

**A sinfonia das labaredas:
Fahrenheit 451, de Ray Bradbury, no filme de Ramin Bahrani¹**

**João de Mancelos
(Universidade da Beira Interior)**

Palavras-chave: *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury, Ramin Bahrani, linguagem escrita e audiovisual, transposição intersemiótica

Keywords: *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury, Ramin Bahrani, written and audiovisual language, intersemiotic transposition

Introdução: para incendiar a fantasia

O clássico *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, parte de uma premissa simples, mas imaginativa e se, num futuro próximo, fosse proibido ler obras literárias, os bombeiros incendiassem os livros e punissem os transgressores? Neste contexto, o título do romance, aparentemente enigmático, remete para a temperatura, na escala de Fahrenheit, a que o papel é consumido pelo fogo.

Ao longo de décadas, esta narrativa tem sido alvo de estudo em escolas secundárias e universidades, e gerado uma panóplia de ensaios. Regra geral, o enredo é interpretado como uma alusão aos regimes totalitaristas, que recorrem à censura para iludirem o povo e assegurarem a permanência no poder. No entanto, Bradbury revelou a Amy E. Boyle Johnson que o seu romance é, sobretudo, uma crítica aos meios de comunicação de massa: “Trata-se de uma história sobre como a televisão destrói o interesse pela leitura de obras literárias (...) e transforma os espetadores em idiotas” (Plessis, 2016: 103, trad. minha).

A atualidade e interesse da narrativa levou a que *Fahrenheit 451* tenha sido alvo de diversas adaptações. Destaco o filme homónimo, de François Truffaut, datado de 1966, que prima pela magnífica interpretação de Julie Christie, no papel de duas personagens diametralmente opostas: a conformada esposa do bombeiro, Linda, e a jovem subversiva, Clarisse. Em 2018, quase quatro décadas após a sua publicação, este clássico é, mais uma vez, revisitado, agora pelo realizador Ramin Bahrani, com argumento do próprio e de Amir Naderi. Bahrani explica a génese e a relevância do seu projeto cinematográfico, numa entrevista

¹ Mancelos, João de. “A sinfonia das labaredas: *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, no filme de Ramin Bahrani”. *Polissema* (Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto) 19 (2019): 55-73. ISSN: 1645-1937.

concedida à *Collider*, uma revista norte-americana de cinema:

Travei conhecimento com o romance no ensino secundário, no nono ano, e achei-o poderoso. Existe qualquer coisa de assustador no enredo, nas ideias e na personagem de Montag — e tal permaneceu em mim. Em 2015, voltei a pensar na obra. Reli-a, achei-a estranha e assustadoramente relevante. (...) Príncipei a escrever o guião em 2016. O conceito de internet, tecnologia e meios de comunicação eram os aspetos que representam, em meu entender, o verdadeiro desafio. Ao mesmo tempo, proporcionavam-me uma oportunidade de reinventar o romance, transformá-lo e apresentá-lo de modo a ser relevante para a nova geração. (Radish, 2018: 1)

No presente artigo, pretendo analisar o livro de Bradbury e o filme de Bahrani, numa perspetiva comparada. Para tanto, examino os mecanismos de adaptação cinematográfica usados pelo realizador e estudo os principais momentos do arco narrativo presentes nas obras em cotejo, de acordo com a narratologia campbelliana: mundo normal, encontro com a mentora, incidente desencadeador, travessia do limiar, barriga da baleia e desfecho.

The Hero with a Thousand Faces (1949), de Joseph Campbell, constitui um estudo revolucionário na área da mitologia comparada. Ao analisar lendas e narrativas pertencentes a diversas tradições (ameríndia, greco-latina, japonesa, etc.), o autor descobriu que o herói atravessava uma série de etapas idênticas, ao longo da aventura. Tal ensaio veio a influenciar o trabalho de numerosos cineastas, com destaque para George Lucas, Steven Spielberg ou Ramin Bahrani.

Neste artigo, recorri ao ensaio de Campbell, pois o protagonista, Guy Montag, empreende uma jornada de autodescoberta, atravessando as fases que referi. Tal percurso alterará a perceção do herói acerca da extrema importância da palavra ficcional impressa e levá-lo-á a questionar a sociedade totalitária em que vive.

No sentido de escorar a minha pesquisa, socorro-me do romance na recém-saída tradução de Casimiro da Piedade, ao filme de Bahrani, a entrevistas com o realizador e a estudos sobre a adaptação cinematográfica.

1. O mundo normal

Na nomenclatura proposta pelo narratólogo Joseph Campbell em *The Hero with a Thousand Faces* (1949), a primeira etapa de uma aventura corresponde ao “mundo normal”. Tal como a expressão indica, trata-se do momento em que o protagonista de uma narrativa surge apresentado no seu quotidiano ou rotina. O leitor ou o espetador consegue, nesta fase, caracterizar a personagem principal em função das suas ações e do meio onde vive (Campbell,

2008: 42).

Num futuro próximo, algures nos Estados Unidos da América, vive Guy Montag, bombeiro de profissão. Ironicamente, a sua missão não consiste em extinguir fogos, como seria previsível, mas em destruir pelo fogo os livros que o regime político vigente proibiu. Tal sucede porque o governo acredita que as obras ficcionais conduzem à reflexão, a reflexão leva ao questionamento, e o questionamento traz a infelicidade dos leitores.

Os dois parágrafos iniciais revelam quão devoto é o bombeiro nesta tarefa de queimar livros:

Era um prazer pôr fogo às coisas.

Era um prazer especial vê-las a serem devoradas, enegrecidas e *transformadas*. Com o bocal de latão da mangueira bem firme nos punhos, com aquela enorme pitão que cuspi veneno de querosene sobre o mundo, sentia que o sangue lhe latejava na cabeça, e que as suas eram as mãos de um genial maestro de orquestra a dirigir todas as sinfonias de chamas que consumissem os últimos farrapos e as ruínas carbonizadas da História. Com a impassível cabeça adornada pelo capacete simbolicamente numerado 451, e os olhos tingidos de um laranja ígneo pela antecipação do que se seguiria, acionou o gatilho e a casa elevou-se no ar, envolta numa bola de fogo que manchou o céu da noite com tons de vermelho, amarelo e fogo (...). Enquanto os livros se consumiam num turbilhão ascendente e faiscante e eram empurrados por um vento tornado negro pelo incêndio. (Bradbury, 2018: 19)

Esta descrição apresenta Montag como uma figura autoritária, ao serviço do regime, a desempenhar a luciferina função de destruir o saber humano, acumulado ao longo de milénios, em nome da ideologia em que cegamente acredita.

O filme em estudo capta o espírito das primeiras páginas do romance, ao apresentar, logo no genérico, diversos planos de obras clássicas de Heródoto, Jane Austen, Guy de Maupassant, Vladimir Nabokov ou Gabriel García Márquez, entre outros, bem como imagens de quadros e fotografias a preto e branco a arderem. Surge também uma sequência fílmica, mostrando oficiais Nazis a destruírem, numa fogueira, obras censuradas (Bahrani, 2018: 1).

Tal como no romance, no filme os livros são proibidos — à exceção de versões abreviadas da Bíblia, de *Moby Dick* (1851), a epopeia marítima de Herman Melville e de *To the Lighthouse* (1927), um romance modernista de Virginia Woolf. Os bombeiros estão incumbidos de destruírem pelo fogo todas as obras que encontrarem e de punirem os infratores. Neste contexto, são vistos pela população como heróis e protetores. Assim, contrariamente ao anónimo bombeiro do romance, Montag é uma figura pública, seguida por uma legião de fãs numa rede social semelhante ao Facebook (Bahrani, 2018: 1).

Montag é mostrado em ação juntamente com John Beatty, o seu irredutível chefe. Com

um grupo de bombeiros, invade o esconderijo onde se encontram vários “eels” (“enguias”), nome atribuído aos leitores de obras proibidas. Aqui, queimam livros e destroem os servidores de internet que os resistentes usam para fazer o *upload* de obras em formato digital.

Numa entrevista concedida ao *Indiewire*, uma publicação *online* sobre cinema e arte digital, Bahrani explica esta alteração ao romance, destinada a volver a narrativa mais credível aos olhos dos espetadores atuais: “Se eu irrompesse na sua casa e destruísse todos os livros, você poderia simplesmente escapar pela porta das traseiras, descarregar de novo as obras para o telemóvel e lê-las outra vez” (Travers, 2018: 1, trad. minha).

2. O encontro com a mentora

Na terminologia campbelliana, o “encontro com o mentor” corresponde a uma etapa decisiva, normalmente no início do enredo. Com frequência, o herói mostra-se relutante em envolver-se na aventura, talvez por não acreditar nas suas capacidades (coragem, força ou inteligência), ou simplesmente por ignorar a dimensão do problema. Regra geral, uma figura experiente convence o protagonista a envolver-se, por vezes mediante a promessa de uma recompensa (Campbell, 2008: 57).

No romance *Fahrenheit 451*, o encontro com a mentora ocorre quando Montag, ao regressar a casa, se depara com uma adolescente, Clarisse McClellan, a sua nova vizinha. Esta aparição angelical é descrita num tom lírico, bem ao estilo de Bradbury:

As folhas outonais moviam-se ao longo do passeio banhado pelo luar de uma forma tal que parecia que a rapariga que se dirigia para ele estava parada, fixa a uma passadeira deslizante, sendo o seu movimento não mais do que uma ilusão causada pelo vento e as ondulações das folhas. (...) Tinha um rosto magro e branco como leite, que exibia uma espécie de voracidade gentil, uma curiosidade incansável que abarcava tudo. O seu era um olhar de quase surpresa pálida, com uns olhos negros tão fixos no mundo à sua frente que nada do que se passava neste lhes escapava. (Bradbury, 2018: 21)

No decorrer da conversa com o bombeiro, Clarisse revela ser possuidora de um espírito livre, não isento de sentido de humor: “Tenho dezassete anos e sou louca. O meu tio diz que uma coisa e a outra andam de mãos dadas” (Bradbury, 2018: 23). Enquanto a maioria das pessoas leva uma vida sedentária, rodeada por ecrãs de televisão, Clarisse deambula toda a noite, colhe flores ou simplesmente conversa com estranhos. Confessa a um atónito Montag que chegou a ser internada devido às suas ideias, consideradas excêntricas.

Montag queda-se perturbado pelas questões provocatórias que a jovem lhe lança.

Pergunta-lhe, por exemplo: “Alguma vez *leu* os livros que queimou?” (Bradbury, 2018: 23). O bombeiro responde, cautelosamente, que tal é proibido, e acrescenta: “É um bom trabalho. Na segunda-feira, queimamos Millay, na quarta Whitman, na sexta Faulkner. Queimamo-los até só restarem cinzas, e depois queimamos as cinzas. É o nosso lema” (Bradbury, 2018: 24).

Clarisse insiste, pondo mais uma questão inconveniente: “É verdade que, há muito tempo, os bombeiros *apagavam* fogos em vez de os atearem?” (Bradbury, 2018: 24). Montag nega e replica que as casas sempre foram à prova de fogo, e faz chacota da questão. A jovem nota: “Ri-se quando eu não digo nada com piada e responde às minhas perguntas de rajada, quase sem pensar no que acabei de lhe perguntar” (Bradbury, 2018: 24). Trata-se de uma observação perspicaz pois, implicitamente, a jovem confronta o bombeiro com a sua excessiva crença nos ditames do regime.

Antes de se despedir, a adolescente pergunta, à queima-roupa: “É feliz?” (Bradbury, 2018: 26). O bombeiro pondera a questão, sem dar qualquer resposta, sinal ténue do descontentamento que sente no trabalho, no matrimónio e na sociedade. Porém, fica a meditar no assunto, creditando Clarisse por o levar a debruçar-se acerca da sua existência.

Noite após noite, Clarisse acompanha Montag a casa, transformando-se na mentora deste e contagiando-o com a sua curiosidade insaciável. Porém, antes de os laços entre ambos se consolidarem, a jovem desaparece misteriosamente. Segundo Mildred, a esposa do bombeiro, Clarisse fora atropelada por uma viatura em excesso de velocidade e teria falecido, quatro dias depois. Esta explicação pouco credível não deixa de recordar as eliminações súbitas de dissidentes que discordam dos regimes totalitários.

Na versão cinematográfica do romance, Clarisse não é uma adolescente curiosa, nem angelical. Em vez disso, apresenta-se como uma mulher inteligente, um tudo-nada arrogante, que flutua num submundo perigoso. Por um lado, fornece pistas aos bombeiros acerca de pequenos crimes (por exemplo, escuteiros que escondem pornografia); por outro, abraça a causa das “enguias” e mostra-se disposta a morrer pelas suas convicções (Bahrani, 2018: 3). Numa entrevista à *Indiewire*, Bahrani justifica esta alteração na personagem: “No livro, Clarisse tem dezassete anos, mas na minha versão é mais velha do que Montag; (...) vivenciou diferentes experiências com maior profundidade do que o bombeiro, até porque é uma leitora assídua” (Travers, 2018: 2, trad. minha).

Uma noite, Beatty convida Montag a fazer horas extraordinárias, deslocando-se a um clube noturno, nos arrabaldes de Cleveland. Aí, a jovem Clarisse dispõe-se a fornecer algumas pistas a troco da redução da sua pena. Tal como a congénere no romance, também causa uma profunda impressão no bombeiro, ao perguntar: “Algum dia refletiste, ainda que por um segundo, acerca do teu trabalho? Devias tentar ler antes de queimar” (Bahrani, 2018: 3, trad.

minha). A dúvida está plantada em Montag que, paulatinamente, começa a questionar a sua atividade profissional e o regime.

3. O incidente desencadeador

O incidente desencadear, momento que leva o protagonista a agir, é idêntico tanto no romance como na sua adaptação cinematográfica. No livro, uma mulher idosa é surpreendida pelos bombeiros em casa, na parte antiga da cidade, onde alberga uma biblioteca clandestina. Ao ser descoberta, alude à célebre observação do bispo Hugh Latimer ao seu congénere Nicholas Ridley, antes de serem queimados vivos por heresia, em Oxford, em 1555: “Seja homem, Sr. Ridley. (...) Acenderão connosco hoje em Inglaterra uma tal vela, pela graça de Deus, que creio que nunca poderá ser apagada” (Bradbury, 2018: 51). Esta citação é significativa, pois, ao contrário do que era habitual entre os resistentes, a mulher recusa-se a abandonar a residência, mesmo quando é instigada pelos bombeiros. Num gesto rebelde, prefere imolar-se pelo fogo, perecendo com os livros que amara: “A mulher lançou-lhes um olhar de desprezo e raspou o fósforo na balaustrada de madeira. De todas as casas até ao fundo da rua saiu gente para assistir” (Bradbury, 2018: 55).

Na película de Bahrani, esta cena é revisitada com recurso a efeitos especiais para mostrar o dramatismo da cena, enfatizando a beleza das chamas, e colorindo a tela com tons quentes. As redes sociais e os ecrãs gigantes transmitem, sem cessar, imagens do ato da suicida, chocando a população, que não compreende a grandeza do gesto desta mártir.

Tanto no livro como no filme, Montag vê-se assaltado pela dúvida acerca da sua missão como destruidor de livros. Talvez pressentindo a melancolia do seu bombeiro dileto, Beatty apressa-se a doutriná-lo. Num discurso inflamado, explica a Montag as razões para destruir as obras literárias: em primeiro lugar, a literatura suscita emoções disfóricas entre as massas que preferem o conforto da apatia (Bradbury, 2018: 74); e, em segundo, desagrada às minorias que não aceitam as imagens de si nas narrativas, e se sentem ofendidas por opiniões diferentes (Bradbury, 2018: 75).

Beatty constitui uma das personagens mais interessantes quer do livro, quer do filme, precisamente por ser paradoxal. Por um lado, representa um indivíduo culto, outrora um leitor ávido, que cita o mito grego de Ícaro, passos da Bíblia e trechos de John Donne ou Alexander Pope. Por outro, encarna o regime, na sua função de chefe dos bombeiros, e não hesita em fazer discursos para elevar o moral dos seus homens.

Na narrativa cinematográfica, Beatty retém essa faceta de amantes das letras. Enquanto no romance o chefe dos bombeiros demonstrava uma cultura literária invulgar, herança de um

tempo em que ler era permitido, no filme apresenta um lado inesperado. Numa reviravolta irónica, o realizador e os guionistas transformaram o antigo leitor num *escritor* clandestino. Após a longa jornada de trabalho, Beatty regista diligentemente, com uma caneta, em mortalhas de cigarros, máximas e reflexões (Bahrani, 2018: 5). Daqui ressuma a necessidade irremediável de imaginação, fantasia e criatividade.

4. A travessia do limiar

Segundo Campbell, a “travessia do limiar” ocorre quando o protagonista da narrativa entra na aventura, abandonando a sua rotina ou zona de conforto. Regra geral, o herói sabe que este atrevimento implica correr toda a sorte de riscos, incluindo o de enfrentar a morte (Campbell, 2008: 64).

Tanto no romance como no filme, esta etapa corresponde ao momento em que Montag transgreda a lei, arriscando a profissão e a liberdade. Decide debruçar-se sobre os livros que subrepticamente recolhera, ao longo do tempo:

Levou a mão a uma cadeira de costas direitas e puxou-a lentamente até um ponto da sala perto da porta de entrada. Depois, subiu à cadeira e ficou ali um momento, como uma estátua num pedestal, com a mulher lá em baixo, à espera. De seguida, ergueu o braço para chegar à grelha de ar condicionado, que retirou, para depois enfiar a mão lá dentro e mover uma placa de metal do lado direito, atrás da qual retirou um livro. Sem olhar para ele, deixou-o cair ao chão. Voltou a enfiar a mão no esconderijo e retirou dois livros, voltando a deixá-los tombar no chão da sala. Continuou a fazer isto, a retirar livros e a deixá-los cair, livros pequenos, livros de razoável dimensão, livros amarelos, vermelhos, verdes. (Bradbury, 2018: 81)

A esposa queda-se tão estupefacta quanto preocupada perante esta revelação, e tenta desesperadamente, incinerar as obras. Montag tranquiliza-a e propõe-lhe que leiam em conjunto. Naquela tarde fria e chuvosa de novembro, desligaram os televisores gigantes, na sala de estar, e leram em voz alta excertos de várias obras, procurando compreender a magia que a literatura encerra.

Em seguida, Montag vai mais longe e, num ato provocatório, interrompe um encontro social das amigas da esposa, e declama-lhes o poema “Dover Beach” (1867), de Matthew Arnold. Trata-se de uma composição lírica acerca de dois amantes que encontram, um no outro, um lenitivo para o mundo conturbado onde exércitos ignorantes se digladiam. Uma das amigas da esposa de Montag, Clara Phelps, não se contém e soluça convulsivamente, emocionada pelas palavras do texto. A Sr.^a Bowles, incapaz de compreender esta reacção, não hesita em culpar

Montag: “Eu sempre disse que a poesia leva às lágrimas, que a poesia leva ao suicídio e ao choro e a coisas horríveis, que leva à doença. Todo esse disparate sentimental!” (Bradbury, 2008: 118).

Pelo contrário, no filme, a descoberta dos livros assume conotações eufóricas. Montag lê o volume que surripiara da casa da mulher imolada pelo fogo: *Notes From Underground* (1864), do escritor russo Fyodor Dostoevsky (1821-1881), considerado um dos primeiros romances existencialistas. O passo que o bombeiro diz em voz alta é significativo, pois constitui um exemplo de um falso dogma, semelhante aos que o regime propaga: “concordo que dois e dois serem quatro é uma coisa excelente; mas dois e dois serem cinco é também, por vezes, uma coisinha encantadora” (Bahrani, 2018: 6).

Desejoso de partilhar com Clarisse a descoberta inquietante e bela da leitura, o bombeiro procura-a, mostrando-lhe o precioso volume que ocultara no casaco. Dirigem-se para a casa da resistente, à margem da cidade. É uma das mais belas cenas da película, que deixa transparecer a doce cumplicidade entre Montag e Clarisse. Montag parece absorto com a decoração antiquada da casa, observa fotografias e passa os dedos por velhos discos de vinil, onde se destacam álbuns de *jazz*. Clarisse lê, com uma voz encantatória, trechos do livro *Notes From Underground*. Revela-lhe que se passou de sessenta mil línguas para menos de sessenta idiomas, um linguicídio perpetrado pelo Ministério, para cercear o pensamento. Conversam acerca do passado, olham-se forma carinhosa e parece que vão beijar-se, mas tal não se concretiza.

Facilmente os guionistas poderiam ter criado uma linha narrativa romântica entre o protagonista e a mentora; no entanto, cingiram-se apenas a alguns laivos de afeto, nesta e noutras cenas do filme. Foi uma boa opção, pois qualquer relacionamento mais profundo correria o risco de desviar o foco dos espetadores da trave-mestra do enredo: o combate ao regime totalitário.

5. Na barriga da baleia

Na terminologia campbelliana, a “barriga da baleia” corresponde ao momento em que herói, assumindo um grande risco, se separa, por fim, do mundo que conhece e, simbolicamente, renasce (Campbell, 2018: 148). Tal fase constitui o clímax do enredo, o momento mais tenso da história, uma peripécia ou reviravolta onde tudo se decide, deixando em expectativa o leitor ou a audiência (Mancelos, 2017: 53).

No romance em estudo, a esposa e as amigas de Montag denunciam-no, sem pejo, às autoridades por possuir livros proibidos. O bombeiro é obrigado, por Beatty, a incinerar a própria residência, perante o olhar passivo dos vizinhos e da mulher, Mildred, que o abandona

ao seu destino, devastada por ter descoberto que o marido era um traidor ao regime. Montag desfecha a sua raiva apontando o lança-chamas para o capitão e premindo o gatilho. Este morre, envolvido por um mar de labaredas — destino irónico para um homem cuja profissão era destruir através do fogo.

Não resta a Montag senão pôr-se em fuga, perseguido de perto por um cão robô, ao serviço das autoridades, que pretendem capturá-lo. Após atravessar o rio a nado, com a ajuda de um outro amante de livros, o dissidente depara-se com uma comunidade clandestina de leitores, que vivem protegidos pela floresta. São todos intelectuais, antigos professores de prestigiadas universidades, entretanto encerradas, escritores ou críticos.

Aí, a palavra escrita é perpetuada graças a um sistema engenhoso: desde tenra idade, homens e mulheres memorizam as obras literárias, com o objetivo de um dia poderem ditar o texto. Um dos líderes, Granger, explica-lhe:

Esta noite há milhares ao longo das estradas e dos troços de caminho de ferro abandonados. Vagabundos por fora, bibliotecas por dentro. Não foi algo planificado rigorosamente. Cada homem tinha um livro que queria memorizar e lê-lo. (...) E quando a guerra acabar, um dia destes, um ano destes, poderemos voltar a escrever livros, e todas essas pessoas serão chamadas, uma por uma, para recitar o que decoraram, e voltaremos a imprimir tudo isso (Bradbury, 2018: 169-170)

No filme de Bahrani, as “pessoas-livro” também vivem à margem da lei, numa floresta, e memorizam os clássicos diletos. Por exemplo, uma afro-americana decorou o romance *Song of Solomon* (1977), da escritora negra Toni Morrison; uma asiática registou pela memória o *Pequeno Livro Vermelho* (1964-1976), de Charman Mao; outra jovem é *Anna Karenina* (1877) de Leo Tolstói. Uma líder da resistência explica esta estratégia:

Aqui, estamos fora da rede. Não existem computadores, nem qualquer forma de os bombeiros nos conseguirem detetar ou entrar nos nossos sonhos. Tudo está seguro aqui (aponta para a cabeça). Cada um de nós memorizou um livro, tornando-se nesse livro. (Bahrani, 2018: 10, trad. minha)

Os guionistas foram mais longe do que o enredo de Bradbury propunha: os livros já não existem apenas na memória de determinados indivíduos dedicados à sua preservação; encontram-se, agora, inscritos no código genético de uma ave. Como este pode ser replicado infinitamente, torna-se impossível destruir o saber humano. O projeto da resistência é entregar a ave a cientistas canadianos, que possam extrair e disseminar o seu ADN.

Beatty toma posse desta informação e anuncia aos seus pares o plano Omnis, que pode

levar a resistência à vitória, através da divulgação de todas as obras, desprezivelmente apelidadas de “grafitis”:

O Omnis é o consciente coletivo da Humanidade. Consiste em todos os livros, pinturas, músicas, filmes, toda a História que existe na internet clandestina dos antigos. Notícias, biografias, factos. Corresponde a um trilião de grafitis, tudo inscrito numa microscópica parcela de ADN. (...) Se o Omnis for libertado, não haverá forma de o parar. Todo o caótico conhecimento do ser humano se disseminará, como mosquitos espalhando a malária. (Bahrani, 2018: 10, trad. minha)

Com esse objetivo, os bombeiros empreendem uma rusga brutal, detendo, interrogando e agredindo todos os suspeitos, sejam eles homens, mulheres ou crianças. Inevitavelmente, descobrem o refúgio onde se encontram Montag, Clarisse, os resistentes e a ave contendo o Omnis.

6. O desfecho

O desfecho, na terminologia de Campbell, corresponde ao resultado da provação suprema, e pode assumir diversas formas, como a coroação do herói ou a sua morte sacrificial. Na maioria das aventuras, o protagonista supera várias provas e cumpre a missão, conseguindo um benefício para si, para outro indivíduo ou para a comunidade. Na terminologia de *The Hero with a Thousand Faces*, este bem é invariavelmente designado por *elixir*, quer seja um objeto (um tesouro ou um artefacto mágico) ou um ideal (por exemplo, a liberdade) (Campbell, 2008: 211).

No desenlace do romance, a metrópole é bombardeada por aviões inimigos e, no espaço de uma única noite, é destruída. Os homens e mulheres da floresta observam o apocalipse da cidade, e concomitantemente, do regime totalitário. Granger evoca o mito de Fénix, para incentivar os seus pares a reconstruírem a civilização, após a catástrofe nuclear:

Havia uma ave (...) chamada Fénix, muito tempo antes de Cristo, que de séculos a séculos construía uma pira funerária e se imolava nela. (...) Mas, de cada vez que ardia nas chamas, reerguia-se das cinzas e voltava a nascer. E parece que estamos a fazer a mesma coisa, uma e outra vez, só que nós temos algo que a Fénix nunca teve: sabemos a estupidez que acabámos de fazer. (...) pode ser que um dia deixemos de construir estas malditas piras funerárias e de nos imolarmos nelas. (Bradbury, 2018: 179)

Kevin Hoskinson associa este discurso ficcional sobre o mito de Fénix à realidade

histórica da época em que o romance foi publicado pela primeira vez. Em seu entender, trata-se de uma alusão do autor aos bombardeamentos norte-americanos, com armas atômicas, das cidades japonesas de Hiroxima e Nagasaki, em 1945. Foi um ato bélico de uma brutalidade sem precedentes, que escandalizou a comunidade internacional e dividiu a opinião pública norte-americana (Hoskinson, 1997: 69-71).

Ao romper do dia, os resistentes põem-se em marcha, com destino à cidade bombardeada. O seu objetivo é reconstruírem-na, na esperança de um mundo mais sábio, inteligente e à medida da imaginação humana. Perdido nos pensamentos, Montag recorda alguns versículos do Apocalipse: “E nas margens do rio está a Árvore da Vida, que produz doze colheitas de frutos; em cada mês o seu fruto, e as folhas da árvore servem de medicamento para as nações” (Bradbury, 2018: 101). Estas palavras transmitem a uma imagem esperançosa de renovação e as folhas vegetais evocam as páginas dos livros.

No filme, o desfecho é tão breve que desconcerta, sobretudo numa época em que as narrativas cinematográficas tendem a prolongar os epílogos. Algumas acrescentam um pós-final que revela a vida das personagens longo tempo após o término da aventura. A maioria dos filmes de ação segue o modelo de Syd Field, reservando vinte minutos para o desenlace (Field, 2006: 26). Contudo, Bahrani quebra o molde e encerra o filme em menos de cinco minutos.

Montag coloca um localizador na ave, para que esta possa ser recolhida pelos cientistas no Canadá, e o seu ADN replicado. Beatty ordena ao subordinado que pare, mas, curiosamente, não o impede de prosseguir. Uma justificação para esta atitude contraditória talvez se encontre nos eventos anteriores, que revelaram o capitão como sendo um escritor clandestino. Aproveitando a hesitação do chefe, Montag lança a ave através de uma brecha do celeiro em chamas, rumo à liberdade, simbolizada pelo tom azulado do céu, em contraste com o vermelho das labaredas.

Enquanto no romance Montag sobrevive e Beatty morre rodeado pelas chamas, num epílogo impregnado de justiça poética, na narrativa cinematográfica sucede o oposto. O capitão aponta o lança-chamas, solta um grito inaudível, e incinera o dissidente. O antigo bombeiro volve-se num mártir, uma Joana d’Arc dos tempos futuros, perecendo em nome da arte. A música extradiegética torna-se mais alegre, irrompendo num coro que celebra a euforia do momento, enquanto planos gerais aéreos de paisagens mostram a ave ao longo da viagem de libertação.

Conclusão: para que a imaginação arda

A adaptação cinematográfica constitui um processo complexo, amplamente analisado

nos cursos de estudos fílmicos. Não pretendo, no escopo reduzido deste artigo, examinar em profundidade as opções inerentes a trazer um clássico da literatura para a tela de cinema ou para o ecrã de televisão. No entanto, não posso deixar de recordar três aspetos essenciais à arte da transposição intersemiótica. Primeiro: a linguagem escrita difere da audiovisual, logo, o que funciona nas páginas de um romance pode não resultar num filme. Segundo: a adaptação constitui um risco artístico, pois os espetadores que leram o livro trazem consigo as suas imagens mentais das personagens e do enredo. Devem compreender que o guionista é, tal como eles, um *leitor*, pelo que a sua interpretação, mesmo que diversa, é legítima (Stam, 2006: 50). Terceiro: o filme não precisa de ser fiel ao enredo literário, mas sim de resultar como película, pois é uma obra de arte *diferente* (Mancelos, 2017: 74-75). Assim, durante o processo de adaptação cinematográfica, o guionista socorre-se de uma série de mecanismos para contar a *sua* visão da história. Neste contexto, suprime ou inclui eventos; modifica o epílogo; remove ou adiciona personagens; altera a ordem, etc. (Phillips, 2005: 209-214).

Como tive oportunidade de explicar, Bahrani ora seguiu o enredo do romance, ora o modificou. Dentre estas últimas destacaria o ter reforçado a onnipresença dos meios de comunicação, através de ecrãs gigantes, e introduzido uma rede social semelhante ao Facebook. Outra mudança significativa ocorre no epílogo, quando, opostamente ao que sucede na obra, Montag morre, carbonizado, e Beatty vive. Tal reforça o espírito de sacrifício do antigo bombeiro e apresenta-o como um mártir que deu a vida pela causa da arte. Por fim, Bahrani introduziu a ideia de concentrar todo o conhecimento da humanidade no ADN de uma ave. Tratou-se de uma forma engenhosa de atualizar a narrativa original, aproximando-a de uma tecnologia genética que tem vindo a evoluir.

Deste modo, e seguindo a terminologia de adaptação proposta pelo narratólogo norte-americano Dudley Andrew, o filme em estudo encaixa-se na “interseção”, ou seja, encontra-se *próximo* do livro, em termos de enredo, personagens, época e locais. O espetador reconhece, facilmente, a narrativa literária na fílmica, pois não há uma rutura. Ao mesmo tempo, nota que ocorreram mudanças, fruto das opções do guionista e dos requisitos da linguagem audiovisual. Contudo, estas não são de monta a comprometerem o espírito do livro. Assim, o horizonte dos leitores e dos espetadores é próximo, embora não coincidente (Andrew, 1984: 98-101).

A riqueza polissémica do romance permite ao leitor de hoje e do futuro tecer numerosas interpretações acerca da mensagem central. Nas palavras de David Mogen o livro constitui um aviso acerca do poder destrutivo da distopia:

(...) *Fahrenheit 451* alerta-nos para a tirania e controlo de pensamento, sempre disfarçada de ideias compensadoras, sejam elas

o Fascismo, o Comunismo ou o Sonho Americano. Contudo, o padrão cíclico descrito por Bradbury sugere ainda as implicações positivas de um dos símbolos centrais do livro, a Fénix. Tal como esta ave, também a humanidade se ergue sempre das cinzas para redescobrir e reformular a herança cultural profanada. (Mogen, 1997: 65, trad. minha)

Neste contexto, a Fénix pode representar o renascimento de um ser humano mais crítico e avisado, capaz de evitar os perigos da desinformação que grassa na área atual, marcada pelas “fake news”, e pelo recrudescimento de regimes totalitários.

Na minha perspetiva, a narrativa intemporal de Bradbury e a sua adaptação fílmica constituem também um alerta acerca do poder de certos meios de comunicação, que concorrem com os livros. Hodiernamente, a televisão e as redes sociais levam numerosos jovens ao desinteresse pela leitura. Tal diminui a capacidade interpretativa de textos literários ou filosóficos, aumenta a dificuldade de expressão, fragiliza o poder argumentativo. Em última análise, uma geração que não lê dificilmente avalia e julga — elementos essenciais para a sobrevivência da democracia.

Bibliografia

Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP, 1984.

Ben Travers. “*Fahrenheit 451*: Michael B. Jordan and Ramin Bahrani Break Down the Big Differences from Book to Screen”. *Indiewire*. Publicada: 19 maio 2018. Consultada: 1 março 2019. <https://www.indiewire.com/2018/05/fahrenheit-451-movie-book-michael-b-jordan-differences-1201966192/2/>

Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. London: Harper Voyager, 2008.

—. *Fahrenheit 451*. Trad. Casimiro da Piedade; pref. Jaime Nogueira Pinto; posf. João Seixas. Col. Bang. Porto Salvo: Saída de Emergência, 2018.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library, 2008.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Field, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Revised and updated. New York: Delta, 2005.

Hoskinson, Kevin. “*Fahrenheit 451* as a Cold War Novel”. *Ray Bradbury’s Fahrenheit 451*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1997. 66-71.

Mancelos, João de. *Introdução à Narrativa Cinematográfica*. Lisboa: Colibri, 2017.

Mogen, David. “*Fahrenheit 451* as Social Criticism”. *Ray Bradbury’s Fahrenheit 451*. Ed. Harold

- Bloom. New York: Chelsea House, 1997. 62-65.
- Phillips, William H. *Film: An Introduction*. Boston: St. Martin's Press, 2005.
- Plessis, Nicole Du. "The Hunger Games in the Arena of Dystopian Literacy". *The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future*. Ed. Louisa MacKay Demerjian. Cambridge: Cambridge Scholars Pub., 2016. 102-128.
- Radish, Christina. "Ramin Bahrani on the Challenge of Updating *Fahrenheit 451* for Modern Audiences". *Collider*. Publicada: 18 maio 2018. Consultada: 9 março 2019. <http://collider.com/fahrenheit-451-ramin-bahrani-interview/#michael-b-jordan>
- Richardson, Robert. *Literature and Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Rilla, Wolf Peter. *The Writer and the Screen: on Writing for Film and Television*. New York: W. H. Allen, 1973.
- Stam, Robert. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Peking: Peking UP, 2006.

Filmografia

Bahrani, Ramin, dir. *Fahrenheit 451*. EUA: HBO, 2018.

Resumo

No presente artigo, pretendo analisar o romance *Fahrenheit 451* (1952), de Ray Bradbury, e o filme homónimo (2018) de Ramin Bahrani, numa perspetiva comparada. Para tanto, examino os mecanismos de adaptação cinematográfica usados pelo realizador e estudo os principais momentos do arco narrativo presentes nas obras em cotejo, de acordo com a narratologia campbelliana. No sentido de escorar a minha pesquisa, recorro ao romance na recém-saída tradução de Casimiro da Piedade, ao filme de Bahrani, a entrevistas com o realizador e a estudos sobre a adaptação cinematográfica. Concluo, demonstrando que Bahrani apresentou uma adaptação inovadora e atualizada do romance clássico de Bradbury.

Abstract

In this article, I intend to analyze the novel *Fahrenheit 451* (1952), by Ray Bradbury, and the homonymous movie (2018) by Ramin Bahrani, in a comparative perspective. To do so, I examine the mechanisms of cinematic adaptation used by the director, and I study the main moments of the narrative arc present both in the book and in the movie, in accordance to the Campbellian

narratology. To support my research, I resort to the recent translation of the novel, to Bahrani's movie, to interviews with the director and to essays on cinematic adaptation. I conclude by proving that Bahrani presented an innovative and updated adaptation of Bradbury's classic novel.