

A CONSTRUÇÃO DE GUY MONTAG EM *FAHRENHEIT 451*: DE CENSOR AO GUARDIÃO DA PALAVRA

Daniel Morais de Sousa¹

Henrique Gomes da Silva Junior²

Resumo: Este estudo analisa a construção do personagem Guy Montag no romance *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, e busca investigar seu processo de transformação de bombeiro incendiário a dissidente e guardião da palavra. Para contextualizar essa análise, o estudo apresenta inicialmente a origem e o desenvolvimento do gênero distópico, destacando sua função histórica e social como forma de crítica a projetos utópicos e aos mecanismos de controle, para isso nos apoiaremos nos trabalhos de autores consagrados como Claeys (2010; 2017), Booker (1994) e Moylan (2003). Em seguida, examinaremos o papel central da linguagem nas distopias, articulando essa reflexão com o modo como o personagem distópico é construído dentro da sociedade opressiva, com base em autores como Baccolini (2003), Moylan (2000), Jung (2000) e Foucault (2003). Por fim, analisaremos a trajetória de Montag segundo as definições teóricas de construção de personagem de Brait (1985), Cândido (2007), Forster (2005) e Jung (2000), considerando elementos psicológicos, estruturais e simbólicos que compõem sua evolução. A pesquisa, possui uma abordagem qualitativa e bibliográfica, evidencia que a transformação de Montag se dá de modo profundo e progressivo, permitindo classificá-lo como personagem esférico, cuja complexidade se constrói a partir de conflitos internos, rupturas simbólicas e reorganização da consciência. Assim, o estudo demonstra como a narrativa articula subjetividade, poder e memória, contribuindo para a compreensão do personagem distópico e para reflexões contemporâneas sobre manipulação informacional, autonomia e consciência crítica.

Palavras-chave: Análise; Gênero Distópico; *Fahrenheit 451*; Construção de Personagem.

Abstract: This study analyzes the construction of the character Guy Montag in Ray Bradbury's novel *Fahrenheit 451* (1953) and seeks to investigate his process of transformation from a fireman responsible for burning books into a dissident and a guardian of the written word. To contextualize this analysis, the study first presents the origin and development of the dystopian genre, highlighting its historical and social function as a form of critique of utopian projects and mechanisms of control. For this purpose, the discussion is grounded in the works of established scholars such as Claeys (2010; 2017), Booker (1994), and Moylan (2003). Subsequently, the study examines the central role of language in dystopian narratives, articulating this reflection with the ways in which the dystopian character is constructed within an oppressive society, drawing on theoretical contributions by Baccolini (2003), Moylan (2000), Jung (2000), and Foucault (2003). Finally, the trajectory of Montag is analyzed according to theoretical definitions of character construction proposed by Brait (1985), Cândido (2007), Forster (2005), and Jung (2000), taking into account the psychological, structural, and symbolic elements that constitute his development. This research adopts a qualitative and bibliographic approach and demonstrates that Montag's transformation occurs in a profound and progressive manner, allowing him to be classified as a round character, whose complexity emerges from internal conflicts, symbolic ruptures, and

¹ Discente do curso de Letras Língua Inglesa da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - Unilab. E-mail: danielmrsousa.97@gmail.com

² Graduado em Letras / inglês pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC / UECE); Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC)

the reorganization of consciousness. Thus, the study shows how the narrative intertwines subjectivity, power, and memory, contributing to the understanding of the dystopian character and to contemporary reflections on informational manipulation, autonomy, and critical consciousness.

Keywords: Literary Analysis; Dystopian Genre; Fahrenheit 451; Character Construction

1. INTRODUÇÃO

A literatura, em suas diversas manifestações, sempre ofereceu reflexões sobre esperanças, medos e contradições da humanidade. Dentre os gêneros que mais se empenham sobre as complexidades humanas e sociais, a distopia se destaca como um campo privilegiado para a reflexão crítica. Ao projetar cenários futuros marcados pelo controle e pela desumanização, as narrativas distópicas levam o leitor a questionar os rumos da sociedade e os perigos de sistemas autoritários. Uma das obras mais representativas desse gênero é *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, que narra a história de Guy Montag, um bombeiro encarregado de queimar livros.

No contexto da sociedade retratada no romance, o pensamento crítico é considerado uma ameaça para o sistema, e os livros são destruídos por conterem ideias capazes de desestabilizar a ordem social vigente. Como afirma o Capitão Beatty: “Um livro é uma arma carregada na casa vizinha. Queime-o” (BRADBURY, 2020, p. 70). No decorrer da narrativa, Montag passa a questionar as motivações dessas práticas, iniciando um processo de transformação que o conduz ao despertar da consciência. Eventos-chave atuam como estímulos para a evolução de Montag, estruturando sua jornada de forma decisiva.

O primeiro deles é o encontro com Clarice, uma jovem que em suas - aparentemente - ingênuas caminhadas noturnas, semeia no bombeiro as primeiras dúvidas existenciais. Suas perguntas sobre a natureza de seu trabalho, a constituição daquela sociedade e o verdadeiro significado da felicidade funcionam como uma brecha na mente conturbada de Montag, iniciando assim um processo de desestabilização silenciosa no personagem. Outro momento de impacto é o sacrifício de uma mulher que, quando denunciada por possuir livros, escolhe morrer queimada junto a sua biblioteca.

Este ato de resistência não é apenas um evento trágico na narrativa, mas também um choque ético para Montag. Ele testemunha, pela primeira vez, que os livros não são meros objetos, mas instrumento de um significado tão profundo a ponto de valer a própria vida. Já os diálogos com o Capitão Beatty, seu antagonista direto, aprofundam o conflito interno de Montag. Beatty não é um mero vilão, ele é a personificação do sistema, um intelectual cínico que conhece o poder dos livros e por isso mesmo, defende sua destruição. Suas investidas

verbais, cheias de lógica distorcida e ameaças veladas, materializam os medos de Montag e pressionam sua frágil consciência emergente a tomar uma decisão. Nesse momento de crise, o encontro com Faber – ex-professor de literatura inglesa que teve um encontro com Montag anteriormente – surge como um contraponto vital. O personagem torna-se o adjuvante crucial, oferecendo a Montag não apenas refúgio físico, mas também a orientação intelectual e moral de que ele precisa. Por fim, a chegada à comunidade dos "homens-livros" – um grupo de resistência cultural e intelectual que preserva o conhecimento por meio da memória – sela conclusivamente sua transformação. Este grupo de dissidentes, representa a antítese dessa sociedade. Ao ser acolhido por eles e se tornar o guardião do Livro de Eclesiastes, Montag encontra sentido em sua escolha, e termina sua trajetória sendo o guardião da palavra.

Diante disso, o presente trabalho tem como objetivo principal analisar o processo de construção do personagem Guy Montag em *Fahrenheit 451* (1953), observando suas transformações ao longo da narrativa, assim como a articulação com elementos característicos do romance distópico incluindo seu desenvolvimento psicológico, função social e relações interpessoais. Acreditamos que a relevância da pesquisa reside em sua contribuição para os estudos literários, especialmente no campo da análise de personagens em narrativas distópicas. Embora existam trabalhos que examinem a trajetória de Montag, muitos se concentram em comparações cinematográficas ou discussões filosóficas mais amplas. Assim, este estudo se propõe investigar, de forma sistemática, a construção de Montag enquanto personagem ficcional distópico.

A metodologia adotada é de natureza qualitativa, centrada na análise literária, por buscar interpretar fenômenos complexos que não podem ser reduzidos a dados quantificáveis. Para Gil (2002, p. 127), a pesquisa bibliográfica “é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Essa abordagem permite articular diferentes interpretações teóricas, promovendo o diálogo entre o texto literário e seus referenciais críticos. Minayo (2009, p. 21), por sua vez, enfatiza que a pesquisa qualitativa está diretamente relacionada aos contextos sociais e às experiências vividas neles, sendo essencial para a análise de fenômenos culturais, ideológicos e simbólicos. Assim, realizamos um levantamento bibliográfico, selecionando obras que fazem sentido para cada seção do trabalho que serviram de base para as análises e interpretações ao longo do artigo.

A análise desenvolvida neste trabalho se organiza em três partes. Primeiramente, buscamos analisar a origem e a consolidação do gênero distópico, evidenciando como ele surge da crítica às visões utópicas e se transforma em um instrumento de análise de tendências políticas e sociais. Para tanto, recorreremos a teóricos como Claeys (2010 e 2017), Booker

(1994), Moylan (2003) e Vieira (2010). Em seguida, discutimos um dos conflitos centrais das distopias - o uso da linguagem como ferramenta de controle e como arma de resistência - articulando essa reflexão com o modo como o personagem distópico é construído dentro de uma sociedade opressiva. Com base em Baccolini (2003), Moylan (2000), Hilário (2013), Jung (2000), Bourdieu (2010) e Foucault (2003), examinamos como regimes distópicos manipulam o discurso para impor conformidade e esvaziar a consciência crítica. Por fim, a terceira parte é dedicada à análise da construção de Guy Montag, investigando sua transformação de agente conformista a sujeito dissidente e crítico, com base nas reflexões de Brait (1985), Cândido (2007), Forster (2005), Syd Field (2005), Rosenfeld (2009) e Jung (2000). Nessa etapa, procuraremos entender como o romance combina elementos psicológicos, sociais e simbólicos para estruturar o desenvolvimento do protagonista, demonstrando como sua jornada reflete tanto a lógica interna da ficção distópica quanto questões humanas mais abrangentes.

2. DISTOPIA: HISTÓRIA E GÊNERO LITERÁRIO

Nesta seção, procuramos investigar o surgimento do termo “distopia” e de que maneira o gênero se consolidou na literatura. O objetivo é mostrar como, a partir da tradição utópica, alguns autores passaram a usar narrativas marcadas pelo controle da informação, da sociedade disciplinar³, vigilância e por diversos modelos sociais opressivos para criticar tendências políticas e culturais de seu tempo. Em seguida, faremos uma discussão sobre obras que consolidaram essas convenções literárias em diferentes contextos históricos e que desse modo, contribuíram para o surgimento de um novo gênero da ficção: a distopia. No entanto, para compreender o seu funcionamento é necessário retomar o conceito de *utopia*, que serve como base e contraponto crítico.

O termo utopia foi popularizado por Thomas More em 1516 a partir da escrita de sua obra *A utopia*. Nessa narrativa, More apresenta uma ilha de mesmo nome cuja sociedade é descrita como ideal em relação à Europa de seu tempo. É possível perceber que na ilha prevalecem a harmonia, a justiça e a prosperidade coletiva, frequentemente imaginada como uma alternativa às falhas do mundo real. Nesse contexto, a esperança atua como principal energia da Utopia, pois o sentimento de insatisfação diante da realidade social impulsiona o ser humano a projetar formas de existência mais justas e equilibradas. More escreveu sua

³ A sociedade disciplinar de Foucault (1977) diz respeito aos mecanismos de controle e normatização, nas quais algoritmos e plataformas digitais exercem controle sobre interações e comportamentos, reforçando padrões preestabelecidos.

"utopia" influenciado pelas cartas de Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio e Angelo Poliziano, que relataram a descoberta de novas terras e povos. Desse modo, inspirado por essas novas descobertas, Thomas More imaginou a criação de um novo lugar habitado por outras comunidades.

Claeys (2010, p. 4) afirma que a origem do termo propõe um paradoxo. Ao mesmo tempo em que utopia é um “não lugar”, pois existe como organização social apenas na ficção, a concepção e o desejo de uma sociedade ideal existem nas mentes dos esperançosos:

Para criar seu neologismo, More recorreu a dois termos gregos: ouk (que significa 'não' e foi reduzido a 'u') e topos (lugar), aos quais acrescentou o sufixo -ia, indicando localidade. Etimologicamente, utopia é, portanto, um lugar que é um não-lugar, constituído simultaneamente por um movimento de afirmação e de negação (Claeys, 2010, p. 4).

A partir da obra de More, outros trabalhos literários que apresentavam sociedades baseadas em visões otimistas do esforço humano surgiram e impulsionaram a utopia como gênero na literatura. Essa nova tradição literária se popularizou na Inglaterra, Itália, França e Estados Unidos e ganhou vários autores adeptos que construíram em suas ficções discursos especulativos de “organizações sociais não existentes que eram melhores do que a sociedade real” (Vieira, 2010, p.7).

No entanto, a partir do século XVIII, o discurso otimista passou a receber críticas de outros autores que não acreditavam – ou, ao menos não se apoiavam na falsa noção de positividade - em um mundo quase perfeito construído a partir do conhecimento e do esforço humano. É nesse período que as utopias satíricas e as anti-utopias ganham espaço na ficção literária, trazendo visões irônicas e críticas em relação às narrativas dos autores utópicos. Obras como *As viagens de Gulliver* (1726) e *L'An 2440: rêve s'il en fut jamais* (1771) reforçavam a discrepância na utopia assim como estabeleciam um distanciamento da sociedade alternativa e a impossibilidade de alcançá-la (Vieira, 2010).

Esses contrapontos ao discurso utópico contribuíram para que mais tarde no século XIX, outras obras literárias - que se basearam em diversas convulsões sociais daquela época- trouxessem novas críticas ao discurso otimista das utopias, dando contornos teóricos para o que ficou conhecido como o lado obscuro do gênero utópico: a distopia.

A utopia ganha um caráter positivo, de evolução para a felicidade humana geral, enquanto que a distopia está ligada ao inverso, ao poder de poucos e à felicidade de poucos, sendo que a maioria ou é eliminada ou é alienada (Wojciekowski, 2009, p. 27).

O conceito de distopia foi utilizado pela primeira vez em meados de 1868, em um discurso parlamentar do filósofo inglês John Stuart Mill. Nesse discurso, Mill buscava

encontrar um nome que expressasse uma concepção oposta à utopia. Segundo ele, “se a utopia era comumente vista como ‘boa demais para ser praticável’, então a distopia seria ‘ruim demais para ser praticável’” (Mill, 1868, apud Claeys, 2010, p.16).

Para criar a definição de distopia, Mill utilizou a palavra como sinônimo de cacotopia, um neologismo criado por Jeremy Bentham. Etimologicamente, as duas palavras têm muita proximidade: "caco" vem do grego "kakos", usado para se referir a algo “mau” ou “desagradável”, e "dys" vem do grego "dus", que significa "ruim" ou "doente". A palavra distopia posteriormente começou a ser utilizada não apenas para descrever lugares imaginários ruins e catastróficos, mas também para obras literárias que descreviam esses lugares. Assim como descreve Claeys (2017, p. 273):

O termo “distopia” passou a ter uso comum e significativo apenas no final do século XX, e principalmente na literatura crítica voltada para textos contemporâneos. Críticos que analisam os últimos trinta a quarenta anos, período em que a ficção científica passou a dominar o gênero, frequentemente consideram a distopia como um subgênero da ficção científica.

Embora Mill tenha cunhado o termo *distopia* para designar o oposto de *utopia* na literatura, não se pode afirmar que todas as obras distópicas são anti-utópicas. A anti-utopia rejeita uma forma degradada da utopia, enquanto as distopias, segundo Claeys (2017, p. 274), “surtem de tendências reais e existentes rumo à ditadura, ao monopólio econômico, à degradação dos pobres ou ao colapso ambiental”. É importante diferenciar a distopia da antiutopia, já que, embora os termos muitas vezes sejam usados como sinônimos, eles expressam formas diferentes de criticar o ideal utópico.

Sendo assim, a anti-utopia, conforme discutido por George Kateb em análise feita por Claeys (2017), nega a própria possibilidade de uma sociedade perfeita, sustentando que a busca da perfeição conduz inevitavelmente à opressão e à perda da liberdade. Já a distopia, embora compartilhe o olhar crítico, não rejeita o impulso utópico; ao contrário, o transforma em advertência. Assim, enquanto a anti-utopia afirma que a utopia é impossível, a distopia sugere que seu desvirtuamento é o verdadeiro perigo.

A literatura distópica, nesse sentido, busca despertar no leitor a consciência de que o respeito às instituições democráticas e às liberdades individuais são caminhos possíveis para garantir o bem-estar coletivo e a harmonia política, ao mesmo tempo reconhecendo a imperfeição e a falibilidade nas relações humanas. Para Claeys (2010), o propósito central das distopias é estimular a responsabilidade moral, social e cívica, advertindo que apenas a ação consciente dos cidadãos pode evitar os cenários futuros que elas descrevem. Essa dimensão ética, contudo, não esgota o potencial do gênero. Para compreender plenamente sua relevância

cultural, é necessário examinar também como a distopia se estrutura enquanto forma literária. De que modo, afinal, ela se constitui como narrativa e não apenas como discurso crítico?

Definir o que caracteriza o gênero literário da distopia é uma tarefa complexa, pois não existe um modelo único capaz de abarcar todas as suas manifestações. Como observa Claeys (2017, p. 273), há grande variação dentro do gênero:

Algumas distopias são minimamente literárias, funcionando principalmente como tratados de pensamento social e político, em que diálogos e monólogos servem apenas para enquadrar o argumento. Outras, porém, apresentam enredos complexos e personagens bem construídos, demonstrando grande força emocional e priorizando a experiência subjetiva em vez da exposição metódica de ideias. Portanto, as distopias não podem ser reduzidas simplesmente à história das ideias.

Apesar dessa diversidade formal, é possível reconhecer elementos estruturantes que conferem uma certa singularidade ao gênero. Entre eles, destacam-se a representação de uma sociedade opressiva, sustentada por sistemas de vigilância e controle, a presença de um protagonista dissidente que questiona a ordem vigente, e a crítica social dirigida às contradições do progresso, da racionalidade técnica e das instituições políticas. Booker (1994) reforça esse aspecto ao afirmar que a ficção distópica mantém uma estreita relação com a realidade política contemporânea, pois reflete as falhas percebidas nos sistemas sociais. Para o autor, obras como *Nós* (1921), *Admirável Mundo Novo* (1932), *1984* (1949) e *Fahrenheit 451* (1953) funcionam como advertências contra os abusos de poder, sejam eles, críticas de sistemas como o capitalismo, o comunismo ou de qualquer regime totalitário.

A vida se torna pior no futuro imaginado pelo autor, mesmo que, em muitos casos, seus habitantes imaginários sequer percebam isso. Essas advertências e a ideia de “pior” destacam sempre condições relacionadas ao contexto do autor, que lhe parecem indesejáveis caso elas se realizem ou se radicalizem como modo de vida. São, portanto, críticas à sociedade que contemplam aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais (Neumann; Silva; Kopp, 2013, p. 85).

Claeys (2017, p. 274) complementa que o conceito de distopia, quando aplicado à literatura, conserva vínculos estreitos com a tradição utópica. A utopia consolidou-se como gênero popular no final do século XIX, e a distopia emergiu do mesmo conjunto de problemas: “como controlar a industrialização, a pobreza generalizada, a concentração de riqueza e uma tendência crescente a soluções coletivistas para essas questões”. Em uma época marcada pelo individualismo e pelo desencanto com os ideais de progresso, muitos escritores passaram a enxergar nos valores repressivos e rigorosos das antigas utopias não a solução, mas o problema. Homogeneidade, uniformidade, vigilância mútua, repressão da privacidade e intolerância à dissidência, traços antes aceitos como preço pela igualdade social, passam a ser

denunciados pelas narrativas distópicas. Assim, o gênero nasce da tensão entre o ideal utópico e sua degeneração, transformando-se em um espaço ficcional de crítica e advertência.

Com base nessa compreensão conceitual, é possível observar como a distopia se consolidou enquanto gênero literário. O desenvolvimento do gênero está diretamente relacionado às transformações sociais, políticas e tecnológicas que marcaram o final do século XIX e o início do século XX, período de intensas mudanças econômicas e ideológicas. Os desastres e o terror provocados pelas duas Guerras Mundiais também contribuíram para o fortalecimento do gênero distópico. De acordo com Claeys (2017), as distopias tornaram-se particularmente populares a partir do período pós-Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor:

Na segunda metade do século XX, em particular, as distopias tornaram-se o gênero predominante nos Estados Unidos. Duas ideias intimamente ligadas alimentaram o discurso distópico: por um lado, a ideia de totalitarismo; por outro, a ideia de progresso científico e tecnológico que, em vez de impulsionar a humanidade à prosperidade, acabou servindo de instrumento para o estabelecimento de ditaduras.” (Claeys, 2010, p. 18)

As primeiras manifestações do gênero distópico surgem em obras como *The Time Machine* (1895), de H. G. Wells, que projeta no futuro as desigualdades da Revolução Industrial, antecipando a fragmentação social entre as classes dominantes e subalternas. Booker (1994) observa que Wells inaugura uma tradição em que o futuro serve de espelho crítico do presente, expondo as contradições do capitalismo burguês. Já *Nós* (1921), de Yevgeny Zamiátin, emerge do contexto pós-revolucionário russo, no qual os ideais utópicos do socialismo começaram a se converter em autoritarismo estatal. Como destaca Booker (1994), a obra reflete o medo da desumanização tecnológica e da supressão da individualidade em uma sociedade governada pela racionalidade científica. O período entre guerras consolida a distopia como gênero de crítica social.

Em *Admirável Mundo Novo* (1932), Aldous Huxley representa o desencanto com a modernidade industrial e com o avanço da biotecnologia, satirizando a mercantilização dos afetos e o controle da subjetividade pelo consumo. Booker (1994) interpreta a obra como um alerta contra os excessos do capitalismo e da cultura de massa que se consolidaram no Ocidente. Já *1984* (1949), de George Orwell, reflete diretamente a experiência dos regimes totalitários do século XX e a manipulação ideológica do Estado, transformando o medo da vigilância e da censura em alegoria universal do poder. Ambas marcam, como nota Claeys (2017), a virada das antigas utopias em “utopias negativas”, nas quais a racionalidade social torna-se fonte de opressão.

No contexto do pós-guerra e da Guerra Fria, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, desloca a crítica para as democracias liberais, denunciando o conformismo e a alienação promovidos pela cultura midiática. A partir desse momento, a distopia amplia seu escopo e passa a problematizar não apenas o totalitarismo, mas também as formas sutis de controle próprias das democracias modernas.

Nas décadas seguintes, a literatura distópica se renovou diante das transformações tecnológicas e culturais. Moylan (2003, p. 3) aponta que, a partir de 1984, ano que reavivou o interesse público pelo gênero, obras como *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood, *Neuromancer* (1984), de William Gibson, inauguram uma nova fase. Atwood retoma a tradição clássica da distopia, mas introduz uma dimensão feminista e autorreflexiva, revelando os vínculos entre poder, corpo e linguagem. Já Gibson transpõe o controle social para o domínio das corporações e da inteligência artificial, inaugurando o imaginário cibernético e globalizado do pós-Guerra Fria. Essas produções representam o que Moylan (2003, p. 137) denomina *distopias críticas*, que, ao mesmo tempo em que denunciam o autoritarismo e a alienação, preservam espaços de resistência e esperança dentro de sociedades tecnológicas e neoliberais.

Ao longo do tempo, o gênero distópico deixou de ser apenas uma visão pessimista do futuro e passou a funcionar como um instrumento de crítica às estruturas de poder e às formas de dominação que marcam cada período histórico. De Wells a Atwood, as narrativas distópicas expõem as engrenagens ideológicas, tecnológicas e culturais que sustentam sociedades autoritárias ou alienadas, convidando o leitor à reflexão sobre sua própria realidade. Entre esses mecanismos de controle, um dos mais recorrentes e significativos é a linguagem, que nas sociedades distópicas atua como instrumento de manipulação simbólica, moldando o pensamento e limitando a possibilidade de resistência. Na próxima seção examinaremos essa relação entre linguagem, personagem e sociedade distópica, discutindo como a palavra, ao mesmo tempo que é um meio de comunicação e de dominação, pode se tornar um elemento central na manutenção do poder e na luta pela liberdade.

3. LINGUAGEM E PERSONAGEM DISTÓPICO

Baccolini e Moylan (2003), afirmam que a estrutura narrativa das distopias se desenvolve a partir da tensão entre uma narrativa dominante - que naturaliza o controle social - e uma contranarrativa de resistência. Essa dinâmica ocorre, sobretudo, por meio do uso

social e antissocial da linguagem⁴, uma vez que o conflito essencial da ficção distópica está centrado justamente na disputa pelo controle do discurso.

Nas narrativas distópicas, o protagonista emerge como um arquétipo complexo, frequentemente um indivíduo comum inserido no mecanismo de opressão na sociedade, que representa a tensão entre conformismo e revolta. Hilário (2013) argumenta que o sujeito moderno é produzido dialeticamente pelas práticas culturais e pelas dinâmicas sociais em transformação. Esse processo de constituição do sujeito permite compreender como indivíduos internalizam discursos, valores e formas de controle social. O personagem distópico inicia a narrativa aparentando conformidade com a realidade em que vive, mas já manifesta sinais de inquietação e conflito interior, os quais procura reprimir em meio aos mecanismos de vigilância, propaganda e manipulação linguística.

De acordo com Carl Jung esse fenômeno é conhecido como "lost of soul" (perda da alma) que seria um estado de desânimo e paralisação da vontade, a ponto de fazer a personalidade do indivíduo desmoronar, e assim fazer desaparecer a unidade da consciência; (Jung 2000, p. 125). Esse estado psicológico descrito por Jung pode ser observado na estrutura das distopias, nas quais o sujeito é progressivamente esvaziado de autonomia e de consciência crítica. A perda simbólica da “alma” funciona, assim, como estratégia dos regimes autoritários para neutralizar qualquer possibilidade de questionamento.

Winston (*1984*) e D-503 (*Nós*) são exemplos claros desse fenômeno de “perda da alma”. Winston inicia *1984* (1949) como um sujeito marcado pela opressão do Partido, embora mantenha pequenos resquícios de desconforto com o sistema - como o desejo de escrever um diário - ele vive em um estado de paralisia psíquica e submissão, moldado pela vigilância permanente do Grande Irmão. D-503, protagonista de *Nós* (1921), é talvez considerado o caso mais radical de sujeito distópico que perdeu a “alma”. Ele inicia o romance identificando-se com o Estado Único, convencido de que a felicidade só existe dentro de seus padrões matematicamente regulados e de que a liberdade é uma forma de doença: “habitantes de outros planetas, que possivelmente ainda se encontrem em estado selvagem de liberdade. Se não compreenderem que levamos a eles a felicidade matematicamente infalível, o nosso dever é obrigá-los a serem felizes” (Zamiátin, 2021, p. 10).

⁴ Por “uso social da linguagem” entende-se o emprego do discurso a serviço do sistema dominante, que naturaliza o controle e estabelece o conformismo; já o “uso antissocial da linguagem” refere-se às formas discursivas que rompem com esse padrão estabelecido, questionando as verdades oficializadas e instaurando a resistência.

A partir dessa visão, podemos entender que a linguagem exerce um papel fundamental no controle das sociedades distópicas, funcionando como um instrumento de poder para reprimir a liberdade de pensamento e garantir a hegemonia do regime opressor. De acordo com Pierre Bourdieu (2010, p. 11), "as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material e simbólico acumulado pelos agentes". Essa repressão se dá por meio da proibição ou manipulação de palavras, expressões, textos e ideias, que limita a capacidade dos indivíduos de expressarem suas próprias identidades e de questionar a ordem vigente.

A distopia clássica é caracterizada por mecanismos de controle totalitário que visam a manutenção de uma ordem social artificialmente construída, frequentemente à custa das liberdades individuais e da subjetividade humana. Conforme Moylan (2000), tais regimes se apoiam em um aparato de vigilância constante e repressivo, onde a vida cotidiana é estruturada de maneira a neutralizar qualquer possibilidade de resistência ou transformação. O poder do Estado emerge como a principal forma dessa dominação total, simplificando a crítica ao identificar no próprio Estado moderno, o mal social fundamental, independentemente do regime econômico que o sustente (Moylan, 2000).

No livro *Dark Horizons* (2003), observa-se que autores distópicos frequentemente destacam a linguagem como mecanismo central na construção e manutenção do controle social. Por exemplo, em *Dhalgren* (1975), de Samuel R. Delany, a linguagem é apresentada não como algo fixo, mas como uma força que pode libertar ou aprisionar a cidade.

De forma semelhante, em *O Conto da Aia* (1985) de Margaret Atwood, a linguagem é usada como instrumento para silenciar e controlar as mulheres. Em *Nós* (1921) de Yevgeny Zamiátin, o controle do discurso e a uniformização da linguagem refletem a supressão da individualidade e a imposição da coletividade absoluta, onde a linguagem oficial restringe a expressão pessoal e o pensamento divergente. Já em *1984* (1949), de George Orwell, o conceito de *Newspeak* exemplifica a manipulação linguística com o objetivo de eliminar o pensamento crítico e reduzir a possibilidade de rebelião, restringindo o vocabulário e as estruturas sintáticas para moldar a consciência social.

Em *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, a linguagem e a informação são severamente controladas pelo Estado para manter a população alienada e impedida de pensar criticamente. Como podemos observar no trecho: "[...] esse era o tipo errado de vida social. As pessoas conversavam demais. E tinham tempo para pensar. Por isso, acabaram com os alpendres." (Bradbury, 2020, p. 52). Essa estratégia buscava, por meio da remoção dos alpendres - espaço onde normalmente as pessoas se reúnem para conversar sobre os

acontecimentos do cotidiano e refletir - eliminar a possibilidade da população pensar criticamente e perceber a real situação em que vivem. Conforme afirma Neves: “Roubar as palavras para o silenciamento total das pessoas é essencial para o exercício de seu poder... Enquanto houver palavras, haverá imaginação. Sem elas a salvação seria inimaginável.” (Neves, 2022, p. 37).

Moylan (2000) argumenta que o sujeito distópico é reduzido a funções pré-determinadas, o que reflete uma crítica à desumanização capitalista, ecoando preocupações contemporâneas sobre a vigilância digital. Em *Fahrenheit 451* (1953), é possível observar esse mecanismo, quando o Capitão Beatty, em conversa com Montag após uma visita, explica o modo como a sociedade é mantida sob controle.

Encha as pessoas com dados incombustíveis, entupa-as tanto com “fatos” que elas se sintam empanzinadas, mas absolutamente “brilhantes” quanto a informações. Assim, elas imaginarão que estão pensando, terão uma sensação de movimento sem sair do lugar. E ficarão felizes, porque fatos dessa ordem não mudam. (Bradbury, 2020, p. 50).

Bradbury destaca como a mídia audiovisual substitui a leitura, promovendo assim um entretenimento vazio, que impede que as pessoas dessa sociedade distópica tenham a capacidade de ter consciência crítica. Portanto, a linguagem na sociedade distópica não é apenas meio de comunicação, mas um espaço de tensão onde se manifestam as lutas pelo poder, controle social e identidade. Seja por meio da limitação e repressão, ou resistência e subversão. A linguagem revela-se essencial para compreender as dinâmicas do poder nas distopias literárias. Como afirmam Bacollini e Moylan:

A linguagem é uma arma fundamental para a estrutura de poder dominante nas distopias. Portanto, a resistência do protagonista distópico frequentemente começa com uma confrontação verbal e com a reapropriação da linguagem, já que ele ou ela geralmente é proibido(a) de utilizá-la e, quando o faz, suas palavras nada significam além de propaganda vazia. [...] O processo de tomar o controle dos meios de linguagem, representação, memória e interpelação constitui uma arma e uma estratégia crucial para mover a resistência distópica de uma consciência inicial para uma ação que culmina em um evento decisivo, que busca transformar a sociedade. (Baccolini; Moylan, 2003, p. 5–6).

Apesar do estado em uma sociedade distópica utilizar a língua como forma de sustentação do poder e manipulação das massas, é justamente por meio da linguagem que emerge a resistência do protagonista. O uso da palavra torna-se, assim, um gesto político, capaz de desafiar as estruturas opressoras e recuperar a possibilidade de sentido. Ao reapropriar-se da linguagem, antes esvaziada e convertida em instrumento de dominação, o

sujeito distópico não apenas contesta o discurso oficial, mas também reivindica sua própria identidade e autonomia. A linguagem “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas e os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (Foucault, 2003, p. 10).

Em *Fahrenheit 451* (1953) a existência dos “homens-livros” - grupo de dissidentes que vão contra a ordem do Estado - demonstra perfeitamente essa transformação da linguagem em ato de resistência. Esses indivíduos foram exilados às margens da sociedade e possuem o objetivo de preservar o conhecimento e a memória coletiva após a destruição dos livros. Ao incorporarem a linguagem em si mesmos, transformam o ato de lembrar e recitar em uma forma de insurgência intelectual. Os homens-livros representam, portanto, a sobrevivência do conhecimento diante da censura e a reapropriação da linguagem como gesto político e libertador.

Com isso conclui-se, que as discussões realizadas ao longo desta seção evidenciam a complexidade estrutural das distopias literárias, especialmente no que diz respeito à construção das sociedades opressoras e dos sujeitos que nelas habitam. Assim, partindo dessa compreensão de linguagem como ferramenta de controle e resistência e dos outros mecanismos de manipulação da sociedade distópica, a próxima seção abordará a construção do personagem Guy Montag, em *Fahrenheit 451* (1953), analisando de que forma ele é moldado pelas ferramentas de dominação social e como sua trajetória simboliza o despertar da consciência crítica e a busca pela liberdade.

4. CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM GUY MONTAG

A análise da construção de personagens exige reconhecer, como afirma Beth Brait (1985, p.61), que esse processo está longe de ser simples. A autora destaca que certos modos de caracterização “resultam sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano”, porém, tudo depende da “perícia do escritor” na seleção e combinação dos elementos que estruturam a narrativa. Essa complexidade também envolve o próprio ato de interpretação, já que “a construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer”, e toda leitura está condicionada pelos “instrumentos fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista” (Brait, 1985, p. 68). Assim, qualquer abordagem sobre uma personagem literária - inclusive Guy Montag - deve reconhecer tanto a riqueza do processo de composição quanto o caráter necessariamente parcial de qualquer interpretação.

Para iniciarmos a análise de Guy Montag, devemos partir do princípio fundamental destacado por Antonio Candido (2007, p. 55): a personagem é, antes de tudo, um ser fictício; essa condição pode soar como um paradoxo, pois “como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?”. No entanto, é exatamente sobre esse paradoxo que se baseia a criação literária. A construção do romance depende da capacidade de produzir, por meio de um ente imaginário, “a impressão da mais lídima verdade existencial” (Candido 2007, p. 55), construindo uma relação entre o ser vivo e o ser fictício.

Assim, antes de qualquer análise sobre o personagem dessa pesquisa, é necessário reconhecer que a verossimilhança resulta não de uma equivalência direta com a vida real, mas da ideia de realidade que o texto é capaz de organizar esteticamente. Montag é verossímil não porque um bombeiro que incinera livros seja algo comum ou possível de se imaginar, mas porque sua composição estética é coerente, lógica e possui significado dentro do universo narrativo que ele habita.

Para compreendermos essa construção, é importante recorrer à distinção que Forster estabelece entre *Homo sapiens* e *Homo fictus* (Forster, 2005). Embora o *Homo fictus* compartilhe sensibilidade e ações humanas, ele pode ser conhecido de forma mais profunda, pois seu criador revela aquilo que, na vida, permanece oculto. Por exemplo, imagine um presidente sendo entrevistado e recebendo uma pergunta polêmica: normalmente, não sabemos o que ele realmente sente diante do questionamento, a menos que expresse seus sentimentos. Em outras palavras, seus pensamentos permanecem ocultos. Já no romance, é tarefa do autor revelar essa “vida oculta”, ele tem a possibilidade de levar o leitor para dentro do personagem. A ficção, assim, compensa “a falta de clareza da vida” e torna possível “conhecer as pessoas perfeitamente” (Forster, 2005, p. 59-60).

Entender as características de *Homo fictus* é necessário para analisarmos a evolução de Montag. Sua existência é focada na crise de pertencimento desencadeada por seus encontros com Clarice, Faber, as conversas com o capitão Beatty e a realidade de sua sociedade. Bradbury não nos mostra apenas as ações de Montag, ele nos leva para dentro de sua mente conturbada e seus pensamentos fragmentados pelos medos e desejos. É essa perspectiva interna que permite ao leitor vivenciar a transformação do personagem.

No início do romance, Guy Montag é apresentado como um personagem conformado com a ordem opressiva de sua sociedade. Ele sente prazer em queimar livros e, mesmo destruindo histórias e a própria “vida” simbólica de outras pessoas, permanece capaz de seguir em frente como se tudo fosse normal. Esse estado inicial revela o quanto sua individualidade foi moldada pelo sistema disciplinar que o cerca, naturalizando práticas de

violência e apagamento cultural. Ele não apenas cumpre sua função de bombeiro incendiário, mas o faz com prazer, suas ações não possuem nenhum questionamento ético.

Sabia que quando regressasse ao quartel dos bombeiros faria vista grossa a si mesmo no espelho, um menestrel de cara pintada com rolha queimada. Depois, ao ir para a cama, sentiria no escuro o sorriso inflamado ainda preso aos músculos da face. Nunca desaparecia, aquele sorriso, nunca, até onde conseguia se lembrar." (Bradbury, 2020, p. 16)

O encontro com Clarice funciona como dispositivo narrativo de ruptura, criando um conflito entre a identidade disciplinada de Montag e o impulso de autenticidade que a personagem simboliza. Sua pergunta - "Você nunca lê nenhum dos livros que queima?" (Bradbury, 2020, p. 19) - revela não apenas a inocência de Clarice, mas também marca uma primeira mudança na forma como Montag se vê. O impacto mais profundo ocorre quando Clarice, ao se despedir, o questiona sobre sua própria felicidade e Montag, ao entrar em casa tenta se autoafirmar "Claro que sou feliz. O que ela pensa? Que não sou?, perguntou ele para os cômodos silenciosos" (Bradbury 2020, p. 22).

Esse encontro pode ser compreendido a partir do que Jung denomina de "ampliação da personalidade". Para Jung (2000, p. 126), "se formos tocados por uma grande ideia de fora, devemos compreender que ela só nos toca porque há algo em nós que lhe corresponde e vai ao seu encontro". Em Montag, a curiosidade reprimida - e talvez até um desejo inconsciente de questionar a ordem vigente - encontra resposta nas provocações de Clarice; essas provocações funcionam como catalisadores de um processo de despertar da consciência.

Quando somos introduzidos no relacionamento de Montag com sua esposa Mildred percebemos que ela também é uma personagem essencial no processo de transformação do protagonista. Mildred é apresentada como uma figura moldada pelo sistema, com uma personalidade formada pelo entretenimento contínuo. Ela é uma personagem sem profundidade psicológica, construída em torno da ideia de "esposa alienada", o que faz com que suas ações sejam previsíveis e repetitivas ao longo da narrativa. Por conta dessa estrutura, ela se enquadra no que Forster denomina "flat characters", ou personagem plana. Segundo o autor, "personagens planos eram chamados no século XVII de 'humours' (temperamentos), e são por vezes chamados de tipos, por vezes de caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples" (Forster, 2005, p. 75).

Mildred desempenha exatamente esse papel, ela é organizada em torno de um único traço - a alienação - e não apresenta qualquer evolução interior. Mildred é o exemplo mais evidente de "lost of soul" dentro da narrativa, ela é totalmente absorvida pelo entretenimento

estatal, vive sem qualquer forma de reflexão, memória significativa ou autenticidade emocional e isso gera em Montag sentimentos de repulsa por sua esposa.

Desse modo, sua tentativa inconsciente de suicídio - por meio de uma ingestão excessiva de comprimidos para dormir, em um gesto inconsciente que revela seu vazio existencial -, seguida da incapacidade de reconhecê-la - “Eu nunca faria uma coisa dessas. Porque eu faria algo assim? - perguntou ela.” (Bradbury, 2020, p. 31) - evidencia o grau extremo de alienação e de apagamento do eu. Enquanto Clarice oferece a possibilidade do despertar da consciência, Mildred representa o sujeito disciplinado em seu grau máximo, alguém incapaz de pensar criticamente. A convivência com ela funciona, portanto, como um espelho distorcido, permitindo que Montag perceba o vazio de sua própria existência antes do processo de mudança. “Como uma pessoa fica tão vazia? perguntou a si mesmo. Quem esvazia a gente?” (Bradbury, 2020, p. 56).

O desaparecimento repentino de Clarice durante a narrativa funciona como um incidente-chave que aprofunda o conflito já iniciado pelo encontro anterior entre ela e Montag. Segundo Syd Field (2005, p. 133), “O incidente incitante sempre nos conduz ao incidente-chave, que é o núcleo da linha narrativa, o motor que impulsiona a história adiante.”. A narrativa evidencia essa sensação de ruptura ao mostrar seu impulso quase involuntário de tentar refazer o caminho habitual na esperança de reencontrá-la:

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, dar tempo para que ela aparecesse. Ele estava certo de que se tentasse o mesmo trajeto, tudo ficaria bem. (Bradbury, 2020, p. 43-44).

No decorrer do romance, Montag é profundamente afetado por acontecimentos que moldam sua personalidade e sua visão de mundo. O episódio da mulher que escolhe morrer com seus livros atua como situação-limite, produzindo um ponto de virada na trajetória de Montag. Nessa parte do romance os bombeiros invadem a casa de uma leitora após uma denúncia para queimar sua biblioteca, mas, em vez de fugir, ela permanece entre os volumes e acende o fogo por contra própria, preferindo morrer a viver sem aquilo que lhe dá sentido. Para Rosenfeld a situação-limite manifesta:

Aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes (sic) de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (Rosenfeld, 2009, p. 49)

A cena funciona como um choque simbólico que desestabiliza interiormente o personagem, revelando a dimensão humana do objeto que ele sempre fora treinado a destruir - os livros. Ao assistir ao sacrifício da mulher, surge em Montag a possibilidade de um novo modo de pensar, isso se torna evidente quando em uma discussão com Mildred, ele relembra o sacrifício, tentando compreendê-lo: "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." (Bradbury, 2020, p. 63).

Esse evento lança Montag no caminho do auto confronto. Jung (2000, p. 31) adverte que "o encontro consigo mesmo pertence às coisas desagradáveis que evitamos, enquanto pudermos projetar o negativo à nossa volta". Ao testemunhar o sacrifício, Montag sentiu-se impossibilitado de continuar projetando seus sentimentos negativos nos livros. Desse modo, a personagem que morreu nas chamas junto com os livros é o agente externo que desencadeia o processo interno em Montag.

Ao decorrer da trama nos deparamos com a visita do capitão Beatty na casa de Montag, que representa a força do sistema que tenta conter o despertar da consciência, que a partir desse ponto passa a ser visível no protagonista. Sua presença exerce uma pressão psicológica evidente, produzindo em Montag um estado de tensão, como se observa no trecho: "Montag não se mexeu, continuando a olhar para a brancura fria da parede imediatamente à sua frente." (Bradbury, 2020, p. 64). Nesse sentido, Beatty representa aquilo que Brait denomina oponente, entendido como o "personagem que possibilita a existência do conflito; força antagonista que tenta impedir a força temática de se deslocar" (Brait, 1985, p. 50).

Quando Beatty visita Montag em casa, ele percebe que o bombeiro ainda está abalado após testemunhar a morte da mulher que se incendiou com os livros. Beatty, como um capitão experiente do corpo de bombeiros, sabe que esse tipo de choque costuma despertar dúvidas e inquietações. Por isso, ele faz a visita para vigiar, intimidar e reorientar Montag de volta ao conformismo. Beatty tenta explicar o funcionamento ideológico do sistema para convencê-lo de que ler é inútil e destrutivo. "Um livro é uma arma carregada na casa vizinha. Queime-o. Descarregue a arma. Façamos uma brecha no espírito do homem." (Bradbury, 2020, p. 70).

Ele tenta utilizar um discurso sedutor, apresentando-se como alguém que "entende" as dúvidas de Montag e oferecendo respostas prontas capazes de impedir qualquer desejo de mudança. Beatty também tenta convencê-lo de que sua permanência no corpo de bombeiros é essencial para o funcionamento do sistema. Esses são aspectos evidentes de um personagem que atua como antagonista. "Não deixe a torrente de filosofia melancólica e desanimadora

engolfar nosso mundo. Dependemos de você. Acho que você não percebe a importância que você tem, que nós temos, para que o nosso mundo continue feliz como ele é hoje." (Bradbury, 2020, p. 74)

Logo após a saída de Beatty, Montag se encontra em um estado de profunda confusão. O questionamento de Clarice sobre felicidade retorna como um eco psicológico:

Estou tão desgraçadamente infeliz, com tanta raiva, e não sei por quê. Sinto como se estivesse ganhando peso. Sinto-me gordo. Tenho a impressão de que deixei de lado um monte de coisas e não sei exatamente o quê. Eu poderia até começar a ler livros. (Bradbury, 2020, p. 76-77).

O retorno do questionamento de Clarice produz em Montag um instante de anagnórise, que, segundo Moisés (2004, p. 23) seria: "...o momento da descoberta de um fato oculto, cuja revelação altera substancialmente o futuro das personagens". Ao reconhecer sua própria infelicidade - algo que até então ele tentava negar - Montag começa a despertar para a dimensão problemática de sua existência. Ele passa a compreender que o sistema ao qual servia era, na verdade, a origem de sua infelicidade, e que essa "coisa" que sente ter deixado de lado diz respeito à sua curiosidade, sua liberdade e sua própria humanidade. Os livros deixam de representar um problema e se tornam, para Montag, uma possível resposta às contradições que começam a emergir em sua consciência. É nesse momento de desestabilização que ele se recorda de um encontro anterior com um velho no parque - Faber - cuja presença assume papel decisivo no processo de transformação do personagem.

Montag procura Faber movido por um impulso de compreensão, desejando que ele o ajude a acabar com suas dúvidas. Para esse encontro, leva consigo o exemplar do Velho Testamento que havia arriscado preservar. Surpreso, Faber questiona o que teria conduzido Montag até sua porta, e o bombeiro responde: "Temos tudo de que precisamos para ser felizes, mas não somos felizes. Alguma coisa está faltando." (Bradbury, 2020, p. 78).

Segundo Beth Brait (1985), Faber assume nitidamente o papel de adjuvante, isto é, a personagem cuja função é auxiliar ou impulsionar o protagonista em seu deslocamento temático. Se Beatty atua como oponente e força de contenção, Faber constitui o movimento contrário, ele orienta, estimula e sustenta a transformação de Montag. Essa dependência que está em progresso pode ser observada no pedido do protagonista: "Tem alguma forma de você me ajudar hoje à noite, com o capitão dos bombeiros? Preciso de um guarda-chuva para me proteger. Tenho muito medo de me afogar se ele voltar a falar comigo." (Bradbury, 2020, p. 104).

Faber simboliza "voz interior" materializada no aparelho auricular por meio do qual passa orientá-lo a distância contra as investidas do capitão Beatty. Ele representa a consciência crítica e cautelosa. No entanto, o momento crucial de autoafirmação de Montag ocorre justamente quando ele desobedece a essa voz. A cena da leitura do poema para as amigas de Mildred, logo após observar as conversas vazias entre elas, representa o ápice de sua rebelião interna. Ao ignorar os conselhos de Faber, Montag eleva sua dissidência até então oculta para um ato público de confronto. Sua ação não é mais calculada.

A reação das mulheres ao escutar o poema confirma o sucesso de sua investida: “A sra. Phelps estava chorando. As outras no meio do deserto observavam o choro da primeira tornar-se muito alto à medida que seu rosto se contorcia e deformava” (Bradbury, 2020, p. 115). Contudo, a consequência é inevitável. A partir desse episódio, a queda de Montag torna-se apenas uma questão de tempo. Beatty, que já suspeitava de sua dissidência, passa a ter a confirmação de que o bombeiro agora se tornou uma ameaça ao sistema.

Montag é descoberto por Beatty após as denúncias das amigas de Mildred e da própria Mildred, em um episódio marcado por tensão crescente e pelo risco iminente de Faber ser capturado: “Primeiro, achei que você estivesse com uma radioconcha. Mas, depois, quando você fez cara de esperto, comecei a cismar. Vamos rastrear isto e localizar seu amigo.” (Bradbury, 2020, p. 134). Diante da exposição de sua dissidência e da ameaça direta a Faber, Montag reage de modo extremo e assassina Beatty: “- 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.” (Bradbury, 2020, p. 134).

A fuga de Montag após assassinar o capitão Beatty vai além do simples ato físico, ela representa uma quebra definitiva com a identidade de bombeiro imposta pelo Estado e o início de seu processo de individuação. Segundo Jung (2000, p. 288), a individuação “é este processo de transformação que solta o ser humano da prisão no inconsciente. Trata-se de uma solução definitiva, em relação à qual todos os outros caminhos se comportam apenas de modo auxiliar e provisório”. Este rito de passagem - quando ele foge da perseguição do estado - culmina em seu encontro com os homens-livros.

Este grupo de dissidentes representa o oposto dos membros dessa sociedade distópica: sua resistência é intelectual e ética, baseada na memorização como ato de preservação e, portanto, eles são conhecidos pelos livros que memorizaram. Como explica Granger – líder dos homens-livros - ao apresentar o grupo a Montag:

Quero que conheça Jonathan Swift, autor daquele pernicioso livro político, as viagens de Gulliver! E esse sujeito aqui é Charles Darwin, e este aqui é Schopenhauer, este outro é Einstein, e este aqui ao meu lado é o senhor Albert Schweitzer, um filósofo realmente muito gentil. Estamos todos aqui, Montag. Aristóteles, Mahatma Gandhi, Gautama Buda, Confúcio, Thomas Love Peacock, Thomas Jefferson e o senhor Lincoln, se você quiser. Somos também Mateus, Marcos, Lucas e João. (Bradbury, 2020, p. 167).

Montag ao ser acolhido por eles e se tornar o guardião do livro de Eclesiastes, completa sua transformação. Ele não é mais um fugitivo, mas uma parte importante da memória coletiva, evoluindo de censor a protetor do conhecimento e, finalmente, tornando-se ele próprio, um livro. A evolução de Montag ao longo da narrativa é profunda e estrutural. Ele inicia como um sujeito totalmente inserido no sistema e aos poucos passa por uma série de experiências transformadoras. Seu percurso é marcado por encontros decisivos. Essa construção complexa do personagem permite classificá-lo como uma personagem esférica, na interpretação proposta por Candido ao refletir sobre Forster:

As ‘personagens esféricas’ [...], organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. ‘A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente [...] Ela traz em si a imprevisibilidade da vida — traz a vida dentro das páginas de um livro.’” (Forster, 2005, apud, Candido, 2007, p.63).

Portanto, as ações de Montag surpreendem porque expressam a densidade psicológica e a coerência interna de um indivíduo em processo de ruptura e reconstrução. Sua trajetória, configura um arco narrativo marcado pela transformação integral - ética, intelectual e existencial.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permitiu compreender como *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury articula de maneira precisa elementos característicos do gênero distópico para construir uma crítica contundente aos mecanismos de controle social baseados na linguagem, na manipulação da informação e na contenção da subjetividade. O estudo evidenciou que a construção do personagem Guy Montag é marcado por um processo gradativo de ruptura e auto descoberta. Ao analisarmos sua trajetória, observamos que ele é modelado inicialmente como um agente integrado ao sistema, cujas ações e crenças refletem as ideias daquela sociedade distópica. Entretanto, a narrativa revela fissuras no personagem, fissuras que se ampliam a partir de encontros com outros personagens. Evidenciamos, portanto, que o personagem é construído não apenas como um indivíduo em conflito com o

exterior, mas como um sujeito em constante transformação, cujo percurso revela tensões psicológicas, simbólicas e sociais. De acordo com os estudos de Brait, Cândido, Forster e Jung, observou-se que Montag é estruturado como um personagem esférico, capaz de surpreender o leitor de maneira coerente e significativa. Sua passagem da alienação para a consciência revela como a literatura pode representar simbolicamente o despertar de um sujeito diante das forças que tentam moldá-lo.

O percurso histórico e conceitual apresentado na primeira parte mostrou que a distopia nasce do confronto com os limites das utopias e se consolida como uma forma de leitura crítica das dinâmicas políticas, tecnológicas e sociais. Na segunda parte, verificou-se que a linguagem ocupa papel central na manutenção de regimes autoritários, funcionando simultaneamente como instrumento de dominação, mas com possibilidade de resistência. As reflexões de Baccolini, Moylan, Bourdieu e Foucault demonstram que o controle discursivo - seja pela censura, pela simplificação, pelo excesso de informação - constitui uma estratégia fundamental para esvaziar a consciência crítica e limitar a individualidade. A terceira parte aprofundou a construção do personagem Guy Montag, cuja trajetória configura um arco de transformação marcado por encontros decisivos, rupturas existenciais e processos de auto confronto.

Dessa forma, conclui-se que Fahrenheit 451 permanece uma obra fundamental para refletirmos sobre os desafios contemporâneos relacionados à manipulação midiática, à circulação de informações, ao apagamento da memória coletiva e à formação da consciência crítica. A jornada de Montag ecoa de maneira atual, especialmente em um cenário marcado por *fake news*, polarização ideológica e algoritmos capazes de direcionar percepções e comportamentos. Portanto, este estudo não apenas pode contribuir para a compreensão da construção de personagens na literatura distópica, mas também pode reforçar o papel ético e social da leitura crítica.

6. REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Org.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**. 13^a ed. Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2020.

BRAIT, Beth. **A personagem** / Beth Brait. — São Paulo Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a natural history**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CLAEYS, Gregory (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

DELANY, Samuel R. **Dhalgren**. New York: Bantam Books, 1975.

FIELD, Syd. **Screenplay: The Foundations of Screenwriting**. New York: Dell Publishing, 2005.

FORSTER, E.M, 1879-1970. **Aspectos do romance** / E. M. Forster; organização Oliver Stallybrass ; tradução Sergio Alcides ; prefácio Luiz Ruffato. – 4. ed. rev. – São Paulo : Globo, 2005.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2003.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Editora Vozes. (1977).

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. **Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade**. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 201–215, 2013.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

JUNG, Carl Gustav, 1875-1961. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** / CG. Jung ; [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.

KATEB, George. **Utopia and its enemies**. New York: Schocken Books, 1972.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da metodologia científica**. São Paulo: Atlas, p. 183, 2003.

MINAYO-M.-Cecília-org.-**Pesquisa-social-teoria-método-e-criatividade**. Petrópolis, RE Editora Vozes, 2009.

MOISÉS, Massaud, 1928- **Dicionário de termos literários** / Massaud Moisés. - 12. ed. rev. e ampl. - São Paulo: Cultrix, 2004.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia**. Boulder: Westview Press, 2000.

NEUMANN, A. L.; SILVA, T. A. C.; KOPP, R. **Comunicação e educação na literatura distópica: de Nós (1924) a Jogos vorazes (2008)**. Revista Jovens Pesquisadores, Santa Cruz do Sul, v. 3, n. 1, p. 80-96, 2013.

NEVES, Rafael Dorneles. **LA ANTENA: LINGUAGEM, PODER E DOMINAÇÃO**. O QI: Revista Experimental do Curso de Produção Editorial, v.11, 2022. Disponível em: . Acesso em: 22 de jul. de 2024.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory. The Cambridge Companion to Utopian Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

WELLS, H. G. **A máquina do tempo**. Tradução de Jana Bianchi. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.

WOJCIEKOWSKI, M. M. **Utopia/Distopia e Discurso Totalitário: uma análise comparativo discursiva entre Admirável mundo novo, de Huxley, e A república, de Platão**. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

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