

FAHREINHEIT 451: SOBRE HOMENS-LIVRO E BOMBEIROS INCENDIÁRIOS, A OPOSIÇÃO INFORMAÇÃO IMAGÉTICA X ESCRITA

Leila Beatriz Ribeiro

Profa. Adjunto/UNIRIO; Doutora em Ciência da Informação - IBICT/UFRJ

leilabrito@unirio.br

Valéria Cristina L. Wilke

Profa. Assistente/UNIRIO; Doutoranda em Ciência da Informação - IBICT/UFF

valwilke@terra.com.br

Carmen Irene C. de Oliveira

Doutoranda em Ciência da Informação - IBICT/UFF

irecor@brfree.com.br

André da Silva Januário

Mestrando em Memória Social/UNIRIO

andrepolain@hotmail.com

Wagner Miquéias Félix Damasceno

Bacharel em Museologia/UNIRIO

wagnermiquieias@yahoo.com.br

Resumo: Abordar a relação entre informação, cultura e memória a partir dos discursos e contextos que focalizam as mídias da indústria cultural. A informação escrita e imagética é problematizada a partir do texto fílmico de *sci-fi Fahrenheit 451*, de François Truffaut, no qual uma sociedade essencialmente baseada na mídia televisiva coloca em jogo a relação do homem com sua própria trajetória, sua memória e sua cultura escrita. Metodologicamente, adotamos a análise fílmica com um instrumento desenvolvido a partir das relações conceituais pertinentes. A contextualização nos mostra as questões emergentes do período de produção, metade da década de 1960, com o fenômeno da contracultura e os debates acerca dos processos midiáticos. Nesse sentido, o filme nos traz representações acerca da substituição de um processo civilizatório, baseado na escrita, com a memória fundamentada nas práticas de guarda, acesso e transmissão, por um outro processo baseado na imagem, na qual os homens parecem robotizados e com uma memória de curto prazo em constante retroalimentação.

Palavras-chave: Informação. Texto Fílmico. Ficção Científica. Memória

Abstract: This paper analyses the relation of information, culture and memory taking as its starting point the discourses and contexts used in media in the cultural industry. Written and imagetic information is investigated, starting off from François Truffaut's *Fahrenheit 451* sci-fi filmic text, in which a society based almost exclusively in televised media considers the interplay of mankind with its own life, its memory and its written culture is considered. Methodologically, a filmic analysis is adopted together with an analytical tool created from related conceptual relations. Context points towards the time of production, the mid-1960's, with the counterculture and the debates about mediatic processes. Thus, the film brings to us representations about the substitution of a civilizing process, based on written language, by another process, based on images, in which men seem turned into robots, having a short-term memory in constant feedback.

Key-words: Information. Film Text. Science Ficcion. Memory.

Introdução

As discussões presentes neste trabalho são decorrentes das pesquisas empreendidas no contexto do projeto institucional *Texto Fílmico, Informação e Memória*^{III}, no qual são investigadas as relações entre informação e a constituição de uma memória de futuro no âmbito de produtos fílmicos de ficção científica. Nesse sentido, procuramos inserir a problematização dos textos fílmicos no contexto de sua produção e delinear as representações que funcionam para discutir a relação informação-memória. No caso das análises que vamos apresentar, o tema da contracultura, as referências ao papel do suporte da informação escrita e imagética e a função social de atores e instituições de memória funcionam para colocar no centro de nossas discussões como se forma uma memória de futuro que encadeia as preocupações emergentes no quadro sócio-político-cultural do contexto de produção com os lugares e atores do contexto da narrativa. Como esses elementos estão construídos no filme? O desenvolvimento de uma discussão acerca da informação, sua forma e inscrição, circulação e transmissão, tendo como motivo deflagrador o filme de ficção-científica *Fahrenheit 451*, levou-nos a estabelecer alguns espaços para a ação informacional: as bibliotecas/acervos particulares e a floresta dos *homens-livro*.

Numa sociedade futurista onde bombeiros, cuja função é ironicamente invertida, ateam fogo a todo e qualquer tipo de material escrito para manter o controle do Estado, *Montag* (Oskar Wernwer), um dos bombeiros, resolve se rebelar e questionando o autoritarismo do sistema alia-se a uma professora na luta pela resistência. A sociedade representada nesse texto fílmico *Fahreinheit 451* é alienada e manipulada por um sistema de controle que se utiliza de mecanismos imagéticos e entorpecentes pílulas, coloridas e identificadas numericamente, para ditar um *modus vivendi* autoritário cuja oralidade e imagética é instituída como uma prática cultural e pedagógica através da escola, TV e periódicos quadrinizados. Aparentemente desconhece-se uma memória e uma história cronológica comum desta sociedade. Com uma ausência total da cultura escrita, livros e leitores não podem existir, pois constitui uma ameaça à estabilidade político-social adquirida pelo Estado: *Os livros não tem nada a dizer, eles tornam os homens diferentes e queimá-los faz de nós ou nos tornam mais felizes*, é o argumento repetido pelos bombeiros. Os cidadãos são encorajados a delatar aqueles que se rebelam e, dessa forma, um dos sistemas de informação e controle, a *caixa de informação*, é utilizada ativamente para que os cidadãos intitulados de *informadores* sempre que possam informem ao Estado, sobre *alguém conhecido que possua livros em sua casa*.

O nome do título do filme, *Fahrenheit 451*, é a marca da companhia de bombeiros e significa a temperatura ideal para a combustão do papel, que convertido para *Celsius* equivale a 233 graus. O bombeiro *Montag* (Oskar Werner) é casado com *Linda* (Julie Cristhie) personagem que sintetiza a camada alienada daquela sociedade marcada por um vazio existencialista. Ao se apaixonar pela professora *Clarisse* (Julie Cristhie), mulher culta e disposta a subverter o regime, pois se atreve a ler os livros, ele começa a questionar o *status quo* ao mesmo tempo em que o objeto proibido (o livro) lhe desperta interesse. *Montag* se torna um leitor compulsivo

e decide opor-se à linha de pensamento imposta soberanamente pelo Estado. Apesar de apresentar uma sociedade no tempo futuro, o que podemos chamar de similitude com o contexto de produção é oferecida pelos modelos dos aparelhos de comunicação como a TV e o telefone existentes em nossa sociedade e aqueles utilizados na sociedade da narrativa ficcional que funcionam como grandes aliados na manutenção das regras do regime totalitário e vigilante. Ao rebelar-se contra o sistema, *Montag* se vê forçado a escolher entre duas vertentes representadas pelas mulheres com as quais está envolvido: resistência ou alienação? Ao preferir seguir pelos caminhos da resistência, o antigo bombeiro começa a ser caçado e perseguido pelas forças as quais anteriormente ele integrava.

Ao optar pela liberdade intelectual em detrimento de sua segurança pessoal *Montag* dá um passo importante no desfecho da obra trazendo ao espectador um alívio que é transposto pelo final utópico, representado por uma floresta fora daquele sistema totalitário, habitada por *homens-livro* que têm como função memorizar com fidelidade absoluta os conteúdos das obras, atuando assim como suportes vivos da resistência literária. Ainda há esperança num sistema tão humanamente aterrador.

O contexto da civilização midiática-televisiva

Na segunda metade da década de 1960, o movimento de uma nova cultura entre os jovens ganhou força e visibilidade. Nos EUA, capitaneada pela oposição à presença americana no Vietnã e pelas lutas pelos direitos civis, esta cultura se opunha aos pressupostos básicos da sociedade do “americano médio”, considerada pela juventude como intervencionista, militarista, tecnocrática, individualista, competitiva e consumista. Conjugando a postura pacifista ao movimento *hippie*, esses valores foram emblematicamente recusados quer por uma forma gregária e alternativa de vida, quer pelos cabelos longos, pelos trajes artesanais e coloridos, pelo mergulho nas drogas em busca de estados de consciência diferenciados, quer pelo sexo livre da padronização social e pelo interesse pela espiritualidade oriental. Nos EUA, o grande lema foi *Peace and love*, que atravessou oceanos e aportou em outros locais, onde também encontrou o mesmo espírito de rebeldia e a vontade de ser e fazer diferente “dos nossos pais”. Na Europa, esse espírito moveu os corações e mentes, paradigmaticamente materializando-se no “maio de 1968” francês, em que os estudantes foram às ruas e à luta em prol de uma outra educação. No Brasil, a presença da contracultura mesclou, dentre outros, a luta contra a ditadura, o cinema novo, a tropicália, as novas formas teatrais como as do Grupo *Oficina* (década de 1960) e o Grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (1975). Em todo o ocidente, a vontade proposta pela contracultura era a de questionar os valores tradicionais, de protestar, de quebrar as estruturas e de ser e fazer diferente. Ser e fazer diferente sendo pacifista, indo contra o consumismo e o individualismo e se opondo radicalmente ao projeto capitalista e industrial da sociedade moderna.

A partir do par conceitual de Ecoⁱⁱⁱⁱ, apresentado em sua obra *Apocalípticos e integrados*, temos os primeiros como aqueles que viam com maus olhos os produtos culturais criados nesse ambiente bem como os instrumentos que os veiculavam. Exemplo clássico dessa postura é a Escola de Frankfurt, especialmente nas figuras de Adorno, Horkheimer e Marcuse, que mediante o conceito de indústria cultural explicaram a produção industrializada dos bens culturais dentro do movimento mais amplo da percepção e da transformação da cultura em mercadoria. O corolário dessa situação é o processo de embotamento das consciências devido à inculcação ideológica e à alienação, porque à economia capitalista somente interessa a reprodução técnica da cultura “vulgar”, realizada para e pelo mercado. Embutido neste horizonte acha-se o anúncio da morte do sujeito iluminista e o advento do sujeito unidimensional, desligado da vontade de esclarecimento e dirigido pelos ditames do processo técnico-científico e seus instrumentos, uma vez que na cultura massiva não haveria mais espaço para o conhecimento, para a leitura concentrada, para a fruição de uma obra de arte *in loco* e nem para a vontade de vir a conhecer, por exemplo.

As tecnologias de comunicação da época do contexto de produção do filme favoreciam a presença maciça da televisão nos lares e o incremento de uma cultura calcada na imagem. A inserção, pois, numa cultura de massa conjugada à presença imagética incontornável fizeram

com que certos temores aparecessem. Em que pesem críticas que possamos fazer a determinados julgamentos da Escola de Frankfurt^[iii], sua primeira geração já havia apontado para um dos perigos da explosão da indústria cultural, a derrisão da “alta” cultura (ou cultura da elite, guardiã da tradição da civilização ocidental) e, na proporção inversa, a ampliação de seu respectivo contraponto, uma cultura massiva feita conforme os ditames do mercado e da ideologia da classe dominante, para quem os valores tradicionais civilizatórios pouco ou nada valiam.

A partir desse viés teórico, podemos associar o livro, uma mídia resultante do advento da sociedade moderna, à “alta” cultura e os produtos da indústria cultural à cultura massiva, tais como a TV e os quadrinhos, ou seja, produtos em que a imagem tem prevalência sobre a escrita e que funcionariam como veículos perfeitos para a manutenção de um *status quo* alienador e alienante.

Fahrenheit 451 nos apresenta uma sociedade em que livros são queimados ou por apresentarem idéias que pudessem fazer com que os indivíduos refletissem sobre o estado autoritário em que viviam ou porque podiam apresentar outras situações de vida que poderiam deflagrar processos de autoconhecimento ou mesmo experiências lúdicas e estéticas que estariam para além das possibilidades simplórias e reduzidas vivenciadas naquele contexto.

A sociedade fictícia de *Fahrenheit* vive sob o jugo do alto controle imposto pelas forças autoritárias personificadas pelos bombeiros. A inversão que salientamos anteriormente do bombeiro que não mais apaga incêndios, mas que atea fogo a livros é particularmente interessante na medida em que o próprio papel do livro também sofre uma inversão, já que seu conteúdo – independente de qual seja – é comprometedor para a ordem da sociedade. O livro, como mídia de uma sociedade moderna encontra seu contraponto na tv, que agora assume *status* de formador, e mídia por excelência de uma sociedade que tenta banir a escrita, e que vê nas representações imagéticas e orais as únicas possibilidades de manutenção da ordem social e transmissão cultural.

A televisão como um produto de uma Indústria Cultural é um *mass media*, cujo alcance é quase ilimitado, e cuja característica – segundo os frankfurtianos – é massificadora, visto sua origem e sua condição alienante. A televisão, como um poderoso meio midiático, desde seu advento na década de 40 não cessa de incorporar-se à vida cotidiana da sociedade. Novelas, séries, publicidades, filmes, jornais, inúmeros conteúdos transmitidos e recebidos por milhões de pessoas não se restringem à tela, mas transportam-se e influenciam o mundo do espectador.

Num mundo marcado pela constante aceleração impulsionada pelas novas tecnologias, a TV apresenta-se como excelente meio de informar, entreter, vender, representar, com a grande vantagem de poder estar nos lares dos indivíduos. Diferentemente do cinema – que na contemporaneidade é mais assistido na televisão com aparelhos de vídeo e dvd –, o indivíduo não precisa se deslocar para ser espectador, ele o pode ser na comodidade de seu lar.

A informação na dimensão dos espaços de resistência

Para problematizarmos o espaço da biblioteca particular no contexto do filme, devemos, inicialmente, retomar algumas questões acerca desta Instituição, sua trajetória e as funções que desempenhou e desempenha.

Battles traz uma excelente citação do estudioso rabínico Solomon Schechter que bem dimensiona a questão fulcral que emerge em *Fahrenheit 451*: “Quando o espírito se foi, nós ocultamos o cadáver para protegê-lo de qualquer tipo de abuso. Da mesma forma, quando a escrita se deteriora, nós escondemos o livro para evitar que seja profanado. O conteúdo do livro, como as almas, vai para o céu”.^[iv]

A centralidade da palavra escrita e seu mais famoso suporte – o livro – explicam este medo de perda e conseqüente ação de guarda de todas as manifestações culturais de uma civilização. Como bem nos lembra McGarry^[v] “todas as civilizações são governadas pelos mortos” e a transmissão do que as gerações passadas concretizou só é possível pela inscrição do que foi pensado, em um suporte. E, para que tal acervo receba um tratamento adequado, e o circuito

de transmissão, reelaboração, transformação ocorra, a força normatizadora e ordenadora de uma instituição se faz necessária. A Biblioteca é uma delas.

As bibliotecas, em seu sentido mais amplo, existem há quase tanto tempo quanto os próprios registros escritos. O instinto de preservar e a paixão de colecionar têm sido os fatores determinantes na sua criação, manutenção e desenvolvimento. Qualquer que seja a sua forma externa, a essência de uma biblioteca é uma *coleção de materiais organizados para uso*. As formas externas desses materiais têm mudado a cada inovação na tecnologia da comunicação, das tábulas de argila ao computador. “A organização para *uso* define sua função como *recipiente* ou *depósito* para a memória externa da humanidade; mas armazenamento implica *recuperação* e recuperação implica *acesso*, ou a oportunidade de tirar proveito disso na condição de usuário.”^{lvi}

Tendo em vista a nossa análise, duas observações devem ser feitas a partir desta afirmação. A primeira diz respeito ao sentido amplo de biblioteca: Podemos entender, como biblioteca, um conjunto de livros guardados em residências particulares? Battles^{lvii} nos auxilia nessa questão ao discutir a função das bibliotecas domésticas, em um contexto específico, o norte-americano de fins do século XIX e início do XX. Ele nos mostra, a partir da imagem reproduzida em *The American Public Library* de Arthur Bostwick, que “a aura de uma biblioteca pode se instalar mesmo num pequeno grupo de livros reunidos”. A função dessa biblioteca doméstica era de difusão cultural e sua ação era relativamente simples, como nos é apresentada pela experiência desenvolvida no estado norte-americano de Wisconsin junto aos imigrantes. Havia duas formas de atuação. Em uma delas as coleções circulavam entre os habitantes do meio rural, enviadas pelas bibliotecas às quais eram associados. Na outra, havia a constituição de mini-bibliotecas temporárias residenciais urbanas, quando uma bibliotecária ou voluntária visitava os bairros das cidades, buscando uma família com crianças para deixar alguma coleção por cerca de duas semanas. O objetivo era que a criança lesse e compartilhasse com os amigos e familiares. Após esse tempo a bibliotecária retornava e discutia o que foi lido com as crianças e deixava outra coleção.^{lviii}

As conseqüências de tal empreendimento foram, por um lado, que os filhos de imigrantes “[...] usaram os livros que lhes eram oferecidos para modelar um novo mundo, uma nova América só deles [...]” e, além disso, “[...] o fato de ser parcialmente dona de uma biblioteca pública simbolizava melhor que qualquer outra coisa os direitos que a sociedade norte-americana lhe garantia [...]”. Por outro lado, para os idealizadores de tal empreendimento “[...] a biblioteca era um motor ou uma fábrica que deveria produzir leitores *eficientes* – pessoas que leriam coisas úteis ignorando frivolidades e subprodutos literários e usando os livros para promover o avanço deles mesmos e da sociedade. [...]”. A questão reflete as preocupações de uma sociedade funcionalista com uma formação sóbria e voltada para o trabalho, e a “emancipação ou ilustração individual deveria ser, no máximo, um objetivo secundário”.^{lix}

Um precioso contraponto a esse aspecto funcional e ao universalismo da biblioteca pública é o que Battles comenta a partir dos escritos de Benjamin sobre as sensações que experimentou ao desembalar seus livros e colocá-los na estante:

A biblioteca pessoal carrega consigo um potencial que as coleções públicas e as bibliotecas oferece uma passagem para o universo das idéias possíveis, o livro, enquanto objeto de estimação, revela a seu possuidor as conexões que os livros vão traçando individualmente em diferentes tempos e lugares [...].^{lxi}

Parece-nos, apropriado, então, abarcar o espaço de resistência, representado, no filme, pelos acervos proibidos dos rebeldes, na concepção de biblioteca, em um sentido não universalista, mas dotada da aura de acúmulo, guarda e transmissão, no eixo cultura-memória, de informação de natureza sócio-político cultural, cujo potencial de mudança deve ser preservado de um regime político que investe no efêmero e no esquecimento. Tais características são potencializadas pela “deteriorização da escrita” em uma sociedade predominantemente oral e pautada no incremento da *mass media televisiva*. O contexto dessa sociedade totalitária desloca o instinto de preservar e a paixão de colecionar do espaço físico da biblioteca para a floresta e do livro impresso para o cérebro humano. No entanto, retornando à afirmação de McGarry^{lxii}, a organização deste material, para uso, define uma série de funções que envolvem o armazenamento, a recuperação e o acesso pelo usuário. Em um contexto totalitário, no qual

a biblioteca pública foi extinta (a diegese de *Fahrenheit 451* nos permite supor tal condição) e os livros são objetos proibidos, a política de preservação/resistência dos rebeldes possibilita a manutenção desse circuito de recuperação, acesso e uso? Acreditamos que sim, mas de uma outra forma.

A FLORESTA DOS HOMENS-LIVRO

A floresta de *Fahrenheit 451* habitada pelos *homens-livro* dá forma não somente ao desejo de salvaguarda da memória da humanidade, por intermédio da memorização “exata” das narrativas contidas nos livros, mas, sobretudo, cria uma nova concepção de guarda e transmissão que procura garantir um conteúdo a uma futura forma de conservação. Nesse sistema, retorna-se ao medo da perda como ponto central e deixa-se para a posteridade as condições de viabilidade de acesso e uso, de forma a que se retorne às funções contemporâneas da biblioteca.

O livro, se pensado além dos limites da impressão tipográfica, torna-se um dispositivo dinamizador desse saber virtual que se materializa no ato de leitura e pode estar sob diferentes formas/suporte, incluindo o cérebro humano. A perspectiva de um futuro não opressor deixa na virtualidade, também, a recuperação, o acesso e o proveito que disso tira o usuário. Como sementes, o livro ou os *homens-livro*, constituem a única esperança que esta civilização tem de reverter o processo de agudização da oralidade pelo *mass media*, que transformou a positividade de uma tradição, a oral, em uma negatividade que aliena e exacerba a condição do aqui e agora em detrimento do passado e seu potencial emancipatório, já que o processo que reatualiza o saber do passado presente nos livros, é retransformado a cada ato empreendido por um leitor.

O livro e o saber nele preservado, como metáfora de uma semente libertária, depositam-se, em *Fahrenheit 451*, nos homens que vivem no espaço que outrora lhe fornecia a materialidade: a floresta com suas árvores, aguardando o momento certo para florescer, novamente, no espaço destinado a sua ação: as bibliotecas nas quais a prática de leitura movimenta a memória social de uma civilização.

Os critérios de seleção para a escolha dos livros que os resistentes irão armazenar são de cunho aleatório, quando é feito por *Montag*, ou por identificação como ocorre com alguns dos outros guardiões. Temos aqui uma memória de mundo extremamente selecionada e reduzida frente ao caráter frágil do homem como suporte. Que construções sociais esse quadro irá permitir para uma geração futura, se é que o projeto da lembrança-resistência vai se tornar hegemônico? Carregados de intencionalidade e de objetividade, esses *homens-livro* alçam o estatuto de documento/monumento e ao mesmo tempo de vestígios/reliquias de memória, porque buscam manter senão a identidade, no mínimo, a integridade da própria obra original, preservando restos materiais desse passado, quando a sociedade optou pelo apagamento da cultura escrita. A escolha, em termos de seleção de uma determinada obra, qualquer que tenha sido ela, atribui-lhe um caráter de testemunho, ainda que parcial e fragmentado, revestindo simbolicamente de unicidade um determinado autor, um gênero, uma época, um estilo etc. Dessa forma, outro estatuto que esses *homens-livro* adquirem, é o de originalidade: “o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única [...]”, recupera a idéia de aura trazida por Benjamin^[xiii] ainda que a autenticidade tenha perdido uma estreita relação com o suporte original, já que o livro memorizado foi armazenado no cérebro humano. Por isso mesmo, ele resguarda a sua unicidade e seu caráter aurático, pois cada um dos *homens-livro* é autêntico e original e faz de seu ato de memorialização um ritual sagrado. A obra de arte torna-se novamente *pura* devido ao acesso à escrita, assim, a própria obra retorna para o olhar dos *deuses* e dos iniciados, no caso do filme, os resistentes.

a escrita [...] serve desde as origens não apenas para comunicar com os deuses por meio da adivinhação ou das inscrições que lhes são dedicadas mas também para transmitir mensagens aos homens que, como supomos, viverão mais tarde. A invenção da escrita representa, pois, uma verdadeira viragem no processo de formação da memória coletiva: a partir de agora, de uma geração à geração seguinte, já não se transmitem apenas as tradições orais, por um lado, e, por outro, objetos colecionados que não podem falar senão a linguagem das imagens. Transmitem-se também textos,

documentos de todos os gêneros, e é a sua acumulação ao longo do tempo que permite mudar radicalmente de atitude face ao passado.^[xiii]

É ainda na esteira desse argumento que esses personagens se legitimam como documentos no sentido mais amplo que esse termo pode adquirir: prova histórica e registro único de um patrimônio universal. Na busca de preservação eles serão a única fonte informacional que restará sobre a memória de um povo e de uma época.

Os documentos escritos, esses sim, possuem uma duração, a duração das coisas. Durante um longuíssimo período de tempo escolhiam-se materiais particularmente resistentes ao desgaste para servirem de suporte aos escritos. Por isso, ao longo dos anos, estes documentos acumulam-se no significado mais literal do termo; enchem as coleções especializadas na conservação, ou seja, bibliotecas e arquivos. Deste modo preenchem de conteúdo o intervalo de tempo ao longo do qual são produzidos e concretizam a sua duração, tornam-na visível. Tornam-na até mensurável se tiverem a mínima data ou outra indicação cronológica, mesmo sumária e difícil de interpretar. Mas ainda que não datados, os documentos escritos apresentam características, exatamente como os monumentos, de que são afins, e podem constatar-se as suas variações em função do tempo mal se procede a comparações mais sistemáticas.^[xiv]

A floresta e os *homens-livro* se tornam lugares de memória, porque o pouco que se salvou nessa seleção de obras literárias, filosóficas etc., apresenta um modo que simbolicamente quer se fixar como categorias provisórias de memória: a) como uma proposta de *armazenagem* que se faz por meio de gravação em um suporte, que almeja ser acessado, ou seja, restituir à obra sua existência literária; b) como um projeto de *arquivamento* já que estes *homens-livros* travestem e assumem a identidade da própria obra e de seu formato, constituindo-se uma informação localizável dentro do *sistema floresta de homens-livro*.

Nesse caso, o filme nos narra apontando quem é o *homem-livro* e a obra, por exemplo, *Morro dos ventos uivantes*, *Crônicas marcianas*, *Alice no país das maravilhas*, *O príncipe* e outros. Mas, os homens são transitórios e efêmeros e a cada *homem-livro* preservado há que se buscar um outro substituto, um outro suporte para que a fixação material do conteúdo não se perca e não venha o esquecimento com a morte humana. É nesse sentido, que o corpo surge como uma metáfora de memória e mais do que isso como um repositório de uma dada informação.

Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos **homens-memória**. (grifo nosso).^[xv]

No caso do filme, estamos falando de um suporte material, cujo formato será invariável (homens, mulheres, velhos, crianças) e que funciona como receptáculo de uma obra escrita, agora transposta para a forma oral. Aqui temos a oralidade servindo como elemento de resistência.

No mundo da tradição oral, que não conhece a escrita, dá-se necessariamente uma identificação entre aquele que narra uma história vinda do passado e o autor dessa história. De fato, aprender a história, saber recitá-la em público equivale a apropriar-se dela em tudo e para tudo, a substituir o autor. Uma tal substituição torna-se, aliás, quase inevitável pelo fato de uma cadeia contínua de intermediários ligar o autor ao último intérprete de sua obra, e esta continuidade não permite perceber quão longo é o intervalo de tempo que os separa: as alterações verificadas na história não podem ser definidas enquanto se não dispõe de um protótipo fixo que permita descobri-las com uma operação de confronto. Porque a tradição oral é contínua e flexível, os acontecimentos ocorridos no intervalo que separa o presente do passado tornam-se imperceptíveis, assimilando-se aos do passado verdadeiro, o que retira a este intervalo de tempo toda a espessura e leva a identificar os seus termos como se o período que eles delimitam fosse privado de realidade. A idade da narrativa, se é que dela se tem

consciência, aparece então como uma realidade sem tempo: uma aproximação do além mais do que uma referência cronológica.^[xvii]

Mais do que preservar alguns vestígios do passado e da cultura escrita, o que esses lugares trazem é uma tentativa de recuperação e adequação de uma resistência dos estoques informacionais do presente. Ao incorporarem a identidade do livro, esses homens abdicam da sua experiência primeira de serem humanos e passam a se comportar e se posicionar como obras escolhidas de uma coleção de memória-resistência. Ao mesmo tempo esse aparente paradoxo não existe, pois para que eles possam manter a relação passado-presente, esquecimento-lembrança, apagamento-resistência, descarte-guarda, a dialética entre esse sujeito e o homem-suporte faz-se necessária porque eles são simultaneamente leitores e disseminadores únicos e pertencem a um quadro social do passado. No caso do filme, a floresta de livros é que dará o acesso ao futuro (presente se realizando como história) e tornar-se-á possível desvendar a historicidade das obras e de seu conteúdo. Esses *homens-livro* serão, também, relíquias de um tempo de apagamento. Temos aqui diferentes níveis diegéticos: o *extradiegético* – que dá origem a própria narrativa ou no qual tem lugar o ato narrativo (produção do texto fílmico); o *intradiegético* – no qual se situam os elementos dos eventos narrados e as personagens; e o *hipodiegético* – no qual se encontram espaços, ações e até mesmo personagens engastados na primeira narrativa. Dessa forma, inserem-se neste último nível, os eventos narrativos das obras que são memorizadas pelos *homens-livro*, e cujo trabalho trará condições para que o futuro os enxergue e quiçá os reconheça como heróis de um movimento de resistência. Se o futuro os acessar, aí então, a história terá condições de reelaborar novos passados e dessa forma ampliar o espectro de memória que eles, *homens-livro* em sua potencialidade guardaram. A passagem e a leitura por esse arquivo possibilitarão àqueles que o acessarem uma viagem metafórica, em que o seu percurso é dado pelos nós de acessos totalizantes, ou seja, o *homem-livro* no momento em que recitar na íntegra a sua obra.

Na prática, esta arte da memória é uma arte da linguagem: ensina a conservar as narrativas e permite, pois, a um indivíduo tornar-se o depositário das recordações daqueles a quem nunca conheceu porque morreram muito antes do seu nascimento, e por sua vez transmitir estas recordações aos seus descendentes. Assim se forma a tradição oral que, durante milênios, constituiu o principal conteúdo da memória coletiva e transgeracional. Enquanto assim foi, tal memória não era substancialmente diferente da individual. Mais precisamente, a memória coletiva era constituída por uma sucessão de memórias individuais, cada uma delas recebendo as recordações das outras e conservando-as como suas. Assim, cada indivíduo identificava-se, sem disso dar conta, com os seus antepassados, dos quais recebia a herança e se tornava portanto uma reencarnação.^[xviii]

Seria possível nesse tipo de arquivo encontrarmos, por exemplo, um homem-catálogo ou um homem-inventário? Em *Fahrenheit 451*, o tio de Clarissa representa esses papéis e os amplia ao nos apontar metaforicamente como as diversas fases de uma biblioteca/arquivo se processam: a) apresenta como a floresta de *homens-livro* está estruturada (*gravação*); b) mostra os *homens-livro* identificando-os (*arquivamento*); c) paralelo a esse processo relaciona-os a uma imagem-memória que se torna icônica por fazer emergir (recuperação) um tipo de recordação/lembrança (documento/obra) gravada mnemonicamente (*arquivamento da gravação*); d) por fim, para evitar o esquecimento, ainda que o livro impresso seja destruído, há que garantir-se uma cópia ao reproduzir-se outro *homem-livro* que irá decorar a obra quando uma estiver em estágio de má conservação (morte prevista? doença?) (*gravação do arquivamento*).^[xviii]

Considerações finais

Fahrenheit 451 foi lançado em 1966, em pleno contexto marcado pela contracultura e também pela discussão imortalizada por Umberto Eco^[xix] nos conceitos de apocalípticos e de integrados, elaborados a partir da circunstância da cultura moderna do século XX, qual seja, aquela marcada pela industrialização e pela produção em massa dos bens culturais, agora

transformados em mercadorias a serem consumidas, o que tornava o público mero consumidor.

Em *Fahrenheit 451* temos a televisão como o principal meio informador e formador. Uma sociedade onde a escrita é abominável, a representação imagética da TV torna-se o símbolo da objetividade e fidelidade, em oposição à escrita impressa nos livros. As características alienantes da tv parecem potencializadas no modelo de sociedade apresentada, uma sociedade totalitária onde o Estado se encarrega de informar o público a partir da seleção de seu conteúdo. Esse *mass media* torna-se uma ferramenta importante para uniformização, a partir da informação, e controle dos indivíduos que se encontram desprovidos de outros veículos fora do alcance do poder estatal, como no caso os livros.

A dicotomia entre informação escrita e imagética guarda estreita relação com as formas de memória historicamente organizadas. Isso é perceptível através das instituições dedicadas a elas, como bibliotecas, arquivos e museus e dos lugares como os monumentos.

A prática de memória de saber legitimado que envolve a leitura e os livros no espaço da biblioteca é uma das temáticas que Gérard Namer^[xxi] aborda ao tratar das instituições de memória cultural. Ao traçar um panorama sobre o desenvolvimento das bibliotecas, ele demonstra que as políticas de acúmulo do saber, na modernidade, estavam ligadas ao patrimônio nacional: “A biblioteca nacional possuía tudo que pertenceu à memória da nação e os cidadãos deviam ler e salvaguardar os livros portadores desta memória”.^[xxii] A memória tem papel central nessa dinâmica, onde a biblioteca é o espaço de mediação entre a memória dos grupos de outrora e as demandas de memória dos grupos de hoje. É nesse espaço de diálogo “que a leitura virtual põe a questão e a memória social responde”.^[xxiii]

Tal diálogo entre dimensões temporais, que envolve o saber de uma civilização e sua transmissão, parece apoiar-se no livro como principal elemento, e, como nos diz Arlindo Machado é possível defini-lo de forma mais ampla, “como sendo qualquer dispositivo através do qual uma civilização grava, fixa, memoriza para si e para a posteridade o conjunto de seus conhecimentos, de suas descobertas, de seus sistemas de crenças e os vãos de sua imaginação [...]” e citando Febvre, ele aponta o livro como o instrumento mais poderoso que uma civilização pode dispor “para concentrar o pensamento disperso de seus representantes e conferir-lhe eficácia, difundindo-o rapidamente no tecido social [...]”.^[xxiiii]

Retomando a nossa narrativa fílmica, temos na abertura uma significativa narração em *off* apresentando os créditos, pois nessa sociedade a escrita é proibida. Acompanha esta seqüência uma miríade de imagens de antenas de tvs de diversas casas, já apontando para um tipo de cenário de vigilância e controle aonde irá se desenvolver a história. Este é o cenário de uma sociedade na qual a informação imagética é cultivada, exacerbada e espetacularizada, enquanto a informação escrita é demonizada.

Observamos, então, o que parece ser a substituição de um processo civilizatório, baseado na escrita, com a memória fundamentada nas práticas de guarda, acesso e transmissão, por um outro processo baseado na imagem, na qual os homens parecem robotizados e com uma memória de curto prazo em constante retroalimentação e apagamento, como “peixes de aquário”.

Concordamos com Eco na contemporização entre apocalípticos e integrados, procurando um posicionamento equilibrado e, sobretudo, crítico em relação às mídias da indústria cultural. Assim, a exacerbação dos aspectos negativos dos meios televisivos, em *Fahrenheit*, torna os sujeitos “sem memória”, porém, o espaço da resistência e positividade, a floresta dos *homens-livro*, igualmente os torna sem trajetória pessoal, já que estão presos ao texto-memória que são obrigados a decorar e guardar.

Referências

ADOROCINEMA. Disponível em: <<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br> página online>. Acesso em: 25 de jul. 2005.

BATTLES, Mathew. *A conturbada história das bibliotecas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196. (Obras Escolhidas, Volume I).

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FAHRENHEIT 451. (*Fahrenheit 451*). Direção de François Truffaut. FRA: Enterprise Vineyard, 1966. son. color., 97 min.

IMDB. Disponível em: <www.imdb.com página online>. Acesso em: 25 jul. 2005.

JARDIM, José Maria. A invenção da memória nos arquivos públicos. *Ciência da Informação*. Brasília, Vol. 25, número 2, 1995. Disponível em: <<http://www.ibict.br/cienciainformacao/>>. Acesso em: 20 jan 2006

JARDIM, José Maria. As novas tecnologias da informação e o futuro dos arquivos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p.251-260.

MACHADO, Arlindo. Fim do livro? *Estudos Avançados*, maio/ago. 1994, vol.8, no.21, p.201-214.

McGARRY, Kevin. *O contexto dinâmico da informação: uma análise introdutória*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 1999.

NAMER, Gérard. *Mémoire et société*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez, 1993.

POMIAN, Krysztof. Memória. In: GIL, Fernando (Coord.). *Sistemática*. [Porto]: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000. p. 507-516. (Enciclopédia Einaudi, v. 42).

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Terezinha Elisabeth da. Montag e a memória perdida: notas sobre Fahrenheit 451 de François Truffaut. *Perspect. cienc. inf.*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 78-87, jan./jun. 2003.

Notas

[i] Este projeto contou com financiamento da FAPERJ.

[ii] 2001.

[iii] Críticas ligadas à insuficiência do alcance do conceito de indústria cultural e a um euroentrismo presente na concepção frankfurtiana.

[iv] BATTLES, 2003, p. 193.

[v] 1999, p. 63.

[vi] McGARRY, 1999, p. 111.

[vii] 2003, p. 195.

[viii] BATTLES, 2003.

[\[ix\]](#) BATTLES, 2003, p. 197-198.

[\[x\]](#) BATTLES, 2003, p. 203-204.

[\[xi\]](#) 1999.

[\[xii\]](#) 1994, p. 167.

[\[xiii\]](#) POMIAN, 2000, p. 510-511.

[\[xiv\]](#) POMIAN, 2000, p. 511.

[\[xv\]](#) NORA, 1993, p. 18.

[\[xvi\]](#) POMIAN, 2001, p. 511.

[\[xvii\]](#) POMIAN, 2000, p. 509.

[\[xviii\]](#) COLOMBO, 1991.

[\[xix\]](#) 2001.

[\[xx\]](#) 1987.

[\[xxi\]](#) NAMER, 1987, p. 165.

[\[xxii\]](#) NAMER, 1987, p. 171.

[\[xxiii\]](#) MACHADO, 1994, p. 204.