dystopia?** Cambridge: Schenkman, 1975.

RÜDIGER, Francisco. **Theodor Adorno e a crítica à Indústria Cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade**. 3. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

\_\_\_\_\_. **Martin Heidegger e a questão da técnica: prospectos acerca do futuro do homem**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SEGAL, Howard P. **Kurt Vonnegut's *Player Piano*: an ambiguous technological dystopia**. In GREENBERG, Martin, OLANDER, Joseph H. e RABKIN, Eric S. *No place else: explorations in utopia and dystopian fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983. pp. 162-181

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2006.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SISK, David W. **Transformations of language in modern dystopias**. Connecticut:Greenwood Press, 1997.

SKINNER, B. F. **Ciência e comportamento humano**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Walden II: uma sociedade do futuro**. 2. Ed. São Paulo: EPU, 1978

SPENGLER, Oswald. **O homem e a técnica**. Porto Alegre: Meridiano, 1941.

\_\_\_\_\_. **A decadência do Ocidente** : esboço de uma morfologia da história universal. Rio de Janeiro : J. Zahar, 1973.

STEINHOFF, William. **George Orwell and the origins of 1984**. Ann Arbor: University of Michigan, 1975.

\_\_\_\_\_. **Utopia reconsidered**: coments on 1984. In GREENBERG, Martin, OLANDER, Joseph H. e RABKIN, Eric S. *No place else: explorations in utopia and dystopian fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983. pp. 147-161

SUVIN, Darko. **Metamorfoses of science fiction**. New Haven: Yale University, 1979.

SZACHI, Jerzi. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

TARNAS, Richard. **A epopéia do pensamento ocidental: para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. 3ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

VONNEGUT Jr., Kurt. **Revolução no futuro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

\_\_\_\_\_. **Hócus Pócus**. Rio de Janeiro: Rocco, 1983.

\_\_\_\_\_. **Destinos piores que a morte: uma colagem autobiográfica dos anos 80**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ZAMIATIN, Eugene. **A soviet heretic**. London: Quartet, 1991.

\_\_\_\_\_. **Nós**. São Paulo: Alfa-Omega, 2004.

WALSH, Chad. **From utopia to nightmare**. New York and Evanston: Harper & Row, 1976.

WEBER, Max. **Ensaios de sociologia**. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

WELLS, H. G. **Mind at the end of its tether**. Londres: Heinemann, 1945.

\_\_\_\_\_. **História do futuro**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1956.

\_\_\_\_\_. **Una utopía moderna**. México: Oceano, 2000.

WHITE, David M. **A cultura de massa nos Estados Unidos**: outro ponto de vista. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973, pp. 26-36

WILLIAMS, Raymond. **Tecnologías de la comunicación**. In: WILLIAMS, Raymond (org.). *Historia de la comunicacion*: de la imprenta a nuestros dias. Barcelona: Bosch, 1992, pp. 183-209. Vol. 2.

\_\_\_\_\_. **Los medios de comunicación social**. 3a. ed. Barcelona: Península, 1978.

WEGNER, Phillip E. **Imaginary communities: utopia, the nation, and the spatial histories of modernity**. Berkeley: University of California Press, 2002.

ZIPPE, Jack. **Mass degradation of humanity and massive contradictions in Bradbury's vision of America in *Fahrenheit 451***. In GREENBERG, Martin, OLANDER, Joseph H. e RABKIN, Eric S. *No place else: explorations in utopia and dystopian fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983. pp. 182-198

