

FAHRENHEIT 451 DE FRANÇOIS TRUFFAUT: O PRAZER DO FOGO E
A CRIMINALIZAÇÃO DOS LIVROS¹

Jason de Lima e Silva²

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Fahrenheit 451, dirigido por François Truffaut em 1966, produz ainda um efeito tão contemporâneo quanto estranho o suficiente para ser admitido como versão de uma realidade: a reviravolta ética e política pela qual passa a vida de um bombeiro cuja missão é encontrar e queimar livros, como forma de defesa de uma ordem familiar e social. Ficção distópica, já derivada do livro homônimo de Ray Bradbury de 1953, que coloca para nosso tempo algumas perguntas inevitáveis: a que tipo de poderes responde a criminalização dos livros, especialmente quando se trata de livros de literatura e filosofia? O que é possível encontrar nos livros filosóficos e literários digno de admiração e temor ao mesmo tempo? Livros que representam não apenas um artefato cultural, mas a matéria a partir da qual o passado responde ao presente, a imaginação à ação, o pensamento à revolta: contra as mais variadas formas de fascismo vigentes. São alguns das questões que este ensaio pretende enfrentar.

Palavras-chave: Distopia. Fahrenheit 451. Livros proibidos. Cinema. Filosofia.

Abstract

Fahrenheit 451, directed by François Truffaut in 1966, still strikes a very contemporary and strange effect which is powerful enough to be admitted as a version of a reality: the ethical and political turnaround in the life of a firefighter whose mission in life is centred in finding and burning books as a way of preserving the status quo, a familiar and social order. Dystopian fiction, coming from the 1953 eponymous book by Ray Bradbury, which inevitably poses questions related to our own present times: Whose responsibility is it to censor books especially when it comes to literary and philosophical ones? What can be found in such books worth admiration and fear at the same time? Books represent not only cultural artefacts, but are also an essential material for the past to respond to the present, the imagination to lead to action, the thought to

1 Este ensaio corresponde a uma pesquisa de pós-doutorado em Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Santa Catarina, no ano de 2020, em parceria com a Saint-Louis University de Madrid/Espanha, sob a supervisão do professor doutor Renzo Llorente.

2 Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

inspire rebellion against the most diverse forms of present day fascism. These are some of the topics that this essay will try to address.

Keywords: Dystopia. Fahrenheit 451. Forbidden books. Cinema. Philosophy.

“E assim continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que fugiria sem remédio quando fosse esquecido o valor da letra escrita”.

Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*, 1967.

“Sonho e escrevo em letras grandes de novo Pelos muros do país”.

Belchior, *Comentário a respeito de John*, 1999.

Introdução

Se a literatura se converte em crítica das sociedades totalitárias, pode o cinema, em contrapartida, reencontrar a potência da literatura para a humanização do mundo? O ponto central desta análise é o livro no interior de uma ficção distópica. O livro como objeto de perigo e suspeita, mas também como meio de conhecimento, prática de liberdade e resistência política. O filme *Fahrenheit 451*, dirigido por François Truffaut (1966), como adaptação do livro homônimo de Ray Bradbury (1953), serve de ponto de partida para esse estudo. Alguns tópicos o conduzem com base nos problemas que se repetem na estrutura dos romances distópicos: a criminalização do pensamento, a ação do suicídio, o amor como ato político, a supressão das palavras e de seus sentidos como forma de dominação social, o uso dos sedativos como método de controle dos corpos, o predomínio das máquinas e dos autômatos, a ameaça da guerra para a manutenção do inimigo, o medo como princípio de submissão, e claro, a proibição dos livros, sobretudo, dos livros de literatura e filosofia. Livros que não são propriamente arquivos de uma verdade a ser descoberta pelos iniciados, contemporâneos ou pósteros, mas campos férteis de dúvidas e prazeres

urgentes, rastros de antepassados, artefatos herdados pela sabedoria dos mortos, chaves para a interpretação do presente, objetos de uma tradição reinventada permanentemente pela crítica e pela leitura, como versão ou contravenção de sua época.

Utopias, distopias: encruzilhadas conceituais

A ficção pode servir de crítica do presente, ainda que na forma de uma imaginação do futuro? Stuart Mill é quem cunhou pela primeira vez o termo *dystopia*, em 1868, durante sua fala no Parlamento britânico, como denúncia à política fundiária do Reino Unido contra a Irlanda, e como antítese ao termo *utopia*: “Talvez seja demasiadamente polido chamá-los utópicos; eles deveriam antes ser chamados *dis-tópicos*. O que é comumente chamado utópico é bom demais para ser praticável; mas o que eles parecem defender é mau demais para ser praticável” (MILL, 1868, *tradução nossa*).³ O prefixo grego *dys* acusa contrariedade, dificuldade, desgraça, em relação ao *topos*, ao lugar, à cidade conhecida. Mill também usa o prefixo *kakos*: cacotopia, para designar o lugar mau, deplorável, feio. Embora utopia não signifique necessariamente um *bom lugar*, mas apenas um “lugar não existente”, como lembra George Orwell (ORWELL, 2017, p. 56),⁴ o prefixo de contrariedade (*dys*) marca um aspecto fundamental para o que, por metonímia, circunscreve o domínio de um gênero tanto literário quanto cinematográfico, este derivado daquele, como recriação

3 Mill, J.S. 1868. *Hansard's Parliamentary Debates*. Third series, vol. 190, no. 1517, Cornelius Buck, Paternoster Row, London, 12 March. Segue a citação em inglês, mais completa do que o trecho traduzido: “Does the noble Lord really think it possible that the people of England will submit to this? I may be permitted, as one who, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable. Not only would England and Scotland never submit to it, but the Roman Catholic clergy of Ireland refuse it”. Disponível em: https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1868/mar/12/adjourned-debate#S3V0190P0_18680312_HOC_54.

4 ORWELL, George. “Socialistas podem ser felizes”. In: *O Que é o fascismo? e outros ensaios*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

inclusive. Se a utopia corresponde a uma comunidade cuja distância (ou irreabilidade, ou impossibilidade) serve de medida à sociedade para a qual as noções de justiça e de liberdade garantem a convivência humana, a distopia é um lugar no qual vinga a coação ou a incitação sistemática através dos sentimentos de medo, ódio e idolatria. A regulação do medo gera o terror, a direção do ódio mantém a guerra, a fidelidade ao líder sustenta o Estado.

A *Utopia* de Thomas Morus, publicada em 1516, é o marco de nascimento de um gênero discursivo: a história de Rafael Hitlodeu sobre uma ilha do Novo mundo, fundada pelo rei Utopos, que tem a forma de lua crescente e cinquenta e quatro cidades, prescinde de propriedade privada, vive uma pluralidade de crenças religiosas, mas tolera a certo custo os ateus. A concepção de uma cidade idealizada, e da justiça como princípio do Estado, é bom lembrar, já se encontra formulada na *República* de Platão, livro que não deixa de ser reverenciado por Thomas Morus.⁵ A utopia, nesses termos literários, é uma narrativa ficcional a respeito de um lugar não conhecido (pela Europa), mas que pode ser desejado como futuro ou servir de inspiração para o presente. A distopia, contrariamente, corresponde à ficção de um futuro cuja desgraça, em algum aspecto, é possível reconhecer na atualidade. O sentimento estético de estranheza se produz nessa familiaridade. O futuro é desconhecido, o mal-estar não necessariamente. Para dizer novamente: se a utopia se fundamenta na ideia comunitária frente a qual o estado contemporâneo pode ser criticado ou reformado, a distopia é o artifício narrativo de um futuro cuja condição não parece suportável, não pela probabilidade, mas pela realidade já enfrentada. Se uma abre o horizonte de um mundo não vivido, e portanto ainda possível, a outra é fechada pelo signo do horror já evidente: e por isso associada ao totalitarismo e às tecnologias políticas de controle.⁶ Isso não se resolve tão facilmente, claro. O próprio Orwell não

5 “Não são, disse ele (Rafael Hitlodeu), assim tão egoístas os filósofos. Pois o fariam de boa vontade, e muitos livros já publicados o fizeram, se os poderosos estivessem preparados para eles e para bem receber seus conselhos. Porém, sem dúvida, Platão anteviu que, exceto se os reis se tornarem filósofos, isso nunca aconteceria, pois aqueles que são encharcados e infeccionados desde a infância com perversas opiniões não aceitam os conselhos dos filósofos – o que o próprio Platão experimentou na corte de Dionísio” (MORUS, 2017, p.65).

6 De acordo com Hannah Arendt, em *As origens do totalitarismo* (1951): “Até hoje conhecemos apenas duas formas autênticas de domínio totalitário: a ditadura do nacional-socialismo, a partir

nomeia distopias as narrativas que inspiraram seu *1984*: ele as chama de utopias, tais como *O tacão de ferro* (1907) de Jack London, *Quando o adormecido despertar* (1899) de H.G. Wells, *Admirável mundo novo* (1932), de Huxley (ORWELL, 2017, pp.31-35). Orwell também chama o romance *Nós* (1921) de utopia: a “utopia de Zamiátin”, na resenha que escreve sobre a obra, publicada originalmente na revista *Tribune* de Londres, em 1946. Orwell fala dessa sociedade do século 26 na qual alguns seres humanos “sofrem de uma doença chamada imaginação”, onde se permite uma “apropriação intuitiva do lado irracional do totalitarismo – o sacrifício humano, crueldade como um fim em si, idolatria de um Líder” (ORWELL, 2017, pp.320-321). A cidade ideal para uns, o tormento para a maioria. Tudo funciona, embora a população trabalhe como escrava, ou tenha medo, ou sinta fome. A utopia se converte em distopia quando a felicidade é monopolizada por corporações econômicas e militares para servir uma minoria. Não haveria nessa palavra, *utopia*, uma ambiguidade originária? O lugar-nenhum poderia ser ocupado pela cidade sonhada, como um bem do qual cada um pertence de acordo com suas faculdades. Mas poderia também significar o estado de normalização ativa das forças e dos afetos, a prisão subjetivamente internalizada pela obediência ou pela competência como regra de conduta. O não-lugar utópico, para ser redundante, na semente de sua constituição, é tanto o lugar do poeta, como metáfora da liberdade, quanto o lugar do tirano, como princípio da servidão. Mas ambos não se cruzam nessa negatividade topográfica, tirano e poeta, ao contrário, se excluem. O lugar do tirano é o vazio da lei ocupado

de 1938, e a ditadura bolchevista, a partir de 1930 (...) O sistema é “total” somente no sentido negativo, isto é, o partido governante não tolera outros partidos nem oposição, nem admite a liberdade de opinião pública. (...) o poder do partido reside num monopólio garantido pelo Estado, e o partido já não possui um centro de poder próprio” (ARENDDT, 1989, p.469). Outra coisa fundamental é o fenômeno de massificação da sociedade como condição para o totalitarismo: “Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados” (p.373). “A atomização social e a individualização extrema precederam os movimentos de massa (...) A principal característica do homem de massa não é a brutalidade nem a rudeza, mas o seu isolamento e a sua falta de relações sociais normais” (ARENDDT, 1989, pp.366, 367). Disso decorre o desinteresse pelos assuntos públicos e pela esfera pública: “A indiferença em relação aos negócios públicos e a neutralidade em questões de política não são, por si, causas suficientes para o surgimento de movimentos totalitários. A sociedade competitiva de consumo criada pela burguesia gerou apatia, e até mesmo hostilidade, em relação à vida pública (...)”. ARENDDT, 1989, p.363.

pelas paixões de autoridade e domínio sobre a massa. O lugar do poeta é a cidade aberta onde as diferenças se cruzam e convivem colaborativa e criativamente. “Poeta, nenhum-lugar é o melhor lugar de um poeta chegar” (BARROS, 1990, p.67).

Em todo o caso, se se trata de uma utopia em termos de um mundo não conhecido, mas encerrado em si mesmo, é porque a ação humana jaz previsivelmente conduzida, o que produz a contrariedade nos personagens de uma história, a sensação de deslocamento da ordem gregária, o medo de não pensar como se deveria, em uma palavra, a *distopia*. Vinga a lógica de suspeita de todos contra todos, é quase sempre impossível fugir, a maioria se sente resignada, os olhos delatores não dormem, policial ou vizinho. Isso sem dúvida é o oposto da disposição pela qual Aristóteles supunha não apenas fundar a cidade, mas mantê-la viva em sua finalidade, na *Ética a Nicômaco*: a experiência da amizade política, a *homonoia*, o sentimento de concórdia, a troca entre as profissões e produtos para as diferentes necessidades, a capacidade de deliberar e agir em comum.⁷ Por isso também, o mal-estar gerado nas distopias convive, paradoxalmente, com o desejo utópico de ruptura dos laços de vigilância, a vontade de evasão aguda nas personagens centrais desse gênero narrativo, a vontade de evasão para um lugar sobre o qual apenas teriam ouvido falar, às vezes por gerações de antepassados. Talvez sequer exista esse lugar, com o qual, no entanto, o protagonista precisa contar para agir, e antes se possível, sobreviver psíquica e humanamente. É o caso da Confraria em *1984*, e o da Floresta além do muro verde, em *Nós*, ou o do exílio dos humanos-livros, ou pessoas-livros, em *Fahrenheit 451*. Uma passagem do narrador de *1984* pode ilustrar isso que chamo de *desejo utópico*. É um trecho sobre a duplicidade do pensamento de Júlia, companheira ilegal de Winston, decisiva para o romance de Orwell: “De certa maneira, Júlia percebia que ela própria estava condenada, que mais cedo ou mais tarde a Polícia das ideias haveria de apanhá-la e matá-la, mas com outra parte de sua mente acreditava que havia algum jeito de construir um

7 Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. br. Mário Gama Kury. 3ª Edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

mundo secreto onde fosse possível viver do jeito que se quisesse” (ORWELL, 2009, pp.163-164). Eis a razão pela qual Júlia se arrisca, sente o perigo da prisão e a iminência da morte: viver do jeito que mais quisesse, em um mundo secreto, construído por si mesma, sem guerra ou tortura.

Mas a distopia, é bom lembrar, não se reduz a guerras ou torturas. A obrigação de estar saudável e a obrigação de medicar a angústia também caracteriza o Estado distópico. Em *Nós*, de Zamiátin, a angústia é chamada de V-1, aquilo que está fora da *ratio*. “Eu me lembro que comecei a chorar”, diz o narrador de *Nós*: “bati com os punhos na mesa e gritei: ‘Eu não quero V-1! Tire de mim V-1!’”. E ainda: “Aquela raiz irracional crescia dentro de mim como algo estranho, alheio e terrível que me devorava, eu não podia compreendê-la ou reduzi-la porque estava fora de *ratio*” (ZAMIÁTIN, 2017, p.65). Pouco antes, esse personagem narrador, D-503, recebe a advertência de sua concidadã O-90: “Você precisa ir ao médico agora mesmo. Pois você sabe muito bem que tem a obrigação de estar saudável” (ZAMIÁTIN, 2017, p.62). Funcionaria uma forma de poder não apenas coercitiva e imperativa, mas ao contrário, produtiva e estimulante. Michel Foucault, na história dos castigos em *Vigiar e punir*, descreve esse tipo de poder como disciplinar, na gênese da modernidade: “a disciplina não é mais simplesmente uma arte de repartir os corpos, de extrair e acumular o tempo deles, mas de compor forças para obter um aparelho eficiente” (FOUCAULT, 1987, p.147), segundo uma “arte do corpo humano”, que “no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente” (FOUCAULT, 1987, p.127). A angústia de existir no mundo, entre outros, é substituída, na literatura distópica, pela necessidade de cumprir com eficiências e condecorações o que exige o Estado ou o Mercado: “felizmente os tempos de Shakespeare e Dostoiévski passaram (...)”, diz o narrador de *Nós*: “somos a média aritmética mais feliz”, a “felicidade taylorizada” (ZAMIÁTIN, 2017, 70). Livres de Shakespeare e Dostoiévski, vinga nessa sociedade futurista a ilusão de que não há mais tragédias, políticas ou aristocráticas, nem crimes e castigos entre os miseráveis, por mais superiores de espírito que se julguem, como Raskólnikov de Dostoiévski. Há apenas uma felicidade, aritmeticamente garantida, rumo ao progresso das máquinas e habilitações, mantido pela

simultaneidade de múltiplos serviços que não exigem necessariamente talentos. Os infundáveis lazeres ocupam os corpos no esgotamento de seus trabalhos, sem intervalo para ideias de ação ou revoltas do pensamento. “Ah, mas já temos muitas horas de folga”, diz Montag ao professor Faber de Bradbury. Ao que o professor lhe responde: “Horas de folga, sim. Mas e tempo para pensar?” (BRADBURY, 2014, p.109).⁸

François Truffaut e o prazer do fogo

Fahrenheit 451 é publicado por Ray Bradbury em 1953. Bradbury diz ter lhe custado o livro nove dólares e oitenta centavos, porque ele alugava uma antiga máquina de escrever Remington, por 10 centavos a cada meia hora, no porão da Biblioteca da Universidade da Califórnia (BRADBURY, 1981, *posfácio*). A inspiração lhe chegou de lugares distintos, coisas já escritas, comenta Bradbury, pela ordem cronológica: o conto *O pedestre*, primeiramente, depois o conto *Os exilados* – “sobre os maiores autores de fantasia sendo exilados em Marte enquanto seus livros eram queimados na Terra”, – o conto *Usher II*, e ainda uma novela, *Pilar de fogo*, “na qual um homem morto levanta de sua tumba para encenar as estranhas vidas de Drácula e do monstro de Frankenstein” (HAMILTON, 2019, p.7). O filme *Fahrenheit 451* é dirigido por François Truffaut, lançado em 1966. É o quinto longa-metragem de Truffaut. A ideia lhe surgiu por acaso numa conversa com o produtor, Raoul Lévy, quem lhe citou o livro de Bradbury, como uma adaptação possível para o cinema.⁹ Truffaut não gostava de

8 O professor Faber ainda opõe o tempo que o livro exige para o pensamento à passividade produzida pela televisão: “O televisor é ‘real’. É imediato, tem dimensão. Diz o que você deve pensar e o bombardeia com isso. Ele *tem* razão. Ele parece ter muita razão. Ele o leva tão depressa às conclusões que sua cabeça não tem tempo para protestar: ‘Isso é bobagem.’” O tempo do livro é um tempo de prazer, de lazer, segundo o professor, e essa, se pudesse ser enumerada, é a segunda virtude do livro defendida por Faber, entre a textura da informação, como primeira virtude, e a ação efetiva, como terceira, articulada entre o aprendizado e o prazer colhidos do livro.

9 “Mais à l'époque je détestais la science-fiction. Je trouvais que faire de la science-fiction, c'était manquer d'imagination. Alors il m'a raconté l'histoire en trois phrases : une société où il est interdit de lire, où l'on brûle les livres quand on les découvre, et le final de l'œuvre avec les hommes-livres, des intellectuels qui ont décidé de sauver la culture en apprenant les livres par cœur. Dès cet instant, j'étais décidé: je ferais *Fahrenheit 451*”. TRUFFAUT, François. *Truffaut par*

ficção-científica, mas ficou entusiasmado com a possibilidade de pensar os próprios livros como protagonistas de uma história, além de ter percebido, é provável, não estar o romance submetido à mera ficção-científica, mas o sinal alusivamente inevitável da supressão dos livros pelas telas, do gosto literário pela imagem, supressão para a qual, fatalmente, o cinema colaborava, entre a criação artística e o fenômeno de entretenimento de massa. A *Nouvelle vague*, que fique claro, jamais pactuaria com a ideia de abolição da literatura, ou que a literatura fosse superável. Seus diretores e diretoras eram leitores compulsivos, suas fontes e inspirações eram literárias por excelência, seus roteiros também, assim como seus personagens se cercam de poesia, citam trechos, trocam exemplares.¹⁰ Sem falar da dedicação à escrita daqueles jovens membros de um movimento cuja novidade estava tanto no exercício de crítica cinematográfica quanto na marca de um cinema dito autoral, no ímpeto do qual a ficção seduzia a vida e a biografia servia de material para a ficção.¹¹ O amor à literatura de

Truffaut, Fahrenheit 451, un tournage difficile. Extraído de Dominique Rabourdin, Truffaut par Truffaut. Éditions du Chêne, 1985. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=9>. Acesso em: 4 set. 2020.

10 De tal vínculo com a literatura por parte da *Nouvelle vague* não se deduz, é bom dizer, um cinema subsequentemente “literário”, tal como o traço de seus antecessores, que pertencem ao que Truffaut chama de “tradição da qualidade”. Em 1954, Truffaut já critica o esforço de equivalência entre as cenas literárias e as encenações cinematográficas (*Une certaine tendance du cinéma français*). E em 1958, ao tratar especificamente da adaptação literária para o cinema (*L'adaptation littéraire au cinéma*), Truffaut supõe não haver regra para o êxito de fazê-la, dada a particularidade dos casos, entre a obra escolhida e o estilo do diretor. No entanto, quando menciona Jean Aurenche e Pierre Bost, como célebres adaptadores franceses, Truffaut aproveita para marcar sua diferença em relação a eles: “leur crime est simplement de transformer les romans adaptés en pièces de théâtre par le jeu adroit des situations ‘équivalentes’, du resserrement de la construction dramatique et de la simplification abusive”. E, logo adiante, reforça: “Le cinéma est autre chose: mise en scène”. O cinema é outra coisa que não literatura; é encenação, atuação, todo um conjunto de técnicas reunidas pela arte da direção para o efeito estético de um plano, a duração de uma cena ou sequência, com seus cortes e intervalos não obrigatoriamente lineares e uma câmera nem sempre estática. Arte que, no caso das adaptações, permite a reconversão à cena “de ideias literárias”, como diz Truffaut: “Le seul type d’adaptation valable est l’adaptation de metteur en scène, c’est-à-dire basée sur la reconversion en terme de mise en scène d’idées littéraires” (TRUFFAUT, 1987, p.257).

11 Em alguns de seus escritos Truffaut trata sobre o que foi (ou o que não foi) o fenômeno da *Nouvelle vague*, em toda a sua amplitude e suas contradições, a exemplo desse trecho no livro *Os filmes de minha vida*, de 1975: “Ocorre que la *nouvelle vague*, que nunca fue una escuela ni un club, fue un importante movimiento espontáneo que se extendió rápidamente más allá de nuestras fronteras y del que me siento solidario en la medida en que había deseado intensamente su llegada a través de mis artículos, al punto de redactar en 1957 esta suerte de profesión de fe ingenua pero en la que creía: ‘Imagino la película del mañana más personal aún que una novela

Truffaut, no entanto, não castrou o gozo incendiário do cineasta. Ele próprio confessa o prazer da incineração, o amor ao fogo, especialmente quando, no caso dos livros, “se pode ler as linhas ao mesmo tempo em que elas queimam e, de acordo com essas linhas, saber de que livro se trata” (TRUFFAUT, 1985). Por isso a necessidade de gravar em cores o filme, sem concessão. Aliás, é o primeiro filme em cores (e o único em inglês) de Truffaut, tudo para não perder as escalas cromáticas entre o vermelho e o amarelo, o laranja e o azul, e as manchas sobre as folhas e capas contorcidas até a pulverização das cinzas. “Meu trabalho consistia tentar comover com esses incêndios de livros como se tratasse de animais martirizados ou mesmo de pessoas. Então todo o trabalho era o de animar o máximo possível, de tornar vivos esses livros antes de fazê-los morrer” (TRUFFAUT, 1985). Truffaut percebe de imediato o quão trabalhoso era queimar os livros, resistentes ao fogo. A obstinação de vê-los consumidos inteiramente pelas chamas não colocaria o diretor próximo do prazer de Montag, o bombeiro, tal como descrito logo no início da história de Bradbury?

Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e *alteradas*. Empunhando o bocal de bronze, a grande víbora cuspiendo seu querosene peçonhento sobre o mundo, o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos eram a de um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história” (BRADBURY, 2012, p.21).

O deleite de contemplação do fogo não deixou de ser bastante explorado na história do cinema. Após garantida a sobrevivência dos neandertais, como em *A guerra do fogo*, de Jean-Jacques Annaud, ou para desfazer a prova de um crime, pela destruição do carro em chamas, como em *Depressa, depressa*, de Carlos Saura. Dois filmes aliás lançados no mesmo ano, 1981. Apesar de Truffaut compartilhar esse prazer do fogo (sobre livros) quase sádico para um amante da literatura,

autobiográfica, una especie de confesión o un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán lo que les há sucedido: podrá ser a historia de su primer amor o del más reciente, su toma de conciencia política, un relato de viaje, una enfermedad, el servicio militar, sus últimas vacaciones y eso gustará casi necesariamente porque será verdadero y nuevo.... La película de mañana será un acto de amor.” Truffaut cita três filmes que poderiam ter inaugurado a *Nouvelle vague*: *E Deus criou a mulher* (Roger Vadim, 1956), *As más relações/Les mauvaises rencontres*, (Alexandre Astruc, 1955), como bom exemplo do *filme de autor*, e por sua própria eleição, *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1955). TRUFFAUT, 2015, pp.33-34.

ainda que nutrido pela estética do cineasta, foi o seu filme mais difícil de realizar, e por várias razões. Uma delas, a indisposição vivida com o ator austríaco Oskar Werner, com quem já tinha feito *Jules et Jim* (*Uma mulher para dois*, 1962)¹², e nessa ocasião tudo seguiu em paz. Uma das diferenças determinantes em *Fahrenheit* foi, para Truffaut, a interpretação inflexível de Werner sobre próprio personagem: o ator o colocava no lugar de herói, ao passo que para o diretor, Montag era um homem “dissimulado e inseguro, eventualmente infantil” (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*).¹³ Uma diferença de interpretação que pode cruzar e mesmo colidir na imagem encenada em algum momento de uma gravação, o que faz do cinema uma arte complexa, desde a interpretação de um romance quando o tem por base o roteiro. Não me parece que tenha acontecido essa colisão hermenêutica, no caso de *Fahrenheit 451*, ou ela, em outras palavras, não comprometeu o filme pela atuação de Werner. Embora Truffaut tenha razão sobre o Montag de Bradbury, a pretensão de Oskar Werner de heroificar seu personagem parece, ao menos, ter dado um pouco de vida ao seu olhar apaticamente adormecido quando, na primeira parte do filme, atuou como o agente servil e executor da lei, antes propriamente de se rebelar contra o Estado e contra aquele modelo de sociedade.

Fahrenheit 451 de Bradbury é uma literatura mais direta, de ação e diálogo, ainda que seu enredo gire em torno de um elemento suficientemente perturbador: os bombeiros deste futuro não agem para salvar bichos ou pessoas, nem muito menos para apagar incêndios. Isso faziam em um passado remoto.¹ Agora estão detidos em outra missão: a de queimar livros. 451 graus, na escala de temperatura Fahrenheit (°F), proposta por Daniel G. Fahrenheit em 1724, é a medida exata para que o fogo consuma o papel. Nessa sociedade, os livros são rigorosamente proibidos, de serem lidos ou guardados. Guy Montag é o personagem principal, um dos bombeiros. E por duas ocasiões Guy Montag irá se

¹² *Jules et Jim* (1962), aliás, como *Fahrenheit 451*, é uma adaptação de um romance (1953), cujo autor, Henri-Pierre Rouché, também escreveu *Leus deux anglaises et le continent* (1956), que serviu de roteiro para um longa-metragem dirigido por Truffaut em 1971.

¹³ Cf. TRUFFAUT, François. *Truffaut par Truffaut, Fahrenheit 451, un tournage difficile*. Extraído de Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*. Éditions du Chêne, 1985. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=9>

perguntar sobre a razão daquilo que faz: o encontro com uma jovem, Clarisse, e a morte de uma senhora (tia de Clarisse). Isso não acontece sem uma crise que lhe desestrutura a vida pessoal e profissional, pela qual ele assume um grande risco. Montag passa a ler livros. Ao fim, ele encontrará uma comunidade de pessoas-livros, uma comunidade distante e à margem da cidade, na qual velhos e crianças memorizam os clássicos, destroem as obras depois de memorizadas (sem o risco da criminalização) e sonham um dia, após a guerra, reimprimi-las para as próximas gerações. Mas a utopia de *Fahrenheit 451* não está bem nesse exílio, nessa comunidade de refugiados recitadores, cuja prática de memorização dos tratados filosóficos e tomos de romances não deixa de causar certo desconforto, já que são pessoas fadadas ao mimetismo da tradição, cada qual em seu mundo privado de longas narrativas ou meditações. A utopia, nesta história, está na esperança de que os clássicos venham a ser novamente publicados, um dia, em algum lugar depois da guerra, a guerra que serve recorrentemente de fundo para esse gênero narrativo, a exemplo de *1984*: “A Oceânia estava em guerra com a Lestásia. A Eurásia era uma aliada” (ORWELL, p.215). “O ato essencial da guerra é a destruição, não necessariamente das vidas humanas, mas dos produtos do trabalho humano” (ORWELL, p.226). Os livros são produtos do trabalho humano, entre sua concepção e sua confecção. E no caso de *Fahrenheit*, se os livros são os personagens principais da história, como intuiu Truffaut, é justamente porque se tornam o inimigo não apenas do sistema estatal, mas da própria sociedade, uma sociedade regularmente feliz, ou seja, infeliz: branca, asséptica, dominada por remédios, telas e programas interativos de televisão.

Uma conversa entre Jean Lebrun e Roger Chartier se converte em obra: *A aventura do livro*, 1998: sobre as práticas de leitura, a cultura do impresso e do manuscrito, o nascimento do editor, a invenção do autor, entre outros tópicos.

14 No livro há em um diálogo fundamental entre Clarisse McClellan e Guy Montag. A jovem pergunta se antigamente os “bombeiros apagavam incêndios em vez de começá-los”, ao que Montag nega, respondendo que as casas sempre foram à prova de fogo. Truffaut aproveita essa passagem para o filme: “Estranho”, comenta a Clarisse de Bradbury: “Uma vez me disseram que, muito tempo atrás, as casas pegavam fogo por acidente e as pessoas precisavam dos bombeiros para deter a chama”. (BRADBURY, 2012, p.26).

Ambos, Lebrun e Chartier, citam a expressão utilizada por Foucault, *apropriação penal dos discursos*, para se pensar como o aparecimento do autor na modernidade se deve à proibição daquilo que se escreve e publica, o que justificou “por muito tempo”, como diz Lebrun:

[...] a destruição dos livros e a condenação de seus autores, editores ou leitores [...] As fogueiras em que são lançados os maus livros constitui a figura invertida da biblioteca encarregada de proteger e preservar o patrimônio textual. Dos autos-de-fé da Inquisição às obras queimadas pelos nazis, a pulsão de destruição obcecou por muito tempo os poderes opressores que, destruindo os livros e, com frequência, seus autores, pensavam erradicar para sempre suas ideias (CHARTIER, 1998, p.23).

A pulsão de destruição dos livros e pensadores corresponde ao sonho de apagar o último vestígio de suas ideias no mundo. O autor surge então primeiramente como fomentador (*fauteur*) de textos, citações, discursos, sugere Chartier, motivo pelo qual na gênese do autor se encontra um crime de pensamento escrito.

Ele evocava, por exemplo, esses textos no início da era moderna que, por transgredirem a ortodoxia política ou religiosa, eram censurados ou perseguidos. Para identificar e condenar aqueles que eram seus responsáveis, era necessário designá-los como autores. As primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas alfabeticamente de nomes de autores encontram-se nos Índices dos livros e autores proibidos, estabelecidos no século XVI pelas diferentes faculdades de teologia e pelo papado, e depois nas condenações dos Parlamentos e nas censuras dos Estados. É isso que Foucault chama de “apropriação penal dos discursos” – o fato de poder ser perseguido e condenado por um texto considerado transgressor.

Quando se lança à fogueira o livro, ou mesmo o autor, o que se pretende destruir não é apenas a obra encadernada, nem prioritariamente o corpo de seu responsável, mas as ideias impensáveis para um totalitário. Mais do que isso, o objeto da incineração se dirige às coisas que essas ideias incitam ou mesmo produzam: blasfêmia, insubordinação ou revolução. Se no teatro de Pirandello são os personagens que buscam o autor, o autor já foi antes, na história, encontrado pelo delito de sua obra. Mas a censura não se dirige apenas ao autor ou ao editor, seja seu livro manuscrito ou tipografado. Os leitores também sofrem condenação. Lucien Febvre e Henri-Jean Martin, em um obra fundamental para se entender este fenômeno histórico e cultural que chamamos livro (*O*

aparecimento do livro, de 1958), não deixam de tratar do problema da censura : “Foi para isso que em 1475 a Universidade de Colônia recebeu do papa um privilégio autorizando-a a censurar os impressores, os editores, os autores e até mesmo os leitores de livros perniciosos” (FEBRE, MARTIN, 2017, p.342). “Maus livros”, “livros proibidos e perniciosos”: são os termos usados por ambos os historiadores para definir essa prática persecutória, que é anterior ao surgimento da imprensa e reclama, muitas vezes, a associação entre a igreja e o príncipe, na medida em que reversamente induz a impressão e o comércio clandestinos das obras. Entre a história crítica e a literatura distópica há, por trás dos livros, em todo o caso, três grandes perigos que se constituem como ameaça, decadência e traição para o poder: 1. O pensamento e o conhecimento; 2. O gosto e a imaginação; 3. O amor e as relações afetivas. O campo da filosofia e das ciências, o domínio da estética e das artes, e por fim, o campo da ética e da política. O que implica, e para ficarmos por ora apenas no primeiro tópico, o desprezo ao intelectual, o amante dos livros. Para que então serviria a escola, nesta sociedade? E os livros, o que são, de que valeriam? O capitão Beatty, chefe de Montag, diz para o seu subordinado em tom de lição:

Com a escola formando mais corredores, saltadores, fundistas, remendadores, agarradores, detetives, aviadores e nadadores em lugar de examinadores, críticos, conhecedores e criadores imaginativos, a palavra “intelectual”, é claro, tornou-se o palavrão que merecia ser. Sempre se teme o que não é familiar (...) Todos devemos ser iguais. Nem todos nasceram livres e iguais, como diz a Constituição, mas todos se *fizeram* iguais. Cada homem é a imagem de seu semelhante e, com isso, todos ficam contentes, pois não há nenhuma montanha que os diminua, contra a qual se avaliar. Isso mesmo! Um livro é uma arma carregada na casa vizinha. Queime-o. Descarregue a arma. Façamos uma brecha no espírito do homem. Quem sabe quem poderia ser alvo do homem lido? Eu? Eu não tenho estômago para eles, nem por um minuto (BRADBURY, 2014, pp.81-82).

O nivelamento igualitário garante a paz entre os humanos, a paz da mediocridade: ninguém é melhor que ninguém, portanto é necessário que cada qual continue o mesmo, seja no máximo útil e resoluto, para uma boa educação de fundistas e remendadores, gente de ação. Para o capitão Beatty o livro não passa de “uma arma carregada”, um perigo, um crime. Mas que pavor se oculta atrás da penalização dos discursos e dos autores e que terror o sustenta?

Fahrenheit 451 levanta essa questão, em Bradbury ou Truffaut, e talvez atualmente ela esteja no centro de uma suspeita contra as mais variadas formas de fascismo de nossa sociedade. O fascismo corresponde, sem dúvida, a um fenômeno complexo, antes ainda, ideologicamente confuso na sua origem, “colagem de diversas ideias”, como diz Umberto Eco, “uma colmeia de contradições” (ECO, 1995). É histórico e político seu acontecimento, e em razão disso, seu objeto de seu estudo é temporalmente delimitado: entre 1919 e 1945.¹⁵ Mas seu método de funcionamento, sua estratégia de poder e de propaganda, seu efeito de massa e difusão entre as diferentes classes sociais, não necessariamente se reduzem ao passado, seja a Mussolini ou a Hitler, Franco ou Salazar. Por isso Umberto Eco elabora o conceito de *fascismo eterno*, para o qual atribui alguns traços, dentre os quais está a guerra, ou a iminência da guerra, contra o pacifismo, o menosprezo ao mundo intelectual, a não aceitação do desacordo, o medo da diferença, a frustração individual ou social.¹⁶ O pensador

15 Dada a variedade dos regimes que possam se assemelhar ao chamado fascismo histórico, e a conseqüente indefinição do termo, vem-se acentuando cada vez mais, como diz Edda Saccomani na edição de 1983, “a tendência de restringir seu uso apenas ao Fascismo histórico, cuja história se desenrola na Europa entre os anos 1919 e 1945 e que está essencial e especificamente representado no Fascismo italiano e no nacional-socialismo alemão”. Saccomani, no verbete *fascismo*, do *Dicionário de política* organizado em torno de Norberto Bobbio, lista algumas de suas características fundamentais: um “sistema de dominação”, segundo a representação de “um partido único de massa, hierarquicamente organizado”; “uma ideologia fundada no culto ao chefe, na exaltação da coletividade nacional”; o “aniquilamento das oposições, mediante o uso da violência e do terror”; “um aparelho de propaganda baseado no controle das informações e nos meios de comunicação de massa” (BOBBIO *et al.* 1997, p.466).

16 Umberto Eco fez uma preciosa conferência na Universidade Columbia, em abril de 1995, sobre o que chamou o *fascismo eterno* ou *Ur-Fascismo*. Em sua formação, o “fascismo não era uma ideologia monolítica, mas antes uma colagem de diversas ideais políticas e filosóficas, uma colmeia de contradições. É possível conceber um movimento totalitário que consiga juntar monarquia e revolução, exército real e milícia pessoal de Mussolini, os privilégios concedidos à Igreja e uma educação estatal que exaltava a violência e o livre mercado?”. Eco lista quatorze características do fascismo eterno. Aqui apenas nomeio os tópicos sem sua descrição ou explicação: 1. O culto à tradição; 2. A recusa da modernidade, seguida de uma tendência ao irracionalismo; 3. O culto da ação pela ação e a suspeita com relação ao mundo intelectual; 4. A não aceitação do desacordo e da crítica; 5. O medo da diferença; 6. A frustração individual ou social; 7. O privilégio banal de ter nascido no mesmo país, do que se segue o nacionalismo e a xenofobia; 8. O desconhecimento a respeito daqueles que julgam seus inimigos; 9. O pacifismo é um mal e necessária é a guerra; 10. Elitismo aristocrático, desprezo pelos “fracos”, sem excluir um elitismo popular; 11. A educação para o heroísmo e o culto da morte (renúncia de si e disposição para o assassinato); 12. A vontade de poder é transferida às questões sexuais, por isso o machismo e a condenação aos hábitos sexuais não conformistas”. 13. Populismo qualitativo, sem direitos de cidadão, ao contrário, o dever de assumir o papel de povo, cuja vontade é

brasileiro Florestan Fernandes, em seu estudo e interpretação sobre o fascismo na América Latina, de 1981, precisamente o diz: “O fascismo não perdeu, como realidade histórica, nem seu significado político nem sua influência ativa. Tendo-se em vista a evolução das ‘democracias ocidentais’, pode-se dizer que Hitler e Mussolini, com seus regimes satélites, foram derrotados no campo de batalha. O fascismo, porém, como ideologia e utopia, persistiu até hoje, tanto de modo difuso, quanto como uma poderosa força política organizada”. Florestan Fernandes cita a existência de regimes ainda “explicitamente fascistas” em vários países do mundo, porém, mais sutil e rigorosamente, ele analisa uma “versão industrialista ‘forte’ da democracia” que “contém estruturas e dinamismos fascistas” (FERNANDES, 2015, p.34). Não reduzido ao passado, a política fascista sedimenta um terreno de estudo para a própria compreensão do presente. É o que faz Jason Stanley em seu livro *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”*, de 2018. Stanley também explora, histórica e conceitualmente, as formas pelas quais o fascismo se exerce em nossas sociedades contemporâneas, no centro das quais se encontra o anti-intelectualismo, como atividade coletiva contra a fábula da “doutrinação marxista” ou contra estudos acadêmicos tais como os de gênero: “A política fascista procura minar o discurso público atacando e desvalorizando a educação, a especialização e a linguagem (...) Quando a educação, a especialização e as distinções linguísticas são solapadas, restam somente poder e identidade tribal” (STANLEY, 2020, p.48). *Fahrenheit 451* de Truffaut vivifica no cinema o mal-estar de nosso tempo como parábola de um futuro não apenas provável, mas já presente, ao menos em alguma medida: por representar o medo da crítica e do saber em nome da lei e da ordem. A proibição dos livros, o trabalho e o prazer de vertê-los a cinza e pó, não é senão a imagem de um método militar, autorizado pela sociedade e mantido pelo Estado, para a redução da linguagem e a neutralização do pensamento.

interpretada pelo líder; 14. A instauração da novilíngua (1984 de Orwell): “léxico pobre e sintaxe elementar”. ECO, 1995. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/43281/umberto+eco+14+licoes+para+identificar+o+neo-fascismo+e+o+fascismo+eterno.shtml>.

O que pode haver nos livros?

Os créditos iniciais da distopia cinematográfica de Truffaut são propositalmente falados, não escritos, com aproximações rápidas de enquadramento, em *close-up*, nas mais variadas imagens de antenas metálicas, cada qual em uma única matiz de cor (verde, lilás, amarelo queimado...), como espécie de negativos de uma fotografia e símbolo quase profético de uma sociedade interconectada por redes de comunicação. O roteiro é de François Truffaut e Jean-Louis Richard. Aparecem em cena os bombeiros, todos trajados de preto, com luvas e capacete com o número estampado 451, o carro vermelho longo e aberto, futurista, com giroflex, e na parte frontal o emblema da salamandra, símbolo da própria corporação, viatura sobre a qual montam e saem do quartel para cruzar a cidade sob a música de Bernard Herrmann, responsável por boa parte das trilhas de Hitchcock, com quem, aliás, Truffaut tem um dos mais belos livros de conversação sobre cinema.¹⁷ “As coisas de ficção-científica são muito difíceis de realizar e correm frequentemente o risco de ficarem ridículas (...) É por isso que eu pedi a Bernard Herrmann uma música dramática de tipo tradicional sem nenhum caráter futurista”, diz Truffaut (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*). Os bombeiros têm uma diligência: encontrar livros em uma habitação. O primeiro que aparece é Dom Quixote, dentro de um lustre. Curiosamente, o mesmo livro que é citado, poucos anos mais tarde, na biblioteca da estação de Solaris, no filme de Tarkovsky. Não falta técnica aos bombeiros para, no interior do apartamento, encontrar as mais diferentes edições, mesmo dentro, por exemplo, de um aparelho de televisão: imagem que por si só já ganha uma potência crítica. Os livros são recolhidos, embrulhados e lançados à rua do alto de um prédio, empilhados sobre uma grelha rapidamente montada, banhados pelo querosene e, aos olhos de algumas pessoas, consumidos por uma só labareda cuspidada de uma réplica de fuzil, o lança-chamas empunhado por Montag (Oskar Werner), ao fim de uma extensa mangueira. Terminada essa

17 Cf. Truffaut, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

sequência, com o sorriso de orgulho do capitão Beatty (Cyril Cusak), que alude a uma provável promoção a Montag, abre-se o plano de uma paisagem pela qual corta a linha de um metrô suspenso por uma estrutura de aço, em arcos, pela qual o trem desliza. É a primeira vez, dentro do metrô, que Clarisse (Julie Christie) se dirige ao bombeiro, e com ele conversa. A conversa é uma experiência muitas vezes perigosa nessas distopias, inevitavelmente clandestina, no mínimo incomum, sobretudo entre estranhos. Mas Clarisse tem o álibi e a curiosidade da juventude (no filme tem 21 anos, no livro quase 17), e ainda a desculpa de já reconhecer Montag como o seu vizinho. Sua profissão ela deduz: pelo cheiro de querosene, pergunta Montag, sorrindo, sem levar em conta a farda, sobre a qual Clarisse já havia comentado: “por que queima livros?”, ela pergunta rapidamente. “É um trabalho como qualquer outro”, responde o bombeiro: “trabalho com alguma variedade. Segunda, queimamos Miller. Terça, Tolstoi. Quarta, Walt Whitman. Sexta, Faulkner. Sábado e domingo, Schopenhauer e Sartre” (TRUFFAUT, 1966).¹⁸ Clarisse pergunta se Montag não gosta de livros, ao que de imediato o bombeiro responde serem apenas lixo. “Então, por que há ainda pessoas que os lêem sendo tão perigosos?”. Montag supõe inicialmente ser pela proibição, depois pelo fato de que os livros perturbam as pessoas, fazem-nas anti-sociais (TRUFFAUT, 1966). Neste encontro, Clarisse faz mais duas perguntas a Montag, espontaneamente diretas, e existencialmente decisivas: se ele lia os livros antes de queimar e se era feliz. A primeira questão Montag responde negativamente. Para a segunda, a jovem sequer espera resposta. Corre para sua casa.

Clarisse é substancial para Truffaut. Está no filme a um passo de se tornar professora, faz o estágio de formação. Clarisse, e sua família, desaparecem da vizinhança em um dado momento do romance. Clarisse é, aliás, dita morta em Bradbury, informação que capitão Beatty confirma, sem dizer objetivamente a razão deste acontecimento. A conversa do capitão é, de fato, sempre cheia de evasivas, inflada de princípios morais sem premissas, desvios tolerados pela

¹⁸ As citações do filme são retiradas do texto legendado em português, do DVD Vídeo, distribuição da Universal pictures, conforme referência completa ao fim do ensaio na Filmografia.

autoridade do cargo, certezas que revelam o medo da interlocução e da dúvida, preceitos de um fascismo estratégico e naturalizado, por isso ele fala, precisa falar, e quer ensinar esses seus preceitos, como se também pudesse e quisesse ser professor. Gosta de Montag porque fala pouco, como diz no filme. Por que, afinal, capitão Beatty se importaria com a moça?

Clarisse McClellan? Temos um dossiê sobre sua família. Nós os observamos cuidadosamente (...) Nunca encontramos um livro. O tio tinha antecedentes vagos: anti-social. A garota? Era uma bomba-relógio. A família vinha alimentando seu subconsciente (...) A coitada da garota está morta, e foi melhor para ela (...). Se não quiser um homem politicamente infeliz, não lhe dê os dois lados de uma questão para resolver; dê-lhe apenas um. Melhor ainda, não lhe dê nenhum (...) Encha as pessoas com dados incombustíveis, entupa-as tanto como os "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 (...) Não as coloque em terreno movediço, como filosofia ou sociologia, com que comparar suas experiências. Aí reside a melancolia (BRADBURY, 2012, p.84)

Essa forma primária e despótica de compreender o mundo não é um fenômeno isolado, no caso do capitão Beatty: entupir de fatos e dados as pessoas para que se julguem brilhantemente informadas, e nunca lhes dar mais do que um lado de uma questão, se possível, nenhum lado, para a própria felicidade. Essa forma de compreensão traduz algo a respeito do que está convencida boa parte das pessoas nas cidades distópicas: o risco de se pisar em terrenos movediços como a filosofia e a sociologia e o perigo de se guardar e ler livros dessa natureza. Os bombeiros invadem casas, mas atuam também nas ruas, calçadas, nos parques, interceptam crianças, velhos, abrem mochilas, bolsas, tocam a barriga de uma gestante, cenas que Truffaut inventa com muita perspicácia, porque, como ele próprio admite: este filme, "como todos os filmes tirados de um bom livro, pertence pela metade a seu autor, Ray Bradbury" (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*). A outra metade está nas mãos do cineasta. Ou nos seus olhos. A razão autoritária é, em todo o caso, a coisa mais bem distribuída nos regimes fascistas, como o bom-senso o é entre os humanos para Descartes. Capitão Beatty reúne em si a simplificação de um mundo no qual é melhor que não haja lugar para a hesitação, para que a dúvida não dê lugar à investigação, a investigação às ideias, e as ideias não afastem as pessoas das coisas banais, ou crie condições

para a melancolia, a depressão, o suicídio. O mais contraditório é que é justamente este tipo de sociedade que permite, por exemplo, a normalização do suicídio, como acontece em *Fahrenheit*. A primeira vez na história que Montag entra em sua casa é para flagrar a companheira no chão do banheiro, já quase sem vida, depois de ingerir um frasco de pílulas para dormir (no filme, estimulantes com sedativos). Os agentes da emergência resolvem o problema como uma ocorrência habitual, dez casos por noite (romance), cinquenta por dia (filme): duas máquinas bastavam, uma para sugar o veneno do estômago, a outra para drenar “todo o sangue do corpo” e substituí-lo por sangue e linfa frescos” (BRADBURY, 2012, p.33). A percepção confusa e temerosa da realidade das coisas do capitão Beatty encontra apoio e ressonância em Linda (Milred no romance), companheira de Montag. É ela quem, ao fim da história, o denuncia, ao depositar o envelope na caixa de delações do quartel. Por quê? É insuportável ter um marido leitor, quando até então era um homem da lei, e agora não parava de trazer e esconder livros em casa, livros que são lixo, como dizem as amigas. Montag também deixa de se ocupar com a companheira, simplesmente porque, como diz a ela, não pode perder tempo: precisa de seus livros para “absorver as recordações do passado” (TRUFFAUT, 1966). Quando Montag desliga a tela da sala e lê em voz alta o trecho de um romance para as amigas de Linda (Julie Christie), já bastante assustadas com a audácia do proibido, uma delas chora compulsivamente: “não aguento mais esses sentimentos. Esqueci-me desses sentimentos” (TRUFFAUT, 1966). Apenas a poesia, a obra de arte, pode articular a voz muda de um sentimento, reinventá-lo para ser lembrado, ou percebido pela primeira vez, como se algo desconhecido emergisse de dentro do corpo. Esquecer é a regra em *Fahrenheit*: até mesmo de fatos inesquecíveis (Linda não lembra como conheceu Montag), ou mesmo de coisas que não são somente fatos, nem apenas coisas, mas sensações. Para Linda, que passa a maior parte do tempo em casa, bastava a Família fictícia dos personagens de programas interativos das telas. Programas nos quais por vezes atuava, à maneira de uma atriz, com um roteiro previsto, sob a ilusão de que respondia sincronicamente às perguntas, ou apenas os assistia, sozinha, ou na companhia de suas amigas. Todas as pessoas

estavam sempre conectadas. Os moradores daquela cidade eram chamados de *primos e primas*, como se pertencem à mesma família. Perder essas amigas, como acontece quando Montag lê o trecho de um romance, significa para Linda deixar “de ser popular” e de pertencer à Família (TRUFFAUT, 1966). O valor do social, ainda que a família seja virtual, é superior ao valor da cultura, para a qual os livros ainda são um dos suportes materiais possíveis de nossa tradição, impresso ou digital. No filme, é a mesma atriz que interpreta ambas as personagens, Linda e Clarisse: Julie Christie, a quem Truffaut julga excepcional como companheira das gravações. Clarisse, de cabelo curto, aparece nas cenas de frente, Linda, de cabelos longos, predominantemente de perfil, um perfil “muito bonito, à maneira de um desenho de Cocteau; o nariz reto e o lábio superior bem marcado” (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*).

Clarisse é mais valiosa para Truffaut do que para Bradbury: ela reúne, em uma só figura, o papel da menina do romance ao papel do professor Faber, que orienta Montag tanto para a rebelião quanto para a fuga da cidade. O personagem do professor Faber é portanto suprimido no filme. Assim como o cão autômato do romance, criatura de aço, bronze e cobre de oito pernas, Truffaut o descarta: seus olhos prescrutadores na direção de Montag, na obra de Bradbury, são substituídos pelo olhar de um colega bombeiro, Fabian (Anton Diffring), que o repara sistematicamente, como se pudesse apanhá-lo desprevenido, por algum vacilo de caráter, sempre tão metódico e eficiente. Em torno de Clarisse também está sua tia, com quem mora, a senhora que morre cremada na imensa fogueira formada pelos livros de sua biblioteca, durante a ação dos bombeiros. Uma sequência bela e terrivelmente dramática na história do cinema. Depois de os bombeiros terem espirrado querosene nos livros e contado o tempo para que a senhora abandonasse a casa, ela mesma acende o fósforo, os bombeiros recuam, é o último gesto de sua liberdade, privada já do que lhe dava sentido. Pouco antes, capitão Beatty lhe pergunta: o que quer, o martírio? Ao que a tia (Bee Duffell) de Clarisse responde: “Não, quero apenas morrer como vivi” (TRUFFAUT, 1966). Quando o capitão Beatty encontra essa biblioteca, na parte superior da casa, em uma espécie de sótão, imediatamente chama Montag (que em Truffaut já havia começado a ler), e com uma fisionomia radiante o capitão comenta ter visto uma

igual assim apenas muito jovem, nem possuía ainda o direito de portar e usar o lança-chamas. Capitão Beatty aproveita a ocasião para expor o seu desprezo à literatura e à filosofia, às novelas e aos sistemas de pensamento, por tudo aquilo que desconhece, ou porque nada existe do que contam, ou porque é a disputa e a vaidade que conduzem os raciocínios. Fabian, o colega bombeiro, flagra, entre os livros de uma prateleira, Montag escondendo em sua bolsa um dos exemplares. Em uma sequência anterior a essa, quando Clarisse liga para a central dos bombeiros, de uma cabine bem ao lado do quartel, e se passa pela mulher de Montag para avisá-lo doente, é Fabian quem vê seu colega com uma desconhecida. Fabian, o olhar do cão autômato do romance. Clarisse, nessa ocasião, convence Montag a acompanhá-la até a escola de onde recém havia sido dispensada como professora, sem saber o motivo. A cena do corredor da escola retorna em um pesadelo de Montag, com uma técnica onírica hitchcockiana: a imagem do corredor da perspectiva de quem por ele caminha, as paredes instáveis, imagem sobre a qual aparece o trilho suspenso, da perspectiva agora do trem em movimento, a música de Bernard Herrmann, depois a casa da tia, o amontoado de livros ao chão, e a imagem de Clarisse, que saca dos bolsos os fósforos, como presa de um destino semelhante ao da tia, sorri, disposta também a morrer por algo além de si mesma. Em Bradbury, Montag, antes de seu primeiro contato com a leitura, desabafa: “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 a troco de nada” (BRADBURY, 2012, p.73).

O exílio das pessoas-livros e a memória como resistência

Mas, afinal, o que pode haver nos livros? Se permanecem fechados, nada. “O que é um livro que não se lê?”, pergunta Maurice Blanchot: “Algo ainda que não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou *seja* escrito – desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva” (BLANCHOT, 1987, p.193). Sem dúvida, há livros que

poderiam permanecer fechados ou, antes, dispensados de existir. Nietzsche, com aquela ironia muitas vezes cruel, sugere uma lei draconiana para escritores: “Deveríamos considerar o escritor como um malfeitor que apenas em raríssimos casos merece a absolvição ou a graça: isto seria um remédio contra a proliferação dos livros”. (NIETZSCHE, 2000, p.135). Mas, também não é tão simples assim: evitar tanto a proliferação de autores quanto o alcance de seus textos, cuja banalidade e narcisismo ofendem o juízo minimamente treinado nas letras. A beleza, o rigor, a fluência e a generosidade de quem escreve não deixa de ser medida pelos mesmos critérios e virtudes de quem lê. Se houvesse tal lei, quem a aplicaria? O malfeitor de Nietzsche, em um regime de opressão, não poderia ser o escritor mais lucidamente feroz e perspicaz? A tradição, em todo o caso, não oferece poucas obras cuja potência literária e pertinência filosófica são indiscutíveis, por aquilo que se firmou justamente como tradição na história do Ocidente, pela imbricação da leitura, da escritura e da crítica, e que como tal surgiu e permaneceu, ou melhor, prosseguiu. Ítalo Calvino colocou um problema importante no título de uma de suas obras: *por que ler os clássicos*. Quem hoje se presta a abrir livros para lê-los e aprendê-los, rastreá-los com o máximo de atenção, relê-los com espanto, sobretudo se exigem calma para sua descoberta, tempo para sua interpretação, contra o que não bastaria dizer “isso não combina comigo, portanto não me serve”? As obras de arte não existem para nos servir, apenas servem para nos lembrar, já que o devir da história é coberto pelo furor natural do esquecimento. A cultura, nesse sentido, é uma contra-natureza. “Os livros servem para nos lembrar quanto somos estúpidos e tolos”, diz o professor Faber de Bradbury: “São o guarda pretoriano de César, cochichando enquanto o desfile ruge pela avenida: “Lembre-se, César, tu és mortal” (BRADBURY, 2012, 111). Os livros talvez nos dissessem: “Lembra-te do que ignoras”.

Faber, aliás, é um nome nada casual para o personagem de um professor que, como tal, não é apenas o protetor dos livros, como suporte das mais variados gêneros de discursos e estilos de escrita, entre crônicas e epístolas, teses e sermões, mas o hermeneuta de uma cultura que fez da escrita um meio privilegiado de circulação de algo para além de seus autores, de Safo de Lesbos a

César Vallejo. O termo *faber* tem origem no latim e indica artesão, artífice, e pode especificá-lo ainda mais, como o carpinteiro ou escultor. É possível reconhecer muitas correspondências entre o professor e o escultor, já que uma parte da educação é modelar o caráter, de si mesmo e do outro. E se o professor é aquele que tem por profissão proferir (*profiteor, profiterere*), ou seja, declarar publicamente, ele o declara com base naquilo que já foi dito, na maior parte das vezes, escrito, já que o dito se perde na voz que articula o som a quem ouve, entre a palavra e o mundo, a frase e o diálogo. Em contrapartida, os livros são objetos fabricados, em dois sentidos. Como objetos físicos passam por um processo de impressão gráfica, corte, costura, capa, contracapa etc. Como frutos do pensamento, o livro existe por uma manufatura das ideias. Em um sentido amplo, como escreve Hannah Arendt:

As obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isto deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais (...) Naturalmente, a reificação que ocorre quando se escreve algo, quando se pinta uma imagem ou se modela uma figura ou se compõe uma melodia tem a ver com o pensamento que a precede; mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda do instrumento primordial – a mão (...) – constrói as coisas duráveis do artifício humano (ARENDDT, 2004, 182).

Na comunidade de pessoas-livros de *Fahrenheit* acontece uma inversão desse processo de reificação do labor do pensamento, labor transfigurado pelo gesto de uma mão que escreve a grafia justaposta das palavras, em verso, prosa ou conceito. As pessoas-livros fazem o contrário: da leitura repetida de um artefato em mãos, o livro, memorizam o seu conteúdo e depois o queimam. Sonham republicar os clássicos depois de superarem o que chamam a *idade das trevas*, como um fenômeno cíclico da história. Mas quem eram essas pessoas? É Clarisse quem fala delas pela primeira vez a Montag. Truffaut cria uma cena no porão da casa de sua tia, aonde Clarisse conduz Montag para encontrar e queimar um pergaminho com o paradeiro de cada um dos amigos de seu tio, um intelectual, que não conseguiu, como Clarisse, fugir da polícia. São pessoas “que desapareceram”, explica Clarisse: “Algumas foram presas mas conseguiram fugir. Outras foram libertadas. Algumas não esperaram ser presas. Apenas se esconderam. Nos campos, nas florestas, nos montes. Elas vivem em pequenos

grupos. A lei não pode tocá-los”. Clarisse revela o caminho a Montag, “rio acima até a antiga estrada de ferro” (TRUFFAUT, 1966). Ambos pressentem a separação definitiva, como se veriam ainda? Montag retorna ao quartel, declara a capitão Beatty o desejo de sair da corporação, mas se vê obrigado à última diligência, sob o apelo amigável do capitão. Com a tropa de bombeiros montados na salamandra, a viatura, Montag chega ao endereço mais do que conhecido: a sua própria casa. À sua surpresa, Fabian responde com um riso cínico. Montag cruza com Linda, que está partindo, com malas em mãos e poucas palavras. A casa é rapidamente ocupada pelos bombeiros. Montag recebe a arma de chamas em mãos e a ordem de encontrar e queimar os próprios livros: ele põe fogo na cama de casal, no quarto, depois, aos gritos do capitão, nos livros. Avisado por Fabian, capitão Beatty se aproxima de Montag para arrancá-lo da farda mais um livro para ser destruído. Montag o toma de volta, se afasta. Capitão Beatty lhe aponta uma pistola. Montag não vacila e lança o fogo contra o capitão. Assim como a tia de Clarisse havia se suicidado com seus muitos livros, Montag foi capaz de matar seu comandante por um único exemplar. O que há em um livro senão a promessa de tantos outros, o caminho de ideias e palavras que produzem prazer à imaginação e entusiasmo ao pensamento, mais do que isso, atravessam e transformam quem conhece por amor ao saber? Michel de Montaigne busca nos livros “o prazer de um honesto passatempo”, e nesse estudo, continua ele, “não me prendo senão ao que possa desenvolver em mim o conhecimento de mim mesmo e me auxilie a viver bem e morrer bem (...)”. Mais adiante, Montaigne declara sua preferência literária: “Quero pensamentos que desde o início ataquem o ponto principal do problema” (MONTAIGNE, 1972, p.199).

É o prazer de encontrar algo nos livros que dá coragem à revolta de Montag. Nem sempre é um prazer de fruição, fácil, mas ao contrário, é lento, sopesado, introspectivo. Em bem poucas palavras muita coisa se diz na boa literatura, mas é preciso ganhar vocabulário, reler a sentença, firmar o ritmo, deixar-se levar, recuar também, e contrapor o gosto que a moda já não mais convence. “Todo mundo pode testemunhar que o prazer do texto não é seguro: nada nos diz que esse mesmo texto nos agradará uma segunda vez; é um prazer friável, cortado

pelo humor, pelo hábito, pela circunstância, é um prazer precário” (BARTHES, 2008, p.62). A reação de Montag, para voltarmos ao filme, e a consequente morte do capitão, não lhe dá escolha senão a fuga. Uma fuga da polícia que o persegue por helicópteros, mas antes por uma milícia de soldados voadores, com duas turbinas sob os braços, único efeito especial futurista usado por Truffaut (fora o poste de emergência dos bombeiros, pelo qual se podia não apenas descer, mas também subir, de um piso a outro do quartel). “As coisas de ficção científica são muito difíceis de realizar e arriscam frequentemente se tornarem ridículas” (TRUFFAUT, 1985, *tradução nossa*). É uma suspeita sobre a qual escreve Jean-Claude Carrière alguns anos mais tarde, em *A linguagem secreta do cinema* (1994): “a ficção científica no cinema envelhece ainda mais rapidamente que nos livros, pois tem que dar forma e substância visível ao futuro” (Jean-Claude CARRIÈRE, 2015, p.110). Não por menos, Tarkovsky, para o seu *Solaris*, pede para sua figurinista não usar nos personagens roupas espaciais: “daqui a trinta anos as pessoas irão rir de nós”, conta a própria figurinista, Nelli Fomina (Joana Amaral CARDOSO, 2016). Truffaut teve esse cuidado de não parecer ridículo. Evitou também incendiar a cidade inteira, como em Bradbury. Quando a polícia perde de vista Montag, o jornal cria um duplo do bombeiro: um ator é posto no seu lugar, visto nas telas das casas correr desesperadamente da polícia, até sofrer rajadas de um helicóptero. Morte ficcional, arquitetada pelo governo para abrandar o pânico dos primos e primas e honrar a eficiência da polícia (próximo ao que chamaríamos hoje de *fake news*, preservando toda a complexidade do termo). Montag de verdade assiste toda a cena em um antigo televisor, já acolhido pela comunidade de pessoas-livros, ciceroneado por um homem chamado *A vida de Henry Brulard* de Stendhal (Alex Scott). “Bem-vindo de volta da terra dos mortos”, ouve Montag no romance de Bradbury, quando recebido nessa comunidade (BRADBURY, 2012, p.182). É apresentado aos marginais amantes da literatura e da filosofia, cujos nomes eram assim substituídos pelos títulos de livros memorizados, e o sobrenome, seus autores: a *República* de Platão, o *Príncipe* de Maquiavel, as *Crônicas marcianas* de Bradbury, *A questão judaica* de Sartre, *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. Lá onde

reencontra Clarisse e onde ele, Montag, recebe a missão de decorar as *Histórias de mistério e imaginação* de Edgar Allan Poe, o exemplar pelo qual havia lutado contra capitão Beatty. Não deixa de ser estranho vermos no único lugar de alguma liberdade, no exílio de uma floresta, esses amantes de livros submetidos à condição de ventríloquos da tradição. Em contrapartida, não haveria uma postura socrática por trás dessa aparente mimética? Primeiro, por não se confiar na escrita o remédio para a memória, por ser justamente a causa do esquecimento, como aparece em *Fedro*,¹⁹ segundo, se as obras filosóficas e literárias são cópias das ideias da beleza, memorizá-las não serviria de método para a lembrança das próprias ideias, conquanto tenham os clássicos o lugar de modelo em uma cultura? De tudo o que foi escrito, o que afinal valeria guardar para ser transmitido a outras gerações, entre a linguagem artística de uma época e o sonambulismo poético de outra, sobretudo se entre uma e outra se persegue o trabalho do pensamento ou se condena a leitura? Que critérios haveria para julgar o memorável de uma obra de arte literária e filosófica, o memorável não apenas do que ganhou na história divulgação e reconhecimento quando publicado, mas também do que ficou soterrado, selecionado como proibido, marcado como transgressor, ou mesmo desaparecido nas cinzas de uma ordem, religiosa ou política, e vivo apenas nos fragmentos e na glosa de seus discípulos? Hoje podemos guardar bibliotecas inteiras em um único dispositivo do tamanho de um dedo, mas parecemos mais interessados na capacidade de armazenamento de dados do dispositivo do que na experiência de ler e reler os

19 Em *Fedro*, Sócrates narra o encontro entre o demônio Tot e o rei Tamus do Egito. Tot foi quem descobriu “os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, o jogo do gamão e dos dados, e também os caracteres da escrita”. Tot vai ao encontro de Tamus para apresentar suas artes, “com a sugestão de serem ensinadas aos egípcios”. À medida que Tot as descrevia, o rei fazia suas ponderações. Quando Tot apresenta a escrita como remédio (*phármakon*) contra o esquecimento e a ignorância. Pela afeição que dedica à escritura, replica o rei, “atribuis-lhe ação exatamente oposta à que lhe é própria, pois é bastante idônea para levar o esquecimento à alma de quem aprende, pelo fato de não obrigá-lo ao exercício de memória. Confiantes na escrita, será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no seu próprio íntimo e graças a eles mesmos que passarão a despertar suas reminiscências. Não descobriste o remédio para a memória (*mnémes*), mas apenas para a lembrança (*hypomnéseos*). O que ofereces aos que estudam é simples aparência de saber (*mathetais dóxan*), não a própria realidade (*alétheian*)” (FEDRO, 2011, 275A-B, p.183).

livros que sempre nos devolvem mais do que somos. Há, afinal, ainda quem queira se ocupar de leituras para além dos *posts*, fatos, falsos, editados, reproduzidos, curtidos, polêmicos, terrivelmente verdadeiros, substituídos, e finalmente esquecidos? Como em *1984*: “Tudo se esvanecia na névoa. O passado fora anulado, o ato da anulação fora esquecido, a mentira se tornara verdade” (ORWELL, 2009, p.94). Há um momento do *Fahrenheit* de Truffaut simbolicamente muito rico: Montag vai à casa de Clarisse procurá-la após a morte da tia, e não a encontra. Ao perguntar à vizinha se ela sabia de seu destino, a mulher responde não, simplesmente a levaram, não fazem isso agora? Essas pessoas eram diferentes de nós, ela comenta, e sem dizer mais nada, faz um gesto com a cabeça em direção às antenas sobre as casas da redondeza, e depois outro gesto em direção à casa dos tios de Clarisse: não vemos antenas, é a única casa sem antenas. Não estavam interconectados como todos os outros, todos, sem exceção, partes de uma grande Família virtual de sua cidade. Em contrapartida, Clarisse e o seus tios traziam consigo, bem guardados, uma legião de poetas, dramaturgos, pensadores e romancistas que os ligava não ao mundo privado e fictício dos primos, mas ao mundo público das ideias, ainda e sempre por ser conhecido, a própria cultura, cujas obras literárias, produzidas por mãos humanas, precisam de educação e tempo para serem penetradas e percorridas, como um corpo que sensualmente nos desperta a cada toque e vez decifrado, caso não nos baste uma sociedade de autômatos, estimulados para ação e adormecidos para o pensamento.

Considerações finais

O cinema já foi muito pensado no século 20 e continua a ser uma potência em termos de estética e de massificação, embora as séries de TV em casa tenham envolvido mais as pessoas nos últimos tempos do que a experiência dos longas-metragens em salas de cinema, já predominantemente comercializadas. O movimento da *Nouvelle vague* jamais deixou de pensar o que significa fazer cinema, de tal modo que os bastidores da montagem se tornam também a razão

para se rodar um filme, a exemplo de *O desprezo* (*Le mépris*) de Godard, em 1962, e de *A noite americana* (*La nuit américaine*) de Truffaut, 1973. Mas a guerra e o pós-guerra também colocou o movimento cinematográfico diante dos totalitarismos, razão pela qual Godard não deixou de fazer sua distopia, *Alphaville* de 1965, que como tal, comparativamente a *Fahrenheit 451*, parece uma exceção à estética predominante de um cinema autoral das pequenas coisas e grandes amores, sem os quais faltaria à vida a pulsação da beleza. A narrativa distópica, seja a que projeta um futuro próximo ou a que o imagina distante a ponto de ser perder a noção do tempo, coloca diretamente o problema de nosso presente, no curso do qual as ruínas e catástrofes do passado são apagadas por uma estratégia política de esquecimento dia após dia, nas redes sociais, nos discursos: a condenação da história crítica, a negação dos fatos e das ciências, a perversão do sentido das coisas e dos nomes, o progresso à custa de nossos minérios, matas e povos originários. A ficção representaria algo de nossa realidade ou, inversamente, a nossa realidade já seria distópica o bastante para não mais a crermos? Em que medida a privação do livro, literário ou filosófico, não apenas nos rouba o prazer profano do desconhecido, do ainda não pensado, mas desfaz os vestígios de revolta e consolo gravados pelas palavras, daquelas vozes que ainda falam de seus túmulos, que são os livros fechados? Se *Fahrenheit 451* abusa do fogo para a destruição das ideias subversivas, o archote de Prometeu, no mito trágico do Ocidente, é também a metáfora necessária à razão viva dos mortais, como princípio de domínio das artes e dos ofícios no mundo, entre os quais está a invenção do alfabeto e da escrita. A máxima latina relida como divisa do iluminismo, *sapere aude* (*ousa saber*), ainda perturba o estratégico obscurantismo de Estado. É preciso reativá-la a cada manhã, com as dúvidas e a coragem de nossos antepassados, não poucas vezes queimados ou fuzilados pelo que melhor de si, e de sua língua, puderam nos deixar. Em uma de suas anotações, em *O escritor e seus fantasmas* (1963), Ernesto Sabato lembra a que se destina a literatura:

Dizia Donne que ninguém dorme na carreta que o conduz do cárcere ao patíbulo, e que no entanto todos dormimos desde o útero até a sepultura, ou não estamos inteiramente despertos.

Uma das missões da grande literatura: despertar o humano que viaja até o patíbulo. (SABATO, *tradução nossa*, 2007, p.272).

Referências

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. br. Mário Gama Kury. 3ª Edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

AUMONT, Jacques (et alli). *A estética do filme*. 9.ed. trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

BABY, Yvonne. « Entretien avec François Truffaut à propos de "Fahrenheit 451" », *Le Monde*, 18 septembre 1966.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Trad. Cid Knipel. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2014.

_____. *As crônicas marcianas*. RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1980.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C, Varriale et al. 9ª. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARDOSO, Joana Amaral. No cinema de Tarkovsky a camisa do actor é feita do mesmo material que a cara dele. Entrevista com Nelli Fomina. Lisboa: Ípsilon, 2016.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

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

2017.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.

_____. “Escutar os mortos com os olhos”. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Trad. Stela Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

DÜLMMANN, Eva. *François Truffaut, Fahrenheit 451: quand les livres brûlent*. Grin, 2007.

ECO, Umberto Eco. *O Fascismo Eterno*, in: Cinco Escritos Morais. Tradução: Eliana Aguiar, Editora Record, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/43281/umberto+eco+14+licoes+para+identificar+o+neo-fascismo+e+o+fascismo+eterno.shtml>.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. Trad. Fulvia M. L. Moretto & Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FERNANDES, Florestan. “Notas sobre o fascismo na América Latina”. In: *Poder e contrapoder na América Latina*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GIL, Luis García. *François Truffaut*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

HAMILTON, Tim. *Fahrenheit 451. A adaptação autorizada*. Trad. Felipe Vieira. São Paulo: Excelsior, Book one, 2019.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Trad. Lino Vallandro, Vidal Serrano. São Paulo, 2011.

_____. *A situação humana*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul (Globo Livros), 2013.

LEM, Stanislaw. *Solaris*. trad. Eneida Frave. São Paulo: Aleph, 2017.

MILL, John Stuart. *Hansard's Parliamentary Debates*. Third series, vol. 190, no. 1517, Cornelius Buck, Paternoster Row, London, 12 March, 1868. Disponível em: https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1868/mar/12/adjourned-debate#S3V0190P0_18680312_HOC_54.

MILNER, Andrew. *Changing the climate: The politics of dystopia*. Continuum: Journal of Media & Cultural Studies Vol. 23, No. 6, December 2009, 827–838.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. v.XI (Os pensadores). Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MORUS, Thomas. *Utopia*. Trad. Márcio Meirelles Gouvêia Júnior. São Paulo: Autêntica, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner; Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O que é o fascismo?* Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Literatura e política*. Jornalismo em tempos de guerra. trad. Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011.

POSPÍŠIL, Jan. *The Historical Development of Dystopian Literature*. UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUC, 2016. Disponível em: https://theses.cz/id/dlhyhf/Dystopia_Pospisil.pdf.

RABOURDIN, Dominique. *Truffaut par Truffaut*. Paris: Éditions du Chêne, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

ROSSET, Clément. *Reflexiones sobre cine*. Traducción de Ariel Dilon. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

SABATO, Ernesto. *Obra completa. Ensaaios*. 4ª.ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”*. Trad. Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2020.

STOCK, Adam. *Mid Twentieth-Century Dystopian Fiction and Political Thought*. Doctoral thesis, Durham University. Available at Durham E-Theses, 2011. Disponível em: <http://etheses.dur.ac>.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TRUFFAUT, François. *Le plaisir des yeux*. Paris: Champs arts, 1987.

_____. *Las películas de mi vida*. Trad. Nicolás Gómez y Guadalupe Marando. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.

_____. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Truffaut par Truffaut, Fahrenheit 451, un tournage difficile*. Extraído de Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*. Éditions du Chêne, 1985. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=9>.

WELLS, H.G. *A Modern Utopia*, ed. Mark R. Hillegas. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. Trad. Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

Filmografia

A arte de François Truffaut. A noite americana (1973, 115 min.). *De repente, num domingo* (1983, 111 min.). *Atirem no pianista* (1960, 82 min.). DVD Vídeo. Versátil Home Vídeo (colorido e preto e branco). Idioma: Francês. Legendas: português.

As duas inglesas e o amor, 1971. Dir. François Truffaut. Roteiro: François Truffaut e Jean Gruault. Baseado no romance homônimo de Henri-Pierre Roché. mk2. Versátil Home vídeo (129 min.). Colorido. dolby digital 2.0. Idioma: Francês. Legendas: português.

Coleção Jean-Luc Godard. Para sempre Mozart (81 min.). *Alphaville* (95 min.). *Tempo de guerra* (77 min.). DVD Vídeo. Europa Filmes. Idioma: Francês. Legendas: português.

Fahrenheit 451, 1966 (longa-metragem). Dir. François Truffaut. Roteiro: François Truffaut e Jean-Louis Richard. Baseado no romance de Ray Bradbury. Produção: Lewis Allen. Distribuição: Universal Pictures. DVD Vídeo (111 min.). widescreen anamórfico. Cor. dolby digital 2.0, em, em inglês. Legendas: inglês e português.

Louis Malle (coleção). *Pretty baby – Menina bonita* (1978, 105 min.). *Lua negra* (1975, 100 min.). *Amantes* (1958, 90 min.). *Zazie no metrô* (1960, 92 min.). DVD Vídeo. Cor/PB. Dolby digital 2.0. Idioma: Francês. Legendas: português.

Nouvelle vague (1). *O ano passado em Marienbad* (1961, 93 min.), de Alain Resnais. *Os libertinos* (1959, 78 min.), de Jean-Pierre Mocky. *Um só pecado* (1964, 95 min.), de François Truffaut. *Banda à parte* (1965, 95 min.), de Jean-Luc Godard. *A baía dos anjos* (1963, 84 min.), de Jacques Demy. *Paris nos pertence* (1960, 136 min.), de Jacques Rivette. DVD Vídeo. Versátil Home vídeo. Preto e branco. Idioma: Francês. Legendas: português.

Nouvelle vague (2). Uma mulher casada (1964, 95 min.) de Jean-Luc Godard. *Educação sentimental* (1962, 92 min.), de Alexandre Astruc. *Ascensor para o cadafalso* (1958, 91 min.) de Louis Malle. *O silêncio do mar* (1949, 87 min.), de Jean-Pierre Melville. *Céline e Julie vão de barco* (1974, 194 min.). P&B e colorido. DVD Vídeo. Versátil Home vídeo. Preto e branco. Idioma: Francês. Legendas: português.

Nouvelle vague britânica. Tudo começou num sábado (1960, 89 min.), de Karel Reisz. *Um gosto de mel* (1961, 100 min.), de Tony Richardson. *Vida de solteiro* (1960, 104 min.), de Tony Richardson. *Ainda resta esperança* (1962, 112 min.), de John Schlesinger. DVD Vídeo. Versátil Home vídeo. Preto e branco. Idioma: Francês. Legendas: português.

Nouvelle vague Tcheca. Trens estreitamente vigiados (1966, 93 min.), de Jiří Menzel. *A virgem milagrosa* (1967, 96 min.), de Štefan Uher. *Diamantes da noite* (1964, 67 min.), de Jan Němec. *Iluminação íntima* (1965, 73 min.), de Ivan Passer. DVD Vídeo. Versátil Home vídeo. Preto e branco. Idioma: Francês. Legendas: português.

O desprezo, 1963 (longa-metragem). Dir. e roteiro Jean-Luc Godard. Baseado na obra de Alberto Moravia. Prod. Georges Beauregard, Carlo Ponti. DVD Vídeo (103 min.). Legendas: português. Idioma: Francês.

O último metrô, 1980. Dir. François Truffaut. DVD. Versátil Home vídeo (127 min.). Colorido. Legendas: português. Idioma: Francês.

Solaris, 1972 (longa-metragem). Dir. Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Friedrich Gorenstein. Produção: Mosfilm. Continental Home Video: DVD (166 min.) dual layer, 16:9 widescreen anamórfico, cor/pb, NTSC, dolby digital 2.0, em russo. Legendas: português, inglês e espanhol.