

Uma reflexão sobre os suportes verbal e fílmico através da obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury e a leitura de François Truffaut

GARCIA, Karol Souza¹; MACHADO, Maristela²

¹UFPel- garcia.karol@terra.com.br

²UFPel – maristelagsm@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho visa a observar a obra literária distópica de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953) em comparação com a leitura fílmica homônima proposta por François Truffaut (1966) sob os aspectos que concernem à limitação da liberdade individual e à reflexão sobre os seus respectivos suportes. A história tratada em ambos os textos se situa em um ambiente marcado pelo autoritarismo, no qual a leitura é proibida. Como meio de evitar e inibir qualquer contato com o livro, os bombeiros são encarregados, não de proteger a sociedade do incêndio e do caos, mas de investigar possíveis leitores e queimar os acervos existentes. *Fahrenheit 451* é, de acordo com Montag - a personagem principal de um bombeiro -, a temperatura em que os livros se desintegram durante combustão.

O texto de Bradbury surge nos anos 50, juntamente com uma série de outras obras de ficção científica que retratam negativamente o futuro e que constituem o gênero *distopia* ou *contra-utopia*. Segundo FAYE (2000), essa literatura é a mutação da utopia e reflete algumas mudanças ocorridas na sociedade como, por exemplo, *a emergência do eu em detrimento do nós* (p. 27). É comum em obras distópicas que alguns setores da coletividade sejam postos como opressores do que é de caráter individual, dessa forma, elas se contrapõem ao exemplo clássico de utopia, a *Utopia* (1516) de Thomas More, em que a mecanização dos indivíduos era vista como uma característica fundamental no funcionamento “harmônico” daquela sociedade.

Nas contra-utopias, as liberdades individuais são discutidas de diversas formas: em *1984*, George Orwell coloca a questão da linguagem no controle do indivíduo pelo estado; *Laranja mecânica* de Anthony Burgess questiona o papel da polícia no condicionamento do indivíduo; *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley põe em pauta as consequências da evolução biotecnológica na organização social. A escolha de *Fahrenheit* neste estudo acontece porque, de todas as obras citadas, ela é a única que discute a liberdade individual por meio do tema literário.

François Truffaut, no texto fílmico, concorda com a ideia exposta acima. Ele entende que Bradbury não se refere à leitura em um sentido geral, aos livros que tratam do conhecimento da humanidade relativo a outras ciências, mas sim aos livros de leitura literária.

O texto de Bradbury representa a invasão do espaço individual pelo estado através da restrição da literatura (ou do código que a contém), ou seja, é uma obra que discute a sua natureza enquanto suporte de conteúdo e a capacidade ou não desse conteúdo de desestruturar uma organização social estabelecida. Pergunta-se, então: como Truffaut, ao mudar de suporte, mantém essa relação de *mise en abyme*? Segundo DÄLLENBACH (2011), *mise en abyme* é a auto-reflexividade de um texto, pode-se dizer que é a repetição dele em si mesmo. O

diretor compreende a auto-reflexividade do texto escrito de Bradbury e a coloca por meio dos recursos cinematográficos?

2. MATERIAL E MÉTODOS

Não há uma metodologia específica no campo de estudos da literatura comparada, isto é, uma rigidez teórica colocada antes do caráter funcional da disciplina (REMAK, 1991). Trabalhar-se-á aqui com dois códigos semióticos distintos: o cinema e a literatura. Segundo AUMONT; MARIE (1997), também não há um modelo de análise cinematográfica fixo e pré-estabelecido.

GENETTE (2006) propõe a comparação entre dois textos a partir de uma relação de *hipertextualidade*: a leitura de um hipertexto b, neste caso, *Fahrenheit 451* de François Truffaut através de um hipotexto a, o livro de Bradbury, isto é, a análise do primeiro trará o segundo para a reflexão.

A produção bibliográfica de Ray Bradbury se concentra majoritariamente no gênero ficção científica, nesse grupo encontra-se *Fahrenheit 451* que será analisado no que concerne aos elementos que provocam a imersão do leitor no universo fantástico, são eles alguns *paratextos*: a ilustração, o título, a epígrafe. Eles se tratam de *mecanismos de referência* (REUTER, 1991) que formam a abertura de um texto.

Quanto ao filme, analisar-se-á a *sequencia genérica* (AUMONT; MARIE, 1988) e a sua retomada em outro momento da narrativa com o intuito de confirmar a seguinte hipótese: assim como Bradbury induz a pensar sobre a atuação do formato códice fora da diegese através do tema *literatura*, Truffaut pensa o papel do áudio visual na sociedade por meio do suporte fílmico.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

O romance é precedido pela imagem de uma salamandra, o título "*Fahrenheit 451*" e subtítulo "*– a temperatura no qual o papel do livro pega fogo e queima...*". A função do subtítulo é explicativa, no entanto ela não é atribuída a algum personagem ou ao próprio autor. Logo abaixo, tem-se o nome do tradutor: "*Tradução: Cid Knipel*" e o logo da *Editora Globo*. Itens que podem levar o leitor a pensar que se trata de uma antecipação com intuítos comerciais, incluídas durante o processo de diagramação do texto.

A ilustração da salamandra (outro elemento da cobertura do livro) foi produzida pela artista colombiana Yili Maria Rojas, isto é, também se trata de um mecanismo comercial, direcionado à edição. O animal é simbolicamente relacionado ao título e ao subtítulo, uma vez que é representado no ato de cuspir letras, quando, de acordo com a crença popular, a salamandra cuspiria fogo. Dessa forma, a figura da folha de rosto não é meramente ilustrativa, é também uma leitura em que uma figura importante da narrativa que se seguirá – a salamandra – é mostrada em um papel inverso: não queima letras e sim as produz. Pode-se colocar que essa ilustração antecipa o texto que a segue como subversivo, indócil.

A epígrafe traz a seguinte colocação: "*Se te derem papel pautado, escreve de trás para frente*" do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958). Ela ordena por meio do imperativo "escreve" o uso da escrita de forma subversiva. Há uma comparação entre a ordem social e a ordem da pauta, estando implícita uma relação de causa, somente a escrita *de trás pra frente*, aquela que questiona os valores, poderá levar à inversão de uma ordem social.

Logo, esse paratexto provoca a reflexão sobre a possibilidade de duas escritas, duas literaturas. Uma que é submissa, que colabora com a limitação do pensamento do indivíduo e outra que busca desconstruir dogmas. SARLO (2002) aponta para essa ambivalência do livro quando fala que *durante muito tempo, pensou-se que era sobre ideias escritas em livros que podia fundamentar-se a “boa” sociedade e seu governo* (p.37). A teórica, ao utilizar aspas em *boa*, ironiza a natureza dos estados modernos, construídos ortodoxamente, de acordo com as utopias circuladas através de livros.

Uma vez entendido que o texto anteriormente analisado promove a reflexão sobre o seu suporte. Truffaut, ao contar a mesma história em outro meio não desconsidera esse aspecto e insere no filme de forma sutil (ou não tão sutil) elementos que provocam a discussão sobre o alcance do vídeo pelas massas e a repercussão desse fato na organização social.

A *sequência genérica* ou de *abertura* submetida à análise é composta por 15 planos, observados por meio de dois fotogramas que representam a evolução da posição focal. Todos eles apresentam *zoom*. Segundo JULIER (2007), *o zoom é uma mudança de distância focal no interior de um plano* (p. 82), então o primeiro fotograma está em posição focal “A” e o segundo, em posição focal “B”, mostrando a evolução do movimento na câmera.

A repetição do recurso de *zoom in* ocorre 15 vezes, sobre o mesmo conteúdo, sobre objetos de mesma natureza: antenas, elas são diversas e vistas por meio de ângulos variados. JULIER (2007) ainda coloca que o *zoom in* (ou *zoomer*, de acordo com a bibliografia consultada) conota *observação e espionagem*.

As seqüências genéricas *têm uma importância decisiva na relação do espectador com as primeiras imagens de um filme; são elas, entre outras, que determinam o regime de ficção e a expectativa própria de cada filme e de cada gênero. Trata-se de manipular uma transferência radical de uma instância de realidade, outra da sala de cinema e outra da diegese fílmica* (JULIER, 2007). Pode-se dizer que Truffaut é bem sucedido ao colocar a sequência de planos aparentemente repetitivos, utilizando o recurso do *zoom*, pois ao longo da atribuição dos créditos o espectador se vê imerso em um ambiente de vigilância.

Outros recursos ainda contribuem para reforçar essa leitura, ao ver a sequência rápida dos planos (em média três segundos para cada), a pergunta é inevitável: quem vê? Ao longo da narrativa essa pergunta é respondida durante o seguinte diálogo (01hs:18:20):

Montag (em frente da casa de Clarisse): - Conhece a garota que mora aqui com tio, Clarisse?

Uma vizinha de Clarisse: - Eles vieram buscá-los.

Montag: - Quem?

Uma vizinha de Clarisse: - Para levá-los embora.

Montag: - A polícia? Não foi a polícia? Os bombeiros?

Uma vizinha de Clarisse: - Eles vieram para levá-los embora. Eles fazem isso agora, não fazem?

Montag: - Apenas para interrogação depois eles os liberam.

Uma vizinha de Clarisse: - Não dá pra saber, não é? Eles não eram como nós, eles eram especiais. Você vê ali? (direciona o rosto para o alto da casa) E ali. E ali, também. Está vendo? (movimento panorâmico, passando por três antenas). No entanto olhe para a casa deles, não tem nada (corta para Montag no quartel de bombeiros).

Durante esse diálogo, a câmera se movimenta de acordo com um enunciador, a vizinha de Clarisse, diferente daquele da sequência genérica. Essa *cena* retoma o começo do filme por meio de não-ditos. É sugerido que os bombeiros tenham repreendido a personagem de Clarisse e do seu tio por não possuírem a *família*, também chamados de *telões*, espécie de aparelho de televisão falsamente interativo que continha emissões em que os personagens eram tratados por *primos*. Cada casa deveria ter quatro *telões*, um para cada parede, como forma de imergir os sujeitos em uma atmosfera de alienação do mundo exterior.

4. CONCLUSÕES

Inúmeras vezes durante o romance e a leitura de Truffaut, as *famílias* são postas como bestializadas, o conteúdo dos programas é uma referência à programação televisiva real. Entretanto, nas duas narrativas, há uma mudança de importância desse item, ele o coloca como motivação para o término da leitura e até mesmo como instituição que toma o lugar do livro, capaz de levar o indivíduo à inércia, sendo um item importante na manutenção do regime totalitário. O diretor transforma um elemento secundário da obra de Bradbury, o audiovisual, em um aspecto essencial da sua narrativa. A qualidade da leitura de Truffaut está em enxergar no texto literário espaços que proporcionam a reprodução do objetivo de Bradbury, aplicada a outro suporte.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003

_____. **L'analyse des films**. Poitiers: Aubin Imprimeur, 1997.

AUMONT, J; et all. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BRABURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Editora Globo, 2007.

COUTINHO, E F; CARVALHAL, T F. **Literatura comparada**. RJ: Rocco, 1991.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**; tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

LAURENT, Julier. **L'analyse de séquences**. Paris: Armand Colin Éditeur, 2007.

REUTER, Yves. **Introduction à l'analyse du Roman**. Paris : Dunod, 1991.

SARLO, B. **Valores: arte, mercado e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DÄLLENBACH, Lucien. Mise en abyme. Encyclopédie Universalis, France, 01 juin 2011. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/>

Truffaut, François. Fahrenheit, 451. Vineyard films, Ltd, 1966.