

LIVRO E CINEMA: representações de práticas relativas ao livro na imagem cinematográfica

Terezinha Elisabeth da Silva*

memória científica original

RESUMO

Aborda alguns tópicos de pesquisa sobre as representações de práticas relativas ao livro na imagem cinematográfica. Foram realizadas análises da imagem em vários filmes que abordam os cinco temas eleitos para estudo: 1) lugares ou espaços de armazenagem; 2) profissionais responsáveis pela organização e armazenagem; 3) autores, criadores e escritores; 4) leitores e usuários; 5) distopias ou destruições de coleções. Conclui-se que há representações que são comuns a muitos filmes. Tais representações elaboram estereótipos que têm funções pedagógicas, nem sempre positivas, a respeito de dos temas estudados.

Palavras-chave

LIVRO – REPRESENTAÇÕES E IMAGENS
IMAGEM CINEMATOGRAFICA

* Professor Adjunto do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina
E-mail: telis@uol.com.br

I INTRODUÇÃO

Livros, leitores e bibliotecas são temas de pesquisas instigantes e, por outro lado, de estudos muitas vezes enfadonhos, aparentemente inócuos para boa parte das pessoas em geral e, até muito recentemente, para os estudos acadêmicos. Porque apenas censitários, bibliométricos e inventariantes, são estudos que giram em torno de si mesmos, por meio de estatísticas sem densidade de análise e que pouco contribuem para a compreensão dos fenômenos que transitam nesse e através desse objeto, o livro.

Nas décadas de 1980-90, entretanto, ocorrem mudanças importantes nas abordagens e pesquisas sobre livros, leitura e bibliotecas. O caráter quantitativo de pesquisas anteriores cede lugar a olhares mais delicados e qualitativos que passam a refletir essas questões por outros prismas. Foram fundamentais para essa mudança de foco os trabalhos de autores como Roger Chartier (1994, 1998, 2002); Robert Darnton (1990, 1992), Alberto Manguel (1997, 2005), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1991, 1996, 2002), Teixeira Coelho (1986, 1999) e Luís Milanese (2002, 2003). São autores-pesquisadores de quem somos tributários porque,

de modo significativo, alavancaram as pesquisas da área dedicando-se a vertentes que contribuíram – e ainda contribuem – para saltos qualitativos das disciplinas relativas ao livro e às bibliotecas.

Este artigo, originado de tese de doutorado (SILVA, 2006) defendida no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp tenta uma abordagem que o torna desafiador em razão das dificuldades que o problema impõe como a incursão em área do conhecimento diferente da Biblioteconomia e da Ciência da Informação. O terreno é insidioso e repleto de armadilhas, mas proporciona desafios os quais um caminho reto e sem obstáculos impede vivenciar. Estudos fáceis e quantitativos são temerários e devem ser evitados porque pouco avançam no debate sobre o livro, sua natureza e materialidade. Dessa forma, mergulharemos em outro *medium* que incorpora o objeto, o suporte e a ordem do livro, tal qual o debate das décadas de 1980-90 aventou e viabilizou.

2 O CINEMA E OS LIVROS

O mundo dos livros ainda é, para muitos, o lugar onde a informação está armazenada e o lugar

exclusivo do conhecimento – aquele conhecimento, por assim dizer, autorizado. Ora, há que se discordar, pelo menos em termos, dessa proposição, porque ela exclui o conhecimento e a informação que supõem outras formas de percepção, outros tipos de sensibilidade e outros suportes. A respeito da aceitação de suportes, além do impresso, como suportes cancelados – pela academia, principalmente – como lugares por onde o conhecimento e a informação circulam, e, na defesa dessa postura, são fundamentais as argumentações de Arlindo Machado (1997), Irene Machado (2000) e Lúcia Santaella (1998) e Regina Zilberman (2001).

Logicamente, há outros lugares para pesquisar o livro, mas, como já dito, o estudo do livro pelo prisma do cinema, além de desafiador, reflete desejos impregnados de alguns (bons) motivos. Antes de tudo, o fascínio: sons, imagens, formas, ritmos, cores, movimento. O cinema pode ser considerado como o primeiro meio a solicitar a intervenção indireta de quase todos os sentidos pelo arrebatamento das sensações. De mais a mais,

[...] a capacidade do cinema de criar imagens com existência autônoma e de poder registrá-las, reproduzi-las e conservá-las, confere a esta forma de representação um poder inusitado: o de gerar e manter vivas todas as suas construções, até mesmo aquelas cuja correspondência com as figuras da prática cotidiana o tempo já se encarregou de anular (SENRA, 1997, p. 3).

De outro modo, à semelhança das catedrais góticas,¹ o filme é uma obra com autoria, pode-se dizer coletiva: diretor, roteirista, produtor, atores, *camera-men* e uma equipe maior ou menor de especialistas e técnicos das mais diversas áreas. Sirvo-me desta analogia, porque uma das características mais marcantes das catedrais góticas é o fato de serem obras coletivas. Gerações inteiras investiram seu trabalho intelectual e físico em construções onde não é possível nomear exatamente a autoria. Há nas catedrais góticas um acúmulo singular de inspirações, idéias, trabalho e investimento, que resultam em obras grandiosas e policrômicas, cujos detalhes e minúcias

arrebatam os sentidos. Além disso, entrar em uma sala de cinema assemelha-se a entrar na nave principal de uma catedral gótica: a amplidão e o pé direito da sala escura fazem com que o espírito voe e, de repente, no meio da escuridão, um fecho de luz perfura os vitrais policromados (o projetor) e revela o interior magnífico (espetacular) do edifício.

O cinema, sendo obra coletiva, social, industrial, tende a refletir a mentalidade do grupo e indústria (em sentido amplo) e incide fortemente no imaginário social. Qualquer que seja o resultado, técnica e artisticamente falando, a imagem que o cinema projeta não é apenas a imagem que o diretor elege, mas uma imagem coletiva, determinadas perspectivas. Mesmo os filmes autorais seriam, neste sentido, de autoria múltipla, realizados por um sujeito múltiplo, não bastasse o fato de se tratarem de produtos industriais.

A imagem – artística ou comunicacional – informa sobre o mundo e fornece índices para o entendimento dos fenômenos sociais. Decorrentemente, a análise das imagens se revela indispensável para a compreensão de problemáticas que compõem o tecido social e suas relações simbólicas, de produção, armazenamento e recepção.

Destaque-se ainda que o cinema, como dispositivo industrial de criação e entretenimento, assume, na sociedade do século XX, um importante lugar na circulação, armazenagem e preservação da memória coletiva, através de imagens. A memória preserva o momento – artístico, cultural ou histórico – sob diversas formas e em vários suportes. O cinema participa da criação e circulação da memória com vários tipos e qualidades de imagens, conforme afirma (1999, p. 55-56):

IMAGENS de catástrofes, IMAGENS fantásticas, IMAGENS violentas e ensangüentadas, IMAGENS de ambientes aristocráticos, nobres, burgueses, plenos de decoração maravilhosa, IMAGENS de seres extra-terrestres, grotescos, híbridos, IMAGENS angelicais, IMAGENS infernais, povoam os afrescos em movimento do cinema [...] Em todos os gêneros, mesmo em seu gênero ‘cult, artístico, intelectual’, o cinema e, também, a televisão, revelam-se uma arte da memória e seus trajetos originários enlaçam, num certo momento da história, o *Ad Herennium* e participam da memória

¹ Há um ensaio de Umberto Eco, em que o autor comenta o argumento de Panofsky, que diz ver semelhanças entre a organização espacial de uma catedral gótica e um tratado teológico. ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

coletiva, histórica. São também parte da retórica da indústria e da cultura audiovisual. Ritualizam, em imagens agentes, visuais e sonoras, as imagens e locais que o espectador-fiel deve recordar ao cogitar o passado, o presente e o futuro de sua vida.

Há, na citação do professor, uma repetição proposital da palavra IMAGEM, para marcar não somente a persistência, mas também a circulação exaustiva dessas imagens no contemporâneo, assim como sua participação, tanto na criação quanto na circulação e cristalização da memória.

Essa ênfase é partilhada por Francastel (1973, p. 29) quando sustenta que as imagens contemporâneas, tal como as antigas iconografias, devem ser examinadas como “testemunhos mais diretos e amiúde mais secretos das grandes formas da sensibilidade coletiva.” Desvelam “o imenso alcance histórico e sociológico do testemunho da arte.” Mais que fornecer indicações

sobre a vida das classes dominantes e nos revelar apenas palavras de ordem oficiais, ela é, ao contrário, um dos testemunhos que traem os instintos profundos da massa anônima, os conflitos de crenças ou de interesses da multidão com seus mestres (FRANCASTEL, 1973, p.29).

Deleuze imputa outras acepções à imagem cinematográfica, além do desvelamento da sociedade. Fazendo menção à multiplicidade de sentidos que emerge do cinema, o autor afirma que ele “não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa”. (DELEUZE, 1985, p. 77) Linguagem híbrida por excelência, o cinema ou seu produto, o filme, possibilita a vivência de uma gama de experiências sensoriais. Riqueza de atos, movimentos e papéis que faz emergir um sem número de interpretações de uma mesma obra, uma vez que seu significado é dinâmico, criando deslocamentos geradores de novos signos.

Tal processo vai construindo um corpo de conhecimentos - nos campos do sensível e do inteligível - elaborados e desenvolvidos pelo e sobre o cinema. Conhecimento ao mesmo tempo modelar e modelizante. Pensado para além do caráter de entretenimento, o cinema é informativo e formativo; pedagógico e ideológico, em seu sentido corrente. Signos não só cumulativos, mas

que originam outros que procuram, ao representar, recriar o real. Signos que assumem significados em uma rede social.

Pulsões de objetividade e de subjetividade, o cinema se impõe como uma arte que também conjuga o ver-ouvir-pensar, em seqüências de imagens-movimento / imagens-tempo. Ver um filme é mais que ver, é estar nele, é sentir-se em sua ambiência, seus personagens, suas ações e sentimentos. Mas é também reflexão, “o que em mim sente está pensando” (PESSOA, 1965, p. 144).

O princípio estético-técnico do cinema não se encontra, portanto, subordinado a outras formas estéticas ou a outras formas de expressão porque nenhum *medium* tem prerrogativa sobre o outro. Existem singularidades que fazem com que, em determinadas situações ou momentos, haja preponderância de um *medium* sobre o outro, o que não significa supremacia, pois

cada tecnologia suscita questões relacionadas à consistência enunciativa específica que, em última instância, se articula com a produção cultural de uma sociedade em um determinado momento (PARENTE, 1999, p. 64).

Ao aceitar e entender as diferenças entre as formas de expressão, elas podem adquirir caráter de complementaridade, sem relação de hierarquia. O princípio estético-técnico-comunicativo do cinema amplia nossa potência de percepção ao utilizar outro nível de informação: a que é trabalhada e mediada pela máquina operada pelo homem (SANTOS, 1994). Dessa forma, através da análise, o conteúdo comunicacional e evidentemente cultural do cinema ganha um conteúdo teórico, encorpando conhecimentos.

Finalmente, e de um ponto de vista invertido, estudar o mundo do livro a partir de outro olhar: o olhar cinematográfico. Interessa verificar de que forma o cinema apresenta e representa os desdobramentos, os descolamentos e as mutações do livro. Um livro códice que se transforma em livro-máquina. Ao entrar em “novos” terrenos, oferece-se contribuições à Biblioteconomia e à Ciência da Informação, uma vez que este é um trabalho reflexivo sobre minha área de origem a partir de como o outro me vê, me forma em seu olhar e me informa para o mundo.

Os caminhos trilhados na pesquisa subsumem a necessidade de diálogo multidisciplinar, amplificando o processo de compreensão do objeto de estudo. Para tanto, elegeu-se a área de Mídias cuja natureza

permitiu o trânsito por campos de estudo e referências diversas, um trânsito **entre, através e além** dos limites das disciplinas que constituem o campo de problema. Essas interfaces variadas pressupõem também o movimento e a instabilidade da pesquisa (BARRETO, 2001). Esta instabilidade significa justamente que o trânsito entre as disciplinas coloca em evidência o caráter transitório – talvez efêmero – dos resultados das pesquisas, sempre em superação.

3 LIVROS NO CINEMA

O cinema inventa tipos, clichês, estereótipos. Quanto mais comercial, maior a obviedade na abordagem de tipos e cenas, pois o cinema comercial se nutre de “clichês e lugares-comuns, alimentados por séculos de teatro” (TARKOVSKI, 1998). Mas o cinema de ficção não oferece só o reflexo do mundo, ele cria também o reflexo do espírito humano (MORIN, 1997), é um espelho de identificação que legitima discursos. No entanto, o cinema não é só representação, é também apresentação, invenção que se transforma no fio condutor da cultura de uma nação como os Estados Unidos, um cotidiano forjado no seio do cinema, como mostram Neal Gabler (1999) e Robert Burgoyne (2002).

A invenção de tipos pelo cinema tanto legitima discursos quanto cria novas narrativas e personagens que passam a viver no mundo “real”, compondo uma série de protocolos discursivos presentes em formas e tipos recorrentes. Assim, podemos dizer que o cinema é não só o reflexo do mundo e do espírito humano, mas as próprias projeções e aspirações desse espírito.

Ao analisar determinadas séries de filmes que tratam de temas semelhantes, é possível perceber núcleos ou estruturas comuns que compõem tanto a memória daquele tema ou gênero, quanto a memória de personagens, cenas ou seqüências; enfim, a memória de elementos que estão ou estarão presentes em vários filmes.

No que concerne ao universo do livro mostrado no cinema, é possível indicar, através do movimento de análise de filmes, algumas questões sobre a importância do cinema enquanto forma legítima de conhecimento, promovendo o estudo do próprio livro, tais como: a) Como o cinema percebe o universo do livro? b) Como o cinema articula a noção do livro em ato, em escritura

nascente, articulação que o livro não faz sobre si mesmo? d) De que forma se constroem e são apresentados no filme, o livro, o *locus*-biblioteca e a informação? e) Como o olho mediado pela máquina vê a nós, bibliotecários? Quem é aquele ou aquela personagem que me representa no cinema? f) Ampliando a objetiva, pode-se encontrar ainda as representações cinematográficas sobre as maneiras de criar (escrever) e folhear (ler).

As questões acima, devidamente sistematizadas, convertem-se em “portas de entrada” para uma lista de mais de uma centena de filmes que, em níveis diferenciados, isto é, com maior ou menor frequência de imagens produzidas em várias épocas e em países distintos, abordam o universo do livro. Essa frequência permite delinear os temas recorrentes, depois defini-los e esboçar estereótipos de personagens e situações. São temas repletos de sentidos que circulam, migram dos lugares e fazem eclodir, principalmente por metonímia, as generalizações que se transformam em modelos. Essas generalizações permitem, portanto, acesso aos discursos que legitimam certas práticas e alimentam o imaginário sobre o tema.

Os tópicos seguintes abordam justamente esses temas e tipos inventados pelo cinema para o mundo dos livros, que se apresentam divididos em cinco categorias: 1) filmes que mostram os **lugares**, principalmente bibliotecas, ou outros espaços que aglomeram coleções de livros; 2) **profissionais**: personagens que são responsáveis pela organização e armazenagem de livros; 3) filmes que mostram as tensões do processo criativo e se relacionam com **autores, criadores, escritores**; 4) personagens que são **leitores e usuários** em busca de livros ou em atos de leitura; 5) a representação, pelo cinema, da **destruição** de coleções de livros e de bibliotecas e da existência um mundo sem livros, ou de um tempo futuro tomado pelas **distopias**.

3.1 Lugares

Os lugares são principalmente bibliotecas – particulares ou não – e livrarias. Em grande parte das representações cinematográficas, esses lugares são apenas panos de fundo para cenas. Mas podem ser também lugares misteriosos e até perigosos que se transformam em “personagens” participantes mais ativos da trama dos filmes.

Assim é em *Pagemaster: o Mestre da Fantasia*. A biblioteca pública é o lugar onde Richard, o garoto medroso, se esconde do temporal. Ali, ele adormece e, em sonho, é acordado e mesmo açoitado por livros infantis. Então sua vida se transforma em uma grande aventura cheia de mistérios, fantasias e terror, deflagrados pelos livros que moram naquela biblioteca e contribuem, no final, para que ele possa enfrentar seus medos de forma mais “honrosa” e positiva. A biblioteca, inicialmente apenas um esconderijo, um lugar inócuo e sem significado para Richard, transforma-se em um lugar temerário que obriga o garoto a vivenciar seus medos ao extremo. Com ajuda dos livros, Richard transforma-se em outra pessoa mais corajosa, aproximando-se talvez, da figura de herói que gostaria de ser.

Em muitos filmes, como *Os Caça-Fantasmas*, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e o próprio *Pagemaster*, a biblioteca é um labirinto para perseguições de bandidos e mocinhos, ou para que os personagens se escondam em seus meandros. Nesses filmes, a arquitetura da biblioteca e os próprios móveis têm função de personagem, ou pelo menos contribuem para com o desenvolvimento de tramas cujos focos requerem ambientes labirínticos, corredores escuros que sugerem mistérios ou que sejam cenários convenientes para seqüências de ação.

Por sua vez, em *O Nome da Rosa*, a presença e o estatuto de labirinto borgeano do conto *A Biblioteca de Babel* ficam patentes. No filme – e, sobretudo, no livro – o imaginário das bibliotecas medievais foi engenhosamente explorado, relido e reelaborado. Bibliotecas cujo tom era dado pelos verbos *ora et labora*, como as de mosteiros famosos – Saint-Michell, Cluny, Bobbio e Durham – onde o poder era controlado pelo conhecimento reproduzido autograficamente por copistas e armazenado sob os olhos atentos dos *armarii* ou dos *bibliothecarii*, monges responsáveis pela guarda de livros, pela distribuição e recolhimento dos originais e pela entrega de material e instrumentos necessários aos copistas. Nessas bibliotecas, o livro, na maioria das vezes, permanece fechado em armários ou amarrado às estantes (*liber catenatus*).

Em termos gerais, o poder que emana de uma biblioteca fica evidente a partir de tomadas do alto (*plongée*), constituindo assim um lugar-*panopticon* (FOUCAULT, 1987), como em *Todos os*

Homens do Presidente, na seqüência em que os dois repórteres do Washington Post consultam, nos catálogos da Biblioteca do Congresso Americano, informações sobre livros emprestados por membros do Partido Republicano. Redonda e com corredores em disposição radial, repleta de mosaicos e vitrais, pé direito de 50 metros, a sala de leitura principal da Biblioteca do Congresso, no seu prédio mais famoso, o Thomas Jefferson de 1897, é mais um importante ícone americano. Ali, os leitores são observados por musas distribuídas ao longo de um mezanino sustentado por grandes colunas.

Tal como outras “grandes bibliotecas panópticas” em seus “edifícios enciclopédicos” (GRAFTON, 2000, p.180), a Biblioteca do Congresso Americano é sinônimo do poder do conhecimento, desde a segunda metade do século XIX e por todo o século XX. Esse esplendor é evidenciado não só através de seu prédio, mas porque a Biblioteca do Congresso assume o poder de coletar, armazenar, organizar e distribuir informação para todo o mundo.

Logicamente, coletar e colecionar acervos significa poder que, no entanto, pode ser representado pela ausência de coleções. Em *Fahrenheit 451*, poder e também censura são mostrados na ausência de bibliotecas públicas e na caça aos livros e às coleções privadas. A trama se passa em uma sociedade onde livros – quaisquer que sejam – são proibidos. Embora não datada, a história ocorre em uma sociedade do futuro, um futuro não muito distante das décadas de 1950-60. Um futuro que tanto pode ser o ano 2000 como qualquer outro do início do terceiro milênio.

A narrativa de *Fahrenheit 451* se organiza em torno da proibição dos livros naquela sociedade totalitária, onde a palavra escrita está ausente, sendo a leitura um ato criminoso. Quase ninguém lê em *Fahrenheit 451*, porque poucos sabem ler e, acima de tudo, ninguém deveria ler ou estaria autorizado a ler naquela sociedade. O filme denuncia os perigos de uma ordem social onde é nula a reflexão germinada pelo livro, porque não há impressos ou escritos – livros e jornais – de caráter opinativo, o que compromete a densidade da comunicação e do dito. Talvez mais grave que a proibição e a inexistência de livros seja a ausência de comunicação, de conversação entre os membros da sociedade, parecendo ser esta a denúncia de Truffaut.

3.2 Profissionais

No grupo dos profissionais do livro e responsáveis pela guarda da memória livresca está o bibliotecário que, na maioria das vezes tanto no fílmico como na vida real, é mulher. Além disso, são representadas por estereótipos físicos e psicológicos: usam óculos e coque ou os cabelos presos, têm a arrogância na ponta do nariz, são envelhecidas precocemente e solteironas, a negativa do desejo sexual e da sexualidade. Realizam quase que exclusivamente trabalhos técnicos, como é ainda característica da corrente americana da profissão. O clichê da bibliotecária tímida, sem graça, solitária e infeliz está no núcleo de composição da maioria dos personagens. Clichês reproduzidos extensivamente, que se movimentam no sentido de criar padrões de vivência e de desenvolvimento dos personagens. Portanto, mais que clichês, é possível pensar em modelos.

Alguns textos americanos que tratam de imagem profissional, referem-se à bibliotecária do tipo solteirona de coque (*spinster with the hair in a bun librarian*), evidenciando o estereótipo através da potência de síntese do adjetivo (RAISH, 2004; WALKER; LAWSON, 1993). Também no cinema elas são solteironas solitárias e mal amadas que usam coque e óculos. Ou o extremo disso, como Heather, de *Uma Flor, Um Crime*, bipolar, ninfomaniaca e assassina em série. Metódica, solitária e, aparentemente, bem comportada, Heather tem complexos psíquicos nunca resolvidos. Durante o dia é uma tradicional bibliotecária de coque e óculos que trabalha em uma belíssima biblioteca pública de Nova Iorque. À noite, transforma-se em viúva negra: de peruca loura, vestido preto e flor amarela na mão, vai ao encontro de homens casados que buscam relacionamentos na seção de classificados pessoais (*personals*) de um jornal. Após o sexo, Heather mata os parceiros e assim se transforma em *serial killer*. Como em todo clichê cinematográfico acentuado, Heather enlouquece gradativamente, oscilando entre suas duas personalidades extremas. Certo dia, entre orgulhosa e insana, diz à mãe que é bibliotecária assistente, não sabe que a chefe pretende demiti-la porque tem faltado em demasia ao trabalho. Enlouquece definitivamente e morre, arrematando o clichê.

Muitas bibliotecárias mostradas pelo cinema são tresloucadas, atrapalhadas, alucinadas, a exemplo de Gloria de *Golpe Sujo*. Apesar de jovem

e bonita, Gloria está infeliz com sua vida pessoal e profissional. Acaba de se separar do marido, mostra-se depressiva, desanimada e totalmente dedicada ao trabalho em uma biblioteca pública de São Francisco. Como se não bastasse o fato de nada dar certo em sua vida, envolve-se por acaso em assassinatos e se vê às voltas com uma quadrilha que conspira para matar o Papa. A trama de *Golpe Sujo* é puro entretenimento; portanto, tudo se resolve na vida de Gloria que, no final do filme, continuará bibliotecária, mas feliz, afinal, torna-se namorada do policial destacado para resolver o caso.

A dicotomia profissional dada pela oposição moderno-antigo fica evidente em *Um Perigo de Mulher*. Nesse filme, Betty Lou, uma bibliotecária jovem, luta para criar novos serviços na biblioteca pública da pequena cidade americana em que trabalha. Betty Lou é tímida e com baixa estima, mas enfrenta a chefe, sua antagonista, uma bibliotecária bastante tradicional, de posturas antiquadas, personagem com quem Betty mantém embates constantes na tentativa de impor suas idéias. A bibliotecária-chefe encontra-se no outro extremo: é zeladora da ordem, do acervo, do silêncio, da organização dos espaços da biblioteca. Em uma seqüência do filme, Betty Lou é repreendida quando conta histórias para crianças pequenas que gritam e se agitam, participando da encenação promovida pela jovem bibliotecária. A chefe argumenta que as crianças devem ler em voz baixa, sem se dar conta de que elas ainda não sabem ler. Betty Lou contra-argumenta, retomando uma frase de Carlyle: “O melhor efeito de um livro é levar o leitor à atividade”, então a chefe torna-se mais enfática: “É obvio que esse homem nunca dirigiu uma biblioteca, o principal efeito de um livro de biblioteca é ser devolvido inteiro à prateleira”. A exemplo de Gloria de *Golpe Sujo*, Betty Lou também se envolve incidentalmente com assassinatos e quadrilhas, complicando sua vida pessoal ao longo do filme. Como bibliotecária, porém, ela é ativa e consciente de seu papel social.

Amor Eletrônico, comédia romântica cuja trama se passa no final da década de 1950 em Nova Iorque, também apresenta a dicotomia moderno-antigo. Nesse filme, as bibliotecárias de referência da *Federal Broadcasting Network*, uma grande empresa americana do ramo de entretenimento, se vêem atormentadas com a iminência de perderem seus postos de trabalho para o computador Emerac, instalado na companhia por Richard Sumner, engenheiro de computação

graduado no MIT. Após muitas desavenças, o computador é colocado na sala da referência; a máquina, porém, não consegue responder às perguntas com a mesma eficiência das bibliotecárias. As chefiadas de Bunny Watson são todas solteiras e, embora sejam jovens, bonitas, ativas e muito eficientes, temem as conseqüências que a chegada do enorme computador poderá acarretar para suas vidas profissionais. As tecnologias de informação em seu surgimento, conforme mostradas em *Amor Eletrônico* significam risco para a sociedade e ameaça para o futuro daquelas bibliotecárias.

Em filmes infantis, o bibliotecário – ou outro personagem que conduz ao livro – revela-se mago aos olhos da criança, a exemplo do citado *Pagemaster*. É o caso também do Sr. Koreander, o livreiro de *A História Sem Fim* e *A História Sem Fim II*. No último filme da trilogia, *A História Sem Fim III*, Koreander surge como um bibliotecário escolar que instiga o adolescente Bastian a reler *A História Sem Fim*.

A profissão está associada à figura feminina e, logicamente, ao profissional que trabalha em biblioteca pública, porque é esta a face mais visível da profissão. Contudo, mesmo os personagens masculinos não escapam de estereótipos negativos, nada glamourosos, como o bibliotecário preconceituoso de *A Escolha de Sofia*, filme que narra a história de uma imigrante polonesa na América do pós Segunda Guerra. Em uma seqüência do filme, Sofia vai à biblioteca em busca de livros de sua poetisa favorita, Emily Dickinson. Com sotaque carregado, diz ao bibliotecário que gostaria de alguma coisa de “*Emil Dickins*”. Grosseiramente, o rapaz a direciona ao catálogo e, com arrogância, diz que ela não encontrará tal entrada no catálogo. Em vez de mostrar compreensão com a dificuldade expressiva de Sofia, o bibliotecário, em atitude preconceituosa, opta por humilhá-la: “*Todos sabem que Charles Dickens era inglês. Não existe nenhum poeta americano chamado Dickens*”.

Há também preconceito na forma como o bibliotecário atende Andy, o protagonista de *Filadélfia*. Portador do HIV e com a doença se manifestando, o jovem e promissor advogado Andy é demitido do grande escritório em que trabalha e supõe que a demissão seja motivada pela doença e, principalmente, pela homofobia. Em busca de informações para processar a empresa, Andy vai a uma biblioteca pública onde, sem que saiba, também

está Joe, o advogado que anteriormente tentara contratar. O bibliotecário cria uma situação constrangedora para Andy ao sugerir que a biblioteca tem “*uma sala individual disponível*”. O protagonista agradece e diz que está bem onde se encontra. “*Não vai ficar mais à vontade lá?*”, insiste o bibliotecário, ao que Andy responde: “*Não! Você ficaria mais à vontade comigo lá?*” Quando o silêncio constrangedor e a troca de olhares entre o protagonista, outros usuários e o bibliotecário tornam-se insuportáveis, surge o advogado Joe que se encontrava escondido atrás de uma pilha de livros, de forma a evitar ser visto por Andy. Joe, também preconceituoso em relação ao homossexualismo, resolve assumir o caso a partir desse evento.

Essa seleção de filmes mostra que, quando mulheres, raramente as bibliotecárias são perfiladas como pessoas expansivas e atraentes, mesmo em papéis protagonizados por atrizes jovens e bonitas, a exemplo de *Golpe Sujo* e *Um Perigo de Mulher*. Se são infelizes no amor, um romântico “final feliz” consegue reverter a situação. Da mesma forma, muitas acabam atuando em profissões mais interessantes e glamourosas, resultado em mudanças de atitude no decorrer da trama cinematográfica.

Se profissionais do sexo masculino, as representações mostram bibliotecários que, embora distantes no tempo e no espaço, ecoam as características de Jorge de Burgos de *O Nome da Rosa*. São arrogantes, preconceituosos e não são representados como audazes, rebeldes, com força física, porque estas são características de outras categorias de atividades ou profissões que incluem detetives, *cowboys*, aventureiros e soldados. Estas sim se caracterizam como atividades específicas do gênero masculino, conforme observam Stephen Walker e Lonnie Lawson (1993) após analisarem trinta filmes de Hollywood das décadas de 1920 a 1980. Os autores concluem que o estereótipo negativo do profissional bibliotecário não é específico de uma determinada época e sugerem que características psicológicas e físicas da bibliotecária de um filme de 1920 podem estar presentes na bibliotecária de um filme da década de 1990.

3.3 Autores, criadores, escritores

Nessa categoria encontram-se filmes em que o tema principal gira em torno de autores e escritores. Mostra o processo criativo, os infernos e paraísos da criação como em *Mistérios e Paixões*,

de David Cronenberg, baseado em *O Almoço Nu*, de William Burroughs, que, em narrativa dúbia e fragmentada, expõe o mundo repleto de alucinações de um aspirante a escritor, Bill Lee. Para ganhar a vida e tentar fugir dos infernos do processo criativo, Bill trabalha exterminando insetos e, como sua mulher, torna-se viciado no pó inseticida que vende. Perde totalmente o controle de sua vida e passa a mesclar alucinações e realidade; em um desses delírios os insetos o instigam a matar a esposa, Joan. Após matá-la, Bill se esconde na estranha Interzone, uma espécie de serviço de inteligência, de onde envia aos superiores, relatórios sobre o modo de vida dos que habitam o lugar. Os moradores de Interzone, a exemplo de próprio Bill, são escritores obcecados por suas máquinas de escrever que se transformam em insetos gigantes. Interzone é palco de uma profunda paranóia e o clima do filme é tão bizarro, denso e estranho quanto uma viagem lisérgica (GARDNIER, 2005). Centrais em *Mistérios e Paixões* são os

mistérios inerentes à criação artística, personificados por Lee, marginal e toxicômano que retornou à literatura em busca da redenção, em uma tentativa permanente de exorcizar os fantasmas da grande tragédia que se abateu na sua vida (CORDEIRO, 2005).

Também em *Barton Fink*, a ficção confunde-se com a realidade. Na década de 1940, para dar conta do roteiro encomendado por um estúdio de Hollywood, Barton Fink, teatrólogo da Broadway, isola-se em um hotel barato de Los Angeles. O único objetivo de Barton é concentrar-se no roteiro, mas o protagonista fica totalmente bloqueado, sem conseguir escrever uma linha sequer. Coisas estranhas passam a acontecer, dificultando cada vez mais o cumprimento dos prazos fixados pelos produtores. Angustiado, o sofrido escritor vê-se preso à folha de papel, à máquina de escrever que não produz, ao quadro na parede, da mesma forma que o espectador vê-se amarrado à narrativa *nonsense* dos irmãos Coen. Barton almeja o sucesso como escritor erudito e não compreende porque é tão difícil fazer um “simples” roteiro de um filme popular. Entretanto, embotado pela arrogância, o protagonista não consegue enxergar a mudança de regras, a diferença que existe entre a escrita para o teatro e a produção em escala industrial para o cinema. É essa cegueira a principal causa da insanidade de Barton que,

ambicioso intelectualmente, arrogante, não admite que o problema esteja em sua incompetência para entender seu objeto. Não, ele está acometido de uma febre de falta de criatividade (WERNECK, 2005).

Mistérios e Paixões e Barton Fink abordam nuances do processo criativo que desordena os sentidos, porque escrever é doloroso. Como os escritores sofrem! É assim com Jack Torrance, o escritor fracassado e atormentado de *O Iluminado*. Jack aceita o trabalho temporário como zelador de um hotel em um período de baixa estação e pretende aproveitar o isolamento para tentar produzir um livro, mas acontecimentos estranhos se sucedem. Jack e o filho Danny são videntes, entretanto reagem diferentemente às manifestações do fenômeno: enquanto Danny consegue ler as mentes das pessoas e antecipar o futuro, Jack tortura-se com as visões do passado e, aos poucos, é tomado pela loucura. Distante, cada vez mais, de seu projeto de escritor, Jack vagueia alucinado e perdido pelos labirintos temporais e espaciais do antigo hotel. Ao final do filme, uma seqüência antológica narra o assustador embate entre Jack e o filho: fugindo do pai, Danny se esconde nos jardins labirínticos e cobertos de neve do hotel, onde há a perseguição e o desfecho da trama. O menino – o iluminado do título – se salva ao sair do labirinto porque decifra o futuro mais distante, enquanto Jack “vê apenas um futuro imediato [...] Assim, no labirinto, Jack não será capaz de exercitar a miopia teórica e permanecerá embaraçado” (CALABRESE, 1999, p. 149). Se escrevesse, talvez Jack conseguisse se desvencilhar dos fantasmas e alcançar o mesmo nível de iluminação de seu filho, no entanto, o que poderia ser sua salvação é seu sofrimento e ele permanece com olhar fixo e perdido na máquina de escrever. Entretanto, se for capaz de escrever, seu texto deve ser

uma espécie de marco zero em torno do qual o filme se organiza, um tipo final de afirmação auto-referencial vazia sobre a impossibilidade da produção cultural ou literária (JAMESON, 1995, p. 96).

Habituais também são as representações da inveja entre autores, da falta de ética e do plágio, verificados em *Morto ao Chegar*. O protagonista é Dexter Cornell, escritor de relativo sucesso no passado, que resolve abandonar o ofício para tornar-se professor de literatura na Universidade do Texas. No competitivo sistema *publish or perish*

do mundo acadêmico americano, justamente onde não publicar significa morrer, Dexter vê sua capacidade de produção totalmente bloqueada. É então que alguns fatos impulsionam a trama do filme: o divórcio inesperado, o suicídio de seu aluno mais brilhante, seu próprio envenenamento. Não publicar é morrer e Dexter terá morte lenta e anunciada. Em *Morto ao Chegar*, a menção ao livro no início do filme parece não querer anunciar – não quer, nem pode, trata-se de um suspense – que ele terá papel crucial nos minutos finais, quando é revelada sua importância como personagem que dá origem e significado à trama.

Em *Contos Proibidos do Marquês de Sade*, o personagem principal, o próprio Marquês de Sade, alimenta o mercado livreiro com obras consideradas libertinas, devassas e “perversas”, que assolam a sociedade francesa do final do século XVIII. Chama a atenção, no filme, a expansão da escritura para além do papel e do livro. O livro, ou os livros, estão presentes em todo o filme. Para o Marquês atormentado, a perversão e o sadismo são seus grandes contentamentos, seus desejos e suas realizações (VILHAÇA, 2003). Encarcerado, um dos poucos prazeres de Sade é a escrita, mas à medida que sua loucura literária aumenta e seus livros chegam aos leitores, diminuem seus privilégios no sanatório. Aos poucos vão sendo retirados seus instrumentos de escrita. Ele passa, então, a utilizar os mais inusitados materiais para a escrita: cacos de vidro, madeira, sangue, tecido.

Tão perdido está o Marquês nos limites do sádico que utiliza seu próprio sangue e suas fezes para escrever. Ele se converte em escrita. Seu corpo torna-se letra, prosa, texto. Em *Contos Proibidos do Marquês de Sade* misturam-se sexo e texto, sangue e tinta. Sexo transformando-se em texto e o sangue em tinta. Um Marquês considerado enlouquecido e, por isso, privado de todos os meios de escrita, escreve em seu corpo, um livro-corpo dedicado a registrar sua obra literária, a perversão e o sádico. A escrita torna-se a “ereção constante” do Marquês, sua salvação. O desejo pulsando naquele que cria. O corpo é também mediação entre o desejo de escrever e o mundo, corpo que se transforma em suporte da escrita e em canal de comunicação do autor com seus interlocutores.

Momentos de fluidez na escrita, como se observa em *Contos Proibidos do Marquês de Sade* são raros no cinema. (AUBRON, 1997) Na maioria das vezes, a persistência da página em branco agencia

os bloqueios e a impotência do escritor. E o mistério psíquico da criação transcende o real. Assim, ato de escrever detona situações de demência no escritor, porque a escrita tem horror ao vazio. Vazio que é o lugar do morto, da falta de ação. Por isso, nas representações cinematográficas, a loucura é imanente à condição de escritor que é, quase sempre, louco e delirante, porque vive na fronteira delicada e absorvente entre a ficção e a realidade.

3.4 Leitores, usuários

Nesse caso, são modelares os filmes que apresentam a leitura como promotora ou detonadora de revoluções pessoais ou coletivas, servindo de redentora para situações de exclusão, aspecto tão bem retratado em *Sociedade dos Poetas Mortos* e *Um Sonho de Liberdade*.

Sociedade dos Poetas Mortos mostra as estratégias de ensino de John Keating, um professor de literatura irreverente para os padrões americanos da década de 1950, quando se passa o filme. “Os espaços e tempos apresentados no filme são disciplinares, produzindo uma pedagogia tradicional, onde o poder que permeia as relações é o poder disciplinar” (SALCIDES; FABRIS, 1998). Disciplina é a norma da Academia Welton, um internato masculino conservador onde Keating chega propondo usar a literatura como forma de despertar naqueles rapazes tão reprimidos, discussões relativas à liberdade e aos afetos. Até então objeto representativo somente de um saber elitizado e erudito, o livro passa a ser manipulado por Keating e seus alunos de forma inusitada: as páginas são rasgadas; os poemas, destrinchados para que consiga alcançar a classe. Os alunos, antes tímidos e insossos, servem-se da subversão para chegar ao resultado alquímico e improvável que se tem no final do filme. Vários poetas, dentre eles Whitman e Byron, são citados e recitados pelo professor e seus alunos como motes da liberdade prefigurada na expressão *carpe diem*, que os estudantes incorporam a suas vidas.

São pulsões libertárias semelhantes que movimentam o protagonista de *Um Sonho de Liberdade*. Aqui, no entanto, não se trata de uma escola, mas da prisão americana Shawshank, onde o banqueiro Andy Dufresne cumpre pena na década de 1940. Jovem e bem sucedido, ele é condenado à prisão perpétua por ter, supostamente, assassinado a esposa. Em Shawshank, Andy torna-se amigo de Red e, com seu senso de moral e sua inabalável esperança, passa a intervir diretamente no cotidiano

da prisão, ao criar uma biblioteca que acaba por ser o ponto central de convivência dos presos e o principal foco de conflito entre o banqueiro e o diretor do presídio. Andy tem papel messiânico na trama, daí a redenção do título em inglês (*The Shawshank Redemption*). Ao criar a biblioteca e finalmente, salvar-se a si e ao amigo Red, ele salva todos daquele sistema injusto e viciado. Além de tudo, o desfecho que Andy cria é duplamente irônico. Quando chega à prisão, é advertido de que a Bíblia é a única leitura permitida, mas, aos poucos o banqueiro incorpora o papel de bibliotecário e cria uma grande e animada biblioteca. No final do filme, quando o carcereiro chega à cela de Andy e percebe a fuga, descobre que dentro da Bíblia ele guardava o martelo usado para abrir o túnel. Essa é a primeira ironia. A segunda é que a página do lado é Êxodo, livro que narra a fuga dos hebreus do Egito.

São ainda muitos os filmes em cujas temáticas a leitura mescla fantasia e prazer, em que o livro se torna objeto de fetiche. É assim em *Nunca Te Vi, Sempre Te Amei*, que narra o relacionamento “bibliofílico-amoroso” entre um livreiro de Londres e uma escritora americana. Eles têm em comum o amor pelos livros, amor que é evidente no enredo. Por isto “ambos acabam amigos, embora um viva à custa do outro. Um bom livreiro é o melhor guia que pode ter um colecionador. A recíproca é verdadeira” (MORAES, 1975, p. 25). Neste filme, os livros são personagens que conduzem a trama narrativa. O prazer de ler orienta e se impõe como argumento principal dos protagonistas do filme – o livreiro e escritora. O livro e o prazer da leitura são elementos que conduzem a história afetiva e acabam contaminando os personagens secundários do seu universo. Os diálogos giram em torno desses elementos: os afetos, o livro, o prazer de ler, compondo uma amizade que vai sendo tecida a partir dos interesses comuns (SILVA, 2003).

Enquanto os filmes antes arrolados tratam do poder libertário dos livros ou da transformação ética através da leitura, *Uma Leitora Bem Particular* mostra o poder libertador do sonho e da imaginação potencializados pela leitura literária. É um jogo metalingüístico: o filme narra e comenta um livro que narra um livro (TOUBIANA, 1988). *Uma Leitora Bem Particular*, cujo título original é *La Lectrice*, tem início com Marie lendo o livro *La Lectrice* de Raymond Jean. Marie lê para o marido a história de outra Marie que é leitora profissional. Acompanhada por

sonatas de Beethoven, a Marie personagem do livro transita por entre labirintos de ruas, de intrigas e de leitores, imbricando sua vida na vida das personagens. Marie lê por prazer, lê para entreter, e lê principalmente porque ler é inerente à sua profissão, lê para justificar a existência de seus clientes-ouvintes e sua própria existência. O livro transforma-se em objeto erótico e erotizante, tornando-se elemento ou personagem capital para a construção de uma narrativa que prima pelo rigor e pela precisão dos elementos constitutivos do filme, como a música e a cor, que

dão a impressão de um sistema complexo cujo mecanismo faz o espectador passar constantemente do real ao imaginário. Jogo intelectual e libertino, que anda no limite perigoso entre a reflexão filosófica, o humor, o erotismo e a vulgaridade (XAVIER, 2005).

Além do jogo metalingüístico, em *Uma Leitora Bem Particular*, há o jogo intertextual que proporciona ao espectador a entrada em uma brincadeira que mistura sexualidade, erotismo e desejos. Marie lê Duras, Sade, Lênin e Marx, que participam da construção da narrativa *mise en abyme* em que o texto do romance de Raymond Jean e os fragmentos dos autores que Marie lê brincam com os sentidos do espectador, funcionando como um jogo que oscila entre as representações do real e do ficcional. Além do valor terapêutico da leitura, está presente o caráter *voyeurista* da literatura e, é claro, do cinema. Ao final do filme (e do livro), Marie, a exemplo da personagem do livro, resolve tornar-se leitora profissional: “Vou colocar um anúncio no jornal. Há muita gente que não pode ler. Os velhos demais ou jovens demais, os tristes, os solitários”. Enfim, para Marie, tudo é motivo para a leitura.

Não resta dúvida que o livro é um objeto que estabelece vínculos. Na representação cinematográfica não é diferente: o livro e a biblioteca permitem a transposição das barreiras entre o “bem” e o “mal”. A presença do livro é índice de cultura, é atributo do saber e do poder social, atributo da própria condição humana. É objeto reverenciado porque pertence a um projeto de iluminação do espírito humano. Assim, estando o livro em nível mais elevado, a leitura exige a realização de rituais, laicos ou não, porque trata-se de objeto sacralizado, iluminado e muitas vezes misterioso. Objeto cultural de potencial ilimitado que confere a quem o possui, ou a quem o lê, a virtude que gesta.

3.5 Destruição, distopias

Este tópico refere-se aos modos como o cinema representa a destruição de coleções de livros e bibliotecas e a existência de sociedades sem livros, em ambientes tomados pelas distopias.

Não poderia deixar de tratar daqueles que denomino de “desfazedores” da memória, os destruidores de coleções de livros e de prédios de bibliotecas, papéis geralmente desempenhados pelo lado “mau” do clichê, pelo antagonista. Geralmente, os livros são queimados, o que caracteriza uma memória em chamas, como nos já citados *O Nome da Rosa* e *Fahrenheit 451*. Mas, em *O Nome da Rosa*, o compromisso é guardar a tal ponto que os livros cheguem a desaparecer.

A censura [...] de qualquer tipo, é o corolário de todo poder, e a história da leitura está iluminada por uma fileira interminável de fogueiras de censores, dos primeiros rolos de papiro aos livros de nossa época (MANGUEL, 1997, p. 315).

De todas as formas de destruição de livros, o fogo é a mais significativa, talvez por ser a mais eficaz. O papel se consome totalmente, transforma-se em cinzas e a fumaça se esvai pelo ar. Tudo é muito rápido e não deixa vestígios.

Grandes eventos da história do livro e das bibliotecas relacionam-se com o fogo. A mais importante de todas as bibliotecas – e um mito que ainda persiste – a de Alexandria, consumiu-se no fogo ateadado pelos árabes. O acervo da Biblioteca do Congresso Americano foi queimado pelos ingleses, em 1814. Segundo Robert Darnton (2001), a biblioteca não era “grande coisa”, cerca de 3 mil volumes para uso dos senadores. Mas, mesmo assim, aquele incêndio feriu fortemente o sentimento de nacionalidade do povo americano. Lembre-se também que em maio de 1933, Hitler queimou em praça pública 20 mil livros em nome da utopia nazista, que vemos numa seqüência de *Indiana Jones e a Última Cruzada*. Mais próximo de nós, o Exército do Khmer Vermelho, buscando o novo começo, denominado “Ano Zero”, destruiu quase que a totalidade dos livros do Camboja (BATTLES, 2003).

Em *Fahrenheit 451*, as fogueiras queimando livros são as imagens mais freqüentes e significativas. A cena mais importante do filme, talvez o seu ápice, ocorre quando uma enorme fogueira de livros também consome a mulher que os possuía. No mundo ficcional de *Fahrenheit*,

queimar livros é a função principal dos bombeiros que, em vez de apagar incêndios, ateam fogo aos livros. Daí o número da corporação, número que dá título ao filme: 451. Na escala Fahrenheit, 451 graus, que correspondem a 233 Celsius, é a temperatura necessária para que o fogo queime o papel, mais especificamente, os livros.

Fogo e água têm papel importante no imaginário contemporâneo como elementos míticos que marcam finais, transformações e recomeços. Com esses fortes ingredientes, o fogo e a água transportam para a linguagem cinematográfica toda essa simbologia. No cinema, como na vida, relacionam-se também a castigos e culpas, como é o caso de um dos mitos de origem mais remota: o dilúvio.

Em *O Dia Depois de Amanhã*, trama que narra as conseqüências drásticas das alterações climáticas na Terra, fogo e água criam situação paradoxal para os personagens. Após uma série de eventos catastróficos, como furacões e maremotos, o Hemisfério Norte se resfria a ponto de viver uma era glacial; o núcleo do filme é a congelada Nova Iorque, onde restam poucos lugares seguros e habitáveis. Para se manterem aquecidas enquanto aguardam resgate, as pessoas que se refugiaram na Biblioteca Pública Central de Manhattan são obrigadas a queimar livros na velha lareira centenária. Assim, a Biblioteca, de cathedral do saber e sinônimo de preservação da memória do espírito humano, transforma-se no lugar da preservação biológica, material, de seres humanos que precisam jogar ao fogo mais e mais livros. Em meio à queima de livros, um rapaz segura uma Bíblia: “Esta Bíblia é o primeiro livro impresso. Ele representa o início da Era da Razão. A palavra escrita é a maior conquista da humanidade. Mas se a civilização ocidental chegou ao fim, vou salvar pelo menos um pedacinho dela.” As cenas que mostram os sobreviventes recolhendo livros para queimar são irônicas, engraçadas e até piegas. Mas os “livros não servem só para serem queimados”, argumenta a bibliotecária ao descobrir em uma obra de Medicina a cura para uma das integrantes do grupo que sofre uma septicemia.

O forte apelo do fogo e da água nos filmes reforça o imaginário e faz com que os elementos operem como personagens que, ora condenam, ora redimem e purificam, ora imprimem a necessidade de esquecimento. De qualquer forma, sempre simbolizam transformações, benéficas ou não; medeiam opostos: nascimento e morte, bem e mal, desaparecimento e criação.

Na realidade ou na ficção, a inexistência de livros ou a destruição de coleções – quaisquer que sejam as formas utilizadas – são resultados de projetos utópicos que perderam seus caminhos. Há séries de filmes que mostram sociedades futuras: ora sociedades sem papéis (*paperless societies*), ora dominadas por máquinas, ora dominadas por regimes totalitários (ou ambos), o que estabelece uma forte semelhança entre elas. Nesse caso, as sociedades retratadas são resultados de projetos utópicos que não se concretizaram, ou que se concretizaram pelo avesso, ou o que se deseja coletivamente é uma sociedade perversa. Tenta-se, a todo custo, chegar à realização da utopia, à felicidade prometida em seu projeto. Mas a utopia – exatamente por ser utopia – para se realizar torna-se tirânica e distópica. Vale-se da violência abusada para coerção de qualquer vontade que não seja igual à sua por completo.

Nesse mundo futuro – nosso, em potencial – ou o livro está ausente, ou não é importante. Isto evidencia uma relação direta entre o totalitarismo e a dita “sociedade sem papéis”, isto é, uma sociedade sem impressos e sem livros. O forte representante dessa categoria é, mais uma vez, *Fahrenheit 451*, mas há outros filmes a destacar.

Alphaville, de Jean-Luc Godard, conta a história de uma sociedade dominada por um computador, o Alpha-60, que tudo vê e sabe. Alpha-60 é o máximo do Panóptico. Como não é um filme convencional, não está atrelado à simples representação e sim à experimentação da linguagem cinematográfica. Dessa forma, Godard propõe uma narrativa que jogue com o pontencial da língua, da palavra e da poesia, ou com a ausência de tudo isso. Na sociedade futurística de Alphaville, só se vive à noite, não existe língua codificada, a palavra é interdita. Os sentimentos não podem ser exprimidos porque os habitantes da cidade são robôs condicionados a repetir friamente expressões com pouco sentido: “obrigado”, “por favor”, “muito bem”. Desaparecimentos misteriosos ocorrem, e o agente secreto Lemmy Caution vai a Alphaville com a missão de resgatar Dickson, colega de profissão.

Em Alphaville Lemmy conhece Natasha, o robô número 508 que, como toda a população do lugar, não conhece a maioria das palavras. No entanto, ela lerá o livro de Paul Éluard, *A Capital da Dor*, um dos títulos alternativos do filme. (PARENTE, 1998) Introduzido em Alphaville por Lemmy, o livro de Éluard é o contraponto à frieza daquela sociedade e, por isto, simboliza liberdade e mudança, porque em Alphaville o livro

referência, um dicionário denominado *Bíblia*, embora atualizado cotidianamente, não contém palavras como “porque”, “livre” e “consciência”. “Os livros, no contexto de Alphaville, contêm uma linguagem conhecida apenas pelos agentes secretos e são símbolo do conhecimento” (CANGIALOSI, 2005). Ao revelar o sentido poético dos livros, Lemmy Caution rivaliza com o antagonista Alpha-60 pelo seguinte motivo: se o projeto do computador é dominar aquela sociedade através do pensamento lógico, eliminando as sensações e, principalmente, a linguagem, Lemmy, ao contrário, possui o conhecimento poético, o único que poderia suplantar a racionalidade do computador.

Baseado no emblemático livro homônimo de George Orwell, o filme *1984*, retoma a figura do Panóptico, representado pelo Grande Irmão – o *Big Brother* que inspira a febre dos *reality shows* do final da década de 1990. Ou seriam os *reality shows* uma ironia que confirma a ficção? A exemplo de *Alphaville*, a proibição do prazer, a vigilância explícita, as normas de conduta rigorosas e a coerção demonstram a quebra da felicidade prometida pela utopia tecnológica, em um lugar denominado Oceania. Nas palavras do Grande Irmão, “Uma terra de paz e de abundância. Uma terra de harmonia e esperança” e as pessoas que lá vivem são “os construtores de nosso mundo, batalhando, lutando, sangrando, morrendo. Nas ruas de nossas cidades e nos campos de batalha distantes. Lutando contra a mutilação de nossas esperanças e sonhos”. Em Oceania, vive Winston, funcionário burocrático do Departamento de Arquivo do Ministério da Verdade, que trabalha reescrevendo notícias de arquivo para alterar histórias. Como os demais moradores, ele tem sua vida controlada pelos olhos do Grande Irmão, espalhados pela cidade. São telas que, além de vigiar, educam e ditam normas de comportamento; telas que tudo inspecionam. Quando Winston apaixonou-se por Julia, ambos tentam, sem sucesso, escapar dos olhos do grande Irmão.

Em um filme mais recente que os anteriores, *A Rede*, a personagem principal Angela Bennett, analista de sistemas, descobre uma conspiração no governo dos Estados Unidos e tem sua vida atropelada por sabotagens, piratarias e manipulação de informações pela *Web*. Porque sabe demais Angela deve ser eliminada. Sua identidade é roubada, os documentos falsificados, os amigos – que só conhece no ambiente virtual – são mortos; de uma hora para outra, ela não existe mais nos

bancos de dados e, em breve, não deverá restar qualquer referência sua. Como Angela demanda toda sua vida pela rede – relacionamentos, compras, trabalho – nada mais existe no mundo real que possa provar sua existência. Tampouco a mãe poderá ajudá-la, pois, como doente de Alzheimer, não é capaz de reconhecê-la. Sem identidade e sem referências, Angela se priva da própria existência. *A Rede* é um *thriller* que narra os riscos que a vulnerabilidade da virtualização das informações acarreta para o indivíduo e a sociedade, através da manipulação e o uso incorreto de dados e informações. O filme enquadra temas e assuntos que sempre emergem na maioria dos debates sobre o potencial das tecnologias contemporâneas: perda de identidade, vigilância e opressão asfíxiante são as sensações vividas pela protagonista.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que a maioria dos filmes pesquisados e aqui mencionados mostra um núcleo comum de representações que funcionam como estereótipos ou modelos agigantados do real, chegando, inclusive a desenvolver para o tema, seus personagens e sua *mise-en-scène*, alguns lugares comuns que determinam a recorrência em filmes futuros. Há, portanto, a circulação e a fixação do estereótipo e até certa elaboração do senso comum – pautada pela repetição – para recuperação ulterior, ou seja, o estereótipo se transforma em modelo porque carrega certa noção de essência dos objetos e situações, e gesta seu potencial simbólico. Da mesma forma, é possível

afirmar que esses tipos, temas e conteúdos recorrentes pela força da repetição acabam por fortalecer o imaginário, forjando certa compreensão identitária em torno deles.

Cabe sublinhar que a recorrência e a persistência desses temas e personagens funcionam como um projeto pedagógico que educa o olhar, os sentidos e a imaginação, de modo a educar também a alma, criar uma memória e fortalecer uma tradição em torno do universo do livro no interior do cinema. Quando se fala sobre as representações do livro, ou do universo em torno do livro mostrado pelo cinema, dificilmente títulos como *O Nome da Rosa*, *Fahrenheit 451* e *Nunca te Vi, Sempre te Amei* são esquecidos, porque eles permitem a circulação dos estereótipos e reforçam temas decalcados no imaginário. São três filmes marcantes e mesmo epigonais no Ocidente. No entanto, em certa medida, são também filmes mecanicistas, porque mostram o livro como salvador de situações, como redentor do espírito e propulsor da liberdade individual.

O livro como objeto depositário de poder, que transmite poder a quem o possui “é uma visão típica da sociedade arcaica, mas que por vezes se prolonga até tempos bem recentes” (CANFORA, 2003, p. 62). Livro como sinônimo de liberdade, ou a liberdade como consequência quase “mecânica” do livro e da leitura, são idéias que partilham um projeto que promete a emancipação do homem pela revolução política e pelo saber, em uma espécie de recuperação nostálgica das premissas da Revolução Francesa e da Independência Americana de fins dos setecentos.

BOOK AND CINEMA:

representations of practices related to book and reading in the cinematographic image

ABSTRACT

This article deals with some research topics on the representations of practices related to the book in the cinematographic image. There were accomplished image analyses in several films in which the five themes elected for the study occurred: 1) places or spaces of storage; 2) professionals that deal with organization and storage; 3) authors, creators and writers; 4) readers and users; 5) dystopias or collections destructions. It is concluded that there are representations that are common to many films. Such representations elaborate stereotypes that have pedagogical functions, not always positive, concerning to the themes studied.

Keywords

**BOOK – REPRESENTATIONS AND IMAGES
CINEMATOGRAPHIC IMAGE**

Artigo recebido em 15.10.2006 e aceito para publicação em 30.01.2007

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ALPHAVILLE (Idem). Direção: Jean Luc Godard. França; Itália, 1965.
- AMOR eletrônico (Desk set). Direção: Walter Lang. EUA, 1957.
- AUBRON, Hervé. Le geste et le mythe: l'écrivain ordinaire du cinéma. *Vertigo*, Paris, n. 17, p. 43-49, 1997.
- BARRETO, Francisco César de Sá. A instabilidade como condição para mudanças institucionais qualitativas. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BARTON Fink: delírios de Hollywood. (Barton Fink). Direção: Joel & Ethan Coen. EUA, 1991.
- BATTLES, Matthew. *A conturbada história das bibliotecas*. São Paulo: Planeta, 2003.
- BURGOYNE, Robert. *A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos*. Brasília: Editora UnB, 2002.
- OS CAÇA-FANTASMAS (Ghostbusters). Direção: Ivan Reitman. EUA, 1984.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CANFORA, Luciano. *Livro e liberdade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Ateliê Editorial, 2003.
- CANGIALOSI, Jason. Epistemology in Jean Luc Godard's Alphaville. In: ASSOCIATED Content.com. Disponível em: <http://www.associatedcontent.com/article/13904/epistemology_in_jean_luc_godards_alphaville.html> Acesso em: 12 dez. 2005.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial, 1998.
- _____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- _____. *A ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da UnB, 1994.
- CONTOS proibidos do Marquês de Sade. (Quills). Direção: Philip Kaufman. EUA, 2000.
- CORDEIRO, Paula. O equilíbrio simbólico das metáforas da realidade: análise do filme *Naked Lunch* de David Cronenberg. In: BIBLIOTECA On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-metáforas-realidade.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2005.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992;
- _____. O poder das bibliotecas. *Folha de São Paulo*, domingo, 15 abr. 2001. FOLHA MAIS! Disponível em: <<http://www.uol.com.br/fsp>> Acesso em: 4 maio 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- O DIA depois de amanhã (The day after tomorrow). Direção: Roland Emmerich. EUA, 2004.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- A ESCOLHA de Sofia (Sophie's choice). Direção: Alan J. Pakula. EUA, 1982.
- FAHRENHEIT 451 (Idem). Direção: François Truffaut. Inglaterra, 1966.
- FILADÉLFIA (Philadelphia). Direção: Jonathan Demme. EUA, 1993.
- UMA FLOR, um crime (Personals). Direção: Steven Hilliard Stern. EUA, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GARDNIER, Ruy. Mistérios e paixões. *Contracampo*: Revista de Cinema, n. 69. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/misteriosepaixoes.htm>> Acesso em: 05 out. 2005.
- GOLPE sujo (Foul Play). Direção: Colin Higgins. EUA, 1978.

- GRAFTON, Anthony. Como criar uma biblioteca humanista: o caso de Ferrara. In: **O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- HARRY Potter e a pedra filosofal (Harry Potter and the Sorcerer Stone). Direção: Chris Columbus. EUA, 2001.
- A HISTÓRIA sem fim (Neverending story). Direção: Wolfgang Petersen. Alemanha; EUA, 1984.
- A HISTÓRIA sem fim II (Neverending story II: The Next Chapter). Direção: George Miller. Alemanha; EUA, 1990.
- A HISTÓRIA sem fim III (Neverending story III: Escape from Fantasia). Direção: Peter Mac Donald. Alemanha; EUA, 1994.
- O ILUMINADO (The shining). Direção: Stanley Kubrick. EUA; Inglaterra, 1980.
- INDIANA Jones e a Última Cruzada (Indiana Jones and the last crusade). Direção: Steven Spielberg. EUA, 1989.
- JAMESON, Frederic. Historicismo em *O Iluminado*. In: _____. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **O preço da leitura: leis e números por detrás das letras**. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. **A leitura rarefeita: livro e leitura no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- UMA LEITORA bem particular (La lectrice). Direção: Michel Deville. França, 1988.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO, Irene. Redescoberta do *sensorium*: rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes**. São Paulo: Ed. SENAC; Itaú Cultural, 2000.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Os livros e os dias: um ano de leituras prazerosas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- 1984 (Nineteen Eighty-Four). Direção: Michael Radford. USA, 1984.
- MILANESI, Luís. **Biblioteca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. **A casa da invenção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MISTÉRIOS e paixões (Naked Lunch). Direção: David Cronenberg. EUA; Canadá, 1991.
- MORAES, Rubens Borba de. **O bibliófilo aprendiz**. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MORTO ao chegar (D.O.A.). Direção: R.Morton e A. Jankel. EUA, 1988.
- O NOME da Rosa (The Name of the Rose). Direção: Jean Jacques Annaud. Alemanha; França; Itália, 1986.
- NUNCA te vi, sempre te amei. (84 Charing cross road). Direção: David Jones. Inglaterra, 1986.
- PAGEMASTER: o mestre da fantasia. (The pagemaster). Direção: Joe Johnston e Maurice Hunt. EUA, 1994.
- PARENTE, André. Alphaville, a capital da dor. In: _____. **Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- _____. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin; ECO/UFRJ, 1999.
- UM PERIGO de mulher (The Gun in Betty Lou's handbag). Direção: Allan Moyle. EUA, 1992.
- PESSOA, Fernando. **Obras completas**. 2. ed. Rio de Janeiro, ed. Aguilar, 1965.
- RAISH, Martin. **Librarians in the Movies: an Annotated Filmography**. Disponível em: <<http://emp.byu.edu/RAISHM/films/introduction.html>> Acesso em: 20 nov. 2004.
- A REDE (The Net). Direção: Irwin Winkler. EUA, 1995.
- SALCIDES, Arlete M. Feijó; FABRIS, Elí T. Henn. Representações de espaço e tempo escolares no filme Sociedade dos Poetas Mortos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA

- COMUNICAÇÃO, 21., 1998, Recife. *Anais...* Recife: Intercom, 1998. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt13/GT1313.PDF>> Acesso em: 19 set. 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. A leitura fora do livro. In: EXPOSIÇÃO POESIA INTERSIGNOS: DO IMPRESSO AO SONORO E AO DIGITAL, 1998, São Paulo. *Anais...* São Paulo: PUCSP, 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~cos-puc/epe/mostra/santaell.htm#topo>>. Acesso em: 30 jun. 2001.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. O homem e a máquina. *Imagens*, n.3, p.45-49, dez. 1994.
- SENRA, Stella. *O último jornalista: imagens de cinema*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- SILVA, Terezinha Elisabeth da. *Livros sobre livros: livro-cinema em Greenaway*. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2006. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- _____. A ordem dos livros e as práticas de leitura em "Vestígios do dia" e "Nunca te vi, sempre te amei". *Informação & Sociedade: estudos*, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/pdf/IS1310304.pdf>> Acesso em: 3 jan. 2004.
- SOCIEDADE dos poetas mortos (Dead Poets Society). Direção: Peter Weir. EUA, 1989.
- UM SONHO de liberdade (The Shawshank Redemption). Direção: Frank Darabont. EUA, 1994.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- TODOS os homens do Presidente. (All the President's Men). Direção: Alan Pakula. EUA, 1976.
- TOUBIANA, Serge. *La Lectrice* de Michell Deville: plaisir calibré. *Cahiers du Cinéma*, n. 411, p. 48, sept. 1988.
- VILHAÇA, Paulo. Contos proibidos do Marquês de Sade. In: CINEMA em cena. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/crit_editor_filme.asp?cod=306> Acesso em: 20 jun. 2003.
- WALKER, Stephen; LAWSON, Lonnie. The Librarian Stereotype and the Movies. *MC Journal: The Journal of Academic Media Librarianship*, v.1, n.1, p. 16-28, Spring, 1993. Disponível em: <<http://wings.buffalo.edu/publications/mcjrnl/v1n1/image.html>> Acesso em: 10 ago. 2005.
- WERNECK, Alexandre. Barton Fink: delírios em Hollywood. *Contracampo: Revista de Cinema*, n. 61. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/61/bartonfink.htm>> Acesso em: 11 jul. 2005.
- XAVIER, Geider Henrique. Expressões da virtualidade: novas tecnologias, velhos hábitos. *Ágora: Revista Científica do Curso de Comunicação Social da Universidade Potiguar*, v.2. Disponível em: <http://www.weblab.unp.br/agora/segundas/artigos/artigo006_a.html> Acesso em: 10 set. 2005.
- ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Ed. Senac, 2001.