

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### SOBRE UM CINEMA QUE ARDE A 451 GRAUS FAHRENHEIT

Tiago Lanna Pissolati (UFSC)  
tiagopissolati@gmail.com

RESUMO: Baseado no romance de Ray Bradbury, o filme *Fahrenheit 451*, de François Truffaut, constrói-se em torno de uma imagem potente: a de uma pira de livros. A proposta deste artigo é relacionar as formas pelas quais o horror latente nas chamas do filme de Truffaut e do romance de Bradbury remonta às tantas queimas de livros que ocorreram na História. Para tanto, recorro às reflexões de Siegfried Kracauer sobre o cinema e o “fluxo da vida”, assim como à noção de declínio da experiência nos escritos de Walter Benjamin.

PALAVRAS-CHAVE: queima de livros; cinema, literatura e horror; fluxo da vida; declínio da experiência.

#### **“TELL ME, WHY DO YOU BURN BOOKS?”**

Espalhados pelo chão de uma casa qualquer, os livros compõem uma biblioteca desordenada. Romances, epopeias, biografias, manuais de autoajuda, compêndios de poesia, textos quaisquer. Na desordem aparente engendrada pelo acaso, tais livros guardam um traço em comum: eles estão prestes a desaparecer. Após o gesto do homem, a biblioteca é embebida cuidadosamente com um combustível líquido. Para que queime melhor, para que desapareça mais rapidamente, para que suma sem deixar rastros. Em seguida, as chamas. Depois disso, nada.

A cena não é inédita. Destinada a manter um exemplar de cada livro existente no mundo, a Antiga Biblioteca de Alexandria, conta-se, foi destruída e reconstruída por chamas de origem diversa. Uma China recém unificada, por sua vez, viu seu primeiro imperador ordenar, entre os anos 213 e 210 A.C., a *fénshū kēngrú* (“queima de livros e enterro dos sábios”), a fim de suprimir os discursos intelectuais dissonantes com o novo regime e tentar unificar o pensamento político no império. Séculos depois, a

Santa Inquisição da Igreja Católica se notabilizou por acender inúmeras piras de livros considerados heréticos. Já a Alemanha sob o comando de Hitler queimou, sem muito escrutínio, obras que pusessem em xeque o regime ou trouxessem qualquer traço de um pensamento pró-semita. Estima-se que, apenas nas conhecidas chamas da Opernplatz, 20 mil livros tenham sido feitos em cinzas.

A literatura tem suas razões para temer o fogo. Entretanto, ela não hesitou em invocá-lo para o seu domínio. O Novo Testamento da *Bíblia* vê o brilho das chamas nos Atos dos Apóstolos: “Também muitos dos que seguiam artes mágicas trouxeram os seus livros, e os queimaram na presença de todos e, feita a conta do seu preço, acharam que montava a cinquenta mil peças de prata” (Bíblia Atos 19:19). À magia, o fogo.

Já no primeiro livro do *Dom Quixote* de Cervantes, o padre e o barbeiro da aldeia do cavaleiro fazem um cuidadoso escrutínio em sua biblioteca. Ao longo da tarefa, eles encontram diversas novelas de cavalaria que teriam inspirado Quixote em seus disparates, como *Los cuatro de Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián*, *D. Olivante de Laura* e *El caballero Platir*. A fim de tentar impedir que a loucura de Quixote se prolongue, eles armam, do lado de fora da biblioteca, uma fogueira para destruir os livros (Cervantes 2010). À loucura, o fogo.

Mais: no romance *1984*, de George Orwell, cabe a um certo escalão dos trabalhadores alterar os registros e documentos de acordo com a ideologia do Estado para, então, inserir os originais em um tubo que os incinera, o *memory hole* (Orwell 1990). À memória, o fogo.

Mas não seriam a magia, a loucura e a memória algumas das forças propulsoras fundamentais de toda escrita? Por essa razão estariam todos os livros irreversivelmente condenados às chamas no romance *Fahrenheit 451*, do norte-americano Ray Bradbury. No futuro distópico arquitetado na narrativa, a civilização norte-americana vive sob um regime totalitário e totalizante que baniu todo livro, toda escrita e toda leitura. Homens e mulheres devoram imagens em escalas obsediantes. E cabe aos *firemen* – que em contextos comuns chamaríamos “bombeiros” mas que aqui mais se aproximam de algo como “homens do fogo” – incendiar todo livro escondido por qualquer cidadão desobediente. Ao longo da narrativa, acompanhamos o percurso de Guy Montag, um dos *firemen*, a partir do momento em que ele decide guardar um dos livros que encontra ao invés de queimá-lo. Desde esse episódio, Montag passa a oscilar entre duas posturas, corporificadas na narrativa por duas mulheres: a primeira, de completa submissão ao sistema e alienação às/pelas imagens, como a de sua esposa Linda; a segunda, de rebeldia silenciosa e devoção secreta às letras, próxima à de sua vizinha Clarisse (Bradbury 2009)

O romance foi adaptado para o cinema em 1966 por François Truffaut. Agora, os livros queimados fulguram no império imagético que se acende nas telas. Agora, a tela brilha, na mesma medida em que o livro arde. Assim, sem perder o livro de vista, olhemos para o filme.

**“Nine fourteens are a hundred and twenty-six. Nine fifteens are a hundred and thirty-five...”**

*Fahrenheit 451* foi o primeiro filme a cores de Truffaut. Na paleta, a radiância: o amarelo-manga das paredes; o verde brilhante dos gramados; preponderantemente, o vermelho-brasa na sede e nos carros dos *firemen*, no banheiro da casa de Montag e Linda e, em constância, nas chamas que consomem os livros. Cores tão fortes poderiam compor um cenário de alegria harmoniosa mas, ao contrário, acabam por ressaltar a neutralidade inquietante de uma cidade tão pasteurizada quanto um subúrbio norte-americano das décadas passadas.

Essa neutralidade não deixa de ser uma reverberação da ambiência política e social retratada no enredo. Trata-se, afinal, de um Estado que propõe que a felicidade dos seus cidadãos só pode ser alcançada mediante a equalização de todos e o apaziguamento das dissonâncias. “Nós devemos ser todos idênticos. O único caminho para a felicidade é fazer com que todos sejam iguais. Por isso, nós devemos queimar os livros, Montag”, diz o capitão dos *firemen* (Cyril Cusack) ao protagonista (Oscar Werner). Livros, segundo a personagem, fazem com que as pessoas se transformem e queiram ser melhores do que as outras. O fogo é, assim, a solução final para anular as possibilidades de diferença.

O que resta à primeira vista, em uma sociedade que preza por banir o diverso, é uma espécie de comportamento coletivo automático. Montag segue diariamente em seu carro vermelho-brasa ateando fogo aos livros dos poucos que desobedeceram as ordens do Estado e acabaram denunciados por vizinhos e amigos. Linda, sua esposa, alterna-se roboticamente entre a execução das tarefas domésticas e a participação em um programa interativo de televisão, ironicamente intitulado *The Family*. Nas escolas, as crianças recitam em coro uma tabuada infinita. Tudo, aparentemente, sem qualquer questionamento que emperre a máquina social em seu automatismo. Como se o espaço e o tempo não fossem sujeitos ao acaso e ao incidente. Como se a vida e seu devir estivessem estancados.

Mas seria possível, mesmo nesse sistema totalitário e iliterário, que a vida não se guiasse com seu fluxo? A ideia de uma vida e um tempo imobilizados parece estranha ao pensamento de Siegfried Kracauer, ainda na hipótese de que essa vida e esse tempo estejam sujeitos às amarras do totalitarismo. Em *Theory of film* (obra que não constrói apenas uma teoria *do filme*, mas também uma teoria *com o filme*), Kracauer se debruça sobre alguns aspectos do que ele denomina “realidade psicofísica” (o espontâneo, o fortuito, o aberto, o indeterminado) para reconhecer os mecanismos pelos quais eles possam ganhar lugar no cinema e definir o escopo da sétima arte. Encontra, por fim, uma espécie de força-motriz do real: o fluxo da vida (“*the flow of life*”). Tal fluxo não constitui apenas a realidade material em movimento, mas a série de todos os fenômenos que ocorrem no tempo e no espaço que conhecemos. Ou, nas palavras do pensador:

O conceito de “fluxo da vida” [...] cobre a corrente de situações materiais e acontecimentos com tudo o que eles intimam em termos de emoções, valores, pensamentos. Isso implica que o fluxo da vida seja predominantemente um contínuo material e não um mental, muito embora, por definição, ele se estenda à dimensão mental. (Kracauer 1960: 71)

Especialmente por se tratar de um contínuo mais material do que mental – e também por ser o que põe a realidade psicofísica em movimento – é o fluxo da vida, segundo Kracauer, a matéria-prima do cinema. É própria do filme a potência de capturar esse fluxo, ainda que em fragmentos, sem que se percam, no processo, seus aspectos mais fundamentais. Ao se nutrir da vida em fluxo, o cinema tem o poder de devolvê-la de volta para nós, em uma versão diferente, mas não necessariamente inferior. “Filmes cinematográficos evocam uma realidade mais inclusiva do que a que eles de fato retratam.”, afirma o pensador. “Eles apontam para além do mundo físico de forma que filmagens ou combinações de filmagens das quais eles são feitos carregam significados múltiplos” (Kracauer 1960: 71). Ainda, em nossa realidade mais imediata, estamos tão embebidos da vida em fluxo que mal podemos vê-la diante de nós. Talvez seja necessário, de fato, que adentremos uma sala completamente escurificada para ali, em uma tela branca, reconhecê-la.

A “realidade” cinematográfica, assim, não constitui uma cópia defasada da realidade psicofísica. É, no mínimo, uma cópia potencializada, uma cópia com diferença. Por essa razão, Kracauer a nomeia de forma diversa: *camera-reality*.

Mas como seria possível que reencontremos o fluxo da vida e o reconheçamos em um filme como *Fahrenheit 451*? Na câmera-realidade que a obra de Truffaut nos apresenta, parecemos estar em muito distantes do espontâneo. Trata-se, em primeiro lugar, de um filme encenado. Atores recitam, diante das câmeras, um texto memorizado. Tudo parece ser controlado milimetricamente e filmado em estúdio e, no caso das externas, em ambientes submetidos a um certo nível de controle e isolamento.

Em segundo lugar, ainda que deixemos de lado todas as questões técnicas inerentes a um filme com história fictícia e atores dirigidos, a realidade ali retratada parece fazer de tudo para banir o fortuito e acidental. A obra nos apresenta, afinal, a um Estado autoritário que procura conformar sua sociedade a partir de um nivelamento absoluto e de uma incessante perseguição à diferença. A rua, lugar que Kracauer define como o espaço do fortuito por excelência, surge no filme em uma versão absolutamente desolada. Nas poucas tomadas externas, estamos diante de vastidões semi-vazias, com *quase ninguém* (com exceção de uma ou outra personagem que esteja transitando).

Mesmo a noção de abertura do espaço, em terceiro lugar, é estranha ao filme. A maior parte das tomadas foram feitas em espaços confinados; boa parte do enredo – com exceção do epílogo – se passa no interior da casa de Montag e da base dos *fremen*. A rua pode aparecer como a contraparte de um espaço aberto à infinitude, embora, como destaquei anteriormente, em uma versão notadamente desolada.

A indeterminação da natureza, por fim, também não tem muito espaço na câmara-realidade retratada. Nela, reina uma artificialidade que dá sinais de esmagar o indeterminado, sobrepujar o que não tem sentido. Afinal, estamos diante de uma sociedade que bane os livros, persegue todos os índices de indefinição e consome a artificialidade tecnológica dos programas de televisão absolutamente controlados.

Todas essas formas de contenção do fluxo da vida mostradas pela composição e pelo enredo de *Fahrenheit 451* ganham força ainda maior se vislumbradas lado a lado ao quadro político e intelectual do Estado totalitário retratado no filme. Para esclarecer essa nuance, voltemos a Kracauer: no impactante epílogo de *Theory of Film*, o pensador efetua uma breve arqueologia do cenário intelectual ocidental. De acordo com o pensador frankfurtiano, ficou claro, a partir do século XIX, que a humanidade vem passando por um processo crescente de abstração. Com o declínio do tom religioso no pensamento dos homens, a ciência passou a ocupar um lugar cada vez maior na vida social. Fundamentadora de um suposto progresso, a ciência passou a fazer parte da nossa *psyque* de maneira inédita. “Saibamos ou não, nossa maneira de pensar e toda a nossa postura diante da realidade são condicionadas pelos princípios dos quais a ciência advém” (Kracauer 1960: 292). Dentre esses princípios, o da abstração, que matematiza e tecniciza a realidade que ela envolve:

Enquanto as operações científicas se tornam mais e mais esotéricas, a abstração inerente a elas não pode senão influenciar nossos hábitos de pensamento. Um dos principais canais dessa influência é, claramente, a tecnologia. O crescimento notável da tecnologia deu origem a um exército de técnicos treinados para suprir e servir a um número de dispositivos sem os quais a civilização moderna não pode ser imaginada. [...] O técnico se importa com meios e funções, mais do que com fins e modos de ser. Esse estado da mente pode facilmente embotar sua sensibilidade às questões, valores e objetos que ele encontra ao longo de sua vida; ele tenderá, assim, a concebê-los de maneira abstrata, uma maneira mais apropriada às técnicas e instrumentos com os quais lida. (Kracauer 1960: 292)

Como em *Fahrenheit 451*. Na sociedade sem livros arquitetada por Bradbury e cinematizada por Truffaut, o cenário descrito por Kracauer parece ter sido levado às últimas consequências. No Estado totalitário em questão – que não é o melhor exemplo de abrigo ideológico para seus cidadãos – imperam a tecnologia e o pensamento abstrato. Muito embora Truffaut, em um gesto de concisão, tenha optado por suprimir do filme uma série de dispositivos tecnológicos retratados no livro (o Sabujo Mecânico, uma espécie de cão de caça robótico, os telecomunicadores, dentre outros), ele optou por conservar um único que já tem potência suficiente: a televisão interativa. É ela a reguladora máxima de toda interação e todo o tecido social. É a ela que a esposa de Montag, Linda (Julie Christie), se devota diariamente, seja de forma solitária ou em companhia de suas amigas.

Quanto à abstração: a personagem Clarisse (também interpretada por Julie Christie) é professora de uma escola regular e vinha enfrentando resistência por conta de ideias “pouco ortodoxas”: ela preferia discutir assuntos de interesse geral com os alunos. Por essa razão, acaba demitida. Ao visitar a escola com Montag, tentando

recoletar partes de seu passado e compreender o percurso que a levou ao desemprego, Clarisse só escuta, das crianças, o recitar conjunto da tabuada. As crianças que a encontram correm, assustadas. Ela não tem lugar numa instituição que matematiza o pensamento.

A recitação infantil da tabuada emerge numa cena diversa. Nela, Montag, seu capitão e os outros *firemen* vão a uma casa, orientados por mais uma denúncia anônima. Todos os seus habitantes, exceto uma senhora, haviam fugido. No sótão, uma biblioteca de proporções consideráveis, que o capitão, peremptoriamente, condena às chamas. Montag, a essa altura da narrativa, já havia começado a recolher livros para lê-los na madrugada. Antes que tudo seja incendiado, ele pega, furtivamente, mais um exemplar. Quando os *firemen* espalham combustível pelos livros e pela casa, a senhora se recusa a sair: “eu quero morrer como eu vivi. Esses livros estão vivos! Eles falavam comigo!”, exclama. O capitão ordena que um dos *firemen* conte até dez. Ao fim da contagem, a recitação infantil da tabuada ressurgem em *off*. Enquanto as crianças multiplicam – “*nine elevens are ninety-nine, nine twelves are a hundred and eight, nine thirteens are...*” – os livros queimam, assim como sua leitora.

Na cena descrita, o horror. Um horror antitético, que une a morte de uma senhora ao som de um coro infantil repetindo números; um horror exato, por contar com uma abstração matematizante que, como nos lembra Kracauer, é capaz de embotar nossa relação com as imagens e sentidos (Kracauer 1960: 293); um horror absoluto, corporificado nas chamas que queimam um sem-número de livros e sua leitora mais devotada.

Horror que não é gratuito. Kracauer olha para o cinema como um espelho que se antepõe à realidade psicofísica, assim como o escudo espelhado de Perseu se coloca entre ele e o horror da Medusa: “eis porque dependemos do cinema, para que ele reflita os acontecimentos que nos petrificariam se nós os encontrássemos na vida real” (Kracauer 1960: 305). E poder encarar o horror com os próprios olhos pode ser uma forma de redenção:

As reflexões especulares do horror são um fim em si mesmas. Como tal, elas conclamam o espectador a deglutir e incorporar à sua memória a face real das coisas que são pavorosas demais para serem vislumbradas na realidade. Ao experienciar as fileiras de cabeças de bezerros [no filme *Le sang des betes*, de Georges Franju] ou o lixo dos corpos humanos torturados nos filmes feitos nos campos de concentração nazistas, nós redimimos o horror da sua invisibilidade atrás dos véus do pânico e da imaginação. E essa experiência é libertadora na medida em que remove um tabu poderosíssimo. Talvez a maior conquista de Perseu não tenha sido cortar a cabeça da Medusa, mas vencer seus medos e encarar o reflexo no escudo. E não foi precisamente esse feito que permitiu que ele decapitasse o monstro? (Kracauer 1960: 306)

Abordei, anteriormente, as formas pelas quais *Fahrenheit 451* dava sinais de estancar o fluxo da vida como Kracauer o descreve. Contudo, ao olhar para o horror da cena descrita, é possível perceber que o reconhecimento daquela câmera-realidade nesta realidade psicofísica não está mais tão distante. No tampão que o filme procu-

ra colocar na vida em fluxo, é justamente o horror que faz a vida vazar. É a partir do horror que podemos reconhecer, no Estado extremo retratado da obra, traços das nossas ideologias exauridas. É por meio do horror que podemos encontrar, no espaço-tempo plasmado composto por Truffaut, indícios de uma experiência semelhante na contemporaneidade. É com o horror da recitação da tabuada no filme que podemos olhar com mais atenção para os rumos a que a abstração pura pode conduzir. Olhando para o horror das chamas que queimam a leitora, podemos reconhecê-la no fogo que queimou tantos livros e leitores ao longo da História.

Não se trata de uma moral da história ou de uma lição aprendida; trata-se de uma vida que, vista no cinema, é incorporada à nossa própria. Se *Fahrenheit 451* se estrutura a partir de tentativas em série de petrificar o espectador-Perseu e tamponar o fluxo da vida, é por meio do horror que o feitiço se quebra; é a partir do horror que a vida vaza.

### **“You’re not living: you’re just killing time”**

As estratégias de contenção da vida levadas a cabo pelo Estado no filme tampouco impedem que ela possa, ainda que discretamente, voltar a fluir. Toda a história de Montag é, no fim das contas, um percurso em direção à redenção. O *fireman* que, movido por um automatismo abstrato, atea fogo aos livros no início da narrativa vai, pouco a pouco, descobrindo a potência da literatura e o horror de sua interdição.

A princípio, trata-se de um gesto de curiosidade: Montag rouba um exemplar de *David Copperfield* de uma das coleções condenadas e começa a lê-lo. “Se eu devo me tornar o herói da minha própria vida, ou se esse posto será ocupado por qualquer outra pessoa, essas páginas nos dirão”, Montag lê. “Para começar a minha vida com o começo da minha vida, eu me lembro que nasci à meia-noite de uma sexta-feira” (Dickens 1994: 1). O claro pareamento entre a personagem de Bradbury e a de Dickens, que ocorre no filme, não deixa dúvidas: é ao ler com dificuldade a primeira página de um primeiro livro aberto que Montag se coloca diante da potência de tornar-se o herói da própria vida e, enfim, *nascer*.

O que se segue ao “nascimento” tardio do protagonista é um ganho de consciência gradativo dos horrores da interdição perpetrada pelo Estado. A autoconsciência do – agora – herói ganha impulso mediada pelo contato com Clarisse que, como nos é revelado, também era uma leitora clandestina. A propósito, é digna de nota a interessante opção de François Truffaut por ter uma mesma atriz (Julie Christie) representando Clarisse e Linda. Por conta dessa opção, o corpo da atriz se torna lugar de uma potência e uma escolha: a de se rebelar furtivamente contra o Estado totalitário, ou a de se submeter a uma cegueira conivente.

De fato, é quando Linda encontra em casa os livros escondidos por Montag que a rebeldia do protagonista entra em ponto de combustão. Montag passa, então, a encarar de frente a neutralização de uma sociedade iletrada. Numa reunião de Linda

com suas amigas (sempre de frente a TV interativa), ele surpreende a todas lendo um livro em voz alta. Algumas se assustam. Outras choram. “Eu não posso suportar a descoberta de todos esses sentimentos que eu havia esquecido”, diz uma delas.

Um esquecimento resignado surge, certamente, como imperativo direto da interdição da leitura em *Fahrenheit 451*. A sociedade que não lê parece viver eternamente em um tempo presente sem ontem e sem amanhã: resta a vivência de um agora plasmado, levado adiante em nome da técnica, da abstração e da funcionalidade. Não havia, a princípio, um lamento pelas coisas esquecidas. A desmemória é tamanha que as personagens parecem ter se esquecido do próprio esquecimento.

Entretanto, Montag reage. Talvez pela consciência da imersão em uma abstração embotadora, talvez pela descoberta da desmemória generalizada em que sua sociedade está mergulhada, talvez pelo conhecimento do horror dos interditos – ou pelo conjunto de todas essas descobertas – ele dispara para Linda e suas amigas: “você não estão vivendo. Estão apenas passando tempo”.

Movido pelo esquecimento institucionalizado, esse tempo que passa (e apenas passa, sem vida) é mais um sintoma do tamponamento da vida em fluxo pelo interdito da leitura. As personagens, assim, vivem eternamente à deriva em um tempo do agora, um tempo do imediato, um tempo da técnica, um tempo morto – um tempo sem experiência.

Para melhor compreender as relações entre a (não) experiência do sujeito no tempo e a obliteração do passado, cumpre retornar a *Experiência e pobreza* e *O narrador*, dois seminais ensaios de Walter Benjamin (filósofo, diga-se de passagem, cuja marca é pungente nas reflexões de Kracauer). Nos ensaios, Benjamin aponta os mecanismos que levaram ao declínio da experiência na modernidade. A tecnicização do pensamento, a massificação das práticas (e da barbárie), a industrialização da guerra: todos esses fatores levaram, inegavelmente, ao declínio das experiências transmissíveis de homem para homem. “Não se tinha, naquela época [da Primeira Guerra], a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis” (Benjamin 2012: 86). Com o “gigantesco desenvolvimento da técnica” que acompanhou a modernidade desde os primeiros dias, a humanidade foi gradativamente minada de sua capacidade de compartilhar o vivido. E é justamente essa faculdade, a do compartilhamento ou transmissão, que compõe o que Benjamin compreende como a autêntica experiência – a *Erfahrung*. Cumpre ressaltar que o radical *fahr-*, em alemão, traz em si o campo semântico da viagem, da jornada (verbo *fahren*). O termo *Erfahrung* remete, dessa forma, àquela antiga faculdade de pôr-se em viagem, enfrentar perigos, realizar (ou não) grandes feitos e, ao retornar para casa, compartilhar aquilo que foi vivido. Desse compartilhamento, constitui-se uma experiência coletiva: tanto aquele que relata o que viu, fez e conheceu, quanto aqueles que o escutam incorporam o que aprendem a seu repertório e, conjuntamente, alargam seus horizontes.

Ocorre que o homem moderno, contando com um aparato técnico massificado e munido de um raciocínio cada vez mais abstrato, participa cada vez menos do que



presença em sua jornada; ainda, o que esse homem vê pode ter as marcas da barbárie extrema. Por conta disso, ele não absorve tanto o vivido e, também, torna-se incapaz de verbalizá-lo quando retorna. Por essa razão, Benjamin constata que “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (Benjamin 1994: 197). Entra, aos poucos, em lugar da experiência (transmissível e coletiva, a *Erfahrung*), o que entendemos por vivência (*Erlebnis*).

É próprio da *Erlebnis* vislumbrar e vivenciar o tempo de forma individual. Porque se trata, afinal, de um tempo que prescinde do que foi vivido pelo outro, contando majoritariamente com o que *eu fiz* e *eu vi*. Mas quando até mesmo o sujeito individual se vê rodeado por uma espiral de esquecimento, esse tempo perde os liames com o passado. Torna-se uma temporalidade a passar sem muita continuidade com o que já passou, uma temporalidade vazia, uma temporalidade morta – “*you’re just killing time*”.

A vivência do próprio tempo pelas personagens de *Fahrenheit 451* surge, assim, como uma extensão da *Erlebnis* moderna levada às suas últimas consequências. Fato que apenas seria possível nessa distopia em que não se olha para o passado, não se narra – e nem se quer narrar – o vivido e, em última instância, não se lê.

O extremo achatamento do tempo e de sua vivência no filme, contudo, não deixa de ter rotas de saída. Uma delas é dada a Montag por uma Clarisse já em processo de fuga: há uma comunidade, para além do rio, em que os homens perseguidos por amar os livros vivem longe das amarras do sistema totalitário. Sabendo disso, após se rebelar sumariamente e, num episódio chocante, atear fogo ao capitão, Montag busca a rota de escape e encontra, no desfecho, a comunidade dos homens-livro. Homens-livro porque, de forma a proteger de maneira final a escrita e a literatura que restam, eles adotam uma bela estratégia. Continuam a queimar os livros que têm para escapar ao interdito, mas somente depois de memorizá-los completamente. “Nós temos que queimá-los”, diz um dos homens da comunidade, “para que ninguém possa tirá-los de nós”.

O cenário apresentado ao longo das sequências que mostram tal comunidade é absolutamente diverso do que vimos ao longo do filme. Planos abertos, espaços em que predomina a natureza e em que homens transitam de maneira livre. Em uma das cenas finais, um homem velho, já em seu leito de morte, recita cada sentença do *Hermiston* de Robert Louis Stevenson para seu pequeno sobrinho. A criança se esforça para repetir as sentenças e então memorizá-las. “Para que então o garoto possa se tornar o livro”. Eis, aí, a genuína transmissão.

Nesse sentido, na sequência final arquitetada por Truffaut (e embalada por Bradbury), a História opera em reverso: escapa de um futuro tecnocrático, sob o domínio da imagem telemática e do raciocínio abstrato e sem letra, em direção a uma comunidade pré-letra – uma comunidade da voz. Um desfecho inegavelmente redentor.

Duplamente redentor, ressalto. Em um movimento primeiro, a comunidade de homens-livro retratada redime a literatura de seu desaparecimento, transplantando-a para um lugar bem mais próximo às suas origens. A voz ocupa o lugar da letra, não

para suprimi-la, é claro, mas para salvá-la do desaparecimento. Retorna-se, assim, a um estado primeiro das narrativas, em que a vivência do poético e do literário se dava em grupo, sempre mediada pela voz ressoante do aedo. Ocorre ainda que, aqui, há mais uma volta no parafuso: na comunidade literária às margens do rio em fluxo, os homens se tornam, eles mesmos, livros. A partir do momento em que passam a integrar o grupo, esses homens perdem seus nomes. Passam a ser chamados pelo livro que memorizaram. Pelo livro que vivem. Pelo livro que cantam. Pelo livro que são. Redenção máxima – da literatura, a da memória, a da transmissão, ou seja, da *Erfahrung*.

Em última instância, redimem-se, no desfecho de *Fahrenheit 451*, o cinema e nossa própria realidade. É a redenção da realidade física que Kracauer mira quando escreve *Theory of film*. O cinema, segundo o pensador, é a arte que tem os meios e a potência para expor as reentrâncias ocultas da vida e, nesse gesto, redimir a realidade. Justamente por ser uma arte oriunda da técnica, o cinema pode colocar a nu o domínio da técnica e da abstração em nosso tempo. Por ser a arte capaz de capturar e remontar as imagens em fluxo em nossa realidade mais imediata, ele pode nos dar de volta nossa própria vida e alargar o que vislumbramos como possível. Ainda, colocando-nos diante do horror, o cinema nos provê os meios de decapitar nossas próprias medusas. Quando confronta nossas noções de realidade, ele tem o poder para confirmá-las ou desmascará-las. E o cinema pode fazê-lo movido por uma força de impulso inegável: o “desejo de perfurar o tecido das convenções” (Kracauer 1960: 308).

A redenção última que *Fahrenheit 451* efetua em nossa própria realidade, dessa forma, começa pelo horror da pira que consome os livros. Mas esse horror não consome a película de Truffaut: o filme atravessa as chamas, sobrevive ao esmagamento do tempo vivido e, enfim, respira junto à literatura. Nesse processo, o cinema não deixa de arder – mas o faz à mesma temperatura em que ardem os livros, em que ardem os homens, em que ardemos todos nós.

## OBRAS CITADAS

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: \_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 83-90.

———. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. São Paulo: Globo, 2009.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha (primeiro livro)*. São Paulo: 34, 2010. 699 p.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Londres: Penguin, 1994.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Roteiro: François Truffaut e Jean-Louis Richard. Intérpretes: Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusak e outros. Londres: Universal Pictures, 1966. (112 min) VHS son. Cor.

KRACAUER, Siegfried.. *Theory of film*. New York: Oxford University Press, 1960.

ORWELL, George. *Nineteen eighty-four*. Londres: , 1990.

#### ON A FILM THAT BURNS AT FAHRENHEIT 451

ABSTRACT: Based upon the novel by Ray Bradbury, the film Fahrenheit 451, by François Truffaut, builds itself around a strong image: the burning of books. The purpose of this paper is to expose the ways in which the latent horror in the film's flames traces back to the book burnings that have happened throughout our History. In order to do so, the reflections of Siegfried Kracauer on cinema and the "flow of life" are sought, as well as the notion of decline of experience in the writings of Walter Benjamin.

KEYWORDS: book burning; cinema, literature and horror; flow of life; decline of experience.

Recebido em 17 de agosto de 2015; aprovado em 16 de novembro de 2015.