

***FAHRENHEIT 451: DO SIMBOLISMO ÉPICO AO INTEMPESTIVO  
CONTEMPORÂNEO***

***FAHRENHEIT 451: FROM EPIC SYMBOLISM TO UNTIMELY  
CONTEMPORARY***

***FAHRENHEIT 451: DEL SIMBOLISMO ÉPICO AL INTEMPESTIVO  
CONTEMPORÂNEO***

Ilse Maria da Rosa Vivian (IF Farroupilha)<sup>1</sup>  
ilsevivian@hotmail.com  
Lia Machado dos Santos (UFSM)<sup>2</sup>  
liah.le.tras@gmail.com

Resumo

O trabalho realiza uma leitura da obra *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, com objetivo de repensar, de uma perspectiva histórico-filosófica, a construção da personagem pelas relações que se estabelecem entre as representações do homem na épica, no romance moderno e na literatura contemporânea. Adota-se como percurso teórico relativo à épica e ao romance moderno as elucidações de Georg Lukács e Michel Zéaffa. Com base no desaparecimento da “totalidade espontânea do ser”, característica da era moderna, e a partir do conceito de contemporâneo, de Giorgio Agamben, discute-se, pela aproximação entre dois personagens da obra, as representações das condições de sua existência.

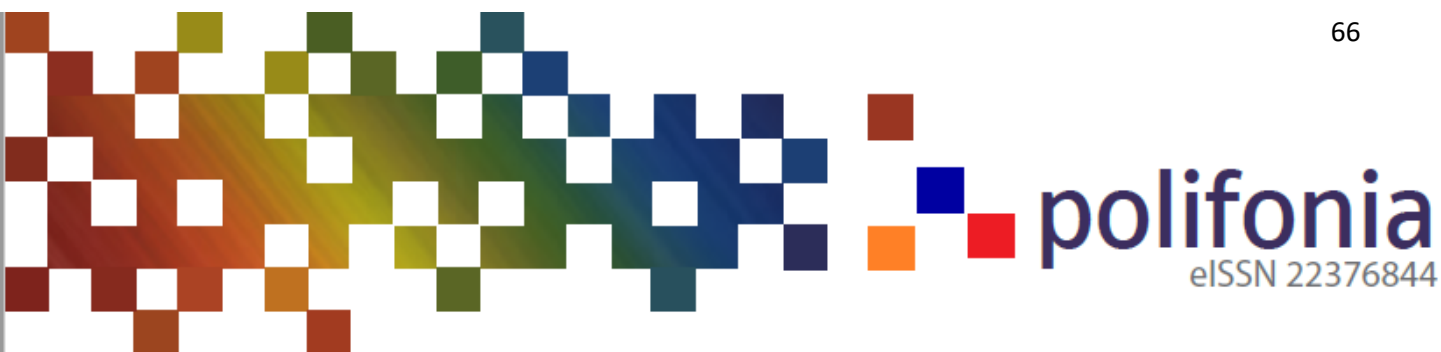
Palavras-chave: épica; romance moderno; personagem contemporânea; Fahrenheit 451.

Abstract

This article performs a reading of *Fahrenheit 451*, by Ray Bradbury, aiming to re-think, from a historical-philosophical perspective, the construction of the character via relationships established between the man in the epic, the modern novel and the contemporary literature.

<sup>1</sup> Doutora em Letras (2014-CNPq) pelo Programa de Pós-graduação em Letras (CAPES 6) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Estágio de doutorado (2012-CAPES) na Universidade de Coimbra sob orientação do Dr. Carlos Reis. Mestre em Letras (2004, CNPq) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Licenciada em Letras (2000) pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Realizou Pós-doutorado na Universidade Federal de Santa Maria (2018-2019, CAPES). Atua também como parecerista de periódicos nacionais. Participa dos Grupos de Pesquisa Figuras da Ficção (Universidade de Coimbra), Literatura e autoritarismo (UFSM/CNPq), Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismo(s), estudos de gênero e teoria queer (UFSM/CNPq).

<sup>2</sup> Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUÍ (2013). Mestre em Letras- Literatura Comparada da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões URI, campus de Frederico Westphalen/RS. Atualmente é Técnica Administrativa em Educação no Instituto Federal Farroupilha-Campus Frederico Westphalen.



Georg Lukács's and Michel Zéaffa's enlightenments are adopted as theoretical pathways concerning to the epic and the modern novel. Based on the disappearance of "spontaneous totality of being", which is characteristic of the modern era and from the concept of contemporary by Giorgio Agamben, the representation of conditions for the existence is discussed by the approximation between two characters of the book.

Keywords: epic; modern novel; contemporary character; Fahrenheit 451.

#### Resumen

Este trabajo efectúa una lectura de la obra *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, con el objetivo de repensar, desde una perspectiva histórico-filosófica, la construcción del personaje por las relaciones que se establecen entre las representaciones del hombre en la épica, en la novela moderna y en la literatura contemporánea. Se adoptarán, como recorridos técnicos referentes a la épica y a la novela moderna, las aclaraciones de Georg Lukács y Michel Zéaffa. Teniendo por base la desaparición de la "totalidad espontánea del ser", rasgo de la era moderna, y a partir del concepto de contemporáneo de Giorgio Agamben, se discutirán, por medio del acercamiento entre los dos personajes de la obra, las representaciones de las condiciones de su existencia.

Palabras clave: épica; novela moderna, personaje contemporáneo; *Fahrenheit 451*.

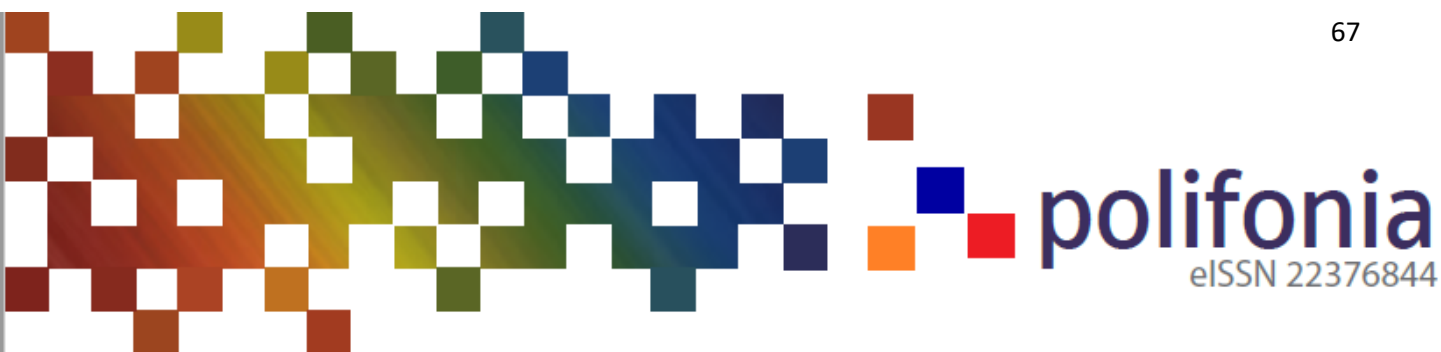
#### Introdução

*A Teoria do Romance*, de Georg Lukács, tornou-se um clássico para estudiosos voltados à estética literária. Publicada em 1916, na "Revista de Estética e de História Geral da Arte" e, em 1920, em livro, trata dos fundamentos do romance, calcada na noção de contradição. Para focalizar a natureza do herói, Lukács realiza um trajeto de interpretação das formas narrativas da épica em comparação com as formas narrativas do mundo moderno, expondo as bases históricas e filosóficas da epopeia e do romance.

O mundo antigo, representado na epopeia, tem como símbolo a unidade perfeita, natural e coesa. Entretanto, quando esse universo começa a apresentar fissuras, torna-se impossível falar em unidade ou totalidade. A morte da épica contribui para iluminar os contrastes entre os valores do mundo antigo e do mundo moderno, já que as distintas formas narrativas explicitam marcas próprias da ruptura de todo o sistema de pensamento de uma época.

As aproximações entre os valores do mundo épico e os do mundo moderno, tratadas por Lukács, em *A teoria do romance*, bem como as complexas relações estabelecidas pelo conceito de contemporâneo, de Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo?*, embora matéria, em muitos aspectos, díspares e distantes, oferecem, respeitados seus limites epistemológicos, aberturas para questionamentos que as colocam em evidência, sobretudo quando se quer investigar as interpretações do homem e suas emblemáticas formas de existir na narrativa.

O romance de Bradbury apresenta como enredo uma conjuntura em que cultura, valores e código moral existem como imperativo de manutenção de uma hegemonia, a que se chama civilização. Nessa sociedade, na perspectiva cultural o



pensar é associado à tristeza e o contrário é associado à alegria. Trata-se de um mundo em que velocidade e programas televisivos significam a felicidade, enquanto qualquer outra manifestação de pensamento, que fuja aos padrões estabelecidos nesse quadro, é entendida como frustração. Por isso, o porte de livros nessa sociedade é considerado crime e, conseqüentemente, é queimado pelos bombeiros. Essa realidade altera-se quando um dos bombeiros passar a questionar a tradição coletiva da qual faz parte ao se ver na disputa do mundo exterior com sua interioridade, ou seja, nas palavras de Lukács, acontece a perda da “totalidade do ser”.

Nesse sentido, entende-se que o romance *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*, apresenta-se como símbolo da dialética das formas literárias - epopeia e romance- de que trata Lukács, bem como da projeção de uma reflexão ininterrupta da condição humana em diferentes momentos históricos, da perda do simbolismo épico ao surgimento do intempestivo contemporâneo.

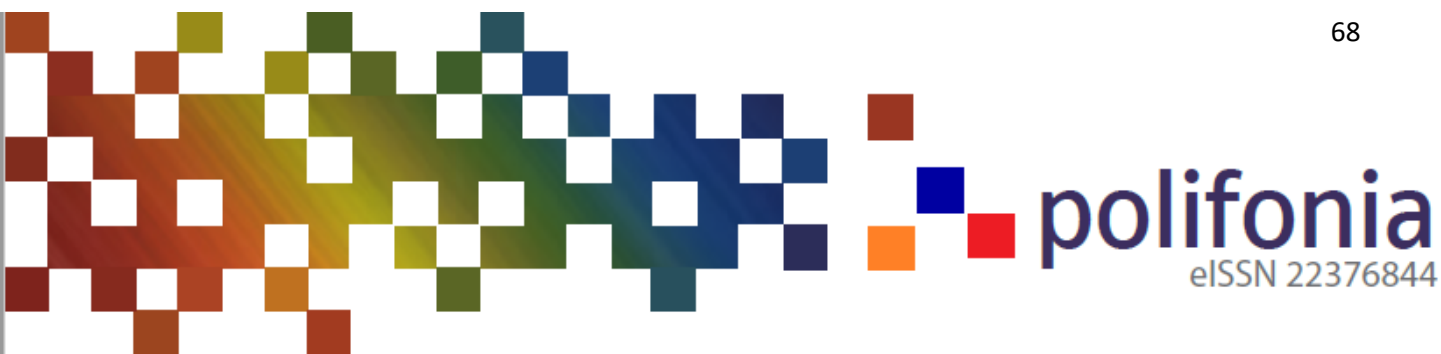
O romance *Fahrenheit 451*, que consagrou Ray mundialmente, foi publicado em 1953, muitos anos depois da teoria de Lukács, e não há, aqui, intenção de se estabelecer algum tipo de comparação entre obras de épocas e contextos tão diferentes. Objetiva-se, sim, confirmar a capacidade reflexiva, crítica e atual da obra de Bradbury, bem como renovar a discussão sobre a pertinência das teorias propostas, principalmente com relação aos textos de Lukács e Zérafra, que, versando sobre o romance moderno, iluminam, a partir de suas proposições, a condição humana a partir da complexa construção da personagem moderna.

A análise do texto literário acontecerá em três momentos, os quais focalizam o desenvolvimento da personagem na história do gênero romance: no primeiro, de título “Fahrenheit 451 e o simbolismo épico”, fundamentado pela *Teoria do Romance*, de Georg Lukács, trata-se dos traços da narrativa épica e da forma como se constrói o ambiente social e a dinâmica de valores da sociedade em *Fahrenheit 451*. No segundo momento, em “Das fissuras do mundo perdido”, realiza-se a análise das formas de construção do personagem, observando as conseqüências das fissuras e a fragmentação do sistema de pensamento do mundo moderno, época de surgimento do gênero romance.

Por fim, em “Montag: o intempestivo contemporâneo”, serão tecidas as formulações relativas ao discurso da personagem, evidenciando os constituintes da narrativa que a situam como símbolo da projeção da condição humana em diferentes momentos históricos, desde a perda da essência do mundo helênico ao surgimento da intempestiva e precária condição contemporânea.

### **Fahrenheit 451 e o simbolismo épico**

Num primeiro momento, a direção de nossa crítica sobre *Fahrenheit 451* será a diferenciação que Georg Lukács (2000) faz da postura do herói no enredo, que trata do traço épico em obras romanescas modernas com relação à perda do simbolismo helênico



e da totalidade do ser. Nossas observações terão como fio condutor as experiências dos personagens de *Fahrenheit 451*, sobretudo as do protagonista Guy Montag.

A trama dessa obra consiste no relato da história de Montag, um bombeiro que, após fazer várias incinerações de obras, começa a questionar sobre o motivo do fascínio exercido pelos livros, cujo conteúdo leva algumas pessoas a insistir em desafiar a ordem estabelecida. A esse fato central, liga-se o problema que se cria com a influência de Clarisse McClellan sobre Guy, cuja jovem instiga-o ao prazer pelas coisas simples, incitando-o a repensar a lógica do utilitarismo do mundo.

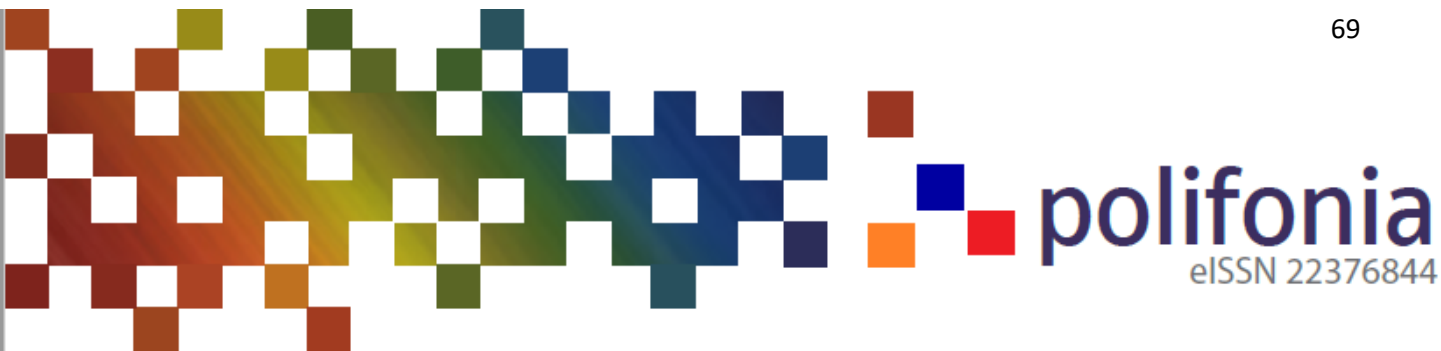
Em *A teoria do romance*, Lukács discorre sobre o Helenismo para demonstrar a estrutura fechada da epopeia. Nessa época, a cultura era hegemonicamente grega e dominante nas grandes áreas atingidas pelo helenismo. A ascensão da ciência e do conhecimento, com a junção de crenças e religiões, provocou a impressão de que tudo poderia ser resolvido, pois não existiam dúvidas ou problemas insolúveis: “Se quisermos, assim podemos abordar aqui o segredo do helenismo, sua perfeição que nos parece impensável e sua estranheza intransponível para nós: o grego conhece somente respostas, mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos.” (LUKÁCS, 2000, p.27).

A sociedade em que Guy está inserido procura, a qualquer custo, afastar-se dos valores que poderiam promover fissuras na ordem “perfeita” do mundo: eliminar a possibilidade de questionamento é uma forma de fechamento para o caos que seria gerado pelas respostas incompletas. A tentativa de aprisionamento, nesse universo, começa, portanto, pela valorização do sujeito que não questiona, como é o caso no momento em que o chefe dos bombeiros, Beatty, explica para Guy porque a menina que ele conheceu, Clarisse McClellan, é tão perigosa:

A garota? Era uma bomba-relógio. A família vinha alimentando seu subconsciente. Estou certo disso, a partir do que vi de seu histórico escolar. Ela não queria saber *como* uma coisa era feita, mas *por quê*. Isso pode ser embaraçoso. Você pergunta o porquê de muitas coisas e, se insistir, acaba se tornando realmente muito infeliz. (BRADBURY, 2003, p.86)

Lukács (2000, p.29) afirma que a epopeia é a narrativa representativa de uma sociedade que não conhece perguntas, mas só respostas. Isso “significa que, na relação estrutural última, condicionante de todas essas experiências e configurações, não são dadas quaisquer diferenças qualitativas, portanto insuperáveis e só transponíveis com um salto.” Esse acolhimento passivo das experiências e o condicionamento de cada coisa em seu lugar são marcas da organização da sociedade de que trata *Fahrenheit 451*:

Se o governo é ineficiente, despótico e ávido por impostos, melhor que ele seja tudo isso do que as pessoas se preocuparem com isso. Paz, Montag. [...] 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 a sensação de movimento sem sair do lugar. E ficarão felizes, porque fatos dessa ordem não mudam. Não as coloque em terreno movediço, como filosofia ou sociologia,



com que comparar suas experiências. Aí reside a melancolia. (BRADBURY, 2003, p.83)

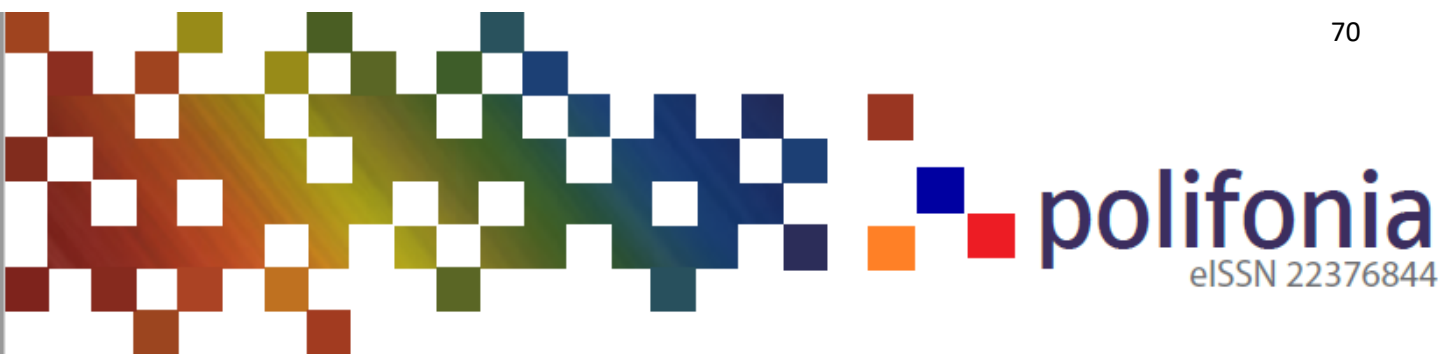
No universo da epopeia, o homem ganha forma pela relação entre a ascensão ao mais elevado e a descida ao mais vazio de sentido. Seus valores concretizam-se pela adequação, por isso a conduta do espírito nessa prática “é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente”. (LUKÁCS, 2000, p.29). Assim também é esperado do homem em *Fahrenheit 451*, pois o desejo do sentido de totalidade termina por sacrificar a personalidade. O “ser” é falseado pelos momentos de lazer, que consistem na vivência por meio de grandes telões que cobrem paredes inteiras e dialogam com o telespectador para que ele se sinta parte do programa, mesmo que de uma maneira em que só se reproduzam falas prontas e fechadas, sem nenhum tipo de reflexão sobre o que é dito:

-Eles escrevem o roteiro, mas deixam faltando um dos papéis. É uma ideia nova. A dona de casa que sou eu, faz o papel que está faltando. Quando chega o momento das falas que faltam todos olham para mim, das três paredes, e eu digo a fala. [...] 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?” (BRADBURY, 2003, p.41).

A sociedade de *Fahrenheit 451*, embora forjada, assim como no universo épico, não permite o inacabado, não são permitidas visões de futuro e as definições temporais são indissolúveis, pois satisfazem-se a si mesmas. A problemática do herói épico, cuja alma é mais estreita que o mundo exterior, é marca da caracterização do personagem na obra de Bradbury. Os bombeiros de *Fahrenheit 451*, desprovidos de individualidade, representam o destino ordeiro de sua comunidade, mas também o perigo para quem acredite que por trás dos uniformes legais e de uma sociedade mecanizada existe um indivíduo. Para a surpresa de Montag, Clarisse via mais que uma farda, e passa, portanto, a desempenhar importante função no romance a partir do momento em que expressa que não tem medo do bombeiro: “Muita gente tem. Quer dizer, medo de bombeiros. Mas afinal de contas, você é só um homem...” (BRADBURY, 2003, p.27).

Clarisse elimina, assim, o sentido de totalidade que encerrava a imagem do bombeiro, indiscutivelmente poderosa. Na epopeia, a distância entre o indivíduo e a matéria é exterior, portanto não há crise, conflito ou dilema dentro dele e nem dele com o mundo. Além disso, o homem é amparado por determinados valores universais (amor, família, estado), o que lhe garante a estabilidade do mundo uno e seguro. Pode-se dizer, portanto, que Clarisse gera o dilema, originando também a dúvida.

O sentido de totalidade na acepção de Lukács (2000) pode ser atribuído à narrativa de Bradbury, num primeiro momento, pelo fato de essa apresentar o círculo fechado de valores que rege a sociedade. Entretanto, o (anti)herói aparece para questionar essa ordem, levando seu próximo ao conflito interior e, dessa forma, a duvidar da natureza exterior.



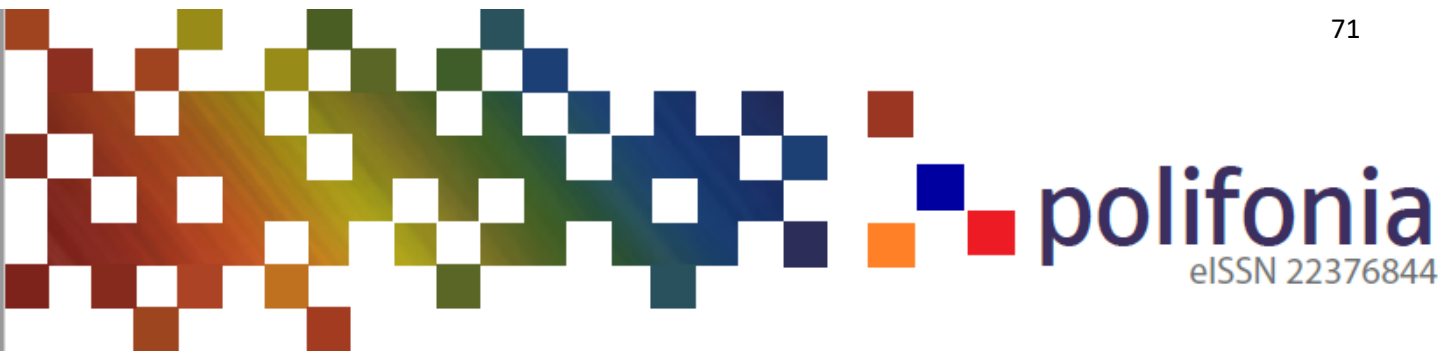
O herói da epopeia está ligado ao destino de sua comunidade, “o herói épico nunca é, a rigor, um indivíduo” (LUKÁCS, 2000, p. 60), dada a cultura fechada helênica. Quando esse teórico afirma que o herói na epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo significa que, além de afirmar que ele existe exclusivamente para representar a comunidade, cada pessoa já nasce com seu destino traçado. Assim é com Montag, pois teve como destino o mesmo caminho do avô e do pai, ambos bombeiros. O protagonista não teve outra escolha a não ser também ser um bombeiro. Como no universo de *Fahrenheit 451*, conforme Lukács (2000, p. 42), na sociedade helênica, todos são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam uma confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma

Na sociedade de *Fahrenheit 451*, os bombeiros não são sujeitos, estão acima do povo e constituem-se como heróis que reproduzem a forma de pensar e agir de um mundo que, mesmo que forçosamente, mantém-se fechado. Ao incinerar todos os livros que encontram, cumprem a missão de lutar contra os desejos pessoais, de guardar a paz de espírito, eliminando o sentimento de inferioridade compreensível e legítimo das pessoas que não leem, conforme as palavras de Beatty, o chefe dos bombeiros:

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. (BRADBURY, 2003, p.84)

Nesse sentido, respeitando o tempo histórico que afasta as duas obras, teoria e romance, podemos associar alguns aspectos em comum que embasam filosoficamente a dinâmica desses dois universos, o da epopeia e o da sociedade de *Fahrenheit 451*. Homens comuns que olham para a realidade e capturam apenas seu funcionamento aparente e fechado de um sistema que, à força ou não, preza por tudo que já é determinado. Os personagens, no esquema do universo narrativo, relacionam-se como portadores de mercadorias e cumprem suas funções. Assim como na epopeia, a ética é apenas um pressuposto formal, uma essência condicionada: “A vida é imediata, o emprego é que conta, o prazer está por toda a parte depois do trabalho. Por que aprender alguma coisa além de apertar botões, acionar interruptores, ajustar parafusos e porcas?” (BRADBURY, 2003, p.80).

Esse cenário mantém-se até o momento em que uma modificação topográfica transcendental do espírito dissolverá a ordem, problemática visível a partir da construção do personagem Guy e de suas experiências individuais. Nesse sentido, o personagem torna-se árbitro decisivo de uma nova realidade, quando passa a questionar o mundo, inclusive sua própria condição e função social.



## Das fissuras do mundo perdido

Tertulian (2008, p.113), ao tratar da estética moderna, afirma que “a tensão entre as aspirações do indivíduo e a objetividade reificada do ‘mundo’ constitui o princípio gerador da nova forma épica”. A epopeia não sobrevive mais porque tem como essência a imanência do sentido à vida. A simbologia dessa ruptura, quando o sujeito volta seu olhar para si mesmo, pode ser observada no romance *Fahrenheit 451*:

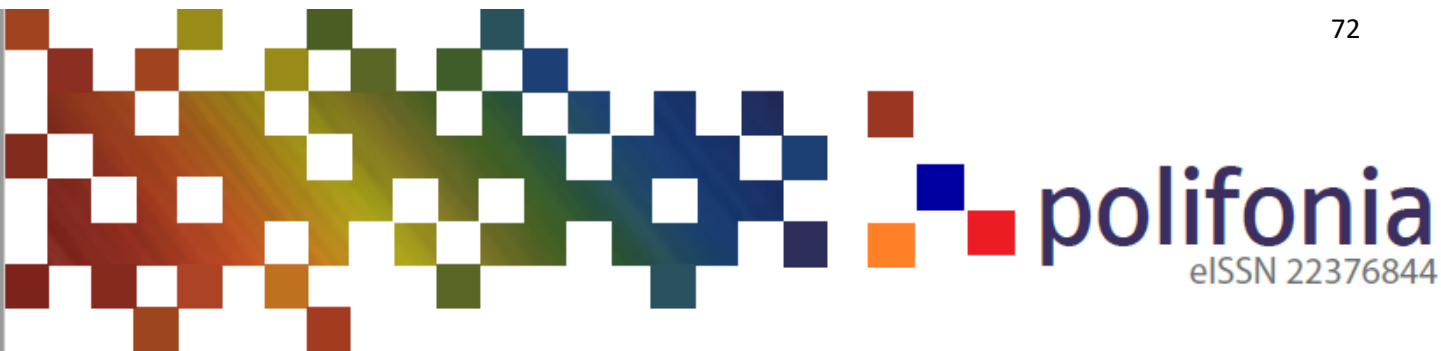
- Boa noite! – e foi para casa, mas pareceu lembrar-se de algo e voltou-se, olhando para ele com admiração e curiosidade.  
 – Você é feliz? – perguntou.  
 - Eu sou *o quê?* – gritou ele.  
 Mas ela se fora- correndo sob o luar. A porta da casa fechou-se suavemente.  
 - Feliz! Mas que absurdo!  
 Montag parou de rir. (BRADBURY, 2003, p.30)

Os encontros de Montag com Clarisse levam o bombeiro pensar sobre o sentido da própria vida e, também, sobre si mesmo, como sujeito da própria vontade. Não é mais possível perceber-se como parte da unidade social em que se insere a partir, apenas, de suas funções nesse universo. Seu espírito não se sacia mais ao acolher “um sentido já acabado” e preexistente, cuja significação está perfeitamente delimitada e predeterminada.

O conflito vivido por Guy Montag passa a ser o pressuposto de sua existência. O personagem, portanto, compõe-se à medida que, desconhecendo seu destino, precisa, antes de tudo, tomar consciência de si e de seu universo interior, pois está diante do abismo que o separa do mundo. Em consonância com o que afirma Lukács (2000) sobre o gênero romance, as formas passam a dar vida a algo que, historicamente, já se encontravam nelas.

A imanência de sentido da epopeia foi quebrada. A pessoa do romance passa a existir pelas fissuras entre o espírito e as estruturas que o rodeiam, essa passagem é, todavia, progressiva e gradual. Tal ruptura e perda de totalidade pode ser observada de diferentes formas no romance de Ray Bradbury. Obviamente, a principal fissura acontece a partir dos encontros de Montag com a menina Clarisse. Através dos diálogos entre os dois, o bombeiro começa a vislumbrar a vida de outra maneira e sua alma e concepção de si mesmo entra em disputa com a sociedade e suas convenções. Pelas palavras de Lukács, pode-se pensar em Montag: “uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo, mais ou menos perfeita em si mesma, em disputa com a realidade exterior” (LUKÁCS, 2000, p.118). Conhecer Clarisse foi tão importante que, quando ela desaparece misteriosamente, Montag passa a viver a crise de seu embate com o mundo:

E então, Clarisse desapareceu. Ele não sabia o que havia com a tarde, mas foi o fato de não vê-la em parte alguma do mundo. O gramado estava vazio, as



árvores vazias, a rua vazia, e ainda que a princípio nem mesmo soubesse que sentia sua falta ou até que a estava procurando, o fato é que, no momento em que entrou no metrô, sentiu crescer um vago surto de mal-estar. Uma coisa estava acontecendo: sua rotina fora transtornada. Uma rotina simples, é verdade, estabelecida em poucos dias e, no entanto...Ele quase voltou atrás para fazer o percurso novamente [...]. (BRADBURY, 2003, p.54)

A problemática vivida por Montag é intensificada ainda pelo fato de o mundo exterior, com o qual trava contato, ser vazio de todo o sentido, regido apenas pelas convenções, cujo conteúdo e forma são ausentes, para ele, de significado. Em *A teoria do Romance*, Lukács denuncia a “irreparável cisão entre a interioridade humana e a exterioridade” como um lugar do qual não se pode fugir. Montag é a personificação de um mundo perdido.

Embora todos os outros personagens também sofram com as leis rígidas do mundo exterior, o protagonista logo percebe e exterioriza o fato de que não vive mais em uma sociedade que apresenta respostas, ou essas já não respondem mais aos anseios de sua alma. A narrativa, a partir daí, passa a expô-lo como um problema insolúvel.

Em *Fahrenheit 451*, outro símbolo da dissolução do mundo perfeito e acabado pode ser visto pela tensão vivida pelo personagem perante o poder coercitivo do governo sobre o seu trabalho de bombeiro e a partir dos reflexos das forças sociais institucionalizadas sobre os demais. Interpreta-se, também, esse dado pela estrutura das relações sociais objetivas, principalmente a partir da família, representada no romance pela personagem Mildred, esposa de Montag, que passa todos os dias submersa no entretenimento das três paredes de sua casa:

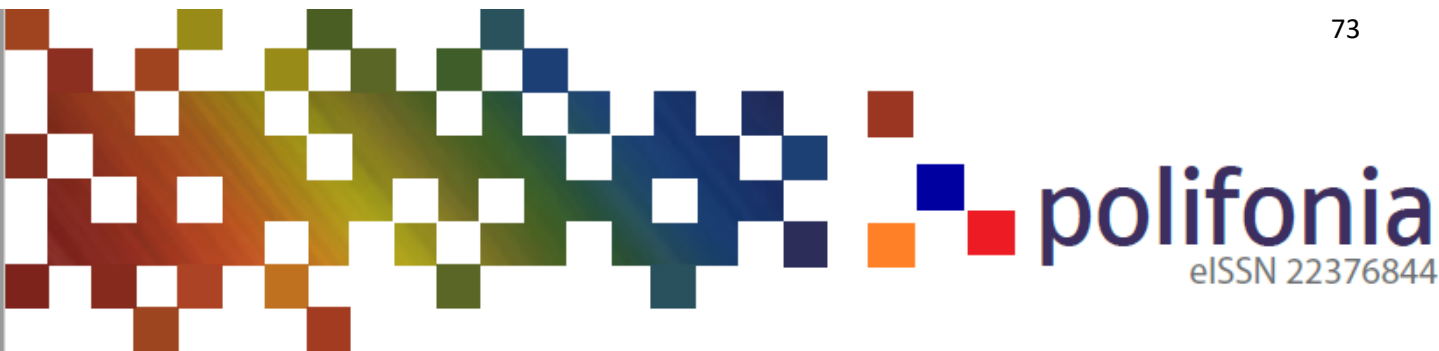
Tarde da noite, ele olhou para Mildred. Ela estava acordada. [...] a radioconcha estava novamente enfiada em sua orelha e ela escutava pessoas distantes em lugares distantes, os olhos arregalados e fixos no abismo negro do teto acima dela.

Não havia uma velha anedota sobre a esposa que falava tanto ao telefone que o marido, desesperado, corre até a loja mais próxima e telefonou para ela [...] Ora, então porque ele não comprava uma estação transmissora para as radioconchas, para conversar tarde da noite com sua mulher [...] Mas o que ele sussurraria, o que gritaria? O que poderia dizer? (BRADBURY, 2003, p.65-66)

Desde que Montag começa a questionar a realidade mecânica e determinada, seu casamento passa a se deteriorar, pois ele já não reconhece mais sua esposa. Nesse momento o narrador, sensivelmente, apresenta um diálogo entre o casal, o qual explicita que eles não lembram mais como se conheceram: “De repente, saber onde havia conhecido Mildred era mais importante do que qualquer outra coisa em sua vida”. (p.66), mas eles não lembraram e Mildred encerrou a conversa “Não tem importância”:

E de uma hora para outra ela ficou tão estranha que ele mal acreditou que a conhecesse. Ele estava na casa de outra pessoa, como naquelas piadas que se contavam sobre o cavalheiro que volta bêbado para casa, muito tarde da noite, abre a porta errada, entra num quarto errado, deita-se na cama com





uma estranha, acorda cedo e sai para o trabalho sem que nenhum dos dois perceba o engano. (BRADBURY, 2003, p.66)

A narrativa de *Fahrenheit 451*, nesses aspectos, oferece, de forma alegórica, uma leitura do nascimento do romance, quando de maneira realista o narrador reflete a trajetória de Montag e a sua libertação em relação aos fatores sociais. No primeiro momento, rompe com as expectativas do mundo mecanizado quando, ao conhecer Clarisse, passa a procurar respostas para suas perguntas; em um segundo momento, quando percebe que, porque sua mulher está totalmente mergulhada em uma realidade mecânica, já não nutre por ela sentimento algum; num terceiro momento, e o que se considera o mais marcante, quando ele questiona o seu próprio trabalho:

- O que eu quero dizer- disse ele-, é que antigamente, antes que as casas fossem totalmente à prova de fogo – de repente era como se uma voz muito mais jovem estivesse falando por ele; ele abriu a boa e era Clarisse McClellan dizendo-, os bombeiros não combatiam os incêndios em lugar de iniciá-los e alimentá-los?

[...] Todos encararam Montag. Ele não se mexeu.

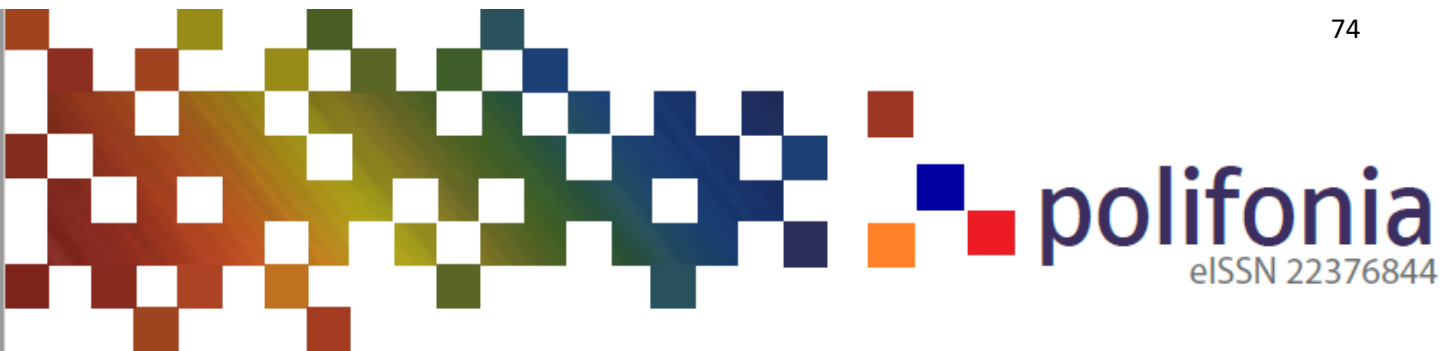
O alarme soou. (BRADBURY, 2003, p.57)

A terceira ruptura, cuja posição altera seu status pessoal e social foi de todas a mais expansiva e de consequências muito maiores. Montag, ao acompanhar uma chamada dos bombeiros, vê uma mulher que prefere morrer queimada com seus livros do que viver sem eles. O personagem passa, então, a esconder e ler alguns livros no seu trabalho, marcando assim o início de suas desventuras em série.

O romance *Fahrenheit 451*, desenhando, em suas primeiras páginas, uma realidade pronta e fechada em si, realça, com o desenvolvimento da história de Montag, a precariedade do sujeito e da sua relação com o mundo. Nesse sentido, sendo a causa e a consequência da própria história, o protagonista, assim como o romance, mantém-se constantemente em construção, cuja unidade só é alcançada de forma efetiva com a participação do leitor, que logo percebe a complexidade desse homem. Tal como afirma Lukács (2000, p.72)., “o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo.”

### **Montag: o intempestivo contemporâneo**

Após a publicação da *Teoria do Romance* em livro em 1920, Georg Lukács no prefácio de uma nova edição, de 1962, contextualiza o leitor sobre a construção de sua teoria e a classifica como “esquemática”. Enuncia-se em terceira pessoa para explicar que o jovem Lukács, de meados da década de 1910, afirma ser o romance um gênero histórico que evolui conforme as estruturas socioeconômicas.



O romance, enquanto representação da associação entre indivíduo-sociedade, por muito tempo, além de ser considerado obra de arte, é visto como um documento social. Lukács, ao amadurecer seu pensamento, observa o esfacelamento de um mundo no qual a subjetividade toma a forma da beleza e a concepção do homem e sua interpretação pela literatura é completamente alterada.

A partir dessas constatações, Lukács escreve o que será referência para qualquer estudioso ou artista da posteridade: o romance, na sua evolução histórica, não pode mais ser visto como representativo do real, mas, sim, como intérprete de realidades.

Michel Zérafra (2010), ao realizar o estudo da personagem, em *Pessoa e personagem* (2010), afirma que “passa-se então com o romance o mesmo que já se passara com a poesia, a música, a pintura: obra inovadoras, que transformam uma arte, permite tomar consciência de sua essência de maneira mais profunda.” (ZÉRAFFA, 2010, p. 19).

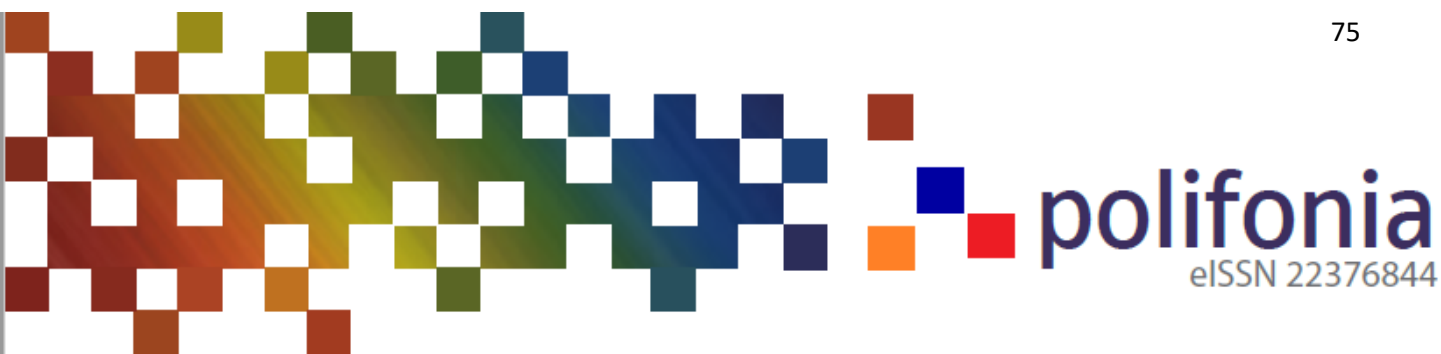
Conforme discorre Zérafra, todo romance expressa uma concepção da pessoa que sugere ao escritor a escolha de certas formas que dá à obra um sentido mais profundo, quando a concepção de pessoa muda, também se modifica o romance. Mais especificamente, depois de 1919, aconteceu com o romance o que já havia acontecido com as artes plásticas antes de 1914 “muitos séculos de arte haviam acumulado e proposto tantas representações do homem que as próprias noções de forma e de discurso se tornaram suspeitas” (2010, p.13).

Surge, assim, a crise do realismo. A partir da década de 1920, surgem obras que de novos paradigmas para a construção romanesca, e a constituição dos personagens torna-se a base fundamental dessa nova perspectiva artística, já que é a partir da subjetividade das experiências que se constituirá a substância do romance.

A metamorfose ocorrida com Montag, em *Fahrenheit 451*, personifica as transformações ocorridas ao longo da história do gênero romance. Na medida em que o personagem principal vai se metamorfoseando a partir de suas experiências com o outro e agindo cada vez mais de forma subjetiva, mais aparece a sua perda de identidade e a necessidade de resgatá-la, ele mesmo fazendo surgir diante de si o abismo que se tornará intransponível. Primeiro o personagem se distancia daquela sociedade “perfeita”, em que o questionamento é sinônimo de caos, depois ele percebe a realidade limitada desse universo, composto por organização social alienada e sem horizontes.

Entretanto, a crise de Montag com relação ao meio social e suas estruturas condicionantes, já no terceiro capítulo, é superada e a necessidade de ações voltadas a isso deixam de ganhar importância. O protagonista inicia um trajeto de construção interior partir da sua nova percepção da realidade, cujo fulcro é o movimento subjetivo decorrente das interações com o outro:

- Enfim- disse Beatty-, a crise passou e está tudo bem, a ovelha voltou ao redil. Somos todos ovelhas que às vezes se extraviam. A verdade é a verdade, até o fim das contas, é o que proclamamos. Os que se acompanham de nobres pensamentos nunca estão sozinhos, bradamos para nós mesmos. “Suave alimento de uma ciência suavemente enunciada”, dizia Sir Philip Sidney. Mas, por outro lado: “Palavras são como folhas, e onde mais abundam, é raro



encontrar embaixo muitos frutos da razão”. Alexander Pope. O que acha disso, Montag? (BRADBURY, 2003, p.136)

Beatty é um personagem escorregadio. Como chefe dos bombeiros ele desempenha o papel de inquisidor-mor, liderando a queima da casa de qualquer pessoa que tenha posse de algum livro, mas, ao mesmo tempo, conhece profundamente o que destrói, sendo capaz de citar Shakespeare. Dessa forma, esse personagem constrói o imaginário de Montag. Como se percebe no fragmento acima, Beatty conhece profundamente a causa: “Sempre se teme o que não é familiar”, e conclui: “Um livro é uma arma carregada na casa vizinha”.

Atualmente, *Fahrenheit 451*, que na sua época pode ter sido interpretado como caricatural, faz todo o sentido para qualquer leitor que percebe a realidade sócio-política-cultural e suas formas de produção de entretenimento, cuja “sociedade do espetáculo é uma espécie de servidão voluntária”:

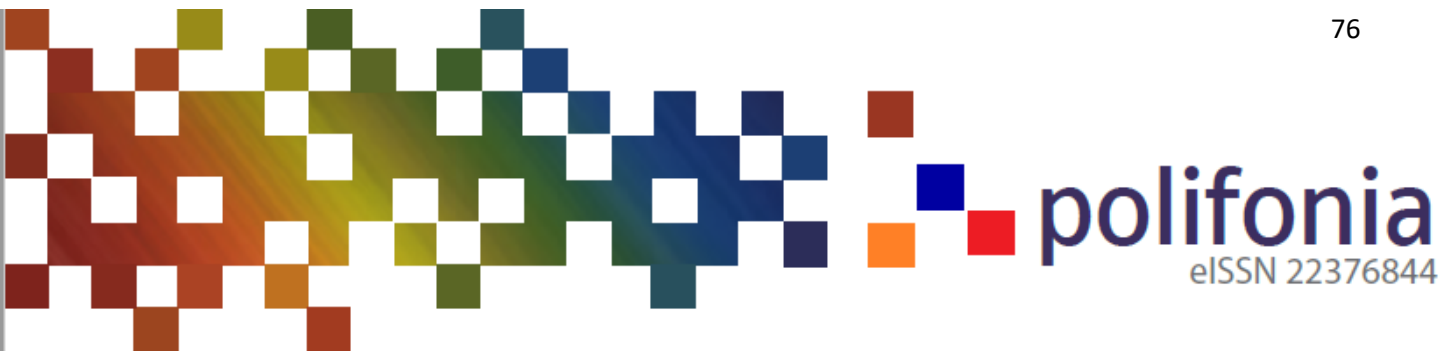
Os bombeiros raramente são necessários. O próprio público deixou de ler por decisão própria. Vocês bombeiros, de vez em quando garantem um circo no qual multidões se juntam par ver a bela chama de prédios incendiados, mas, na verdade, é um espetáculo secundário, e dificilmente necessário para manter a ordem. São muito poucos os que ainda querem ser rebeldes. (BRADBURY, 2003, p.114)

Mas quanto mais se acomodam os outros nessa ordem montada pela sociedade, mais se destaca a crise de Montag. Já apontada pela relação entre consciência e meio, a dilaceração da personagem será construída pela dinâmica interior, cujas imagens são criadas no decorrer da própria experiência. A percepção do leitor sobre esse homem passa a acontecer a partir da subjetividade da personagem, pois

na experiência fictícia do tempo, que permite ao sujeito os deslocamentos da consciência, o aspecto imaginativo constituinte da memória é o cerne das transformações da personagem; é o que permite a (re)elaboração de si e do mundo que o cerca fundamentado nos sentidos de sua própria história. Dessa forma, a memória é o lugar possível para a existência do ser que, no trajeto do próprio reconhecimento, só pode vislumbrar algum sentido sobre si e sobre o mundo pela experiência das temporalidades (AUTOR, 2014, p.77)

Isso propicia a abertura de sua imagem, responsabilizando o receptor pela decisão sobre a verdade. Dessa forma, a crise moral que se instala pela intempestividade desse ser deve ser solucionada pelas escolhas feitas ao longo da leitura. Montag matou Beatty ou ele permitiu ser morto?

Vá em frente agora, seu literato de segunda, puxe o gatilho. – Deu um passo na direção de Montag.  
Montag disse apenas:  
- Nós nunca queimamos direito...



- Me dá isso aqui, Guy- disse Beatty com um sorriso fixo.

E logo ele não passava de uma chama gritante, um boneco gesticulante e desarticulado, não mais humano ou conhecido, uma chama em contorções sobre o gramado, enquanto Montag atirava um jato contínuo de fogo líquido sobre ele. (p.151-152)

Beatty queria morrer.

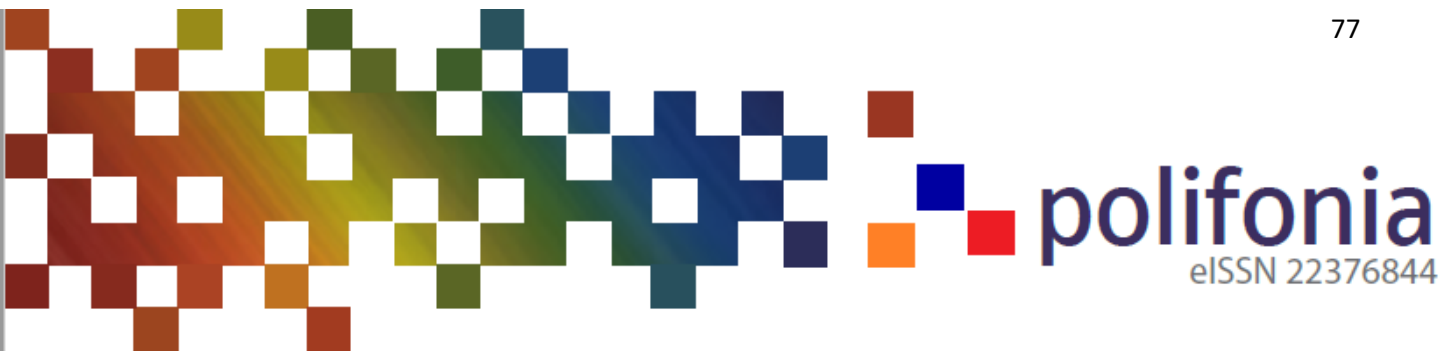
Em meio ao choro, Montag percebeu que era essa a verdade. Beatty queria morrer. Simplesmente ficara ali parado, sem realmente tentar se salvar, apenas parado ali, fazendo piadas, provocando pensou Montag, e a ideia foi suficiente para sufocar seus soluços e o levar a uma pausa para respirar. (BRADBURY, 2003, p.155)

É pelo plano da vivência, agora, diretamente pelas ações do personagem, que se constrói o ser perante o qual apenas o leitor poderá julgar. Montag apresenta, assim, a dimensão do sentido de existência. Paradoxalmente, o personagem, na mesma medida em que ganha a liberdade de construir-se no plano de suas ações e nasce como “ser”, é aprisionado pelo aprofundamento da ignorância do seu próprio “ser”, o que exigirá que esse homem desvele a sua própria identidade, perdido num mundo em que, cada vez mais, escapa-lhe a própria essência.

Mikhail Bakhtin (1997, p.48), concebe que compreender a personagem é interpretar o seu discurso interior e exterior. Segundo esse teórico, não tem relevância o que a personagem é no mundo, mas, sim, o que o mundo é do ponto de vista da personagem e o que ela é para si mesma. Isso significa que, para se conhecer a fundo o homem do romance, a personagem deve tornar-se, assim, também, objeto de sua autoconsciência.

Conforme afirma Zérafra (2010, p.91), a personagem não é mais dada ao leitor, “cabe ao leitor tomar contato, aos poucos, com a realidade, a humanidade, o caráter de uma figura romanesca”. Entretanto, a essência de Montag escapa aos limites que desenham a personagem moderna. A transformação do bombeiro, que no início do romance orgulhava-se de seu trabalho, complacente com o universo que lhe era oferecido, aponta, ao longo da narrativa, não só o refúgio de um homem que não aceita mais a si mesmo, mas, sobretudo, uma memória que não suporta mais reproduzir. Montag personifica, pelo desejo de existir, a necessidade de dar vazão à memória que imagina, que cria e que pela invenção soluciona, mesmo que provisoriamente, a realidade. Ao final do romance, ele se refugia em uma comunidade de homens que vivem à margem e, para não carregarem livros, memoriza-os.

Nesse sentido, a imagem de Montag forma-se a partir de sua condição temporal, cuja essência, nunca coincidindo com o seu tempo, escapa-lhe na própria busca para poder existir. As fronteiras entre o ser e o mundo, dessa forma, podem ser esmaecidas, não pela reconciliação com a realidade, mas pelo poder de imaginá-la. Tal poder adquirido por esse homem é oriundo da intempestividade que caracteriza o seu jeito de existir perante o presente. Esse é o traço contemporâneo do qual é carregada a narrativa pela figura desse personagem, que se compõe pela cesura com o tempo, ou seja, nos interstícios de sua descontinuidade. Entende-se, aqui, contemporâneo como



Uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59; grifos do autor)

Com o deslocamento da personagem pela sua relação com o tempo, Bradbury realiza, bem à frente de seu tempo, o intempestivo, múltiplo e fraturado caráter da personagem contemporânea, que só pode apreender a realidade pela fissura temporal que contém em si mesma:

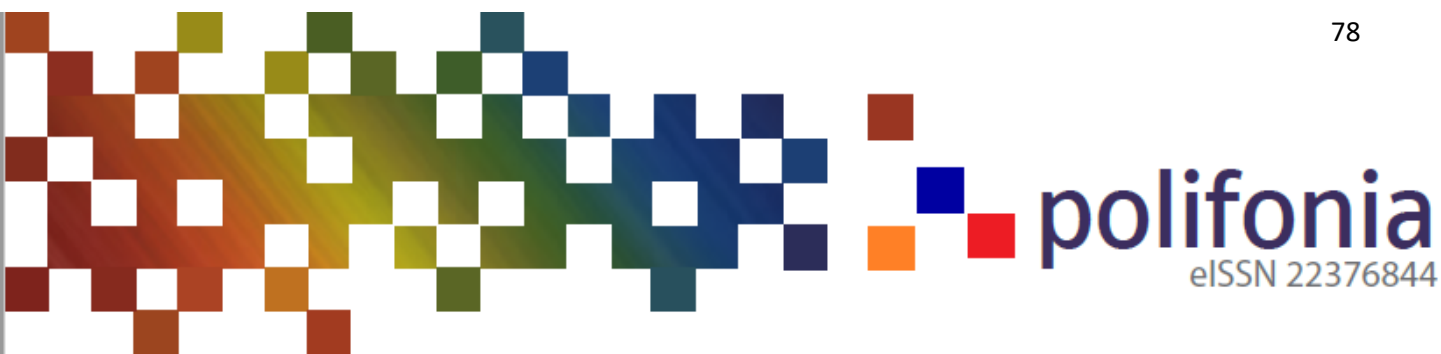
Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. (AGAMBEN, 2009, p.65)

### Considerações finais

No prefácio do romance *Fahrenheit 451*, o crítico literário Manuel da Costa Pinto relembra o fato de 1933, quando os nazistas queimaram em praça pública livros de Marx, Kafka, Thomas Mann, Albert Einstein. Nessa ocasião, Freud, o criador da psicanálise fez um comentário a seu amigo Ernest Jones: “Que progresso estamos fazendo. Na Idade Média, teriam queimado a mim; hoje em dia, eles se contentam em queimar meus livros”.

Anos mais tarde, a ironia de Freud tornou-se fumaça nos fornos crematórios de Auschwitz e Dachau, e quando se acha que a humanidade já foi capaz de tudo, percebe-se que tudo é possível, como fênix, reviver das cinzas. Em 2017, a exposição “Queermuseu- Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” teve de ser cancelada, mesmo perante protestos fervorosos nas redes sociais. Além disso, a contemporaneidade é marcada com fatos como o de algumas bibliotecas públicas devolverem o livro do curador da referida exposição.

É perante esse contexto, de um passado estarrecedor e de um presente assustador e inquietante, que se pode afirmar a pertinência da atualidade do romance de Ray Bradbury. Ray diagnosticou um mundo em que a escrita foi reduzida a um papel instrumental no qual a literatura e a arte são superficiais, em que as personagens sabem



ler, mas não querem, tudo o que eles precisam é de um passatempo que lhes proporcione entretenimento e diversão. O significado resultante da relação entre tempo e experiência, conforme afirma Maurice Blanchot, parece poder ser representado, cada vez mais, sob o signo da ruína:

Toda ambiguidade vem da ambiguidade do tempo que aqui se introduz, e que permite dizer e experimentar que a imagem fascinante da experiência está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se. (BLANCHOT, 2013, p.13)

Ironicamente, constata-se, a partir da observação de *Fahrenheit 451*, cuja temática aborda uma sociedade em que livros são proibidos, o caráter contemporâneo construído pela figuração da imagem de um homem que, quanto mais se afasta de seu tempo, mais, politicamente, insere-se nele, o que vai ser o motivo do próprio aniquilamento. Esse traço, construído inicialmente a partir de valores existentes na narrativa épica, e, em seguida, transformado em consciência, assumindo as características do romance moderno, alcança as feições contemporâneas, com a interpretação de um homem que, ao recusar o imperativo de uma realidade reprodutora, propõe a composição de si mesmo e da realidade pela imaginação.

O romance de Bradbury pode ser visto, assim, como alegoria da história do romance, um gênero que é preponderante na atualidade. O romance sempre propõe uma humanidade inteligível, e, considerando que se vive uma época em que ainda se discute a importância da arte, seja ela literária ou não, *Fahrenheit 451* permanece atual mais do que nunca, pois sua leitura aponta um importante significado para os dias de hoje: há muitas maneiras de queimar um livro “e o mundo está cheio de pessoas carregando fósforos acesos”. (BRADBURY, 2003, p.212)

## Referências

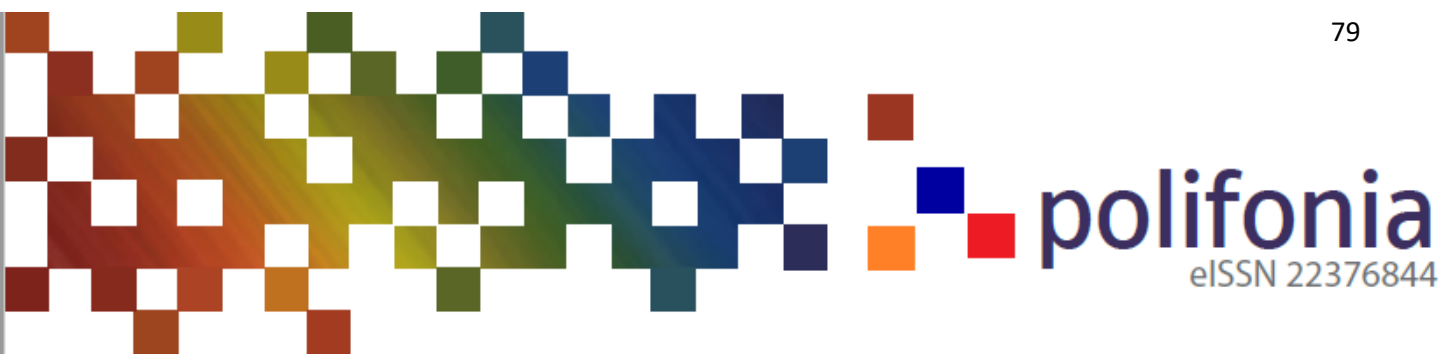
AUTOR, A.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. RJ: Forense-Universitária, 1997.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BRADBURY, R. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2003.



LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico- filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2000.

TERTULIAN, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.