

BORGES, TRUFFAUT E A SOBREVIVÊNCIA DA LITERATURA NA ERA DAS IMAGENS TÉCNICAS

Isadora Meneses Rodrigues¹

RESUMO. Este artigo investiga a relação entre o cinema e a literatura a partir de uma análise comparativa entre o conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges, e o filme *Fahrenheit 451*, de François Truffaut. A ideia é aproximar o personagem Pierre Menard, reescritor de *Dom Quixote* no século XX, dos *bookmans* do filme de Truffaut, pessoas que decoram os seus livros favoritos para que eles não desapareçam na sociedade totalitária retratada na película. Adotando o ponto de vista de teóricos da cultura visual, como Vilém Flusser e W. J. T. Mitchell, defendemos que as traduções, sejam interlinguais ou intersemióticas, colocam os textos em movimento e potencializam o debate literário em uma era dominada por imagens técnicas.

Palavras-chave: Sobrevivência; Literatura; Tradução.

BORGES, TRUFFAUT AND SURVIVAL OF LITERATURE IN THE ERA OF TECHNICAL IMAGES

ABSTRACT. This paper investigates the relationship between cinema and literature through a comparative analysis of the tale *Pierre Menard, Author of the Quixote*, by Jorge Luis Borges, and the film *Fahrenheit 451*, by François Truffaut. The idea is to approximate the characters Pierre Menard – a rewriter of the *Don Quixote* in the twentieth century – and the bookmen from Truffaut's movie – people who memorize their favorite books so that they do not disappear in the totalitarian society portrayed in the movie. Adopting the point of view of visual culture theorists, such as Vilém Flusser and W. J. T. Mitchell, we argue that translations, being interlingual or inter-semiotic, put texts in movement and enhance the literary debate in an era dominated by technical images.

Keywords: Image; Literature; Survival; Translation.

1. Introdução

No ensaio *É possível pensar o mundo moderno sem o romance?* (2009), o escritor peruano Mario Vargas Llosa discorre sobre como seria uma sociedade sem romances, chegando à conclusão de que o destino de tal sociedade é a barbárie. A falta de romances, para o autor, colocaria em risco a própria liberdade do homem, já que o

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC) e graduada em Comunicação Social- Jornalismo pela mesma universidade. Atualmente é professora do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA).CA, Brasil, isadorarodrigues12@gmail.com.

escritor os considera responsáveis por promover um conhecimento totalizador e imediato do ser, na medida em que a literatura renova um sentimento de pertencimento à coletividade.

Llosa, ao longo do texto, irá defender que uma sociedade sem romances está fadada à incomunicabilidade, à insensibilidade e à indiferença. Todos esses termos poderiam ser utilizados como descrições do filme *Fahrenheit 451*, de 1966, do cineasta francês François Truffaut. Adaptação do romance homônimo de Ray Bradbury, de 1953, o *Fahrenheit 451* de Truffaut conta a história de uma sociedade hipotética em que há a proibição da existência e do consumo de livros.

Ao longo da narrativa, são discutidas formas de permanência da literatura nessa sociedade distópica dominada por imagens. Nesse contexto, se destaca a figura dos *bookmans* (homens-livros), que vivem em uma terra livre e que decoram textos como forma de resistência e manutenção da memória coletiva.

Tradução e sobrevivência da literatura. Esse é o caminho que propomos para uma análise comparativa entre o filme de Truffaut e o conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*, publicado pela primeira vez em 1939, no jornal argentino *Sur*. No conto, Borges propõe uma reflexão sobre a importância das traduções literárias por meio da criação do personagem Pierre Menard. Consideramos que ambas as obras trazem como questão central a permanência da literatura no mundo moderno.

Para tal aproximação, nos cercamos de autores que refletem sobre a posição da imagem na sociedade moderna, como W. J. T. Mitchell, Jacques Rancière e Vilém Flusser, pois defendemos que o entrelaçamento das operações e experiências artísticas é justamente o destino da arte contemporânea. Rancière (2012a), por exemplo, considera que o próprio estatuto da imagem mudou e a arte passou a ser compreendida como um constante deslocamento entre as instâncias do dizível e do visível, em que “já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente”. (RANCIÈRE, 2012a, p. 52). É justamente essa justaposição caótica das materialidades e das significações que dão à arte contemporânea a sua potência, sendo essa não limitação clara de fronteiras entre o campo da palavra e o da imagem que deve ser levada em conta na análise dos objetos de arte.

2. A relação entre palavra e imagem no universo das imagens técnicas

Já virou ponto pacífico afirmar que vivemos em uma sociedade dominada pelo excesso de imagens. Esse domínio acaba determinando a nossa vida de forma cada vez mais decisiva. Tendo em vista que os valores da cultura e da experiência do homem em sociedade são criados, processados e reconfigurados pela arte (SANTAELLA, 2005), se torna imprescindível pensar o impacto que esse mundo submetido à instância do visível provoca na produção e reprodução das experiências artísticas.

Na medida em que a propagação de imagens avança, é perceptível o declínio do consumo de textos. Dessa forma, pensar o entrelaçamento da imagem e da palavra é fundamental para entender as possibilidades de permanência da literatura na era do visível. Mas que conceitos abordar para tratar dessa relação? Essas duas instâncias, a da palavra e a da imagem, estão em disputa?

Ut pictura poesis. Como a pintura é a poesia. Essa expressão usada por Horácio, poeta e filósofo da Roma Antiga, em *Arte e Poética* é interpretada como o princípio norteador da aproximação entre pintura e poesia e, mais amplamente, entre palavra e imagem. Com o tempo, essa citação de Horácio passou a guiar grande parte dos estudos comparativos e de correspondência entre as artes. O teórico norte-americano W. J. T. Mitchell, em *Iconology* (1986), retoma o princípio do *Ut pictura poesis* para refletir sobre a expansão da relação entre palavra e imagem nas ciências humanas, uma relação que, segundo o autor, vai além do debate sobre a aproximação e distanciamento entre as linguagens artísticas.

Dentre as inúmeras possibilidades de interação entre palavra e imagem no mundo contemporâneo, nos debruçaremos sobre a relação entre o cinema e a literatura. Mais do que uma queda de braços em que uma arte faz a outra decair, adotamos aqui o ponto de vista de que o dizível e o visível estão entrelaçados em todas as instâncias da cultura.

Em *Picture Theory* (1994), pensando a cultura a partir da relação entre a palavra e imagem, Mitchell trouxe para os estudos da área o termo “virada pictórica” (*pictorial turn*). Partindo da ideia do teórico Richard Rorty – que em 1967 dividiu a história da filosofia em viradas e que considera que a última delas seria a virada linguística – Mitchell coloca em questão o modo como a sociedade moderna tem se orientado em torno do paradigma da visualidade, em que a imagem se torna objeto de devoção acadêmica das ciências sociais e humanas.

Em um artigo posterior ao livro *Picture Theory* (1994), o chamado *Showing*

seeing: a critique of visual culture (2002), publicado no *Journal of Visual Culture*, o autor pontua que a sua ideia de virada pictórica não quer dizer que a era moderna é única ou sem precedentes na sua obsessão com a representação visual. A virada pictórica é um tropo, uma figura de linguagem que tem sido repetida muitas vezes na história da humanidade, desde a antiguidade. É justamente por não entender essas viradas como acontecimentos sucessivos e lineares que Mitchell se diferencia da ideia da virada linguística de Rorty.

Assim como Mitchell, o filósofo Vilém Flusser, em seu ensaio *Filosofia da Caixa Preta* (2011), defende que a relação texto-imagem é fundamental para a compreensão do ocidente e que é essa relação que dá sentido ao mundo. O autor divide a história da humanidade em três estágios, nos quais ou a palavra ou a imagem preponderam como meio de comunicação privilegiado, sendo eles: pré-história, história e pós-história.

A pré-história foi a época do domínio das imagens tradicionais, elas eram as principais representantes de um modo de significação, eram a mediação entre o homem e o mundo. Nesse período, o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem estabelece relações reversíveis, é o tempo da magia em que “o vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos”. (Flusser, 2011, p. 22). Quando as imagens param de funcionar como mapas do mundo, elas se tornam biombos que escondem a realidade e o homem passa a viver em sua função. Surge então uma nova forma de representação, a escrita, dando origem ao período da História, a época do pensamento conceitual, em que há a tradução linearmente progressiva de imagens em textos. Quando os textos atingem um maior nível de abstração para melhor explicar a realidade, eles se afastam do concreto e “podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem” (Flusser, 2011, p. 26). O homem perde, então, a capacidade de decifrar textos, vivendo em sua função, implicando, assim, no naufrágio do tempo da História.

A pós-história é marcada pelo domínio das imagens técnicas, em que há um processo circular que retraduz textos em imagens. São as imagens do mundo moderno, produzidas por aparelhos e determinadas por textos científicos aplicados.

Aproximamos aqui essa classificação com as posições de Mitchell, na medida em que Flusser define os períodos históricos procurando relacionar as imagens e os textos não no sentido de aproximar as linguagens ou de separá-las, como no princípio do *Ut pictura poesis*, mas de entender que as duas linguagens caminham juntas para a

produção de significados, pois “os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas” (Flusser, 2011, p. 25) e as imagens técnicas são produtos dos textos, sendo justamente esse o fator que as diferenciam histórica e ontologicamente das imagens tradicionais.

Nesse sentido, consideramos que a literatura permanece na era das imagens precisamente na justaposição caótica das materialidades. Ou seja, por meio do entrelaçamento quase irreversível entre palavra e imagem.

3. *Pierre Menard e Fahrenheit 451*: a sobrevivência da literatura por meio da tradução

Fahrenheit 451 é um filme de ficção científica que se passa numa sociedade do futuro não datado onde a leitura é considerada um ato criminoso. Ao longo da narrativa, acompanhamos a transformação do personagem Montag, interpretado por Oskar Werner, um bombeiro responsável por destruir os livros encontrados com aqueles que desafiam a lei. Se no início da trama o protagonista tem certeza do papel positivo que desempenha em tal sociedade, aos poucos ele começa a reconsiderar o seu estilo de vida e ideias.

Mas a trama de *Fahrenheit 451* não se destaca somente pela ausência de livros, os personagens deste mundo futurista também não podem ter acesso a qualquer outro tipo de material escrito, seja em *outdoors*, jornais, receitas médicas etc. O início do filme já indica essa ausência: ao invés dos usuais letreiros para exibir os créditos iniciais, um narrador nos informa, por meio de um som *off*, a ficha completa da equipe de produção. Dessa forma, o filme marca desde o seu início a disputa que estará em jogo durante toda a história: a da palavra *versus* a imagem.

O filme é permeado de cenas que indicam a ausência da escrita, como quando Montag aparece lendo um jornal que contém apenas imagens ou na cena em que o protagonista está em uma escola onde o ensino é reservado à matemática decorada. Como bem pontuou Terezinha Elisabeth da Silva (2003), os números não aceitam metáforas ou fantasias, por isso são os escolhidos para substituir os livros na comunicação cotidiana.

Levando em consideração a divisão da história da humanidade de Flusser (2011) que apresentamos anteriormente, uma sociedade sem escrita é incapaz de produzir

conceitos e de constituir um pensamento histórico, é uma sociedade dominada por imagens que funcionam como biombos que tapam a realidade do mundo. O universo de Montag é rodeado por essas imagens, imagens que não pensam e que impedem a comunicação de experiências entre os homens.

A esposa do protagonista, Linda, interpretada por Julie Christie, por exemplo, passa o dia consumindo as imagens da televisão, uma espécie de substituta do livro e um dos principais instrumentos de regulação da sociedade. Em *Fahrenheit 451*, a televisão funciona como um circo que esconde o absurdo do cotidiano da vida dos seres que habitam o filme e Truffaut tenta retratar esse absurdo por meio de imagens simbólicas.

Não parece ser à toa que a história se inicie com uma sequência de antenas de TV sobre os telhados de casas; ou que os trens da cidade estejam todos de cabeça para baixo; e que os responsáveis pelo controle e destruição dos livros sejam justamente os bombeiros, que exercem, na história, uma função oposta a do mundo que conhecemos: ao invés de apagar incêndios, eles os criam. O próprio nome do filme é também uma referência ao fogo. 451 Fahrenheit é a temperatura que o fogo queima o papel. Para Silva (2003), esse elemento desempenha um papel contraditório na trama:

Se, por um lado, ele significa a destruição dos livros e das ideias naquela sociedade restritiva, ele representa também a transformação de Montag em homem livre (homem-livro). Quando lança as chamas no capitão, Montag adquire sua liberdade. No final do filme, descobrimos, juntamente com Montag, que também os homens-livros ateam fogo aos textos. Montag se surpreende com o fato. Mas, quando os homens-livro ateam fogo aos textos, eles já os têm memorizados. Diferentemente da função dos bombeiros, aqui a continuidade está garantida. (SILVA, 2003, p. 83)

Apesar da desordem e do contrassenso que *Fahrenheit 451* passa para o espectador, os personagens encaram esse ambiente sem escrita como perfeitamente ordenado, tranquilo e perfeito. São justamente os livros que representam uma ameaça a essa ordem.

É

interessante notar que quem chega para balançar o universo absurdo de *Fahrenheit 451* é a personagem Clarissa, vivida também por Julie Christie, que parece desempenhar justamente o papel que os livros exercem na vida dos seus leitores. Por meio de perguntas inquietantes, Clarisse faz o personagem principal desconfiar do mundo e da ordem das coisas. É isso que Clarisse propõe a Montag ao questionar o porquê da proibição dos livros e se ele nunca tinha sentido vontade de ler os livros que queima.

Clarisse faz Montag sair da sua zona de conforto, da sua passividade. A partir do encontro, o personagem resolve arriscar, descobrir o que de tão ruim há por detrás dos livros. O primeiro romance explorado por Montag é *David Copperfield*, de Charles Dickens. É emblemática a cena em que ele lê as primeiras linhas do livro:

Se eu serei o herói da minha própria vida ou se esse lugar será ocupado por outra pessoa, estas páginas mostrarão. Para começar a minha vida com o começo de minha vida, eu registro que nasci (como me foi informado e como eu acredito) numa sexta-feira, à meia-noite. Foi dito que o relógio começou a badalar e eu comecei a chorar simultaneamente (Montag lendo *David Copperfield*)

A partir desse dia, Montag começa a tomar as rédeas da própria vida, ele descobre o porquê de os livros serem tão temidos pelo estado: os livros contam a verdade! Mas que verdade? “Os livros contam mentiras contraditórias”, diz o chefe dos bombeiros de *Fahrenheit 451* ao constatar que cada romance chega a uma conclusão diferente sobre a humanidade. Contudo, Montag enxerga, assim como Llosa, que é essa contradição que torna a literatura potente, pois “é justamente essa soma caótica de verdades contraditórias que falam honestamente sobre a nossa condição humana” (LLOSA, 2009, p. 22). É a leitura dessas contradições que leva o personagem a procurar subverter a ordem das coisas, a perceber que a vida é insuficiente e, muitas vezes, intolerável. A igualdade presente na sociedade sem livros é uma falácia, a diferença é fundamental.

Montag decide, então, que irá quebrar o sistema mostrando a sua falha interna, plantando livros nas casas de todos os bombeiros. O seu plano ambicioso e inocente falha e ele tem que seguir o plano mais singelo, mas mais promissor de Clarisse. Viver nas florestas com os *bookmen*, homens que vivem em comunidade e memorizam os seus livros favoritos, fazendo com que a literatura nunca desapareça, pois transmitem esse conhecimento para as gerações futuras. Decorando palavra por palavra, os *bookmen* subvertem o sistema sem infringir a lei e devolvem à sociedade a possibilidade de comunicabilidade e transmissão de experiência. A história de *Fahrenheit 451* parece querer resolver a questão: como a literatura pode sobreviver em uma sociedade que insiste em apagar a sua literatura e a sua memória? É aqui que fazemos um paralelo com o conto de Borges: o que seriam os *bookmen* senão uma série de infinitos Pierres Menards? De tradutores do mundo literário em uma sociedade dominada por imagens?

No conto, escrito em forma de crítica literária, um narrador pretende fazer uma revisão crítica da obra de Pierre Menard, autor fictício do século XX criado por Borges. Dentre as obras de Menard, o narrador escolhe aprofundar o debate sobre *Quixote*, uma espécie de reescritura² do clássico de Miguel de Cervantes. Para o narrador, o romance não concluído de Menard é uma das obras mais significativas do nosso tempo. Apesar de coincidir linha por linha com o *Dom Quixote* do século XVII, o livro de Pierre Menard é, segundo o narrador do conto, “infinitamente mais rico” (BORGES, 1999, p. 495). Não parece por acaso que Borges tenha escolhido *Dom Quixote* para falar do tema da tradução ou que o livro de Cervantes seja o primeiro encontrado pelos bombeiros do filme de Truffaut. *Dom Quixote* é considerado o fundador do romance moderno por diversos críticos literários e romancistas, como Lukács (1999) e Milan Kundera (2009). Lukács (1999, p. 99), por exemplo, considera que “do ponto de vista do conteúdo, o romance moderno nasceu da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo”. O romance de Cervantes apresenta justamente isso: Quixote, representante de um feudalismo, luta contra os moinhos de vento de um mundo que insiste em não permanecer o mesmo.

A tradução, no conto de Borges, também é uma luta entre o velho e o novo. É uma comparação entre um Dom Quixote do século XVII e o do século XX. Discorrendo sobre a reescrita literal de Quixote, o narrador declara que o livro de Menard não pode ser considerado uma cópia, já que transforma, acrescenta e revisita o passado, pois “não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos” (BORGES, 1999, p. 495).

Assim como o Pierre Menard de Borges, os *bookmen* de Truffaut, mesmo decorando palavra por palavra os seus livros favoritos, também não deixam de alterar e acrescentar algo a eles, de reinventar a literatura. Um bom paralelo entre as duas obras é a passagem em que o narrador compara um trecho do livro de Menard: “a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro” (BORGES, 1999, p. 495); e uma de Cervantes: “a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro” (*ibidem*).

²Conceito de Lefevere, que considera que as reescrituras são as principais responsáveis pela canonização de uma obra. Esse movimento de retroversão move textos literários da periferia de um sistema para o centro, gerando transformações profundas da imagem do original em determinada cultura. Ver mais em Lefevere (2007).

A diferença entre ambas, construída de forma irônica pelo autor, já que as frases são exatamente equivalentes, é justamente a época vivida pelos romancistas. Se a obra de Cervantes se destina a leitores do século XVII, a de Menard, embora escrita em espanhol do século XVII, seria lida por leitores do século XX. Dessa forma, como pontua Dos Santos Filho (2009, p. 25), “a tradução-clone sugere que a questão principal é a singularidade da tradução em relação ao destinatário. Traduzir é, assim, atualizar uma obra, ainda que não implique acréscimos, decréscimos ou quaisquer modificações”.

No filme, Truffaut também apresenta, ao seu modo, um debate sobre essa transformação gerada pela tradução na cena em que um senhor (um *bookman*), no leito de morte, transmite para o seu neto a última obra de Robert Louis Stevenson, *Weir of Hermiston*, de 1896. O menino, mesmo decorando as mesmas linhas do avô, certamente não será o mesmo livro. Ambos falam as mesmas palavras, mas com cargas emocionais bastante diferentes. Não podemos ignorar que ambos conheceram o mundo e o livro de formas singulares.

Portanto, assim como o romance escrito por Menard, os *bookmen* também fazem o que Borges chama de “respiração da inteligência” (1999, p. 496). O escritor argentino finaliza o conto escrevendo que o *Dom Quixote* de Menard enriquece o de Cervantes, já que a tradução daria “uma técnica nova a arte estagnada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 1999, p. 498).

4. Considerações finais

Não é exatamente isso que Truffaut, também uma espécie de tradutor de livros, parece ter feito com a obra de Bradbury e com todas as outras que citou e colocou no mundo do audiovisual? Truffaut, assim como Pierre Menard, os *bookmen* e o próprio Borges, também um tradutor, colocou a literatura no tempo histórico de forma anacrônica³ e os textos em movimento, enriquecendo e acrescentando novas verdades contraditórias a esse jogo de originais e traduções. Assim, a literatura sobrevive no tempo imagem.

³Utilizo aqui Georges Didi-Huberman, historiador contemporâneo, que propõe uma abordagem da arte por meio da montagem de tempos anacrônicos e impuros. Ver mais em *O que vemos, o que nos olha* (1998).

A adaptação é, muitas vezes, uma tarefa ingrata, pois os cineastas adeptos à prática são uma espécie de “minoridade de indesejados em lamentos por zonas selvagens”, como diz o *bookman* Vida de Henry Brulard ao final do filme. Mas os tradutores/adaptadores não desistem, Truffaut não desistiu. Colocou seus livros favoritos no mundo das imagens⁴ e a arte em circulação, sem nunca esquecer que o que de fato fazia era cinema e não literatura.

O purismo que separa de forma radical a palavra da imagem, segundo Rancière, é um modo de limitar a arte e “esquecer que ela própria só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser atravessada” (Rancière, 2012b, p. 15). O cinema é o representante maior desse atravessamento, pois pertence ao regime estético no qual há uma nova articulação entre as práticas artísticas, em que “já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas-artes e as artes mecânicas, colocando cada qual no seu devido lugar” (Rancière, 2012b: p. 15). Partindo das pesquisas sobre cultura visual, defendemos que a nossa tarefa não é renunciar a esse diálogo potente, pois nós criamos o mundo por meio do encontro das instâncias do visível e dizível.

Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *Pierre Menard, o autor do Quixote*. In: Obras completas, volume 1. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Ed. Globo, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOS SANTOS FILHO, Andreilino Ferreira. *Entre Borges e Benjamin: o elogio da tradução na Medéia de Eurípedes*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

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

FLUSSER, VILÉM. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Anablumm, 2011.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

⁴*Down There*, de David Goodis, virou o *Atirem no pianista* (1960). *Jules e Jim* (1962) é baseado no romance homônimo de Henri-Pierre Roché, assim como o *Duas Inglesas e o amor* (1971). *A Sereia do Mississippi* (1969) e *A Noiva Estava de Preto* (1968) são adaptações de romances de William Irish.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LUKÁCS, G. *O romance como epopeia burguesa*, in CHASIN, J. (Org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago, London, University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1986.

MITCHELL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, Vol 1(2): 165-181, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. *As Distâncias do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

SANTAELLA, L. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SILVA, Terezinha Elisabeth da. Montag e a memória perdida: notas sobre Fahrenheit 451 de François Truffaut. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, pp. 78-87, jun. 2003. Semestral. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/viewFile/376/194>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

VARGAS LLOSA, Mario. *É possível pensar o mundo moderno sem o romance?* In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance. A Cultura do Romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Recebido em: 15/11/2016.

Aceito em: 10/12/2016.