

Livros, Indústria Cultural e Distopias

Carolina Dantas Figueiredo

Quem ousaria hoje decidir entre o que é literatura e o que não o é,
diante da irreduzível variedade de escritos que se lhe costuma
incorporar, sob perspectivas infinitivamente diferentes?
Todorov

Onde se queimam livros, acaba-se queimando pessoas.
Otto Busch

Resumo

Neste artigo procurou-se fazer uma análise das relações existentes entre livros, distopias e Indústria Cultural, por meio de um triplo movimento: reflexão do livro enquanto mídia e sua inserção na Indústria Cultural; breve estudo das distopias, da oposição que este gênero em particular exerce à lógica mercadológica da Indústria e, por fim, e o debate sobre a relação entre livros e Indústria Cultural estabelecido dentro das próprias distopias, a partir das reflexões de seus autores.

Palavras-Chave: Livros, distopia e Indústria Cultural

Abstract

In this article we intent to make an analysis of the relations existing between books, dystopias and Cultural Industry, through a triple movement: reflection on the book as media and its insertion in the Cultural Industry; study on the dystopias, on the opposition that kind of books carries through to the marketing logic of the Industry and, finally, the established discussion on the relation between books and Cultural Industry inside of dystopias, from the reflections of its authors.

Key-words: Books, dystopia and Cultural Industries

Para a construção deste artigo, tomamos como ponto de partida as teorias sobre Indústria Cultural e Cultura de Massas formuladas pela Escola de Frankfurt. Embora saibamos que tal opção apresenta o risco de parecer obsoleta nos dias de hoje pelo tipo de crítica que seus autores realizam, em função de sua base eminentemente marxista, e mesmo pelos conceitos que formulam, a escolha por Frankfurt se deu justamente em função da visão macro-sociológica e econômica que seus autores adotam que, mesmo baseada em fundamentos marxistas nos permitirá, no decorrer deste trabalho tratar do livro enquanto mídia e das implicações da inserção deste na lógica da Indústria Cultural e

sua comercialização como bem *material* – uma vez que o livro é um suporte material de fato, produzido segundo uma lógica industrial e vendido segundo as leis de mercado – e *simbólico* – já que se trata de uma produção intelectual dita artística – além das implicações ideológicas de se perceber o livro apenas como produto de uma indústria de entretenimento.

Deste modo, nos parece perfeitamente possível dizer que, de acordo com as premissas marxistas, a burguesia controla os meios de produção e, estando o mercado editorial inserido na mesma lógica dos demais produtos capitalistas, esta classe também o controla. Isto significa, na prática, que o emissor (burguês) controla a cadeia produtiva do bem *livro*, manipulando-a conforme seus interesses políticos, econômicos e ideológicos. Neste ponto é necessário fazermos uma ressalva sobre a noção de massa dos frankfurtianos: Putterman (p. 26) lembra que embora elite e massas consumam hoje os mesmos produtos culturais industrializados, existem limites (sejam eles econômicos, etários, etc.) que mostram que a Indústria Cultural não é tão uniforme nem tão absolutamente planejada quanto pensada por Adorno e Horkheimer. Diante de questões como estas, pesquisadores como os Mattelart e Piemme refletem se o objeto verdadeiro das análises de Adorno e Horkheimer seria a Cultura de Massas e não a Indústria Cultural em si. Putterman afirma ainda que o problema estaria no conceito de cultura de onde partem os autores, que seria uma cultura de elite. Crítica semelhante é feita por Eco (1964) em *Apocalípticos e Integrados*, embora o autor ressalte também a importância do conceito de Cultura de Massa.

Os avanços tecnológicos nas técnicas de reprodução, ocorridos desde a segunda metade do século XIX, acarretaram mudanças significativas na própria esfera da arte, assim como de outros segmentos da vida social, uma vez que possibilitaram a produção e distribuição em massa de produtos artísticos o que, apesar de determinar o fim da “aura” da arte, como teoriza Benjamim (1936), permitiu que, por meio da tecnologia, ela – ou determinadas manifestações artísticas – fossem consumidas em massa, o que de certa forma representa um movimento democrático de deselitização e dessacralização. Como bem nota o autor, *a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* perde o caráter único, autêntico e ritualístico de objeto de culto, para ser apropriada pelas massas, passando a ser valorizada enquanto produto comercializável, o que a retira da esfera de criação sublime do autor para inseri-la num esquema global de divisão do trabalho. Para Benjamim, tal movimento tem um caráter revolucionário, pois a arte deixaria de pertencer

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília
ISSN 1981-2132

apenas aos domínios burgueses e, em função disso, a construção de uma cultura revolucionária antifascista e anticapitalista seria possível, não por meio da estetização da vida política, mas de uma arte politizada.

A proletarização crescente do homem contemporâneo e a importância cada vez maior das massas constituem dois aspectos do mesmo processo histórico. O fascismo queria organizar as massas, sem mexer no regime de propriedade; o fascismo quer permitir-lhes que se expressem, porém conservando o regime. O resultado é que ele tende naturalmente a uma estetização da vida política. A essa violência que se faz que se faz às massas, quando se lhes impõe o culto de um chefe, corresponde a violência sofrida pela aparelhagem, quando a colocam a serviço dessa religião. (...) Essa é a estetização da política, tal como a prática do fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte (BENJAMIN, 1936, p. 36).

Trata-se de uma visão bastante otimista da arte enquanto possibilidade revolucionária. O que não significa, contudo que Benjamim fosse ingênuo. Na sua obra, o autor leva em consideração a ideologia burguesa que impregna as próprias técnicas de produção e lembra que ela serve como aparato ideológico para a manutenção e reprodução do sistema capitalista, embora ressalve de maneira bastante otimista que esta mesma técnica pode contribuir com a emancipação humana. Ainda segundo o autor:

Seria errôneo, em conseqüências, subestimar o valor combativo dessas teses que, aqui, apresentamos. (...) O que distingue as concepções que empregamos aqui – e que são novidades na teoria da arte – das noções em voga, é que elas não podem servir a qualquer projeto fascista. São, em contrapartida, utilizáveis no sentido de formular as exigências revolucionárias dentro da política da arte. (Idem, p. 3).

Posteriormente em *O fetichismo da música e a regressão da audição*, Adorno refuta a possibilidade revolucionária da arte reproduzível, e aponta para as técnicas de reprodução como sustentáculo ideológico do sistema capitalista. Posteriormente com Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento* (1947), os autores criticam duramente a Cultura de Massa e a Indústria Cultural, termo por eles criado justamente para se contrapor àqueles que poderiam ver a “cultura” da massa como algo positivo, uma vez que esta expressão não revelaria as ambigüidades da produção da cultura em escala industrial, nem o poder dos bens culturais de influenciar os indivíduos de acordo com os interesses político-econômicos dominantes (que jazem por trás da própria produção industrial). O sistema da Indústria Cultural, para os autores toma para si elementos da “cultura superior” e da “cultura popular” de modo simplista e relativista na medida em que tira os elementos complexos da primeira e os elementos originais da segunda para torná-

los semelhantes entre si e palatáveis para um público massificado.

Neste sentido ampliamos em determinados momentos a nossa análise para o conceito de Indústrias Culturais, cunhado a partir de reformulações e críticas feitas sobre o paradigma frankfurtiano desde o fim da Segunda Guerra e com mais intensidade desde os anos 70. Nesta época, o pensamento comunicacional começa a se diversificar, sendo a ampliação das problemáticas uma característica dos anos 70 e 80. O conceito de economia política passa então a integrar os estudos de comunicação. Esta visão econômica concentra-se ainda no macro, valorizando condicionamentos externos aos meios de comunicação como economia, política e ideologia. Para Mosco, o enfoque econômico-político parte de se questionar a propriedade e controle dos meios, porém, mantendo uma visão completa das relações entre economia, política, sociedade e cultura, o que implica numa forma mais “rica” de se apreender a comunicação no contexto social que se apresenta a partir dos anos 50. Apesar deste novo paradigma, diversos autores mantêm o foco na dimensão econômica dos fenômenos culturais, filiando-se ao pensamento frankfurtiano e, em função disso, às bases teóricas deixadas por Marx, tomando, contudo, direções distintas entre si. Alguns desses autores seriam Herbert Schiller e Dallas Smythe nos EUA e Nicholas Garhham, Graham Murdock, os Mattelart e Zallo na Europa. Embora não se possa dizer que pertençam a uma escola, todos estes autores coincidem por privilegiar a economia da comunicação em suas análises.

Assim, buscamos neste trabalho tratar do livro enquanto mídia, do mercado editorial e das relações estabelecidas com e pelas distopias sem nos afastarmos do pensamento de Frankfurt, pois este estava em voga no período em que as obras aqui estudadas – *Admirável Mundo Novo*, 1984 e *Fahrenheit 451* – foram escritas e tornaram-se conhecidas, e por seus conceitos darem conta, ainda que de forma bastante generalista, das análises que pretendemos realizar. Contudo, sempre que julgamos necessário, buscamos trazer o conceito de Indústrias Culturais para complementar e enriquecer este artigo, considerando especialmente a filiação (acima mesmo das rupturas) que este estabelece em relação aos frankfurtianos.

1. Livro como mídia e sua inserção na Indústria Cultural

Conceitualmente um livro tradicional é um volume impresso em papel (ou material que o valha) organizado por meio da encadernação de suas páginas e que apresenta

como conteúdo textos e imagens impressos que formam um todo coerente entre si (tendo sido concebido como tal ou por meio da intervenção de editores e organizadores) podendo ser de caráter científico ou não, assim como de caráter ficcional ou não. Embora seja um produto intelectual, o livro é um bem de consumo, sendo parte de sua produção realizada dentro de um processo industrial e de um esquema de divisão funcional do trabalho, a saber: o autor (ou conjuntos de autores) por iniciativa própria, ou por encomenda (o que insere o livro ainda mais profundamente numa lógica de mercado) produz a obra literária. Em seguida, cabe ao editor (empresa editora) transformar os originais em produto comercializável, sugerindo alterações e providenciando as etapas seguintes do processo (produção de capa, contracapa, indexação, estratégia de lançamento, etc.). Por fim, o livro já finalizado enquanto produção intelectual é impresso industrialmente e distribuído como qualquer outro produto comercial.

A história do livro enquanto bem cultural é também a história das inovações técnicas que viabilizaram sua produção, sua portabilidade e perenidade. Das tábuas de argila aos e-books, podemos acompanhar os esforços dos homens em conservar e transmitir conhecimentos. Nenhuma instituição foi capaz de impedir totalmente a fabricação e distribuição de livros, especialmente à medida que novas tecnologias viabilizavam estes processos. A prensa móvel de Gutenberg, criada em 1438 implicou no *index librorum prohibitorum* do Renascimento, em função do aumento do número de leitores e da circulação de informações que a facilidade em se imprimir numa escala mais ampla acarreta. Já as Revoluções Burguesas dos séculos XVIII e XIX provocaram um brutal aumento no número de leitores, assim como o “barateamento” das obras em função da Revolução Industrial o que levou um público menos elitizado a consumir livros. Tais movimentos que exigiram a profissionalização do mercado editorial, que passou gradualmente a atentar aos interesses de seus consumidores, assim como desenvolver o potencial de consumo deste ou daquele público.

É neste momento que surgem romances mais populares, de amor, aventura e mistério e os autores ganham espaço para publicar suas novelas (folhetins) nos jornais, sempre em capítulos para estimular os leitores a consumirem continuamente. Tais novelas e romances já representavam gêneros literários mais apropriados para o consumo em larga escala, pois mantinham narrativas mais lineares (começo, meio e fim) e proporcionavam aos leitores a doce previsibilidade de esquemas semelhantes entre si, seguindo uma espécie de fórmula, perdendo – pelo menos as formas de literatura de

massa – a aura de obra de arte, conforme Benjamin conceitua. Nesta época também, a leitura intensiva (o aprofundamento, estudo e leitura coletiva das poucas obras a que se tinha acesso) dá lugar a leitura extensiva (mais superficial e individualizada) de diversos títulos e autores.

Diante do contexto industrial e das demandas de mercados os próprios autores são obrigados a tomar posicionamentos em relação às suas obras: ajustar-se às exigências do mercado editorial, ainda que isso resulte em obras simplificadas e continuamente semelhantes entre si, ou manter a aura, produzindo de forma independente, ainda que isso implique em pouco sucesso e retorno financeiro? Naturalmente esta distinção não pode ser feita assim de forma tão maniqueísta. Autores que escrevem de forma independente e excessivamente autoral também encontram lugar na lógica industrial. O que varia então é em que momento a indústria começa a influir no processo produtivo. Se as obras são diretamente encomendadas ou produzidas em função de contratos, a indústria interfere diretamente na aura, se o autor conquista o público justamente por sua aura e pela qualidade de suas obras, a indústria interfere num momento seguinte, ao editar, imprimir e comercializar suas obras, de modo que grandes autores, ou autores considerados “alternativos” se inseriram nos processos da Indústria Cultural.

Em função do desenvolvimento do mercado editorial, o americano Frank Luther cunhou o termo *best-seller*, ainda na década de 1940, para os livros que atingissem um total de vendas correspondente a um por cento da população americana. Trata-se de uma medida meramente quantitativa e que deve ser ponderada não apenas em função do tamanho absoluto da população, mas também do número efetivo de leitores, de quão conhecida determinada obra se torna e de como ela se desdobra em outros produtos culturais, como filmes, programas de TV, produções fonográficas, outros livros, etc. O conceito de *best-seller* explicita, porém, a própria lógica do mercado editorial, que dispensa a qualidade literária, como no caso dos *best-sellers* mundiais de Paulo Coelho (baixa cultura, “literatura ligeira” se pensarmos conforme Adorno) em nome da vendagem, embora esporadicamente lucre sobre livros da alta cultura (“literatura séria”, ainda segundo Adorno), como o *As palavras e as coisas* (1966) de Foucault que em função do seu sucesso integra até hoje o catálogo de diversas editoras.

Neste ponto é necessário ampliarmos nossa análise da Indústria para as Indústrias Culturais. O mercado editorial mantém a reprodutibilidade, conforme preconizado por Benjamin, como característica, porém – e justamente como contraponto à visão

frankfurtiana de Indústria Cultural – o trabalho criativo mantém sua importância, para que continuamente seja gerada demanda, a constante renovação da oferta é necessária. Assim, por trás da cadeia produtiva e por mais mecânica que esta seja, deve existir algum nível de criação, caso contrário, deixa de existir “matéria prima” para a cadeia produtiva cultural, ou seja, para o bem simbólico reproduzível. Desse modo, embora o público médio siga determinados padrões de consumo e prefira produtos semelhantes entre si, é a novidade que alavanca a indústria de bens culturais, que determina a vantagem de um produto – neste caso de um livro – em relação a outro. Por esse mesmo motivo cada lançamento editorial tem caráter de protótipo, pois a demanda dos novos produtos é variável e imprevisível. Embora a indústria possa estimar ou supor o sucesso de um novo produto, e por isso mesmo invista nele, não há garantias efetivas de êxito, exceto das publicações já consolidadas no mercado, ou dos clássicos, que passam a integrar o catálogo das editoras.

Adorno e Horkheimer lembram que o editor, preocupando-se em atender aos gostos do público obedece, na verdade aos interesses da Indústria Cultural. Adorno chega a comentar que *“o consumidor não é rei, como a indústria gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto”* (ADORNO, 1971, p. 288). Isso significa que, ao oferecer bens culturais a Indústria não satisfaz os desejos do público, mas aos seus próprios desejos. Isso acontece em função daquilo que os sujeitos foram ensinados a gostar pela própria Indústria, por meio da repetição contínua de conteúdos. A este respeito, Adorno acredita que, no mundo moderno gostar tornou-se o mesmo que reconhecer, e que o gosto do público regride na medida em que regride à capacidade crítica dos sujeitos, comentário tecido também por Benjamim. O condicionamento realizado pela Indústria tem como objetivo difundir as ideologias da classe dominante e de mercado, sejam elas implícitas ou explícitas, e em função disso *“impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente”* (Idem, p. 295), contribuindo para a manutenção do *status quo* e para a expansão do consumo. Nesse sentido, Adorno julga que a dependência e servidão dos homens, são os únicos objetivos da Indústria Cultural (Idem, p. 294).

A questão que se apresenta aqui é a onipresença de determinados bens culturais, sem que haja alternativas para evitá-los. Adorno lembra ainda que *“as idéias de ordem que ela inculca são sempre as do status quo. Elas são aceitas sem objeção, sem análise*

renunciando à dialética, mesmo quando elas não pertencem substancialmente a nenhum daqueles que estão sob sua influência” (Idem, p. 293). Por estar em todas as partes, a Indústria Cultural inibiria a reflexão e a troca de experiência entre os homens, de modo que “*através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência*” (Idem, p. 293).

2. De literatura alternativa ao catálogo: a trajetória das distopias no mercado editorial

Vimos no decorrer do texto que Adorno, Horkheimer e Benjamin estabelecem uma distinção entre a literatura de mercado e a literatura com aura. Esta última não seguiria a ideologia dominante, mas as concepções particulares de seus autores, cujo conhecimento gradual ajudaria os indivíduos a se livrar do julgo da Indústria. Assim a literatura não mercadológica seria dotada de valores artísticos mais elevados, embora nem sempre se enquadrem no que os frankfurtianos consideram como “alta cultura” ou “cultura séria”, uma vez que tais conceitos se baseiam em um paradigma erudito. Benjamin, por exemplo, utiliza os seus estudos sobre Proust como base para o conceito de *flanêur* enquanto Adorno, não esconde ser leitor de Nietzsche, utilizando o *Nascimento da tragédia* deste autor como referência para suas críticas sobre a música. Daí decorre uma das críticas comumente feitas aos teóricos de Frankfurt: sua leitura enviesada da Cultura de Massas e mesmo da cultura popular, realizada com base na sua formação elitista e erudita.

Em função disso, surge um problema para a análise que iniciamos agora: as distopias são para os frankfurtianos “literatura séria”? Na verdade, é mesmo impossível responder a esta questão, uma vez que não há referências explícitas ao que seria “literatura séria”. Sabemos apenas que autores como Proust, Nietzsche e Joyce eram apreciados por Benjamin, Adorno e Horkheimer, assim como Platão e Sócrates. Porém, há uma diferença estrutural entre a narrativa de *Assim Falou Zaratrusta* e *Admirável Mundo Novo*, 1984 ou *Fahrenheit 451*. Estas obras parecem estar num meio caminho entre a “alta literatura” e a “literatura ligeira”, de entretenimento. A dificuldade em definirmos as distopias vem ainda da própria rigidez dos conceitos de “literatura séria” e “literatura ligeira” propostos por Adorno e Horkheimer, na sua *Dialética do Esclarecimento*. As distopias são romances ficcionais de ação, o que indica sua estrutura relativamente

previsível, diversidade de personagens e desenvolvimento de uma trama linear, com começo, meio e fim, que tem como objetivo entreter em função do seu caráter aventuresco. Por outro lado, as distopias nascem – cada uma em seu tempo – como obras dotadas de aura, escritas por seus autores fora da lógica industrial, ou seja, fora do *mainstream* do mercado editorial, estando por isso livre das ideologias dominantes, mas carregando, em contrapartida, as reflexões de seus autores, enquanto *espíritos livres* e críticos do mundo, o que os aproxima da arte emancipatória proposta por Benjamin, que exige reflexão e senso crítico para ser apreciada.

O que há de ligeiro nas distopias é justamente aquilo que prende o leitor, o atrai para as obras, que num primeiro momento parecem romances de aventura banais. Porém, na medida em que a leitura avança, as sutilezas destas obras são reveladas, os autores mostram que, embora se aproximem da ciência, não fazem ficção científica e que as ações em suas obras obedecem a uma ambição maior: desvelar a própria humanidade por meio de seus personagens e dos sistemas políticos apresentados. Assim as distopias buscam princípios universais, perenes no tempo, o que as tornou clássicos instantâneos, e que – por isso mesmo – abriram para os seus autores (ainda que não imediatamente) as portas do mercado editorial. Embora nenhum destes três livros possa ser considerado um *blockbuster* literário, os três são “bons negócios” para as editoras que os mantêm em catálogo. De obras marginais as distopias passaram a integrar a Indústria, não em sentido ideológico, mas em sentido comercial.

Benjamin lembra ainda que um dos problemas que as obras de arte do passado sofrem é a possibilidade de esquecimento e de não entendimento, em função da regressão do gosto do público. Além disso, a própria reprodução (de um quadro, por exemplo) rouba da obra o seu poder de culto, retirando a sua aura. Ao contrário, o livro não perde sua aura, nem as suas características primordiais ao ser reimpresso (a não ser que os autores e editores desejem alterar seu conteúdo), mas ganha força na medida em que é reproduzido e lido, especialmente se este movimento for duradouro, o que faz com que determinadas obras se tornem clássicas. Ao contrário, os *best-sellers* não necessariamente são obras duradouras. Quem realiza esta escolha em longo prazo é o leitor, é ele quem vai determinar se um livro adquirido em massa tem a “qualidade” necessária para atingir outros públicos, num outro tempo, se representam um prazer efêmero ou mesmo se foram adquiridos pela onipresença da Indústria Cultural que, estando em todos os lugares, incentiva a compra por meio de persuasivas estratégias de

marketing e publicidade.

Cabe aqui lembrar que as tipologias literárias, assim como o próprio conceito de literatura refletem a ideologia dominante, da qual a Indústria Cultural é porta-voz. Para Morin (1997) a verdadeira literatura é construída pela criação artística e pela livre invenção, sendo engenho do espírito humano, já na literatura “industrial” tudo é tomado pela média, talentos, inteligências, estética, etc. Respeitando sempre o que se julga ser o gosto padrão. Nessa mesma perspectiva, Perrone-Moisés (1998, p.206) mostra-se pessimista com relação à situação da literatura. Para a autora, os valores estético-literários são diária e progressivamente vencidos por uma Cultura de Massa embrutecedora, ou transformados em mercadoria na Indústria Cultural. A alta cultura, a criação desinteressada, ou interessada em ampliar o conhecimento e a experiência humanos, em aguçar os meios de expressão, em despertar o senso crítico, em imaginar outra realidade, tudo isso está ameaçado de extinção. Esta ameaça advém das características da alta cultura, que acaba sendo demasiado hermética e complexa para o público “médio” ao qual Morin se refere. Não por culpa deste público, mas por sua “deseducação” no que se refere à literatura séria, já que a Cultura de Massas é onipresente. A este respeito, Britto (1999) considera um equívoco supor “o amadurecimento progressivo do leitor”, que com o tempo passaria à leitura de textos mais densos, acrescentando que a consequência mais provável é a rejeição destes textos “*sob argumento de que são complicados e chatos*”. O autor não ignora o fato da “literatura ligeira” produzir conhecimento, mas alerta que justamente por sua facilidade de leitura e esquemas pré-estabelecidos, não há engajamento do sujeito com o processo de re-elaboração do saber instituído e muito menos questionamento dos valores veiculados.

3. Metalinguagem e crítica: um breve debate sobre a relação entre livros e Indústria Cultural estabelecido dentro das próprias distopias.

Huxley, Orwell e Bradbury autores de *Admirável Mundo Novo*, 1984 e *Fahrenheit 451* tinham consciência da inserção da literatura na Indústria Cultural e de seu papel como porta-vozes da ideologia das classes dominantes, ou ao contrário, do papel libertador que determinadas obras de “literatura séria” poderiam trazer ao provocar a reflexão de seus leitores. Por isso, ao formularem suas ficções distópicas, estes autores optaram por incluir o livro como mídia a ser quase que invariavelmente combatida, ou manipulada conforme os interesses da classe dominante. Para os Estados distópicos a

problemática apresentada pelas obras impressas não é o seu alcance em larga escala, uma vez que um livro leva tempo para ser lido e seu custo *per capita* de veiculação é bem maior que o da TV ou do rádio, por exemplo, mas a possibilidade de infiltração viral das obras e o impacto que esta acarretaria nos regimes dominantes. Além disso, todo material impresso tem como característica a perenidade. Uma transmissão de TV dura alguns minutos e sabe-se que o índice de fixação dos conteúdos apresentados é relativamente pequeno e depende de fatores tais como a quantidade de repetições, assim, uma informação pode ser alterada quantas vezes a classe dominante julgar necessária. Já o impresso permanece, pode ser lido e consultado inúmeras vezes, não sendo possível “apagar” seus conteúdos, a não ser por meio da destruição.

As distopias, narrativas passadas em regimes totalitários, representam a perseguição aos livros ou sua utilização de acordo com os interesses dominantes de modo bastante interessante. Contudo, para fazer esta análise é necessário nos afastarmos um pouco do livro enquanto mercadoria com valor de troca – uma vez que, sendo proibido, não há troca senão clandestina – tratando-o apenas como bem simbólico. Do mesmo modo, ainda não aparecendo como mercadoria propriamente dita, a análise realizada nas distopias sobre o livro enquanto mídia não difere em muito dos escritos frankfurtianos, sendo por isso, possível estabelecer paralelos entre ambos.

4. Onde se queimam livros se queimam pessoas

Fahrenheit 451 é a obra onde a censura contra os livros aparece de forma mais evidente. Não havia livros permitidos, todos deveriam ser queimados sem exceção e fazê-lo não era trabalho de jovens empolgados com ideais em voga, mas de profissionais altamente especializados. Fanáticos eram os que a duras penas tentavam, preservar os livros, seja em suas casas ou seja na memória, decorando obras inteiras e partindo para a vida nômade no campo, onde os intelectuais se refugiavam. A profissão de bombeiro era bastante valorizada, mesmo assim, provocava medo em alguns cidadãos em função do seu potencial devastador. A personagem mais jovem da trama, Clarisse, incomodada com a brutalidade de se queimar livros pergunta a Montag *porque* alguém haveria de escolher queimar livros como trabalho. “*Como é que começou? Como é que entrou nisso? Como escolheu esse trabalho?*” Montag de fato parecia diferente dos outros bombeiros que ela conhecia, olhava para ela, dava-lhe atenção sem, contudo, parecer ameaçador

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília
ISSN 1981-2132

(BRADBURY, 2007, p. 37). verdade, ele próprio não saberia responder adequadamente a estas perguntas. Sabia apenas que o fogo que sempre lhe dera prazer agora o incomodava, de modo que primeira vez questionava (em grande parte em função das perguntas de Clarisse) sobre os propósitos da sua profissão. Posteriormente Montag chega a perguntar a seu superior Beatty sobre o destino daqueles que mantinham livros em suas casas:

- Eu estava pensando. Sobre o fogo da semana passada. Sobre o homem cuja biblioteca nós eliminamos. O que aconteceu com ele?
- Eles o levaram gritando para o hospício.
- Ele não era demente
- (...) Todo homem é demente quando pensa que pode enganar ao governo e a nós (Idem, 48).

Ao fundo do cenário onde se passa esta conversa, Montag pode ver assustado as “*listas datilografadas de um milhão de livros proibidos*” (Idem, 49). Do mesmo modo, posteriormente ele se impressiona com uma mulher (Idem, p. 54) que decide ser queimada com a sua biblioteca. Por meio deste ato ele percebe que, ao invés de demência, havia um propósito firme nestes atos: o de preservar o saber construído pela humanidade ao longo de séculos, e de se preferir morrer ao viver num mundo tirano, onde se é privado do saber.

O incômodo do protagonista com sua atividade o leva a perguntar se sempre havia sido assim - apesar da crítica de Beatty a tais perguntas – se as casas sempre haviam sido “*à prova de fogo*” e se os bombeiros sempre queimaram livros, como se “*a voz da própria Clarisse falasse por ele*” (Idem). Como resposta, outros bombeiros sacaram seus livros de regras, únicos permitidos, onde era possível ler: “*Fundado em 1790 para queimar livros de influência inglesa nas colônias. Primeiro bombeiro: Benjamin Franklin*”(Idem, p.50). Neste ponto Bradbury brinca com a própria noção de história. Não havendo quem a conte (neste caso os livros) a história pode ser continuamente alterada. Orwell e Huxley tratam desta mesma possibilidade de manipulação do passado e da verdade, uma vez que, com a destruição da história, materializada nos livros, é possível reescrever os fatos continuamente.

Para Montag, e na medida em que a percepção dele sobre o seu trabalho se torna mais acurada, destruir livros passa a significar mais do que destruir “coisas” (Idem, p. 52), mas destruir as pessoas por trás das obras, assim como as suas idéias. Nesse sentido, o objeto livro ganha uma vida nunca antes imaginada pelo protagonista, que se impressiona ao ler, ainda que ocasionalmente, uma frase de um dos livros que deveria queimar e que

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília
ISSN 1981-2132

acaba por – num ato de transgressão – levá-lo para sua casa. A respeito da sua nova impressão sobre os livros, Montag chega a comentar com a sua esposa que: *“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”* ao que a esposa se irrita, lembrando que ela devia ser *“fraca da idéia”* e que, sobretudo, não deveria ter livros em casa (Idem, p. 68). Avançando nas reflexões, o protagonista percebe que *“havia um homem por trás de cada um dos livros. Um homem teve de concebê-los. Um homem teve que gastar muito tempo para colocá-los no papel”* (Idem, p. 69).

Percebendo que as inquietações de Montag aumentavam, Beatty decide explicar por que de fato os livros passaram a ser condenáveis. Após a Guerra Civil (embora o livro de regras afirme que foi mais cedo) as mídias de massa, como a fotografia, o rádio e a televisão começam a dar “massa” às coisas.

E porque tinham massa, ficaram mais simples – disse Beatty – Antigamente, os livros atraíam algumas pessoas, aqui, por toda parte. Elas podiam ser dar ao luxo de ser diferentes. O mundo era espaçoso. No entanto, o mundo se encheu de olhos, cotovelos e bocas. A população duplicou, triplicou, quadruplicou. O cinema e o rádio, as revistas e os livros, tudo foi nivelado por baixo” (Idem, p. 72).

Assim, a alta literatura é por Beatty considerada um luxo a ser combatido num mundo que vive em função da massa, relatando um processo semelhante à regressão do gosto defendida por Adorno e Horkheimer. Beatty continua afirmando que:

O homem no século dezenove, com seus cavalos, cachorros e carroças, câmera lenta. Depois, no século vinte, acelere sua câmera. Livros abreviados. Condensações. Resumos. Tablóides. Tudo subordinado à *gags*, ao final emocionante (...) Clássicos reduzidos para se adaptarem a programas de rádio de quinze minutos, depois reduzidos novamente para uma coluna de livro de dois minutos de leitura, e, por fim, encerrando-se num dicionário, num verbete de dez a doze linhas (...) Do berço para a faculdade e de volta para o berço; este foi o padrão intelectual dos últimos cinco séculos ou mais (Idem, p. 72-73).

A velocidade da máquina é imposta na sociedade industrial ao lazer, por isso a leitura é simplificada ao extremo. Buscam-se fórmulas que entretenham em detrimento do significado efetivo das obras. Beatty lembra ainda que neste mundo o que vale é o trabalho, o momento presente e que qualquer conhecimento que exceda o de apertar botões é desnecessário (p.74). Além disso, a literatura não massiva, não industrial, favoreceria o interesse de minorias, e pintariam personagens que em nada se aproximam

das pessoas reais.

Todas as menores das menores minorias querem ver seus umbigos bem limpos. Autores cheios de maus pensamentos, tranquem suas máquinas de escrever! eles o *fizeram*(...) Os livros, assim diziam os malditos críticos esnobes, eram água de louça suja. Não *admira* que parassem de ser vendidos, disseram os críticos. Mas o público sabendo o que queria (...) deixou que as histórias em quadrinho sobrevivessem. E as revistas de sexo 3D, 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 (Idem, p. 76).

O brilhantismo de poucos autores e intelectuais seria antidemocrático diante de uma constituição que coloca todos como iguais. “*Um livro é uma arma carregada na casa vizinha*” (Idem, p. 77), daí a necessidade de queimá-los. Os bombeiros seriam então mantenedores da paz de espírito dos sujeitos, responsáveis por eliminar o senso de inferioridade de uns diante dos outros e assim, contribuindo para forjar e manter uniforme a massa. Beatty conclui lembrando que a minoria e a exceção seriam prejudiciais à felicidade coletiva, sendo esta tudo o que, em última instância as pessoas querem.

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. Alguém escreveu um livro sobre o fumo e o câncer de Pulmão? As pessoas fumantes lamentam? Queimemos o livro. Serenidade, Montag, paz Montag (Idem p. 78)

A mesma lógica era aplicada para os próprios sujeitos:

Os enterros são tristes e pagãos? Elimine-os também. Cinco minutos depois que uma pessoa morreu ela está a caminho do Grande Crematório (...) Esqueça-os. Queime tudo. O fogo é luminoso, o fogo é limpo (Idem, p. 78)

A representação do fogo como elemento de limpeza e transformação é mesmo ancestral. O fogo que elimina e purifica os livros e autores em Bradbury é o mesmo que queima as bruxas na inquisição, é o mesmo que queima os livros no regime nazista e depois elimina os corpos dos judeus no holocausto. É ainda o fogo que queima nos crematórios de *Admirável Mundo Novo*, que recicla, transformando os corpos em combustível e matéria prima reutilizável. Todavia, este não é o mesmo fogo criador de Prometeu, mas um fogo que devora a memória e as entranhas da humanidade, mantendo-a nas trevas de um presente confortável, sem dor.

Embora não fale da Lichtnacht nazista, Bradbury menciona a queima de Latimer e

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília
ISSN 1981-2132

Nicholas Ridley por heresia em Oxford, como se o tempo em que se passa Fahrenheit 451 fosse o de uma nova caça às bruxas. De tal modo que a denúncia de Mildred e suas vizinhas contra o próprio marido fosse plenamente justificável e que ela se dirigisse a autores como Dante, Swift ou Marco Aurélio como *radicais* (Idem, p. 67), ou que o Smith de 1984 tivesse medo de circular com um caderno com páginas em branco, ou percebesse espantado que o espaço que utilizava para sentar, deveria ter sido em sua função original uma estante de livros, agora vazia, pois não haveria nada o que se pudesse guardar nela (ORWELL, 2007, p. 9). Em 1984 marcar o papel com tinta era um ato decisivo (Idem, p.10) que poderia levá-lo à “vaporização” ou ao fuzilamento. Por isso, ao mesmo tempo em que vacila ao começar a escrever um simples diário, Smith questiona sobre a utilidade de suas memórias:

Para quem estava escrevendo aquele diário? Para o futuro, os que não haviam nascido (...) Pela primeira vez percebeu de todo a magnitude do que empreendera. Como poderia se comunicar com o futuro? Era impossível pela própria natureza. Ou o futuro seria parecido com o presente, caso em que não lhe daria ouvidos, ou seria diferente, e nesse caso sua situação não teria sentido (Idem p.10).

Em 1984 era difícil precisar o que era verdade ou mentira nos livros, de modo que lê-los parecia para os mais críticos uma atividade sempre ficcional. Beatty, em *Fahrenheit 451* no seu argumento contra os livros, afirma que eles não deveriam ser lidos simplesmente por não dizerem nada que se pudesse ensinar ou acreditar: “*Quando é ficção, é sobre pessoas inexistentes, invenção da imaginação. Caso contrário é pior: um professor chamando outro de idiota, um filósofo gritando mais alto que seu adversário*” (BRADBURY, 2007, p.81). Já no final da obra, descobrimos que Monag esconde livros em seu sistema de ar-condicionado, acumulados durante uma vida inteira de trabalho como bombeiro. É justamente por estes livros que é denunciado. Antes, porém, ele busca o auxílio de Faber, um velho professor universitário que o conduz em sua busca de preservar o conhecimento. Não por acaso, o livro que Bradbury escolhe como símbolo da sua agonia em preservar alguma obra do fogo, mantendo-a ainda que minimamente na memória é a Bíblia (Idem, p. 99), primeiro a ser impresso por Gutemberg. Huxley provoca o mesmo efeito quando o dirigente mundial Mustafá Mond mostra para o Selvagem o último exemplar da Bíblia guardado no seu armário. Bradbury e Huxley representam assim a própria tentativa de se manter a civilização ocidental diante da barbárie que a industrialização extrema, o totalitarismo e o embrutecimento dos homens podem provocar.

Ainda a respeito da bíblia, é interessante notar a alegria de Faber (mesmo não sendo um homem religioso, como ele mesmo afirma) em ver o *livro sagrado*, que fora simplificado ao ponto de Cristo se tornar “*um bastão de guloseima, feito de açúcar cristal e sacarina, quando não está fazendo referências veladas a certos produtos comerciais de que todo fiel absolutamente necessita*” (Idem, p. 102) também reforça a importância simbólica em se preservar esta obra. A este respeito Montag lembra que decidiu salvar os livros justamente porque:

Temos tudo o que precisamos para sermos 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 podiam ajudar (Idem, p. 103).

Faber contesta e lembra que o que Montag procura não são os livros em si, mas algo que se pode encontrar neles. Sendo os livros só um tipo de receptáculo em que se armazenavam muitas coisas, os homens receiam esquecer, não havendo neles nada mágico. “*A magia está no que os livros dizem no modo como confeccionam um traje a partir de retalhos do universo*” (Idem). Mas aceita o fato de que intuitivamente Montag estava certo ao salvar os livros, e acrescenta que três coisas faltam à análise do protagonista sobre a relevância dos livros. A primeira delas é a *qualidade*, que para Faber seria a textura das obras, seus poros, que revelariam vida em cada centímetro da folha de papel e detalhes frescos. “*Bons escritores quase sempre tocam a vida.*

Os medíocres passam a mão sobre ela. Os ruins a estupram e deixam para as moscas. Entende agora porque os livros são temidos? Eles mostram os poros no rosto da vida” (Idem, . 104). Em seguida, o lazer seria característica dos livros, para digerir as obras e o direito de realizar ações com base no que se aprende da interação das duas primeiras características (qualidade e lazer). Note-se que Faber trata aí da literatura séria, permeada pelo senso crítico do leitor, essencial para promover tal interação e extrair significados dela (106). Por fim, os livros permitem ver a vida que não é imediata, países distantes, outros períodos de tempo, daí o seu risco (além do próprio criticismo do leitor) para os regimes totalitaristas, que se esforçam em apagar a história.

5. Vinte vezes Shakespere e a incompreensão do leitor

A grande questão que se apresenta, apesar do interesse do regime dominante em combater os livros, é a própria incompreensão do público em relação às obras. O

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília
ISSN 1981-2132

mainstream foi capaz de impor por tanto tempo e de forma tão hegemônica os seus padrões simplistas e repetitivos e para o público da Indústria Cultural foi tão cômodo consumi-lo que, mesmo que não houvesse nas distopias um sistema que censurasse os livros eles não seriam lidos. Em *Fahrenheit*, Faber lembra que, de fato os bombeiros raramente são necessários. O próprio público deixou de ler por decisão própria, em detrimento da diversão. Para Faber não seria necessário apenas exterminar a censura, mas remodelar inteiramente o esqueleto da própria cultura. A massa não sentia falta dos livros que iam sendo aos poucos convertidos em cinzas.

Assim como em *Fahrenheit*, em *Admirável Mundo Novo*, mais do que censura os livros foram passando por um processo gradual de esquecimento, tornando-se desimportantes e desnecessários. Na verdade, o desaparecimento gradual dos livros fez parte de uma “campanha contra o passado” que implicou na supressão de todos os livros publicados antes de 150 depois de Ford e também no fechamento de museus e monumentos históricos (HUXLEY, 75). Porém, *Admirável Mundo Novo* não era necessário queimar livros, as crianças aprendiam desde muito cedo a odiá-los:

Livros e ruídos insuportáveis, flores e choques elétricos - esses pares já estavam ligados na mente infantil; e após duzentas repetições da mesma lição ou de uma semelhante, estariam indissolúvelmente associadas. O que o homem uniu a natureza é incapaz de separar (HUXLEY, 1987, P. 44).

Enquanto para Montag a tomada de consciência a respeito dos livros é gradual, John, o selvagem de *Admirável Mundo Novo* é um ávido leitor desde os mais tenros anos, tendo começado suas incursões pela literatura com “*Condicionamento Químico e Bacteriológico dos Embriões. Instruções Práticas para Trabalhadores Betas dos Depósitos de Embriões*”. Embora vivesse na reserva, sua primeira leitura foi trazida por Linda, sua mãe, da civilização, um tratado técnico e prático sobre o que deveria ser feito e não como, ou porque (HUXLEY, 162). As respostas do livro, assim com as de Linda sobre a vida e sobre o mundo pareciam insuficientes para John, para o jovem, “os velhos do pueblo tinham respostas muito mais precisas” embora fundamentadas na crença e não na técnica. Qual não seria então o espanto de John a se deparar, pouco depois do seu décimo segundo aniversário com uma edição antiga das “*Obras Completas de William Shakespere*”. O livro, grosso e muito velho, estava guardado em uma arca e segundo a sua mãe: “*Acredita-se que tenha permanecido ali durante séculos. Acredito que seja verdade, porque dei uma olhada nele e pareceu-me cheio de tolices. Não civilizado*”

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília
ISSN 1981-2132

(HUXLEY, 163) ou pelo menos não pertencente à civilização do mundo novo que ela conhecia.

Assim como a bíblia representa os valores da cultura ocidental, Shakespeare parece ser a representação mais perfeita da arte que Huxley poderia conceber. A grande edição, roída por ratos representa o conhecimento, fruto proibido tanto do purgatório onde Linda vivia com os selvagens, quanto do paraíso da civilização. É de Shakespeare que Huxley retira o título da obra, e é das obras do autor que ele retira palavras e frases que o Selvagem não consegue formular sozinho, mas encontra as palavras exatas de sua admiração, espanto, paixão ou revolta no autor inglês. O próprio título da obra vem da fala de Miranda, personagem de Shakespeare na *Tempestade*:

Oh, maravilha! – Dizia; e seus olhos luziam, o rosto corado se iluminou – Quantas criaturas adoráveis há aqui! Como é bela a humanidade! (Idem, p. 172).

“Oh admirável mundo novo...” Por algum capricho da memória o Selvagem reparou que estava repetindo as palavras de Miranda. “Oh! admirável mundo novo onde vive gente assim! (Idem, p. 198).

Não por acaso o autor inglês é mencionado também em 1984, quando Smith acorda, mesmo sem saber o que significa com a palavra Shakespeare nos lábios (ORWELL, 2007, p. 33) e em *Fahrenheit*, num diálogo tenso em que Montag aponta uma arma para Betty e exige ser ouvido: “*Porque não vomita Shakespeare em mim seu trôpego esnobe? 'Não há terror em tuas ameaças, Cássio, pois estou tão fortemente armado de honestidade que elas passam por mim como um vento à toa, que não respeito'*”. Já durante a narrativa de *Admirável Mundo Novo* Shakespeare é citado vinte vezes. Não só pelo Selvagem, mas também pelo Dirigente Mundial Mustafá Mond.

Helmholtz, personagem de inteligência avantajada mesmo para os de sua classe, lembra que é um “homem marcado” por ter apresentado seus versos particulares aos alunos da conferência “*Do Uso do Verso na Propaganda Moral e na Publicidade*”. Ele e o Selvagem começam em função da literatura uma amizade intensa, John ouve com atenção os versos de Hemholtz e este vai aprendendo paulatinamente a apreciar Shakespeare:

Hemholtz ouviu com excitação crescente [o Selvagem declamar “A Fênix e a Tartaruga”]. Espantou-se com a “única árvore árabe”; ao ouvir “tú, mensageiro barulhento” sorriu num contentamento repentino; após “todo pássaro de asa tirânica”, enrubescou; mas com “a música fúnebre” ficou

pálido e trêmulo de emoção sem precedentes (Idem, p. 222).

Apesar de apreciar o autor, Hemholtz tem a limitação de não entender algumas de suas temáticas. O amor irrealizável de Romeu e Julieta o surpreende e provoca risos. Além de Shakespeare ser uma referência mundial de literatura é possível afirmarmos que os motivos da escolha deste autor como símbolo da literatura erudita pelos escritores das distopias não diferem muito daqueles que motivaram Adorno a eleger Mozart, ou Benjamin a reverenciar Proust: os próprios parâmetros de literatura erudita destes. O fato é que a escolha surte o efeito desejado de diferenciar alta e baixa literatura, literatura com aura e literatura de massas. Não se deve desprezar ainda a reflexão de Bradbury sobre as três características da literatura de fato: tocar a vida e mostrar seus poros, provocar lazer, reflexão e ação. Assim, em contrapartida a literatura ligeira é aquela que mostra a vida apenas superficialmente, ou estupra-a, é acrítica e, por conseguinte, incapaz de estimular as ações dos sujeitos. Mantendo-os imóveis, conforme o desejo das classes dominantes.

Curiosamente, nas distopias os membros das elites que controlam o Estado têm acesso à alta literatura, e mesmo a admiram, embora compreendam que ela seja inútil ou mesmo ameaçadora para o sistema vigente. Beatty mantém, para surpresa de Montag uma verdadeira biblioteca em sua casa, acumulada por anos de prática como bombeiro. Ao ser questionado por Montag sobre o crime de manter os livros em casa, o chefe dos bombeiros responde que o crime consiste apenas em lê-los, não em guardá-los (BRADBURY, 200). Ao entrar no Gabinete do Dirigente Mundial, embora o único exemplar à vista fosse "*Minha vida e obra, por nosso Ford*" - livro que ao ser folheado não interessou o Selvagem (Idem, p. 266). O próprio Mustafá utiliza versos da *Tempestade* para falar com ele. Ao deparar-se com esta referência tão familiar, o rosto de John se ilumina:

- O senhor também leu? – perguntou – pensei que ninguém conhecesse esse livro aqui na Inglaterra
- Quase ninguém. Sou um dos raros que o conhecem. É proibido, não sabe? Mas como sou eu que faço as leis aqui também posso transgredi-las (Idem, p. 267).

Mais adiante, o próprio Mustafá tem o prazer de mostrar sua biblioteca secreta ao Selvagem, com livros como a Bíblia, *A imitação de Cristo* e as *Variedades da Experiência*

Religiosa, de William James (p. 280). John questiona sobre o porquê da proibição das obras e o dirigente Argumenta que Shakespeare é velho demais para ser apreciado no Mundo Novo.

- Aqui não temos aplicação para coisas velhas.
- Mesmo quando são belas?
- Especialmente quando são belas. A beleza atrai e não queremos que as pessoas sejam atraídas por coisas velhas, queremos que apreciem as novas.
- (...)
- Porque não os deixa ver Otelo em vez disso?
- Eu lhe disse; é velho. Além disso, não iriam compreender (Idem, p. 267).

O argumento da incompreensão evoca, de forma mais abrangente, os risos de Hemholtz e Marx diante de Romeu e Julieta, o choro e revolta das amigas de Mildred diante de um poema, ou do desejo de Montag em aprender sobre os livros. O mundo de *Fahrenheit 451* de Admirável Mundo Novo não era o mesmo de Otelo. Mustafá Mond lembra que “*não se pode fazer tragédias sem instabilidade social*” (p. 268), por isso Shakespeare não caberia nestes contextos. Apesar de tudo – insiste o Selvagem obstinado – “*Otelo é bom, Otelo é melhor do que esses filmes sensíveis*”. O dirigente concorda, mas lembra que este – a regressão do gosto, segundo nossa análise – é o preço a pagar pela estabilidade. “*Tem se que escolher entre a felicidade e aquilo que antigamente se chamava arte.*” Helmholtz, distinto Engenheiro da Emoção, segundo o próprio Mustafá, completa a análise de John, afirmando que “*é idiota escrever sem ter nada a dizer*”. Precisamente, continua Mustafá, “*fazer calhambecos com o mínimo de aço – obras de arte apenas com sensações puras*” (Idem, p. 268-269).

A obra de arte reproduzível seria exatamente essa, a da estabilidade, da simplicidade nas sensações puras, capaz de proporcionar apenas prazer. Para os nossos personagens, Montag, Faber, John, Hemholtz, este é um preço demasiado alto a pagar pelo *mundo novo*, pela tecnologia. A questão que se apresenta é: há liberdade efetiva quando todos os homens são exatamente iguais, quando não há arte ou distinção de pensamento? Ou ainda, sendo o sistema das distopias perfeito no seu trabalho de uniformizar os homens, seria necessário queimar ou censurar livros, clonar indivíduos com características distintas de acordo com suas atividades produtivas, ou “vaporizar”

pessoas em função do seu “duplipensar” ou de “crimidéias”? Na verdade, tais preocupações enfatizam apenas a fragilidade das distopias, mantidas apenas por meio da força bruta e da alienação. Papel este executado com relativo êxito pelas mídias, seja por sua presença soberana ou ausência, pelo livro de sexo 3D, pelos manuais ou pelo Shakespeare censurado.

6. Considerações finais

Com base no conceito de Indústria Cultural e do estudo das distopias fundamentado neste escopo teórico, decorrem três análises relevantes: as distopias, embora concebidas fora do *mainstream*, acabam se integrando à Indústria, na medida em que ganham sucesso e entram na lógica das editoras. Na verdade, as distopias fogem da grande indústria editorial na medida em que a criticam. De fato, os autores apontam os livros como mídia a ser criticada nos regimes totalitários, como estratégia de manutenção destes mesmos regimes.

Esta crítica revela ainda a crença dos autores e dos frankfurtianos no livro como guardião puro valores elevados da humanidade, além da história, lazer e prazer. Assim como a música séria para Adorno, a literatura séria seria a capaz de proporcionar tais valores, por definição, antagônicos à lógica de mercado da Indústria Cultural, que os simplifica e pasteuriza em nome da vendagem e do gosto médio. As distopias acabam por fazer então uma apologia implícita à “alta literatura” aos clássicos, as obras escritas como fruto da reflexão humana, por amor à arte, às palavras, e não uma literatura produzida em escala e consumida em massa, a literatura que aliena.

As distopias servem de espaço para confronto entre as duas formas de literatura: alta e baixa, séria e ligeira. Embora não se assumam enquanto literatura séria, em função de seu caráter aventureiro e por reverenciarem autores *clássicos*, as distopias enfatizam que esta é a forma de literatura que permite o livre pensamento e a livre expressão humana. Em contrapartida, a literatura ligeira proporciona a regressão do gosto e permite que, alienado, o público possa ser subjugado por Estados totalitários.

Referências

ADORNO, W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Adorno. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge

COMUNICOLOGIA

Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília
ISSN 1981-2132

Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor. *A indústria cultural*. In: COHN, G. *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Edusp, 1971.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Benjamin, Walter. Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLANÕ, César. *A economia da comunicação e da cultura*. In: *Indústria cultural, informação e capitalismo*. Hucitec/ Polis: São Paulo, 2000.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Rio de Janeiro: Globo, 2000.

BRITTO, L. P. L. Leitura e política. In: EVANGELISTA, A. A. M. et al. (org.). *A Escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BUSCH, Otto. *Grande queima de livros pelos nazistas*. 1933. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,834005,00.html>. Acessado em: 15.01.2008.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Abril, 1981.

MIÈGE, Bernard. *Ampliação das problemáticas (anos 70 e 80)*. In: *O pensamento comunicacional*. Vozes: Petrópolis, 2000.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX : neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. Perspectiva.

RENDÓN, José Carlos Loano. *Economía política crítica*. In: *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. Pearson / Alhambra Mexicana.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.