



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HENRIQUE GOMES DA SILVA JÚNIOR

A TRADUÇÃO DO PERSONAGEM WINSTON SMITH, DE *NINETEEN EIGHTY-FOUR*, PARA O CINEMA.

FORTALEZA

2019

HENRIQUE GOMES DA SILVA JÚNIOR

A TRADUÇÃO DO PERSONAGEM WINSTON SMITH, DE *NINETEEN EIGHTY-FOUR*, PARA O CINEMA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S58t Silva Júnior, Henrique Gomes da.
A tradução do personagem Winston Smith, de Nineteen Eighty-Four para o cinema / Henrique Gomes da Silva Júnior. – 2019.
119 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Adaptação. 4. Nineteen Eighty-Four. I. Título.

CDD 400

HENRIQUE GOMES DA SIVA JÚNIOR

A TRADUÇÃO DO PERSONAGEM WINSTON SMITH, DE *NINETEEN EIGHTY-FOUR*, PARA O CINEMA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Carlos Carvalho da Silva
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Regina Rodrigues Calado
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

À minha querida irmã Maria Francileide.

Ao meu avô José Paulo.

Aos meus tios Ivan Saldanha e Francisca
Maria (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela dedicada orientação, que tornou possível a realização desse trabalho e contribuiu para o meu desenvolvimento profissional.

Aos professores das disciplinas que cursei na Pós-graduação em Letras: Ana Márcia, Denise Rocha, Carlos Augusto, José Leite e Francisco Edi, pelos valiosos ensinamentos.

À minha amada e eterna companheira Karla Mayda, pelo amor incondicional, apoio e paciência durante todos esses anos, e por contribuir diretamente para minha realização acadêmica e pessoal.

A toda minha família, em especial à minha avó, Zuleica Saldanha, minhas tias, Ivanilda e Tereza Saldanha e aos meus sobrinhos David Ygor e Amanda Gomes por estarem sempre presentes.

Aos meus sogros Manoel Higino e Socorro Gomes pela atenção e carinho que me dedicaram durante todos esses anos.

Aos meus amigos e colegas que conheci durante o curso, especialmente à Suzane Gomes e Renato Barros, pela amizade e por compartilhar seus conhecimentos.

À Raphael Carmo, Bárbara Rodrigues, Jorge Anderson e Elenir Lima pela hospitalidade e ajuda nos dias em que estive em Fortaleza.

A todos meus amigos de Quixeramobim e Fortaleza, que me apoiaram direta ou indiretamente nos momentos de alegria e nas horas difíceis, meu muito obrigado.

A Deus, por todas as conquistas.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro, tornando possível a realização dessa pesquisa.

RESUMO

O romance *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, tornou-se conhecido mundialmente na época de sua primeira publicação por abordar temas pertinentes ao contexto em que estava inserido, como a guerra, os governos totalitários e a ameaça do fim das liberdades individuais. A obra em questão é apontada pela crítica como uma representação pessimista do futuro da sociedade da primeira metade do século XX, ao apresentar o personagem principal, Winston Smith, aprisionado em um cenário de controle e opressão. O romance é considerado um clássico entre as obras distópicas e foi adaptado duas vezes para o cinema, a primeira em 1956, dirigida por Michael Anderson e outra em 1984 com título homônimo e dirigida por Michael Radford. O objetivo dessa pesquisa é analisar quais os recursos tradutórios que foram utilizados para adaptar o personagem principal para a versão cinematográfica em questão. Partimos da ideia de que a produção fílmica optou por simplificar a construção do protagonista, reforçando o pessimismo do gênero distópico e suprimindo algumas passagens do romance que mostram um desenvolvimento parcialmente otimista do personagem. Como suporte teórico, utilizamos os estudos de Carmell (2012) a respeito de aspectos gerais da adaptação e Cattrysse (1995) que considera o processo de adaptação como tradução. Valemo-nos também de teorias sobre adaptação de obras literárias para o cinema, de Hutcheon (2000), assim como das pesquisas acerca da personagem de ficção de Cândido (2014), Bakhtin (2010) e Brait (2017). Finalmente, utilizamos os estudos de Rodden (2007), Bacollini e Moylan (2003) sobre os aspectos literários em geral e os trabalhos de Cousins (2013), Bordwell e Thompson (2008) e outros acerca dos elementos de composição de narrativas fílmicas. Os resultados preliminares mostraram que a adaptação traduziu para a tela alguns aspectos que reforçam a projeção de um protagonista desumanizado e oprimido pelo ambiente em que vive através da exibição de cenas violentas, fotografia com cores neutras, metáforas visuais etc. Foi possível constatar ainda que o contexto social em que o filme foi produzido, ou seja, num período em que filmes do gênero ressurgiram para contrapor uma ideologia conservadora, colaborou para a elaboração de um personagem oprimido em seu espaço.

Palavras-chaves: Literatura. Cinema. Adaptação. *Nineteen Eighty-Four*.

ABSTRACT

The novel *Nineteen Eighty-Four*, by George Orwell became world famous at the time of its first publication for approaching significant themes to the context in which it was placed, like the war, totalitarian governments and the threat of the end of private freedom. The work cited is pointed by the critics as a pessimistic representation of the future first half 20th century society, by representing the main character, Winston Smith, trapped in a scenario of control and oppression. The novel is considered a classic among the dystopian works and it was adapted twice for the cinema, the first was produced in 1956 and the other in 1984 with homonymous title and directed by Michael Radford. The objective of this research is to analyze what translation resources were used to adapt the main character to the cinematographic version aforesaid. We start with the idea that the movie production choose to simplify the construction of the protagonist, stressing the pessimism of the dystopian genre and suppressing some parts of the novel that show a partial optimistic development of the character. As theoretical support we used the studies by Cartmell (2012) on general aspects of adaptation and Catrysse (1995) that considers the process of adaptation as translation. We also applied theories on adaptation of literary works to the cinema from Hutcheon (2004) as well as researches on fiction characters from Cândido (1014), Bakhtin (2010) and Brait (2017). Finally we used the studies of Rodden (2007), Baccolini and Moylan (2003) on literary aspects in general and the works of Cousins (2013), Bordwell and Thompson (2008) and others about the elements of movie narrative composition. The preview results showed that the adaptation translated to the big screen some aspects that reinforce the projection of a dehumanized character, oppressed by the environment where he lived through showing violent scenes, photography with neuter colors, visual metaphors and etc. It was also possible to observe that the social context in which the movie was produced, in other words, at a time that movies of this kind rose up to criticize a conservative ideology, contributed to the building of a character oppressed in his own space.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. *Nineteen Eighty-Four*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Plano geral: Winston caminha pelas ruas da Cidade	81
Figura 2 - Plano médio: Winston tosse e entra no prédio	81
Figura 3 - Plano médio: O primeiro encontro de Winston e Julia	82
Figura 4 - Plano geral: Winston se posiciona fora do campo de visão da teletela	83
Figura 5 - Plano médio: A câmera subjetiva reproduz o olhar da vigilância do Partido	84
Figura 6 - Close up: O corpo da mãe de Winston é devorado por ratos	86
Figura 7 - Plano médio: Winston ignora a criança	88
Figura 8 - Plano médio: Winston caminha para fora do corredor escuro	89
Figura 9 - Plano médio: Julia se livra das roupas do Partido	91
Figura 10 - Close up: O enquadramento concentra-se no peso de papel quebrado	93
Figura 11 - Close up: Winston tem os cabelos cortados	94
Figura 12 - Plano médio: O'Brien segura Winston	95
Figura 13 - Close up: Winston não consegue distinguir a quantidade de dedos	96
Figura 14 - Plano médio: Winston abre a porta com o número 101	96
Figura 15 - Plano médio: Winston é confrontado com sua imagem destruída	98
Figura 16 - Plano médio: Winston caminha no corredor ao lado de O'Brien.	99
Figura 17 - Plano médio: Winston caminha em direção ao quarto 101	99
Figura 18 - Plano geral: Winston se imagina no lugar onde não há escuridão	100
Figura 19 - Plano geral: Winston desaparece do cenário.	101
Figura 20 - Plano médio: Winston diz: "Eu amo você."	102

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 GEORGE ORWELL E O CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO DE SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA.....	10
2.1 Os temas em <i>Nineteen Eighty-Four</i>.....	10
2.2 <i>Nineteen Eighty-four</i> e a literatura distópica.....	20
3 PERSONAGEM LITERÁRIO E DISTOPIA	31
3.1 O protagonista na obra distópica	31
3.2 Winston Smith: Um personagem distópico	44
4 DISTOPIA, CINEMA E ADAPTAÇÃO	68
4.1 Narrativa distópica e ficção científica na literatura e no cinema	68
4.2 A adaptação de Winston Smith para o cinema	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	114

1 INTRODUÇÃO

A literatura e o cinema, embora se expressem por códigos semióticos distintos, possuem elementos que as aproximam. Ambas são construídas por elementos tais como narrativa, espaço, tempo e personagem. Mas, enquanto a literatura se manifesta por meio de palavras escritas, o cinema conta com outros aspectos construtivos como a imagem e o som. No entanto, essas duas artes mostram um grande potencial de diálogo através das adaptações.

A adaptação de obras literárias para o cinema é um processo cada vez mais comum na contemporaneidade, tendo sido utilizado desde o século XIX, quando o cinema ainda estava descobrindo suas possibilidades de construção narrativa. Dessa forma, a arte cinematográfica usou diversas obras literárias como referência para elaborar suas primeiras histórias, ao mesmo tempo que descobria novas formas de se comunicar com o público.

Durante esse período de surgimento do cinema, inúmeros críticos e escritores, por exemplo, Virgínia Woolf, apontaram a adaptação como uma forma de se apropriar da linguagem literária, atestando que o cinema “roubava” os elementos de construção e expressão da literatura. Essa ideia de arte derivativa ficou marcada nas adaptações durante quase todo o século XX e estigmatizou o cinema como uma expressão artística que não possuía identidade própria (CARTMELL, 2012, p. 3). Porém, embora faltassem modos de expressão no cinema que sugerissem a construção complexa que a literatura faz de seus personagens, cenários e eventos, a arte cinematográfica mostrava potencial para desenvolver uma linguagem única através das imagens e sons. Essa possível evolução, reconhecida pela própria Virginia Woolf em seu ensaio intitulado *The cinema* (1926), foi gradativa, mas conseguiu reformular o modo como as artes visuais eram produzidas.

Os avanços tecnológicos e as crescentes reflexões acerca do cinema fizeram com que outros elementos fossem acrescentados na sua estrutura narrativa, ajudando a repensar a arte cinematográfica como uma expressão que possui aspectos constitutivos próprios, além de ampliarem as possibilidades de diálogo com a literatura. Nesse sentido, com o tempo a literatura também incorporou recursos cinematográficos no seu fazer artístico. Escritores modernos como Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust podem ser apontados como exemplos de artistas que replicaram elementos cinemáticos em suas obras. Cartmell (2012) cita a obra *Orlando*, de Virginia Woolf como exemplo, afirmando que a descrição da paisagem vista do carvalho de Orlando simula uma sequência de enquadramentos

cinematográficos, provando que literatura e cinema podem dialogar mutuamente. (CARTMELL, 2012, p. 4).

Porém, ainda hoje as adaptações são vistas pelo público como um processo que copia o texto que foi utilizado como referência. Portanto, é comum, entre a crítica não especializada, a utilização de termos como “fidelidade” para julgar se uma adaptação é “boa” ou “ruim”, o que reforça a ideia falsa de que o cinema possui uma suposta “dívida” com a literatura. Entretanto, as pesquisas que investigam esse processo provam que a adaptação não produz uma cópia de um texto fonte por que se trata, como já mencionamos, de uma expressão artística com linguagem diferente. Além disso, é imprescindível levar em consideração que, ao adaptar um determinado texto os produtores de um filme estão condicionados a inúmeros fatores relacionados às condições de produção, tais como: questões financeiras, estéticas e ideológicas. Portanto, uma adaptação é feita de maneira a atingir um determinado público através de uma ideologia dominante e sob condições técnicas específicas que, além de depender do dinheiro investido no projeto, depende também do gênero a qual o filme pertence.

Ademais, as duas produções envolvidas na adaptação podem ter sido criadas em contextos sociais distintos, o que pressupõe uma abordagem diferente do produto adaptado. Em outras palavras, o diretor pode apresentar temas pertinentes de sua época no filme que talvez não sejam questões levantadas por um escritor no contexto de produção da obra literária.

No processo de adaptação do romance *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, por exemplo, pode-se perceber a influência de dois contextos sociais distintos na composição do livro e do filme. O romance em questão foi produzido no contexto Pós-Segunda Guerra Mundial e desenvolve temáticas referentes aos conflitos que transformaram o modo de vida da sociedade do século XX, como a expansão do totalitarismo e a ameaça de extermínio de princípios de liberdade e democracia. Em contrapartida, o filme homônimo de Michael Radford foi realizado em 1984, ou seja, em um contexto social marcado por uma reestruturação econômica e pela ascensão de governos conservadores nas sociedades ocidentais, como os de Ronald Reagan nos Estados Unidos e Margaret Thatcher na Inglaterra. Nesse período, enquanto alguns cineastas ingleses seguiam a tendência conservadora apresentando filmes que buscavam reviver os anos dourados da Inglaterra, outros diretores, como Scot Bill Forsyth e Stephen Frears, produziam obras que mostravam o lado obscuro da

sociedade e as angústias do século XX. Dessa forma, considerando o contexto social em que as duas obras foram produzidas, o objetivo desse trabalho é analisar as estratégias que foram utilizadas no filme de Michael Radford para reescrever e traduzir o protagonista do romance de Orwell para as telas.

Partimos da hipótese de que a obra de Radford propõe a construção de um personagem mais pessimista, uma vez que traduz para as telas uma visão trágica do protagonista distópico ao suprimir passagens do romance que mostram uma perspectiva otimista e ao reforçar sua falta de esperança por meio da fotografia, metáforas visuais, sequencias de sonho e etc. Vale ressaltar, que o romance de Orwell também é marcado pelo pessimismo do gênero distópico, mas ao optar por traduzir passagens que acentuam essa falta de esperança e ao deixar de lado momentos de alívio do personagem, o filme contribui para a apresentação de um sujeito que não vê perspectiva de vitória.

Os resultados prévios mostraram que a obra filmica sugere um personagem pessimista e que possui a liberdade sufocada pelo regime em que vive, aspectos que estão presentes no romance, mas que são reforçados pela escolha de cenas traduzidas no filme e por diversos elementos da linguagem cinematográfica (fotografia, iluminação, enquadramento e etc). Tal escolha tradutória pode estar relacionada ao contexto de produção cinematográfica da época em que o longa foi realizado, ou seja, na década de 1980, um período que se destaca pela presença de filmes que contrapõem uma ideologia conservadora dominante nas sociedades inglesa e americana (COUSINS, 2013, p.410 - 411). .

Para tanto, utilizaremos o estudo de Baccolini e Moylan (2003) a respeito da ficção distópica na literatura e no cinema e também as pesquisas de Brait (2017) e Gomes (2014) sobre a personagem nas narrativas literárias e cinematográficas. Utilizaremos ainda como apoio teórico alguns artigos e ensaios do próprio George Orwell, em que o autor discute os assuntos abordados em sua obra, com o intuito de podermos relacionar os temas com a proposta da pesquisa. No que diz respeito ao processo de adaptação, utilizaremos os estudos de Cattrysse (1995) a respeito do processo de adaptação como tradução e Cartmell (2012) sobre mais abordagens teóricas na relação filme/literatura. As pesquisas de Cousins (2013) e Bordwell e Thompson (2008) acerca dos elementos de composição da narrativa do filme, como plano, sequência e fotografia, servirão também de suporte para compreendermos determinadas funções da linguagem cinematográfica.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, falamos a respeito do contexto sócio-histórico de produção do autor e sobre os temas presentes em algumas de suas obras, como *Burmese days* (1934) e *Animal Farm* (1945), bem como os elementos recorrentes na construção das produções literárias distópicas do século XX. No segundo capítulo, propomos uma discussão sobre o personagem literário de uma maneira geral e acerca das principais características do personagem distópico para que, dessa forma, possamos desenvolver a análise do protagonista do romance de Orwell. Finalmente, no terceiro capítulo, discorreremos sobre a distopia e a ficção científica na literatura e no cinema, abordando as influências mútuas entre esses dois gêneros para, então, finalizarmos a discussão com a análise do personagem na obra cinematográfica.

2 GEORGE ORWELL E O CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO DE SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA

2.1 Os temas em *Nineteen Eighty-Four*

Durante toda a sua carreira, George Orwell (1903 – 1950) produziu um vasto trabalho que o consolidou entre os críticos como um escritor de engajamento político. Rodden e Rossi (2007) afirmam que até o próprio autor declarou que desejava transformar a escrita política em uma arte. Dessa forma, Orwell produziu inúmeros artigos de jornais, ensaios e crônicas que não disfarçavam a sua preferência pelas questões sociais e políticas de sua época, como o imperialismo britânico nas colônias da Índia, o socialismo inglês e a ascensão do fascismo na Europa. Além disso, suas experiências pessoais como policial na Índia e como combatente na Guerra Civil Espanhola renderam histórias que ajudaram a compor as suas colunas de jornais, seus diários de viagem e seus romances de ficção (2007, p.1).

Os primeiros trabalhos da carreira de Orwell não lograram tanto sucesso entre o público e passaram a ser conhecidos apenas após o lançamento de suas duas obras de maior prestígio: *Animal Farm* (1945) e *Nineteen Eighty-Four* (1949). A partir de então, trabalhos como: *Down and out in Paris and London* (1933), *Burmese days* (1934), *A clergyman's daughter* (1935), *The Road to Wigan Pier* (1937), *Homage to Catalonia* (1938), *Coming up for air* (1939), *The lion and the unicorn* (1941) passaram a ser republicados e a fazer parte de inúmeras coletâneas.

Orwell possui um estilo de prosa direta e escrita documental, muitas vezes até panfletária, que se preocupa acima de tudo com a situação da classe trabalhadora e “a defesa da liberdade, sobretudo a de expressão (AUGUSTO, 2017, p.10)”. Por exemplo, podemos citar o seu primeiro romance, *Burmese days* (1934), em que o escritor denuncia por meio de uma história fictícia a situação vivida pelas pessoas na Índia britânica. Essa obra, que foi composta a partir das experiências de Orwell, apresenta temas polêmicos como corrupção, controle e escravidão em uma atmosfera pessimista e em decadência, que permeia a construção do ambiente e da relação entre os personagens (MOYA, 2001, p.93). O livro conta a história de John Flory, um soldado que passa a questionar o sistema imperial do qual faz parte. Flory começa a perceber que o imperialismo é uma forma de exploração que escraviza o povo e corrompe o caráter dos oficiais que, assim como ele, acham que estão fazendo um

trabalho civilizatório. A partir desse processo de conscientização, o protagonista simpatiza com a dor dos nativos e passa a conhecer de perto a cultura local. No entanto, apesar de se compadecer com a dor daquele povo, Flory não consegue se livrar completamente do poder imperialista e de sua condição de dominador. E é essa contradição que faz com que o personagem principal cometa suicídio no fim do romance.

O pessimismo que também se encontra representado a partir do fim trágico do protagonista e de sua incapacidade de escapar de um poder dominante é uma estratégia bastante utilizada por Orwell que também pode ser verificada em trabalhos como *Animal farm* (1945) e *Nineteen Eighty-Four* (1949), sobre os quais falaremos adiante. Além disso, o caráter de denúncia de um regime que escraviza física e ideologicamente um povo é também um assunto utilizado frequentemente pelo escritor no intuito de criticar o sistema político de sua época.

Em 1937, Orwell parte para a Espanha e alia-se a frente republicana para lutar contra a ditadura de Francisco Franco que tentava assumir o poder naquele país. O confronto, conhecido como Guerra Civil Espanhola, contava, de um lado, com os nacionalistas, que recebiam apoio da Alemanha e Itália, e, do outro, os republicanos, que eram apoiados pela União Soviética (HOBSBAWN, 1995, p.159-160). Orwell decide reunir suas experiências na obra intitulada *Homage to Catalonia* (1938), onde ele comenta sobre sua participação em um grupo de anarquistas que, embora lutasse a favor dos republicanos, desaprovava a intervenção do governo stalinista no país. Nesse livro, o escritor comenta que os comunistas soviéticos tentavam deslegitimar a luta revolucionária do grupo que Orwell integrava, espalhando notícias pela imprensa mundial de que eles recebiam apoio dos fascistas alemães e italianos. Dessa forma, as informações falsas sugeriam que:

[...] milhares de pessoas da classe trabalhadora, incluindo [...] estrangeiros que tinham vindo para a Espanha lutar contra o Fascismo [...] eram traidores sob pagamento do inimigo. E essa história foi espalhada por toda a Espanha através de pôsteres e etc; e repetida várias vezes na imprensa comunista e pró-comunista ao redor do mundo (ORWELL, 2006, p 31.).

Seja por meio de suas histórias fictícias ou de uma narrativa mais documental, o fato é que mais uma vez é possível verificar a preocupação de Orwell com temas que envolvem a relação de poder entre classe dominante e classe trabalhadora em suas obras. Além disso, sua escrita em tom de denúncia aborda dois temas que serão explorados posteriormente em suas

últimas produções: o uso dos meios de informação como instrumento de controle ideológico e a ameaça dos estados totalitários.

Com a publicação de *Animal Farm* em 1945, Orwell, mais uma vez, retorna às temáticas exploradas em trabalhos passados. Nessa obra, o autor utiliza animais como personagens para retratar o terror que ele havia presenciado na Espanha com o autoritarismo dos comunistas soviéticos. No entanto, Orwell também apresenta uma história sobre os perigos de acreditar cegamente num ideal político e sobre como uma revolução poderia ser transformada para atender interesses dos indivíduos que se encontravam no poder (RODDEN; ROSSI, 2007, p.9).

A obra conta a história dos animais de uma fazenda que, após anos de exploração pelo fazendeiro Jones, decidem arquitetar uma revolução para tomar o controle do lugar. No entanto, depois que conseguem expulsar Jones e criar uma nova comunidade, os animais são introduzidos a uma nova forma de tirania. O porco Napoleon, que se declara líder da revolução, aos poucos passa a controlar e a explorar os animais da fazenda através do estabelecimento de um código de normas, que se modifica constantemente para atender às suas necessidades.

Animal Farm foi publicado no período pós Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria, ou seja, momento propício para que o livro ganhasse visibilidade junto às incertezas que cercavam o futuro das relações entre os aliados da guerra e a União Soviética (RODDEN e ROSSI, 2007, p.8). Dessa forma, por volta do ano 1955, a fábula vendeu mais de 250 mil cópias apenas nos Estados Unidos e foi traduzida para 22 idiomas. O sucesso dessa obra, deve-se também ao fato de que ela foi divulgada e distribuída por órgãos governamentais britânicos e americanos no intuito de proliferar uma mensagem anticomunista pelo mundo. Segundo Shaw (2001), além de financiar traduções e inúmeras edições em outros países, os governos supracitados também investiram na produção de uma versão animada em 1954, que apresentava uma mensagem clara contra o regime comunista da União Soviética (SHAW, 2001, p. 92-93).

Segundo Baker (1996), *Animal Farm* faz inúmeras conexões a ditadura de Stálin e, dessa forma, apresenta-se como um ataque aos ideais do governo comunista da União soviética. Mas, acima de tudo, mostra-se como um aviso de Orwell a humanidade sobre os perigos da centralização de poder:

Trata-se também de um trato político, uma sátira da estupidez humana, um ruidoso grito a todos que desejam uma Utopia, uma lição alegórica e uma ótima fábula na tradição de Esopo. É também um sermão eloquente contra os perigos da inocência política (BAKER, 1996, p. 6-7, tradução nossa)^{1*}

Animal Farm é o penúltimo trabalho do escritor inglês e, assim como suas outras produções, representa o cenário político da segunda metade do século XX, as guerras e a ascensão de doutrinas que ameaçam as liberdades individuais, como o Fascismo e o Stalinismo. É possível observar também uma representação pessimista dos fatos nessa narrativa. Assim como em *Burmese days*, a esperança de libertação dos personagens contra uma determinada forma de controle se desfaz junto com a conclusão da história. Enquanto no primeiro romance de Orwell o protagonista comete suicídio por não conseguir se livrar do poder imperialista, em *Animal Farm*, a história se encerra com os personagens acreditando na justificativa da morte de Boxer (cavalo que é vendido para o abate por estar incapacitado de trabalhar) e na aceitação do governo ditador de Napoleon.

Portanto, a guerra e a ascensão de governos autoritários são constantemente representados nas narrativas de Orwell através de descrições de cenários caóticos como em *Homage to Catalonia* e na opressão sofrida pelos personagens, como é o caso de *Burmese days* e *Animal Farm*. Essa atmosfera caótica e a sugestão de um futuro pessimista em suas narrativas tomam forma mais uma vez através das páginas de *Nineteen Eighty-Four*, o último trabalho do autor. Esse romance foi escrito em 1948, último ano da vida de Orwell, e trata-se de uma narrativa que expõe os perigos das forças de controle do estado para a liberdade do indivíduo (RODDEN; ROSSI, 2007, p. 9).

O romance se passa em 1984 e conta a história de Winston Smith, um homem que tem a consciência de que vive sob o regime de um governo opressor que controla a mídia e a vida privada de todos os moradores de Oceania. Dessa forma, o INGSOC, único partido que existe no país, manipula as informações de jornais e de livros, estabelece uma nova língua que reduz diversos conceitos e vigia toda a população por meio de microfones e dispositivos de filmagem chamados de *telescreens*. Winston comete crimes gravíssimos contra as leis do Partido ao escrever seus pensamentos em um diário e ao se relacionar sexualmente com Julia, uma colega de trabalho. Ao mesmo tempo que o protagonista sabe das estratégias que o

¹ It is also a political tract, a satire on human folly, a loud hee-haw at all who yearn for Utopia, an allegorical lesson, and a pretty good fable in the Aesop tradition. It is also a passionate sermon against the dangers of political innocence.

* Todas as traduções de citações diretas são de nossa autoria. Quando não, serão devidamente referenciadas.

governo usa para controlar o povo, ele também está ciente de que não pode escapar vivo do poder absoluto do Big Brother, líder do Partido. Por fim, Winston e Julia são capturados e levados para o Ministry of Love, onde são submetidos a uma lavagem cerebral com o intuito de fazer com que eles passem a aceitar tudo que o sistema prega.

A partir desse breve resumo, podemos perceber que o romance apresenta uma sociedade cujo poder manipula o pensamento coletivo e controla todos os aspectos da vida privada, o que faz com que muitos críticos analisem *Nineteen Eighty-Four* como uma sátira ao avanço do totalitarismo. Dickstein (2007), por exemplo, defende que tanto o romance em questão como *Animal Farm* tratam-se de uma crítica aos regimes totalitários, uma vez que discutem principalmente a extinção total da liberdade (2007, p.135).

É importante salientar que o totalitarismo possui outras características em sua definição que o tornam um conceito complexo, mas que pode ser identificado na narrativa do último trabalho de Orwell. Segundo Arendt (1985), o regime totalitário é marcado principalmente pela destruição e reestruturação completa do sistema organizacional de uma sociedade na esfera política, social e jurídica. A imposição desse novo arranjo pode ocorrer inicialmente pela criação de uma força policial que vigia e castiga quem desobedece, mas seu funcionamento só é possível através do consenso popular, que ocorre por meio do uso massivo de propaganda. Portanto, assim como ocorreu nos governos de Hitler e Stálin (com o mito dos judeus ou a conspiração de Trotsky), para que essa forma de controle funcionasse, dois princípios essenciais deviam ser considerados: “organização e propaganda (ao invés de terror e propaganda)” (ARENDR, 1985, p. 364)².

Portanto, no seio de uma sociedade totalitária existe uma estratégia ideológica bem definida que tem por objetivo unificar a opinião popular e conseguir o apoio das massas. É por meio desses princípios que o espaço de *Nineteen Eighty-Four* toma forma, pois as classes sociais são homogeneizadas por um ideal comum, o que facilita a aceitação de qualquer imposição feita pelo Partido. Tais estratégias de controle são graduais e no romance ocorrem sob diversas formas como, por exemplo, por meio do controle de informação, do monitoramento da vida privada, da língua e de outros elementos que veremos a seguir.

No entanto, apesar de Orwell demonstrar sua preocupação com o avanço do totalitarismo na Europa em diversos artigos de jornais e crônicas, seu último romance não está

² [...] organization and propaganda (rather than terror and propaganda).

preso apenas a esse tipo de governo. Segundo Crick, *Nineteen Eighty-Four* representa, de forma direta, não apenas uma sátira ao totalitarismo, mas uma “sátira às sociedades hierárquicas de uma maneira geral” (2007, p. 148)³. O romance faz diversas referências ao momento em que a sociedade do Pós-Segunda Guerra Mundial estava vivendo, como o confronto ideológico da Guerra Fria e o risco da utilização de armas nucleares. Dessa forma, trata-se também de uma obra que retrata um futuro sombrio, em que “o desenvolvimento tecnológico é centrado, não na melhoria da vida, mas na criação de armas melhores e jeitos mais sofisticados de controlar a sociedade (CARTER, 2000, p.9)⁴.

Diferente das obras anteriores, Orwell desenvolve e expõe de forma mais abrangente em *Nineteen Eighty-Four* tais tecnologias utilizadas para reprimir os impulsos humanos e controlar física e ideologicamente os indivíduos de Oceania. Uma das ferramentas utilizadas pelo partido nesse sentido é a criação de um novo idioma chamado *Newspeak*. Trata-se da língua oficial de Oceania que é utilizada pelos meios de comunicação, mas ainda é pouco falada pelos cidadãos do país. No entanto, o partido tem como objetivo extinguir gradativamente o idioma antigo (chamado de *Oldspeak*) e consolidar o *Newspeak* na fala cotidiana da população. Essa língua tem como objetivo principal diminuir consideravelmente o número de palavras de modo que alguns vocábulos desapareçam ou que seu significado seja reduzido a poucas definições. Dessa forma, um pensamento que entre em conflito com os princípios do INGSOC se torna literalmente impensável, uma vez que conceitos precisam de palavras para serem expressados.

Para dar um exemplo, a palavra *free* (livre) ainda existiria em *Newspeak*, mas ela poderia ser usada apenas em expressões como “Este cachorro está livre de pulgas” ou “Este campo está livre de erva daninha”. Ela não poderia ser usada no sentido de politicamente livre ou intelectualmente livre, uma vez que liberdade política e intelectual não existiria mais enquanto conceitos e, portanto, não possuem denominação (ORWELL, 2009, p. 271).

Portanto, qualquer pensamento que representasse perigo para desestabilizar a ordem imposta pelo partido, desapareceria e, então, o ato em si se tornaria inconcebível, pois o conceito desapareceu junto com o vocábulo.

Russel (2001) afirma que a supressão de palavras corresponde também a uma forma poderosa de controle de realidade, pois a diminuição da ambiguidade de significados daria

³ [...] a satire on hierarchical societies in general.

⁴ [...] technological development is centred, not on the development of life, but on the creation of better weapons and more sophisticated ways of controlling society.

sentidos mais objetivos às palavras, ou seja, não haveria espaço para um pensamento alternativo ou variadas interpretações para alguns vocábulos. Em resumo, a narrativa “ilustra claramente como a completa imposição do *Newspeak* sobre o *Oldspeak* transformaria os humanos em marionetes, incapazes de qualquer ato ou pensamento subversivo contra o Estado” (RUSSEL, 2001, p. 159)⁵.

Mas para que a transformação da língua seja possível, o Partido introduz um novo dicionário para excluir oficialmente algumas palavras e ao mesmo tempo catalogar novos vocábulos e significados genéricos. Gnerre (1991) afirma que o dicionário é um elemento relevante no processo de legitimação do conteúdo lingüístico. Segundo o autor:

[...] os dicionários estão geralmente em relação complexa e talvez “dialética” com [...] o que é considerado o corpus escrito de uma língua, na medida em que não só sancionam a aceitação de itens lexicais já produzidos na língua, mas também constituem a base de futuras aceitações (GNERRE, 1991, p.19).

Os dicionários são, portanto, objetos fundamentais na formação do discurso, uma vez que catalogam as expressões e significados oficialmente aceitáveis e que são utilizados por uma considerável parte da sociedade. A seleção das palavras e os significados “oficiais” a elas atribuídas ficam geralmente a cargo das academias, que funcionam “de intermediárias entre o poder político e econômico, de um lado, e o conjunto de valores e ideologias a serem associados ou já associados com a língua” (GNERRE, 1991, p.19, 20). Entretanto, o poder do estado no romance não exerce esse intermédio por que o único partido que existe controla todas as instâncias da vida pública e privada, ou seja, não existe nenhum órgão independente, mas uma classe dominante que emparelha qualquer aspecto ideológico para satisfazer seus interesses, isso inclui a seleção, exclusão e modificação de palavras.

Semama (1981), por sua vez, defende que as palavras e os mais variados tipos de comunicação exercem uma forma de poder. Segundo ele, o exercício do poder na ausência da comunicação pressupõe uma intervenção de natureza física, corpórea, mas qualquer outra forma de poder, seja no aspecto religioso, jurídico ou político “depende da existência da comunicação e da variedade de formas com as quais ocorre a comunicação” (1981, p. 24). Portanto, o controle da língua em *Nineteen-eighty four* é tanto uma forma do Partido ampliar

⁵ [...] clearly illustrates how the complete imposition of Newspeak over Oldspeak would make human beings into puppets, incapable of any subversive acts or thoughts against the state.

o seu poder diante da população quanto um modo de limitar a capacidade discursiva e revolucionária das pessoas.

O controle de informação pela mídia é outro elemento de manipulação ideológica explorado em *Nineteen Eighty-Four*. No romance, o Partido controla todos os meios de informação e, dessa forma, divulga notícias fabricadas no intuito de manter as pessoas sob um processo constante de alienação. E não somente isso, os registros históricos são frequentemente apagados ou reformulados para atender as demandas do governo, dessa forma, o conceito de verdade, assim como a própria realidade, se torna algo totalmente moldado por uma classe dominante. Esse processo afeta a memória coletiva e, assim torna-se difícil lembrar-se de eventos que foram “eliminados” dos registros, uma vez que não existe mais uma referência concreta no mundo real. Nesse sentido, Villegas argumenta que em *Nineteen Eighty-Four*:

a memória individual, e não apenas a história pública, se torna um objeto de manipulação do estado. É por esse motivo que Winston não consegue evocar por vontade própria suas memórias que pertencem ao período antes da revolução, e estas memórias apenas retornam em seus sonhos (VILLEGAS, 2001, p. 185)⁶.

Clarck (2001) defende a ideia de que o controle midiático no romance de Orwell é uma forma de aprisionamento e transformação da mente individual. A falta de referência do passado impede que o sujeito consiga se lembrar de eventos que aconteceram antes do Partido tomar o poder e, portanto, “previne que o uso do passado sustente uma posição individual política e moral” (2001, p. 244)⁷. Em outras palavras, torna-se inviável para os personagens adquirirem ou formarem uma opinião política ou questionar a forma de organização social daquele país.

O controle da mídia pelo Partido também permite que o governo disfarce a escassez de comida através de notícias que transmitem informações positivas sobre a produção de alimento. As notícias falsas sugerem tanto uma ideia de crescente bem-estar social como uma construção positiva da imagem do regime. No entanto, a narrativa revela justamente o oposto, uma vez que “desde o início [do romance] [...] as texturas da vida distópica são incessantes – [representadas através dos] encanamentos defeituosos, dos cigarros que perdem seu tabaco, da comida horrível” (PYCHON, 2009, p. 404).

⁶ Individual memories, and not only public history, become the object of the state’s manipulation. That is the reason why Winston cannot invoke at will his memories belonging to the pre-revolutionary period, and these only return in his dreams.

⁷ prevents the use of the past to support individual political or moral positions.

A narrativa revela esse processo de manipulação ideológica através do trabalho que Winston desempenha no *Ministry of truth*. Nesse departamento, o protagonista tem a função de modificar notícias e qualquer outro registro que não fosse de interesse do estado. Por exemplo, em um determinado ponto da narrativa, o Partido havia afirmado que não haveria redução de chocolate no ano de 1984, mas quando o governo volta atrás na decisão, Winston tem a obrigação de modificar a antiga afirmação por outra que prevesse o racionamento de comida. Dessa forma, “toda previsão feita pelo Partido poderia ser apresentada por evidencia documental [...]. A história era um palimpsesto, apagada e reescrita quantas vezes fosse necessário” (ORWELL, 2000, p.38)⁸.

Para manter o sistema funcionando de acordo com os padrões e as regras estabelecidas, o Partido também avalia a conduta das pessoas através de um aparato de vigilância. Assim, as *telescreens*, dispositivos que se assemelham a uma TV, estão presentes em espaços públicos e privados no intuito de transmitir comunicados e de vigiar o cotidiano dos moradores. É importante salientar que as *telescreens* funcionam de maneira muito discreta, ou seja, os indivíduos nunca sabem quando estão sendo ou não vigiados. Yeo (2010) argumenta que essa estratégia, chamada de vigilância panóptica, é utilizada para que a pessoa se polície mentalmente a todo momento no intuito de evitar uma infração e ser punida, uma vez que ela acredita que há um observador onisciente que pode estar observando suas ações (p. 55-54). Ao discutir as relações de poder por meio da vigilância, Foucault (1977) afirma que, o poder exercido por essa estratégia permite a fabricação de corpos dóceis e a imposição e aceitação espontânea de uma conduta, fazendo com que o indivíduo desempenhe simultaneamente dois papéis: o de dominador e o de dominado (1977, p.178, 179). Em outras palavras, a vigilância em *Nineteen Eighty-Four* funciona como um poder que deixa de se materializar apenas no campo físico, ou seja, na presença das câmeras e microfones, e se transforma numa ideia enraizada na memória de cada indivíduo.

Elices (2001) afirma que essa vigilância transformada em força onisciente é personificada no romance pelo Big Brother, líder do Partido. Os cartazes com a foto do ditador contendo a legenda: *Big Brother is watching you* (O Grande Irmão está de olho em você) reforçam a ideia de que nenhuma ação escapa aos olhos do Partido. Assim, um dos apontamentos mais importantes de *Nineteen Eighty-Four* “é a forma como ele reflete a

⁸ every prediction made by the Party could be shown by documentary evidence [...]. All history was a palimpsest, scraped clean and re-inscribed exactly as often as was necessary.

angústia que um ser humano sofre quando ele/ela se sente constantemente observado” (p. 208-209)⁹.

Todas as ferramentas de controle discutidas até agora tem o propósito de adestrar as pessoas a uma determinada doutrina e transformá-las em sujeitos desumanizados. Nesse sentido, o partido busca eliminar a noção de liberdade fazendo com que o sujeito exista para apenas um propósito: servir ao governo. Além disso, outra forma de repressão aplicada naquela sociedade acontece por meio da proibição do prazer sexual e de qualquer demonstração de sentimento afetivo. A esse respeito, Elices comenta:

Nineteen Eighty-four [...] retrata uma sociedade na qual o desejo e o prazer sexual são duramente penalizados, uma sociedade na qual o sexo é admitido apenas para fins reprodutivos. Dessa forma, a ditadura proíbe qualquer coisa que estimule os sentidos pessoais e o sexo é uma dessas fontes. [...] A existência de uma Liga Anti-sexo e os avisos constantes do partido forçando as pessoas a reprimir qualquer tipo de prazer no ato sexual, são apenas alguns exemplos da atmosfera repugnante que cerca Oceania (ELICES, 2001, p. 218)¹⁰.

Isso demonstra que os indivíduos não são manipulados apenas no nível intelectual, mas também no nível físico. Essa estratégia age de modo que o sujeito reprima seus estímulos e assim entenda que não existe necessidade em qualquer prazer que não seja atender as ordens do Partido. Uma vez que a noção de humanidade desaparece, o partido possui controle total sobre o indivíduo, que não se importa mais com qualquer tipo de relação humana.

Fromm (2009) define essa descaracterização da condição humana no romance como “um sentimento de quase desespero sobre o futuro do homem” (p.365). E o pessimismo revelado na narrativa de *Nineteen Eighty-Four* pode ser interpretado como uma advertência à sociedade que, caso não altere o curso da história, transformará o homem, assim como os personagens do livro, “em autômatos sem alma” (p. 365).

A obra é classificada por inúmeros estudiosos como um clássico exemplo de distopia, uma vez que sugere essa representação de um futuro sem esperança na vida em sociedade. Tal gênero surgiu em meados do século XVIII e adquiriu maior projeção no contexto da Primeira

⁹ [...] is the way it reflects the anguish that a human being can suffer when he/she feels himself/herself constantly watched over.

¹⁰ *Nineteen Eighty-Four* [...] portrays a society in which desire and sexual joy are heavily penalized, a society in which sex is only admitted for reproductive purposes. Hence, dictatorship must forbid anything that stimulates the people’s sense and sex is likely to be one of these sources. The existence of a Junior Anti-Sex League and the Party’s continuous warnings forcing people to undermine any kind of pleasure in their sexual intercourses are just some examples of the disgusting atmosphere that surrounds Oceania.

e Segunda Guerra Mundial, período em que os ideais utópicos passaram a ser criticados e deram lugar a um discurso mais pessimista nas obras literárias.

O nascimento das distopias está diretamente interligado com a utopia, gênero que a antecede e que surgiu a partir da obra *Utopia* (1516), de Thomas More. As utopias, ao contrário das produções distópicas, apresentam geralmente uma sociedade igualitária, justa e pacífica, construída por meio do esforço coletivo do homem. Desse modo, esse gênero oferece um presente otimista para a sociedade a partir de um modelo organizacional específico, ao mesmo tempo em que faz uma crítica ao modo como a sociedade real funciona.

Depois de algum tempo, o discurso utópico entrou em declínio e alguns subgêneros como a anti-utopia e a utopia satírica ganharam espaço, criticando e satirizando o funcionamento das instituições utópicas. Assim, a distopia nasce influenciada nesses dois gêneros, mas ao invés de fazer uma crítica a partir da existência de um lugar ideal no presente, o gênero projeta a imagem de um futuro horrível em que o homem é privado da própria liberdade.

Para que possamos entender melhor sobre o conceito de distopia, assim como a contribuição de *Nineteen Eighty-Four* para o gênero, consideramos de fundamental importância discutir sobre o surgimento dessa tendência de produção literária, que também servirá como suporte para compreendermos a construção do personagem distóico. Portanto, na próxima seção realizaremos, primeiramente, uma análise mais detalhada sobre a origem da utopia na literatura e em seguida discutiremos a respeito da ascensão e estabelecimento das distopias na sociedade moderna.

2.2 *Nineteen Eighty-four* e a literatura distópica

Devido ao sucesso de *Nineteen Eighty-Four*, George Orwell tornou-se um escritor conhecido pelo público e pela crítica literária, garantindo ao autor um *status* de influência na cultura ocidental. Seu último romance estabeleceu novas expressões na língua inglesa como *unperson*, *room 101* e *Big Brother*, palavras que são utilizadas até os dias de hoje (CARTER, 2000, p. 7). Além disso, a última obra de Orwell é reconhecida como uma das mais influentes na literatura distópica clássica, sendo mencionada como exemplo em inúmeros textos teóricos acerca desse subgênero literário.

Para entender o conceito de distopia e de toda a história por trás de sua origem, é necessário debatermos sobre as primeiras manifestações do pensamento utópico na literatura e na sociedade. O termo “utopia” é utilizado nos dias de hoje como uma forma de pensamento que considera soluções alternativas para a realidade e para dar nome a obras que representam organizações sociais idealizadas. No entanto, o termo foi criado por Thomas More a partir de sua principal obra (*Utopia*), e, além de ser a designação da ilha fictícia, a palavra marcava a criação de um novo esquema narrativo (VIEIRA, 2010, 3-4).

A *Utopia* trata do relato de um viajante, Rafael Hitlodeu, que em uma conversa com o *alter ego* de More, diz ter conhecido uma ilha que possui uma organização social ideal. A ilha de Utopia é auto-suficiente e igualitária, ou seja, produz e distribui os recursos de forma justa para seus habitantes, que, por sua vez, vivem em paz e harmonia entre si. Escrita no século XVI, a obra de More faz uma crítica à sociedade europeia da época ao contrapor dois sistemas organizacionais diferentes. Enquanto os europeus, que acreditavam que a fé cristã era a força capaz de tornar povos “primitivos” em cidadãos “civilizados”, viviam sob conflitos e guerras constantes, a sociedade utopista, que baseava sua organização principalmente pela razão, parecia viver de forma mais “civilizada” do que toda Europa. É o que reforça Almino:

O contraste entre, de um lado, a ilha imaginária, e de outro [...] a Inglaterra, mas também, de forma mais ampla, a Europa, fornece as bases dessa crítica. Agindo segundo a razão, e mesmo sem conhecer o cristianismo, os utopienses vivem melhor do que os europeus e foram capazes de construir instituições que merecem respeito e admiração, enquanto os povos cristãos não conseguem por em prática as virtudes consagradas por sua religião e se destroem uns aos outros (ALMINO, 2004, p. 11).

Como se pode observar, a organização e o desenvolvimento de Utopia eram centrados na razão. O discurso do pensamento humanista, que dava ao homem o lugar central, sustentava as bases de desenvolvimento dessa sociedade. Segundo essa corrente filosófica, “o homem é dotado de capacidade e força não só para conhecer a realidade, mas, sobretudo para transformá-la [...], ou seja, o homem é senhor de sua sorte ou de seu destino (CHAUÍ, 2016, p. 35). Dentro de Utopia, esse princípio garantiu uma vida em sociedade regida através da razão, cujos sujeitos são os próprios responsáveis por seu desenvolvimento a partir de um conjunto de normas que garantem uma vida igualitária para todos. Assim, a autora se posiciona:

O homem é, pois, capaz de guiar-se a si mesmo, desde que, por meio da razão e da vontade, estabeleça normas de conduta e códigos para todos os aspectos da vida prática. Essa idéia da racionalidade e do poder da vontade conduz a duas outras idéias, essenciais para o surgimento das utopias: a de que os homens valem por si mesmo, independentemente de privilégios de nascimento e sangue, de maneira que a oposição entre ricos e pobres é injusta e fonte das revoltas que destroem os Estados;

e a de que é possível construir um Estado sereno, feliz, glorioso e perfeito, fundado na equidade e dirigido por um verdadeiro príncipe (CHAUÍ, 2016, p. 35).

A ideia de igualdade, ordem e lei em Utopia era resguardada através de um Estado absoluto e de um líder que garantia a aplicação das normas sociais. Nesse sentido, para manter o equilíbrio e evitar tensões de qualquer natureza entre o Estado e a população, todos deveriam estar em consenso sobre as leis estabelecidas. Além disso, no intuito de manter o princípio de equidade entre os povos, a sociedade utopista criou duas normas essenciais: o fim da propriedade privada e a extinção da igreja e de crenças que pregavam a intolerância religiosa (CHAUÍ, 2016, p. 36). Dessa forma, era possível evitar sentimentos como ciúme e inveja causados pelo acúmulo de riquezas e ainda amenizar qualquer conflito religioso que pudesse surgir com a ideia de superioridade de uma crença sob outra.

A descrição de um paraíso em que os princípios de paz, ordem, justiça e igualdade eram possíveis de existir, já havia sido abordada em outras obras antes de More, como no paraíso relatado na Bíblia, em *A república* de Platão e *A cidade de Deus*, de Santo Agostinho. No entanto, foi com o surgimento de *A Utopia* que a noção de uma sociedade ideal construída a partir do esforço humano passou a ser representada frequentemente em outras obras literárias (VIEIRA, 2010, p.7). Nas obras utópicas, tais sociedades não estão localizadas em um plano imaginário ou especulativo, como acontece nos trabalhos que antecedem More, mas fazem parte da representação de alguma realidade concreta.

Ao discutir sobre o gênero, Trousson (1990) afirma que a utopia rejeita a ideia de transcendência sugerida pelo cristianismo na Idade Média, que defendia que o sujeito encontraria a paz e a perfeição apenas no plano espiritual. Na verdade, o gênero se baseia no princípio de que o próprio homem é o responsável por construir um modelo de vida ideal para todos. Em suas palavras:

A utopia recusa a submissão à transcendência [...]. Contrariamente, a utopia propõe uma redenção do homem pelo homem, nascida de um sentimento trágico da história e da vontade de dirigir seu curso. Procura de uma felicidade ativa, ela visa dar uma finalidade terrestre à aventura humana e testemunha uma consciência sociológica desperta (TROUSSON, 1990, p. 130).

Outro aspecto que as obras utópicas possuem em comum no nível narrativo diz respeito à viagem de um personagem a um lugar desconhecido (uma ilha, um país, um reino). Essa viagem permite que o indivíduo conheça uma organização social diferente e contraste com o seu lugar de origem. Dessa forma, o efeito de estranhamento que surge a partir do

ponto de vista de um personagem frente a uma confrontação cultural contribui para a construção de uma crítica à sociedade onde uma obra utópica foi construída.

Simbolicamente, a viagem representaria o abandono dos antigos valores, seguida da descoberta e da aquisição de valores novos. Aventura heróica e itinerário espiritual, ela permite ao viajante criar um ponto de vista de fora, encarnar valores que serão postos em discussão e é a sua presença, enfim, que cria a possibilidade da descoberta e do diálogo (TROUSSON, 1990, p. 131).

Embora o arranjo do lugar utópico não deva ser confundido como perfeito, as utopias possuem como característica forte, a apresentação de um lugar ideal cuja forma de governo é “melhor” do que a sociedade real, de acordo com os padrões vigentes (VIEIRA, 2010, p.7). Esse efeito de comparação faz com que o gênero e suas transformações ao longo da história mantenham um diálogo crítico entre o contexto social em que são produzidas e o espaço ficcional em que o personagem utópico se aventura.

Essa ruptura entre dois espaços permeia a narrativa utópica durante todo século XVII, deixando de lado qualquer relação de discurso existente no tempo. Isso ocorre por que até então a utopia é percebida como o modelo pronto de uma sociedade ideal “e modelos são imagens estáticas que não permitem uma mudança histórica depois que são instituídos.” (VIEIRA, 2010, p.9)¹¹. Em outras palavras, nas utopias renascentistas a sociedade ideal está confinada ao desejo utópico, que se encontra aprisionado em lugares distantes. Somente no final do século XVIII, é que o desejo idealizado se liberta do espaço fixo e se concretiza no tempo, ou seja, na esperança de um futuro melhor.

Uma vez que a utopia passa a se projetar no futuro, a narrativa utópica ganha um novo sentido e neologismo: “Da *eu/utopia*, o bom lugar/não lugar, evolui-se para a *euchronia*, o bom lugar no futuro” (VIEIRA, 2010, p. 9)¹². A partir desse momento, o sonho social deixa de ser possível apenas em lugares distantes e começa a fazer parte de um processo histórico temporal. Essa mudança ocorreu no período do Iluminismo e foi influenciada pelas novas descobertas no campo da ciência, da filosofia e da economia. A partir dessa nova corrente de pensamento, a esperança no desenvolvimento da qualidade de vida por meio de novas descobertas ganhou espaço e a *euchronia*, no cerne do discurso utópico, adquiriu uma lógica de casualidade, ou seja, a sociedade ideal se encontra no futuro e é possível de concretizá-la,

¹¹ and models are frozen images that don't allow for historical change after they have been instituted.

¹² From *eu/utopia*, the good/non place, we move to *euchronia*, the good place in the future.

desde que os sujeitos ponham os novos conhecimentos em prática. A primeira *euchronia* que foi responsável por modificar a estrutura das utopias nesse sentido foi *L'An 2440: Un rêve s'il en fut jamais* (1771), do escritor francês Louis-Sébastien Mercier, que traz a visão de uma França próspera e feliz no futuro, propagando os ideais iluministas e enfatizando a noção de tempo na narrativa.

De uma maneira geral, até o fim do século XVII, as obras utópicas apresentavam esse caráter otimista do desenvolvimento do homem e das relações sociais. No entanto, o surgimento da *euchronia* e, posteriormente, o desenvolvimento tecnológico do século XIX, apresentaram a ideia de que o futuro talvez não fosse tão otimista como os autores utópicos previam e, assim, surgem interpretações de um tempo e lugar indesejado e sombrio. Inicialmente, a negação do sonho utópico deu origem a obras que criticavam e satirizavam a positividade idealizada das utopias como, por exemplo, *As viagens de Gulliver* (1726), de Johnathan Swift e *Erewhon* (1872), de Samuel Butler. Tais obras contribuíram para que as sociedades fictícias fossem reestruturadas na literatura, dando espaço para o surgimento da utopia satírica e a anti-utopia, que foram importantes para construir a estrutura narrativa da distopia no século XIX e XX.

Na última década do século XIX e durante todo século XX, o pessimismo invocado pelo contexto da Primeira e Segunda Guerra Mundial e da Grande Depressão influenciou drasticamente o discurso utópico, dando início a uma vasta produção e popularização das distopias. Assim como nas *euchronias*, as distopias propõem uma imagem da sociedade no futuro, mas diferente da primeira, que sugeria uma visão otimista, o gênero distópico mostra uma representação pessimista, baseada na ideia de que o desenvolvimento intelectual e científico da humanidade contribuiu para a decadência da vida social (VIEIRA, 2010, p. 17, 18). Nesse contexto, surgem obras como *We* (1924), de Ievguêni Zamiátin, *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury e *Nineteen-Eighty Four* (1949), de George Orwell.

Em linhas gerais, a distopia trata de uma narrativa que apresenta uma sociedade com valores mais precários de sobrevivência do que o contexto social em que a obra foi produzida. Isso significa que esse subgênero, assim como a utopia, faz referência ao espaço e ao tempo em que se insere, mas, enquanto a utopia faz uma crítica à sociedade real a partir da apresentação de um mundo mais igualitário e harmonioso, a distopia propõe uma crítica a um

sistema social ou político a partir da sugestão de uma sociedade degradada e desumanizada no futuro.

No entanto, embora a narrativa distópica seja construída por uma visão pessimista, ela possui um caráter didático e sugere que o leitor enxergue o universo fictício como uma possível realidade que ele pode evitar. Vieira (2010) afirma que a distopia constrói o pesadelo coletivo no intuito de mostrar para o público que a sociedade real possui falhas e nunca atingirá a perfeição, mas é somente através de um esforço coletivo que a humanidade pode encontrar formas de se aprimorar e de impedir que o futuro distópico se concretize (2010, p.17).

Apesar de aparecerem em posições contrárias, a distopia compartilha com a utopia positiva (ou, como Sargent propõe, a *eutopia*) o sonho ou o pesadelo social presentes no conceito de utopismo, que sugere uma sociedade fictícia melhor ou pior do que a realidade concreta a qual a obra faz referência. Segundo Sargent, o utopismo diz respeito a um sonho social, ou melhor, “os sonhos e pesadelos que referem-se à maneira a qual um grupo de pessoas organizam suas vidas e a qual elas geralmente imaginam uma sociedade radicalmente diferente da qual esses sonhadores vivem” (SARGENT, 1994, p.3)¹³. Essa noção de sonho coletivo em comparação com a sociedade real é o que torna possível de identificar o utopismo na estrutura de outras ficções que não mostram necessariamente uma realidade positiva assim como na utopia tradicional.

No entanto, esses dois gêneros possuem estruturas diferentes no que diz respeito ao desenvolvimento da narrativa. Diferente da *eutopia*, a distopia não apresenta em seu enredo o trajeto de um viajante em uma terra desconhecida onde ele vai comparar a nova sociedade com o seu lugar de origem. Nas obras distópicas o personagem principal já começa dentro do espaço terrível e não há nenhum deslocamento posterior para outro lugar. O efeito de estranhamento ocorre quando o personagem principal, que em um primeiro momento aceita o mundo em que vive, passa a questionar a forma de organização daquele espaço.

Já que o texto inicia [...] dentro da sociedade torturante, o estranhamento cognitivo é primeiramente antecipado pelo imediatismo e a normalidade do local. [...] O protagonista (e o leitor) já está no mundo em questão, irrefletidamente imerso na sociedade. No entanto, uma contra narrativa se desenvolve quando o cidadão

¹³ [...] the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live.

distópico move-se de um contentamento aparente para uma experiência de alienação e resistência (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5)¹⁴.

Portanto, o trajeto do personagem principal na distopia não é feito através de um deslocamento, mas inicia-se, *a priori*, a partir de uma aceitação que posteriormente se transforma em um questionamento da forma de governo.

Para criar um meio de resistência, o texto primeiro mostra uma sociedade em que os indivíduos são controlados de diversas maneiras, mas principalmente através de uma poderosa ferramenta de propaganda e informação. Nesse sentido, o poder estatal representado na distopia controla as informações que chegam para a população e utiliza as mídias para manter o povo em um processo constante de alienação. Dessa forma, “a ordem hegemônica oficial na maioria das distopias [...] se baseia em coerção e consentimento” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5)¹⁵, ou seja, através da repressão e fabricação de indivíduos conformados.

O uso (ou proibição) da língua é outra forma de manter o controle estatal nas narrativas distópicas. O poder dominante se apropria da língua para fazer com que as pessoas se expressem de forma cada vez mais limitada, evitando qualquer forma de pensamento ou atitude subversiva. Além disso, a linguagem também serve para que os indivíduos reforcem de forma consciente ou não a manutenção da classe dominante através da repetição de slogans, frases de efeito ou discursos fabricados. Uma vez que essas estratégias impedem o sujeito de se expressar e de se libertar do controle sobre ele exercido, a insubordinação do protagonista começa através do uso subversivo da língua. Dessa forma, o personagem principal encontra formas de raciocinar devidamente sobre sua realidade e sua condição de escravizado, como reforçam Baccolini e Moylan:

O aparato de estado controla a ordem social e a mantém funcionando; mas o poder discursivo, exercido na reprodução de significado e na interpelação de sujeitos, é uma força complementar e necessária. A língua é a arma chave para a sustentação da estrutura do poder distópico. Portanto, a resistência do protagonista distópico começa com uma confrontação verbal e a reapropriação da língua, já que ele/ela é proibido de usá-la, e, quando usa, não significa nada além de uma propaganda vazia (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5, 6)¹⁶.

¹⁴ Since the text opens [...] within the nightmarish society, cognitive strangement is at first forestalled by the immediacy and normality of the location. The protagonist (and the reader) is always already in the world in question, unreflectively immersed in the society. However, a counter-narrative develops as the dystopian citizen moves from apparent contentment into an experience of alienation and resistance.

¹⁵ [...] the official, hegemonic order of most dystopias [...] rests on both coercion and consent.

¹⁶ The state apparatus controls the social order and keeps it running; but discursive power, exercised in the reproduction of meaning and the interpellation of subjects, is a complementary and necessary force. Language is a key weapon for the reigning dystopian power structure. Therefore, the dystopian protagonist resistance often

A percepção de mundo que o protagonista adquire gradativamente faz com que ele se encontre isolado de sua sociedade, no sentido de que existe pouca ou nenhuma resistência por parte das outras pessoas que compartilham aquele espaço. Dessa forma, uma vez que ele é o único indivíduo que sugere um conflito interno e externo, o narrador passa a descrever os fatos por meio do seu ponto de vista, fazendo com que o leitor perceba junto com o protagonista os horrores do mundo distópico. Ao tratar do papel do narrador nesses textos, Varsam afirma que:

A percepção do narrador é um signo importante no gênero para assinalar e documentar a discrepância entre o mundo que ele/ela [o personagem] vivencia e o mundo que ele/ela deseja. O leitor é, portanto, levado ao mundo distópico por meio de uma série de estratégias formais utilizada para sugerir uma identificação com o ponto de vista do narrador (VARSAM, 2003, p.205)¹⁷.

Segundo Varsam, além de apresentar o ponto de vista do personagem principal da narrativa, uma das técnicas utilizadas pelo narrador para que o leitor aceite a sua perspectiva dos fatos na literatura distópica é o da desfamiliarização (2003, p.206). O autor recorre ao termo cunhado por Victor Chklovski, que diz respeito à renovação da percepção dos objetos na literatura. Segundo esse teórico, a desfamiliarização diz respeito a uma técnica que tem por objetivo representar os elementos do mundo concreto de maneira incomum e, assim, dificultar a sua apreensão por parte do leitor. Ao transformar aspectos simples em formas complexas, a arte cumpre o seu papel que, segundo ele, é o de fazer com que o leitor perceba as coisas no mundo sob uma perspectiva mais ampla. Em outras palavras, o principal objetivo da arte “é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento em que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Ao propor uma forma de desfamiliarização dos objetos da realidade, a narrativa distópica leva o leitor a perceber o espaço fictício da maneira como o narrador ou o personagem principal observa. Além disso, o leitor é conduzido a simpatizar com o sofrimento do protagonista e a condenar os elementos que fazem parte do espaço de opressão onde ele vive (VARSAM, 2003, p. 206).

begins with a verbal confrontation and the real appropriation of language, since s/he is generally prohibited from using language, and, when s/he does, it means nothing but empty propaganda.

¹⁷ The narrator's perception is an important sign in the genre for signaling and documenting the discrepancy between the world as he/she experiences it and the world he/she desires. The reader is then drawn into the dystopian world via a series of formal devices utilized for the purpose of identification with the narrator's point of view,

Essa técnica é uma das principais estratégias utilizadas nos diversos subgêneros utópicos, e que também propõe uma crítica social a partir de um processo de estranhamento dos aspectos fictícios. Dessa forma, ao se deparar com uma nova visão do narrador sobre o mundo, o leitor desconstrói e questiona sua própria percepção do mundo real. A desfamiliarização, portanto, serve como uma ponte que liga os aspectos ficcionais ao mundo concreto, mas, uma vez que ela amplia a percepção de sentidos e de significados, ela não está necessariamente fixada a apenas um momento histórico, pelo contrário, ela faz correspondências com outros contextos. Daí se explica o fato de os críticos atribuírem um caráter de denúncia ou advertência à sociedade na maioria das obras distópicas. É o que discute Varsam:

A ficção utópica é por excelência a forma de arte de uma hermenêutica da “revelação”, por conta de seu esforço autoconsciente em selecionar os elementos do mundo material presente e transformá-los em uma narrativa que ilumina seus potenciais ocultos de evoluir para um futuro melhor ou pior. A ficção utópica realiza uma “educação” da percepção através do qual certas verdades são reveladas através da desfamiliarização, uma vez que por meio do enredo, linguagem e personagem o leitor é levado a enxergar o mundo de maneiras radicalmente diferentes (VARSAM, 2003, p. 207)¹⁸.

Portanto, as distopias fazem referências ao contexto em que foram produzidas e geralmente criticam uma forma de organização social, mas também possuem um caráter atemporal ao propor uma “reflexão sobre o processo histórico e o relacionamento entre passado, presente e futuro” (VARSAM, 2003, p. 209)¹⁹. Em *Nineteen Eighty-four*, por exemplo, pode-se perceber uma crítica ao avanço do totalitarismo na Europa, já que, segundo alguns críticos, o romance faz ligações com o regime de Hitler e Stálin, como já discutimos anteriormente. Porém, essa conexão do romance de Orwell com o seu contexto histórico não encerra o potencial para outras leituras em períodos históricos diferentes, pois, temas como opressão e liberdade podem permanecer em evidência em outros momentos. Como reforça Varsam, ao inserir o romance de Orwell nessa perspectiva:

Distopias clássicas como *Nineteen Eighty-four* de Orwell e *Swastika Night* de Katharine Burdekin apresentam mundos totalitários e seus efeitos físicos e psicológicos em homens e mulheres respectivamente. Ao mesmo tempo, estes

¹⁸ Utopian fiction is the quintessential art form for a hermeneutics of “disclosure” because of its self-conscious effort to select elements of the present material world in order to transform them in a narrative that illuminates their latent potential for evolving into a better or worse future. Utopian fiction performs an “education” of perception whereby certain truths are disclosed via defamiliarization since at the level of the plot, language and character the reader is made to “see” the world in radically different ways.

¹⁹ [...] reflection on the process of history and the relationship between past, present and future.

mundos são frequentemente representados como sociedades quase escravizadas, que proporcionam não apenas o conteúdo, mas uma estrutura na qual se desenvolvem temas como opressão, liberdade e libertação (VARSAM, 2003, p. 210)²⁰.

Assim, as narrativas distópicas apresentam um enredo em que existe uma ligação clara com governos ditatoriais, mas esses assuntos específicos servem para dar forma a temas mais amplos como escravidão e liberdade. No caso do romance de Orwell, não necessariamente a escravidão diretamente imposta pela repressão física, mas pela perspectiva ideológica através da relação de poder entre as pessoas.

Essa relação de poder estabelecida entre as camadas sociais e a luta para reorganizar o funcionamento da sociedade, que são representadas em diversas obras do gênero utópico, dizem respeito a um fenômeno que ocorre no espaço real em diferentes contextos históricos. Segundo Kolakowski, esse padrão existente na história da humanidade ocorre a partir da existência de um fenômeno que ele chama de “mentalidade revolucionária”. De acordo com o autor, esse conceito é caracterizado:

[...] pela crença, particularmente forte, na possibilidade de uma salvação total do homem, em oposição absoluta com a sua situação atual de escravidão de sorte que, entre as duas, não existiria nem continuidade nem mediação; mais ainda, que a salvação total seria o único objetivo verdadeiro da humanidade ao qual todos os outros valores deveriam ser subordinados como meios. Haveria somente um único fim e um único valor que seria a negação total do mundo existente (KOLAKOWSKI, 1985, p. 7).

Assim, essa ideologia pressupõe que, para que o homem alcance a própria salvação através da liberdade, é necessário que ele rejeite o funcionamento social vigente e proponha uma reestruturação total desse sistema. Ao negar essa organização social que contribui para o seu “aprisionamento”, o sujeito inicia um confronto ideológico com o poder dominante, que pode resultar ou não na sua libertação. Isso explica os conflitos gerados em diversas épocas pela luta entre as camadas sociais na tentativa de modificar as relações políticas, econômicas e religiosas. Como exemplo, podemos citar as reformas humanistas do Renascimento, em que diversos aspectos da cultura e da política europeia dos séculos XIV e XV foram modificados no intuito de incentivar o desenvolvimento social a partir do conhecimento científico do homem, baseando-se principalmente nos textos clássicos, em oposição ao teocentrismo da Idade das Trevas (BURKE, 2008, p. 27-28). Já na Modernidade, o movimento socialista pode

²⁰ Classic dystopias such as Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Katherine Burdekin's *Swastika Night* present authoritarian worlds and their physical and psychological effects on men and women respectively. At the same time these worlds are often represented as quasi slaves societies that provide not only the content but often a stylistic framework within which to develop the themes of oppression, freedom and liberation.

servir ainda para ilustrar essa noção de mentalidade revolucionária. Em sua teoria, Marx propõe a ascensão do proletariado a partir da redução completa da influência capitalista que oprime a classe trabalhadora sob diversas formas. Assim, uma revolução social, em que o trabalhador detém e controla os meios de produção, só é possível por meio de uma reforma radical, cuja finalidade deve ser a queda do sistema capitalista e finalmente a libertação econômica do povo (KOLAKOWSKI, 1985, p.11). Além disso, as ditaduras e os embates religiosos que sempre estiveram presentes na história da humanidade mostram que sempre houve e ainda há um conflito incessante entre os sistemas para implantar uma nova ordem social. A partir dessa tentativa de estruturar outra forma de organização das sociedades, é que as obras utópicas constroem suas narrativas e geram discussões a respeito da democracia, da liberdade e dos direitos iguais, que ultrapassam os limites do momento histórico de suas produções.

Então, compreende-se, que, ao fazer parte do subgênero distópico, *Nineteen Eighty-Four* propõe um diálogo com a vida real ao mostrar uma sociedade caótica gerada a partir da ascensão de uma nova forma de governo. Escrito no fim da primeira metade do século XX, sob o avanço de regimes como o fascismo e o stalinismo, o romance apresenta um futuro sombrio em que os sujeitos são desumanizados através do controle imposto por seus governantes em todas as instâncias da vida privada. Assim, se considerarmos as mudanças radicais que surgem frequentemente na organização das sociedades e que geralmente desestabilizam uma determinada ordem, podemos perceber que tais condições favorecem a criação e o ressurgimento das obras distópicas.

3 PERSONAGEM LITERÁRIO E DISTOPIA

3.1 O protagonista na obra distópica

Os personagens são seres cada vez mais presentes na vida do homem através do crescente número de obras fictícias que são criadas e consumidas pelas sociedades contemporâneas. Eles mantêm uma relação de diálogo com seu criador e também com o sujeito apreciador da obra de arte, que, por sua vez, se diverte, se emociona e até se identifica com a criatura da ficção. Tal relação é possível por que, embora os personagens sejam construídos dentro e de acordo com as possibilidades de um universo ficcional, eles representam sujeitos, sentimentos e situações reais. Portanto, é correto afirmar que esses seres são a ponte que liga realidade e ficção, se considerarmos que eles percorrem esses dois espaços no processo de formação da sua existência (BRAIT, 2017, p. 20).

Essa discussão que coloca o personagem frente ao problema de representação é realizada desde a Grécia antiga através dos estudos de Aristóteles sobre o conceito de mimeses e verossimilhança. Segundo Brait (2017), por muito tempo, alguns estudiosos restringiram a ideia de mimeses como uma “imitação do real” e, portanto, o personagem, concebido como uma instância narrativa, estaria diretamente associado à conceituação de reflexo da realidade, ou melhor, imitação do ser humano (BRAIT, 2017, p. 38). Contudo, se partirmos de uma leitura mais aprofundada sobre a mimese aristotélica na obra *Poética* é possível perceber que Aristóteles estava preocupado com a construção do personagem a partir de uma verossimilhança interna na obra, isto é, utilizando-se das leis próprias do universo fictício. Segundo esse filósofo:

A função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta [...] diferem pelo fato de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. [...] A poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo depois, nomes às personagens (ARISTÓTELES, 2008, p. 54).

Dessa forma, o pensador grego defende que a ficção não é uma cópia da realidade, mas uma representação do que é possível de acontecer ou que poderia ocorrer de acordo com a verossimilhança do universo fictício. A partir daí ele diferencia o historiador do poeta (escritor), defendendo que o primeiro mostra o que realmente aconteceu, ou seja, eventos

particulares, e o segundo cria eventos possíveis de ocorrer, ou melhor, universais. Nesse sentido, o personagem é o indivíduo que diz ou faz ações que representem valores universais e que, por isso, não estão necessariamente presos a episódios e situações do mundo concreto.

Isso significa que, embora o personagem literário não esteja totalmente desvinculado da realidade, ele é limitado em relação ao ser humano, pois a complexidade total de um indivíduo real não pode ser representada em um texto, visto que nem o próprio ser humano é capaz de compreender totalmente o outro. A imagem que temos sobre alguém é “de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro” (BAKHTIN, 2003, p.3). Portanto, o autor cria o personagem a partir de operações deliberadas, de modo a construir características e ações que tornem o ser fictício um elemento coerente e uniforme dentro da obra.

Na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único (BAKHTIN, 2003, p.4).

Rosenfeld, discutindo essa questão, também defende que o personagem não pode ser tratado como uma representação integral do ser humano por conta da infinidade de características e comportamentos possíveis do indivíduo real. Nesse sentido, o criador do personagem retira do mundo externo apenas algumas características específicas que serão necessárias para elaborar a forma física e psíquica do indivíduo que ele pretende criar.

As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real. [...] Assim, a personagem de um romance [...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico (ROSENFELD, 2014, p 32-33).

Uma vez reunidas determinadas características em um personagem, ele passa a funcionar de acordo com o todo estruturado, agindo e se comportando com base nos indicadores estabelecidos por seu criador. Naturalmente, a leitura desse personagem pode variar de pessoa para pessoa, mas uma estrutura coerente pré-fixada permite que possamos identificar a natureza de sua personalidade e o seu modo de interagir no mundo. No entanto, essa unidade estrutural não transforma o personagem em um indivíduo cuja essência é

superficial. Por meio de um processo minucioso de descrição e caracterização, o escritor consegue criar a ilusão de um personagem contraditório, complexo e profundo; tornado-o convincente na imaginação do leitor. “Portanto, a compreensão que nos vem do romance [...] é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que o personagem é mais lógico, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CÂNDIDO, 2014, p. 59).

Cândido (2014) afirma que existem inúmeras estratégias de composição de um personagem e seu processo de criação pode ser realizado, dentre outras formas, por meio da observação, da memória e das experiências pessoais do autor. A partir daí, o autor propõe a categorização de algumas estratégias utilizadas na elaboração do sujeito fictício. Dentre esses tipos, estão os que são construídos a partir de modelos históricos passados, cujos dados são retirados de documentos ou testemunhos e que são transformados pela imaginação do autor (CÂNDIDO, 2014, p.73). Como exemplo, podemos citar os personagens Goldstein e Big Brother de *Nineteen Eighty-Four*, que são apontados por diversos críticos como referências a Leon Trotski e Stálin. Se considerarmos o antagonismo existente entre Big Brother e Goldstein, percebemos que é possível fazer uma conexão aos eventos que envolvem Stálin e Trotski, na medida em que esses personagens históricos também compartilhavam de uma relação conflituosa. Nesse sentido, Marcou (2013) afirma que logo após a Revolução de outubro, Trotski, juntamente com Zunoviev, Kamenev e Stálin, era um dos governantes mais prestigiados do Partido, mas sua relação com este último sempre foi marcada por confrontos de ideias (MARCOU, 2013, p.43). Assim, quando Stálin assume o poder na União Soviética em 1922, ele diminui a influência de Trótski ao expulsá-lo do país e posteriormente assassina-o em seu refúgio no México (HOBSBAWN, 1995, p. 78-80). Assim como Trotski, Goldstein é retratado no romance como um dos indivíduos mais importantes do partido, mas, é expulso do país após ter supostamente traído os ideais da Revolução.

Goldstein era o renegado e o desertor que um dia, muito tempo atrás [...], fora uma das figuras principais do Partido, quase no nível do próprio Big Brother, que após ter se envolvido em atividades contra revolucionárias, foi condenado à morte, mas escapou e desapareceu misteriosamente (ORWELL, 2000, p. 14)²¹.

²¹ Goldstein was the renegade and Black slider who once, long ago [...] had been one of the leading figures of the Party, almost on a level of Big Brother himself and then had engaged in counter-revolutionary activities, had been condemned to death and had mysteriously escaped and disappeared.

Ao lado de Goldstein, outros membros foram julgados e executados depois de várias acusações de traição. Após esses eventos, que ficaram conhecidos como grandes expurgos, Big Brother se tornou o governante absoluto.

A história realmente começa na metade dos anos 60, no período dos grandes expurgos, nos quais os líderes originais da Revolução foram eliminados de uma vez por todas. Por volta de 1970 nenhum deles foi poupado, exceto o próprio Big Brother. [...] Goldstein conseguiu fugir [...] enquanto a maioria foi executada em espetaculares julgamentos públicos (ORWELL, 2000, p. 69)²².

Os expurgos citados no romance fazem referência aos assassinatos de civis e líderes políticos cometidos por Stálin e seus aliados. Já a força que Big Brother ganhou após a morte de diversos membros partidários relaciona-se à ascensão de Stálin em 1929 após as mudanças ocorridas dentro do partido comunista, como a morte de Lênin e a expulsão de Trótski da Rússia (MARCOU, 2013, p. 60-92).

Dessa forma, se considerarmos a semelhança entre os eventos ocorridos no contexto histórico e político de Orwell, assim como seu envolvimento no partido comunista e sua crítica ao governo soviético, é possível perceber que tanto Goldstein como o Big Brother são construídos sob a influência de dois personagens históricos, respectivamente, Trótski e Stálin.

Uma vez que *Nineteen Eighty-Four* mantém conexões com eventos e figuras históricas que marcaram o século XX, como demonstram os estudos de Elices (2001) e Rodden (2007), é possível demonstrar através da narrativa que Goldstein e Big Brother foram elaborados a partir de referências externas conhecidas pelo autor. No entanto, é importante lembrar que o sujeito fictício é uma criação do escritor e que, embora seja possível fazer conexões com pessoas reais, trata-se de um indivíduo com características próprias e que funcionam dentro do universo da ficção.

Além disso, existem outras formas de composição dos personagens que podem incorporar inúmeras referências ao objeto final e que não são exclusivamente baseadas em sujeitos específicos da realidade concreta. Nesse sentido, Cândido (2014) discorre sobre um tipo de personagem que se caracteriza por não possuir raízes perceptíveis com modelos reais e que o próprio autor é incapaz de apontar conscientemente qualquer arquétipo utilizado. Tais indivíduos seguem uma concepção de ser humano, a um propósito simbólico, a um estímulo indecifrável, “ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a

²² The story really begins in the middle sixties, the period of the great purges in which the original leaders of the Revolution were wiped out once and for all. By 1970 none of them was left, except Big Brother himself. [...] Goldstein had fled [...] while the majority had been executed after spectacular public trials.

supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior” (CÂNDIDO, 2014, p. 73). Como exemplo, podemos citar o protagonista de *Nineteen Eighty-Four*, Winston Smith, que, diferente dos personagens analisados acima, não possui traços reconhecíveis em pessoas reais, mas pode ser visto como um símbolo que representa a humanidade como um todo (ROSSI; RODDEN, 2007, p. 9). Winston e Julia são os únicos personagens que questionam o mundo em que vivem, que sentem desejos, que sabem que precisam se manter conscientes para permanecer humanos. Em uma de suas anotações no diário ele reconhece que ninguém irá ler suas memórias, mas percebe que o importante é conservar sua lucidez, resistindo ao controle do Partido, como podemos evidenciar nesse trecho: “Não era fazendo-se ouvir, mas permanecendo são que você consegue transmitir a herança humana” (ORWELL, 2000, p. 28)²³. Em outra passagem do romance, O’Brien define Winston como o último ser humano da terra, uma vez que todos, menos ele, haviam renunciado a consciência independente: “Se você é um homem, Winston, você é o último homem. Sua raça está extinta” (ORWELL, 2000, p.244)²⁴. Com essa frase, O’Brien quer dizer que o Partido destruiu o que restou de humano nas pessoas, revelando que o protagonista representa a humanidade, ou melhor, o que restou dela, em um mundo de sujeitos desumanizados pela escravização. Além disso, se levarmos em conta que muitos críticos propõem uma leitura do romance como sendo um alerta sobre o avanço de ditaduras na sociedade do século XX, percebemos que a obra apresenta o personagem principal como uma imagem do próprio público, que, assim como ele, deve preservar o direito à vida e à liberdade de expressão.

Portanto, o personagem dialoga com o mundo real no sentido de que toma emprestados elementos transfigurados da realidade para sua elaboração e os devolve para o público ao propor uma leitura diferente sobre o comportamento individual, as relações sociais etc. No entanto, é importante lembrar mais uma vez que, embora o personagem seja uma combinação de elementos provenientes da memória, da observação e da experiência do criador, não significa que ele seja uma tentativa de copiar a realidade. Tais aspectos são transformados pelo autor que os mesclam em diferentes níveis para dar forma a um sujeito totalmente novo. Uma vez que o personagem é concebido, o próprio autor não é capaz de definir exatamente a procedência de cada elemento formador de sua criação, pois trata-se, na

²³ It was not by making yourself heard but by staying sane that you carried on the human heritage.

²⁴ If you are a man, Winston, you are the last man. Your kind is extinct.

maioria das vezes, de um exercício inconsciente que pode enganar até seu próprio julgamento (CÂNDIDO, 2014, p. 74).

De qualquer forma, o personagem é uma instância fictícia criada a partir de um processo de assimilação da experiência do autor na realidade. Portanto, se o autor representa o que vê, o que sente e o que lembra nas obras de arte, ele conseqüentemente retrata seu trajeto no meio social, o que inclui também a reprodução de discursos. Sobre isso, Cândido afirma que a produção de um artista é influenciada na forma e no conteúdo por valores e ideologias sociais, ou seja, os elementos constitutivos da obra traduzem, em maior ou menor grau, discursos presentes na sociedade e que são assimilados pela perspectiva do autor (CÂNDIDO, 2006, p.40).

Bakhtin reforça esse argumento ao afirmar que o objeto (a obra) não apresenta apenas um discurso orientado pelo artista, mas dispõe de outras “vozes” existentes no meio social que dialogam entre si para dar forma à produção artística. Isso significa que, embora o artista apresente na sua obra um determinado discurso predominante, sua produção não está isenta de sofrer interferência de outras ideologias alheias disposta nas relações sociais. Para o autor:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem [...] podia evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso (BAKHITIN, 2010, p. 88).

Nesse sentido, Bakhtin fala ainda de plurilinguismo, ou seja, as diversas formas discursivas e ideológicas que se influenciam mutuamente e que penetram na obra de arte, principalmente no gênero romanesco. Tais discursos se materializam através dos elementos constituintes da obra como o narrador, o tempo, o espaço e finalmente os personagens. (BAKHITIN, 2010, p. 134). Se considerarmos que o romance é um gênero que necessita de pessoas que falam, ou seja, que reproduzam através de suas vozes os discursos, os personagens se apresentam como um elemento importante de personificação das expressões sociais.

O homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam o seu discurso original, sua linguagem. [...] O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”. O caráter individual, e os destinos individuais, [...] são, por si mesmos, indiferentes para o romance. As particularidades da palavra dos

personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social (BAKHTIN, 2010, p. 134-135).

Desse modo, por mais que o personagem apresente um discurso que aparentemente seja de caráter individual, esse ato de fala revela uma ligação com os discursos produzidos no contexto social. Isso se deve ao fato de que o personagem é um elemento definido em um determinado contexto sócio-histórico e, uma vez que sua essência está diretamente ligada através de sua relação com o mundo, seu discurso torna-se, até certo ponto, um reflexo social dessa interação. Nas palavras de Bakhtin: “o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 2010, p. 135). Nesse sentido, podemos citar como exemplo o personagem Syme de *Nineteen Eighty-Four*, que reforça um discurso preconceituoso sobre os proletas²⁵, ou melhor, sobre a classe trabalhadora. No romance, os proletas representam a maioria da população (85%) que vive em áreas isoladas dos membros do Partido. Essa classe de pessoas é considerada intelectualmente inferior pelos líderes do INGSOC e, por isso, elas são parcialmente livres das estratégias de controle, uma vez que jamais serão capazes de adquirir consciência para se revoltar contra o governo. Por esse motivo, o Partido estabelece que “os proletas e os animais são livres” (ORWELL, 2000, p.66)²⁶, slogan que reforça a desumanização e a falta de senso crítico desses sujeitos. Nesse sentido, em um determinado momento da narrativa, Syme tenta convencer Winston que após a implantação total do *Newspeak* ninguém entenderá uma palavra da linguagem convencional, evitando, assim, qualquer questionamento sobre os princípios do Partido. Mas, Winston cita os proletas como exceção.

‘Já lhe ocorreu, Winston, que por volta do ano 2050 [...] nenhum ser humano vivo entenderá uma conversa como essa que estamos tendo agora?’
 ‘Exceto-----’ [...] Estava na ponta da sua língua a frase ‘Exceto os proletas’, mas ele se resguardou [...]. Syme, no entanto, adivinhou o que ele estava prestes a dizer.
 ‘Os proletas não são seres humanos’. Disse ele, despreocupado. ‘Por volta de 2050, ou antes, provavelmente todo o conhecimento de Oldspeak terá desaparecido’ (ORWELL, 2000, p. 49-50)²⁷.

²⁵ Utilizamos a palavra proleta a partir da tradução feita por Jahn e Hubner (2009). Assim como o termo original em inglês (proles) faz referência a palavra “proletarian”, a sua tradução (proletas) faz referência ao termo proletário. Essa conexão com a classe trabalhadora é demonstrada no romance por meio da utilização do termo proletarian como um sinônimo de proles (ORWELL, 2000, p.189).

²⁶ Proles and animals are free.

²⁷ ‘Has it ever occurred to you, Winston, that by the year 2050 [...] not a single human being will be alive who could understand such a conversation as we are having now ?

Através desse discurso, Syme reforça que os proletas são incapazes de formular qualquer pensamento coerente que ameace os princípios do Partido. Para ele, mesmo que os sujeitos da classe trabalhadora continuem utilizando a linguagem convencional (chamada de *Oldspeak*), e, portanto, tenham contato com termos considerados perigosos para a hegemonia do poder, eles não estão aptos a organizar uma revolução, pois são intelectualmente “inferiores”. Dessa forma, a fala de Syme fortalece o poder da classe dominante ao negar qualquer possibilidade de revolta dos proletas e, ao mesmo tempo, representa um discurso de dominação de um grupo sob outro que está presente nas relações sociais do mundo real. Nessa luta de classes, a manutenção do poder dominante se manifesta em todas as instâncias da vida em sociedade, proibindo, criminalizando e impossibilitando qualquer forma de contra discurso que possa enfraquecer o sistema de centro (FOUCAULT, 2017, p.131). Desse modo, é possível identificar que o ato de fala desse personagem revela uma perspectiva ideológica que sustenta um discurso opressor, o qual reflete um determinado ponto de vista na realidade.

No entanto, a construção do discurso do personagem não depende apenas de palavras, mas também de ações. É a descrição do seu modo de agir combinada com seus diálogos e pensamentos que revelam características essenciais de sua personalidade. Nesse sentido, suas ações sempre procuram comunicar algo além do nível meramente descritivo e servem a um propósito maior do que o de narrar acontecimentos que oferecem dinamicidade à história, eles demonstram um discurso ideológico definido. Ao discutir sobre esse assunto, Bakhtin afirma:

O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra (BAKHTIN, 2010, p. 136).

Considerando o que foi dito, podemos concluir que, assim como a obra literária na sua totalidade, o personagem é uma construção social e, portanto, revela discursos sociais através de sua expressão, seja por meio das falas reproduzidas na obra ou pelas ações, que também nunca estão isentas de representar um discurso elaborado na relação com o outro.

‘Except ----’[...] it had been in the tip of his tongue to say ‘Except the proles’, but he checked himself. [...] ‘The proles are not human beings’, he said carelessly ‘By 2050 – earlier, probably all real knowledge of Oldspeak will have disappeared.

Se aplicarmos esses conceitos à construção do protagonista em obras distópicas, é possível identificar tais diálogos da ficção com a realidade social de maneira mais direta, pois trata-se de trabalhos que geralmente propõem uma crítica e também um alerta ao público sobre os rumos que uma determinada sociedade ou forma de governo seguem. O espaço fictício da distopia é imaginado como um pesadelo em relação à realidade convencional, mas ao mesmo tempo, configura-se como uma projeção do mundo real retratado sob a visão de um futuro pessimista. Nesse sentido, os personagens que fazem parte desse ambiente e que contribuem para o desenvolvimento da história também incorporam e produzem discursos sociais, propondo uma afirmação ou negação, no caso do personagem principal, dos valores sociais.

Segundo Baccolini e Moylan (2003), é por meio da perspectiva do personagem distópico que o leitor passa a conhecer o pesadelo social em que ele vive. Uma vez que a narrativa inicia numa sociedade terrível e, ao mesmo tempo, não abre espaço para questionar aquela forma de organização, o personagem entra como elemento de quebra da normalidade quando passa a estranhar o modo como as coisas funcionam naquele ambiente. Inseridos em um mundo em que um poder dominante controla todas as instâncias da vida social, o personagem distópico passa de um estado de aparente conformidade para um estado de descontentamento e resistência (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5).

O conflito que surge na narrativa a partir desse estranhamento é intensificado através do discurso produzido pelo personagem que ocorre inicialmente pelo uso da língua, seja ela oral ou escrita. Se considerarmos que uma das formas de controle que o poder dominante utiliza no intuito de manipular a população ocorre por meio da modificação da língua (em forma e conteúdo), o uso da linguagem fora dos padrões estabelecidos se configura como uma forma de resistência do personagem, que questiona o *status quo* por meio de uma nova produção de significados (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 6). Assim, a utilização subversiva da língua na narrativa distópica é uma ferramenta de libertação do personagem, e que propõe uma discussão sobre o modo de ser do mundo fictício, o qual representa um retrato pessimista da sociedade em que a obra se insere. Em outras palavras, a produção de discurso na narrativa distópica ocorre no espaço diegético de forma mais direta, servindo para impulsionar o desenvolvimento da história, ao mesmo tempo em que dialoga com o contexto sócio-histórico real.

Como exemplo, podemos citar o personagem principal de *Nineteen Eighty-Four*. No início, o narrador do romance apresenta Winston e o espaço em que ele vive, descrevendo suas feições físicas, as condições precárias de moradia, os ministérios do Partido, os aparatos de vigilância e de repressão. Porém, nesse primeiro momento, o espaço parece comum a esse personagem, já que não existe nenhum julgamento quanto no modo como as coisas são e funcionam. No entanto, gradativamente o narrador nos dá acesso aos pensamentos de Winston, revelando os primeiros sinais de seu descontentamento quando ele tenta lembrar como as coisas eram no passado: “Desde sempre havia essas imagens de casas deterioradas do século XIX com suas laterais apoiadas em calços de madeira, suas janelas remendadas com papelão e seus tetos com ferros tortos [...]?” (ORWELL, 2000, p.7)²⁸. Contudo, a contestação daquele modo de vida só é externalizada quando o personagem se utiliza da língua escrita para registrar suas lembranças em um diário. Nesse momento, Winston luta para começar a escrever, mas a influência que ele sofre do controle do Partido lhe deixa paralisado: “Por algum tempo ele ficou sentado encarando o papel estupidamente. [...] O curioso era que ele parecia não ter perdido apenas o poder de se expressar, mas também de ter esquecido o que originalmente ele pretendia dizer” (ORWELL, 2000, p.10)²⁹. Até que em um momento de desespero ele começa a escrever palavras que demonstram sua desaprovação ao poder dominante:

Seus olhos focaram novamente na página. Ele descobriu que enquanto estava sentado meditando impotente, ele estivera escrevendo, como numa ação automática. [...] Sua caneta havia deslizado voluptuosamente pelo papel macio, estampando em letras graúdas e nítidas:

ABAIXO O BIG BROTHER
 ABAIXO O BIG BROTHER
 ABAIXO O BIG BROTHER (ORWELL, 2000, p. 19-20)³⁰.

Daí em diante o personagem inicia sua revolução particular. Ele tem consciência de que cometeu um crime contra o Partido a partir do momento em que simplesmente começou a

²⁸ Were there always there vistas of rotting-nineteenth-century houses, their sides shored up with baulks of timber, their windows patched with cardboard and the roofs with corrugated iron.

²⁹ For some time he Sat gazing stupidly at the paper. [...] it was curious that he seemed not merely to have forgotten what he it was that he had originally intended to say,

³⁰ His eyes re-focused on the Page. He discovered that while he sat helplessly musing he has also been writing, as though by automatic action. [...] His pen had slid voluptuously over the smooth paper, printing in large neat capitals –

DOWN WITH BIG BROTHER
 DOWN WITH BIG BROTHER
 DOWN WITH BIG BROTHER.

refletir e questionar o espaço. Mas o uso da língua foi o passo inicial e significativo para uma mudança de consciência, resultando em outras anotações que revelam brevemente a evolução de sua força de vontade e coragem.

Por um momento ele foi tomado por um tipo de histeria. Ele começou a escrever em rabiscos dispersos e apressados:
eles atirarão em mim eu não ligo eles atirarão em mim na minha nuca eu não ligo
abaixo o big brother eles sempre atiram na sua nuca eu não ligo abaixo o big brother
---- [sic] (ORWELL, 2000, p. 20)³¹.

Ao registrar essas palavras Winston demonstra que há uma grande possibilidade de que ele seja capturado e morto, mas ele vai em frente e continua escrevendo e repetindo palavras que mostram sua rejeição à tirania do Big Brother. Dessa forma, a revolução do personagem que surge com o uso proibido da língua revela também um discurso, uma posição ideológica definida, ou seja, a não aceitação de tudo que o poder dominante representa. Portanto, se Syme é o sujeito que reforça uma prática de governo que desumaniza as pessoas através da língua e da exclusão de uma classe, Winston defende o oposto, ou melhor, a libertação através da memória, da língua e da liberdade de expressão.

No entanto, o personagem distópico não permanece apenas no nível da linguagem para proferir discursos. Ele se caracteriza também como um personagem que age. E sua ação, assim como sua fala, é significativa, pois está inserida em um universo onde não há espaço para a atuação independente. Com relação a uma rede discursiva criada por aparelhos ideológicos do sistema, seus atos de resistência propõem uma negação dos padrões de comportamento e servem como uma estratégia para mostrar o desenvolvimento “de uma consciência inicial para uma ação que leva ao evento principal, o qual tenta modificar a sociedade (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 6)³². Nesse sentido, suas ações significam a defesa de um pensamento ideológico no próprio universo distópico, que serve para evidenciar seu desenvolvimento (da palavra à ação), mas também sugerem a reprovação de uma determinada forma de pensamento na sociedade real, em virtude da natureza contestadora do gênero.

Winston pode ser utilizado como exemplo de personagem cuja ação reflete uma posição ideológica. O protagonista de *Nineteen Eighty-Four* sabe que no ambiente em que

³¹ For a moment he was seized by a kind of hysteria. He began to write in a hurried untidy scrawl:
theyll shoot me i don't care theyll shoot me in the back of the neck i don't care down with big brother they
always shoot you in the back of the neck i don't care down with big brother.

³² [...] from a initial consciousness to an action that leads to a climate event that attempts to change society.

vive, ninguém pode ter qualquer sentimento afetuoso com o outro e não é permitido fazer sexo por prazer, apenas para fins reprodutivos. Mas, em uma tentativa de derrubar a ortodoxia do partido, Winston procura uma prostituta nas zonas proletárias para satisfazer seu desejo, mas não um desejo meramente sexual e sim um desejo de “destruir aquele muro de virtude, ainda que fosse apenas uma vez durante toda sua vida. O ato sexual realizado com sucesso era rebelião” ³³(ORWELL, 2000, p.63). Portanto, o sexo nesse caso ganha um novo significado ao se tornar uma atitude de resistência mais do que uma atividade prazerosa. Isso é reforçado pelo fato de que Winston não acha a prostituta atrativa de modo algum, mas segue adiante e realiza o ato por que tem a consciência de que trata-se de uma revolução contra o sistema.

Havia faixas brancas em seus cabelos, mas o detalhe verdadeiramente terrível era que sua boca estava um pouco aberta, revelando nada além de uma escuridão cavernosa. Ela não tinha nenhum dente.
Ele escreveu apressadamente em letras desastrosas:

Quando eu a vi sob a luz ela era bastante velha, cinquenta anos, no mínimo. Mas eu fui em frente e fiz assim mesmo (ORWELL, 2000, p.63-64)³⁴.

Ao cometer tal “crime”, Winston rejeita o controle do Partido nos mínimos detalhes da vida privada. Esse ponto pode ser analisado como uma crítica aos regimes totalitários do século XX, uma vez que esse tipo de governo impõe uma ideologia que tenta abarcar “todos os aspectos vitais da existência humana, a qual todos que vivem naquela sociedade devem aceitar (FRIEDRICH; BERZENINSKI, 1968, p.22)”. Assim, a atitude do protagonista do romance ilustra um posicionamento ideológico através de sua ação que já estava presente em seu discurso, ou seja, uma crítica a formas de governos que ameaçam a liberdade individual e a democracia.

Entretanto, embora a construção do personagem revele discursos ligados a um determinado contexto sócio-histórico no mundo real, sua funcionalidade não depende deles. Cândido afirma que tanto os elementos externos quanto os internos contribuem para conceber verossimilhança ao sujeito da ficção, mas a sua “verdade” só é conseguida por meio da organização adequada dos elementos textuais na obra. Dessa forma, a função do personagem

³³ [...] To break down that wall of virtue, even if it were only once in his whole life. The sexual act, successfully performed, was rebellion.

³⁴ There were streaks of White in her hair; but the truly dreadful detail was that her mouth had fallen a little open, revealing nothing except a cavernous blackness. She had no teeth at all.

He wrote hurriedly in scrabbling handwriting:

When I saw her in the light she was quite an old woman, fifty years old at least. But I went ahead and did just the same.

está mais dependente da estrutura do romance, ou seja, das palavras escolhidas, da organização desses termos, de outros seres fictícios, do espaço e do tempo, do que da realidade exterior. É justamente essa dependência ao texto que torna o personagem limitado, o que faz com que o autor escolha traços específicos, “que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade de um modo-de-ser, duma existência (CÂNDIDO, 2014, p. 75)”.

Tal unidade de construção reflete na escolha de termos pelo autor para indicar aspectos da personalidade do sujeito e para antecipar padrões de comportamento. Dessa forma, as ações do personagem se justificam pelos próprios dados sugeridos ao longo do texto a respeito de sua individualidade. Isso evita que os eventos pareçam aleatórios e sem lógica, uma vez que a verossimilhança da história e dos sujeitos da ficção depende de uma unidade coesa dentro da obra (CÂNDIDO, 2014, p. 79).

No intuito de conceber um personagem verossímil e bem estruturado, o autor procura fazer um recorte que focalize nos elementos que servirão ao propósito do que ele pretende evidenciar sobre a história e os sujeitos. A conexão desses elementos é coerente dentro do texto e faz com que o leitor passe a aceitar os acontecimentos e a própria “existência” do ser fictício com base não na verossimilhança da realidade, mas de acordo com o conjunto de leis previamente estabelecidas dentro da obra. O narrador da obra distópica, por exemplo, concentra-se na descrição das angústias e pensamentos do protagonista, visto que geralmente é um dos poucos sujeitos que está em conflito com o sistema, e tais caracterizações servem de apoio para entendermos melhor suas decisões e atitudes. Assim, esses elementos situam melhor o curso dos acontecimentos na narrativa e ao mesmo tempo, sugerem a existência de um personagem verossímil e convincente, por mais absurda que sua existência no mundo real possa parecer.

A construção do personagem distópico e do espaço em que ele habita geralmente são formas terrivelmente exageradas de uma sociedade real, mas, como vimos, não significa que são inverossímeis. Essa desproporção é representada sob diversas formas como, por exemplo, através da aniquilação total do pensamento independente, fazendo com que praticamente não existam indivíduos que rejeitem o sistema, além do protagonista.

Essa solidão comum aos personagens distópicos (VARSAM, 2003, p.205) é um aspecto importante do gênero, pois, dessa forma, a narrativa intensifica a dimensão do poder dominante e ao mesmo tempo da angústia e da falta de perspectiva inicial do personagem.

A junção desses elementos contribui para a principal característica da narrativa distópica: a criação de uma atmosfera pessimista e obscura. Na maioria das distopias clássicas, o protagonista não sai vitorioso no fim, sendo punido por tentar desconstruir o poder absoluto do lugar onde vive. Geralmente, no desfecho da história o personagem distópico não atinge nenhuma conquista e a evolução de sua consciência, representada através da utilização da língua e por meio de suas ações, acaba se tornando a sua própria ruína (MOYLAN, 2003, p.7).

Entretanto, o pessimismo geralmente presente no gênero, não invalida a existência no percurso narrativo de uma demonstração de esperança do protagonista, pois é na crença da vitória (ainda que remota) e impulsionado pelo desejo de liberdade que ele encontra motivação para tentar derrubar o sistema. Na seção seguinte veremos com mais detalhes como esses elementos distópicos se manifestam através da narrativa e do protagonista de *Nineteen Eighty-Four*.

3.2 Winston Smith: Um personagem distópico

Como vimos, *Nineteen Eighty-Four* é um romance que conta a história de Winston Smith em um lugar controlado por um Partido e seu líder, Big Brother. Naquele país, Oceania, os recursos para a sobrevivência são escassos, há pouca comida e as condições de moradia são precárias. Além disso, o país vive sob uma guerra interminável que alterna entre duas nações Eurásia e Eastasia, o que torna-se um agravante para o estado deplorável do lugar. No entanto, embora as pessoas vivam com muito pouco e ainda sofram com um sistema opressor que vigia e pune quem demonstra estar insatisfeito, muitas delas são totalmente fiéis ao líder. Tal estado de conformidade deve-se ao fato de que o Partido controla os meios de comunicação, alterando notícias e fabricando informações que atendam aos seus interesses e por direcionar a frustração popular para um inimigo em comum. Entretanto, dentre toda essa massa de pessoas controladas pelo governo, Winston é apresentado como um sujeito consciente do pesadelo que vive. O romance narra a sua luta para destruir o sistema e se emancipar da manipulação por ele exercida, convertendo-se, dessa forma, de um mero instrumento de manutenção do poder para um sujeito humano com vontades próprias.

Mas, seu percurso será longo, pois, o protagonista, assim como todos os outros, inevitavelmente sofre com as estratégias de controle. Na primeira página do romance, por

exemplo, podemos perceber que a descrição de suas características físicas revela traços de um indivíduo deteriorado por uma doença e pela escassez e precariedade de suprimentos básicos.

O apartamento era sete andares acima e Winston, que tinha trinta e nove anos e sofria com uma úlcera varicosa sobre seu tornozelo direito, subia devagar, descansando diversas vezes no caminho.

[...] uma figura pequena e frágil, a magreza do seu corpo unicamente enfatizada pelo macacão azul, o qual era o uniforme do Partido. Seu cabelo era loiro, seu rosto naturalmente corado, sua pele era áspera por conta do sabão grosso, pelas lâminas de barbear cegas e pelo frio do inverno que tinha acabado de terminar (ORWELL, 2000, p.5-6)³⁵.

Através desse recorte nota-se que o Partido não apenas manipula a mente das pessoas, mas também consegue moldar seus corpos, expondo-as a enfermidades e submetendo-as a uma vida carente de provisões. E se considerarmos que essa miséria é uma estratégia deliberada para “ênfatisar a diferença entre um grupo e outro” (ORWELL, 2000, p.173)³⁶, torna-se claro que a condição física de Winston é o resultado dessa tática de controle.

Além disso, a deterioração do seu corpo é também resultado de uma rotina de trabalho exaustiva e de exercícios matinais obrigatórios, que tem por objetivo não apenas manter o sistema social funcionando por meio do trabalho, mas de exercer uma forma de controle sobre o corpo. É possível perceber essa apropriação corporal no romance quando Winston e outros membros do Partido são submetidos a exercícios diários.

‘Smith!’ Gritou a voz raivosa da telescreen. ‘6079 Smith W. Sim, você! Incline-se mais, por favor. Você Pode fazer melhor do que isso. Você não está tentando. Incline-se, por favor! Bem melhor, camarada. Posição de descanso, todo o pelotão [...]’. Um suor quente repentino espalhou-se por todo corpo de Winston. Seu rosto permaneceu completamente inescrutável. Nunca demonstre desânimo! Nunca demonstre ressentimento! Uma pequena fagulha nos olhos poderia entregar você. (ORWELL, 2000, p. 35)³⁷.

No trecho citado podemos ver que há uma disciplina quase militar imposta aos sujeitos daquela sociedade por meio dos exercícios, que faz com que as pessoas controlem qualquer

³⁵ The flat was seven flights up, and Winston, Who was thirty nine and had a varicose ulcer above his right ankle, went slowly, resting several times on the way.

[...] a smallish frail figure, the meagerness of his body merely emphasized by the blues overalls which were the uniform of the Party. His hair was very fair, his face naturally sanguine, his skin roughened by coarse soap and blunt razor blades and the cold of the winter that had just ended.

³⁶ [...] magnifies the distinction between one group and another.

³⁷ ‘Smith!’ Screamed the shrewish voice from the telescreen. ‘6079, Smith W! Yes, *you!* Bend lower, please! You can do better than that. You’re not trying. Lower, please! *That’s* better, comrade. Now, stand at ease, the whole squad [...]’. A sudden hot sweat had broken out all over Winston’s body. His face remained completely inscrutable. Never show dismay! Never show resentment! A single flicker of the eyes could give you away.

manifestação corporal indesejada. Nesse sentido, Foucault explica que essa prática é comum em várias instituições sociais como as prisões e as escolas, que utilizam a disciplina do corpo como uma forma de dominação. Segundo o filósofo:

[Existe] uma política das coerções, que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadilha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que [...] define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que se façam o que quer, mas para que operem como se quer [...]. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. (FOUCAULT, 1977, p.127).

Dessa forma, as regras de comportamento, os exercícios e a rotina de trabalho que são impostas aos corpos têm por objetivo mecanizar gradualmente as ações dos indivíduos e torná-los instrumento de manipulação tanto no nível mental como físico. Portanto, os exercícios que Winston tem que fazer todas as manhãs, assim como sua rotina de trabalho, a qual não deixa de ser uma imposição ao corpo, são aspectos relevantes para demonstrar o seu processo de dominação.

A dominação psicológica é também um fator que atua sobre o personagem e que pode ser demonstrado em inúmeras passagens da obra literária. Um desses exemplos é a tentativa de Winston em lembrar-se de alguns detalhes do passado através de sua memória, uma vez que é impossível confiar nas fontes existentes, pois os registros concretos são modificados constantemente pelo Partido. Essa dificuldade de recordar eventos que de fato aconteceram ocorre por que o protagonista, assim como todos os cidadãos, não possui nenhuma referência física, tendo que confiar unicamente no que resta em sua memória sobre os eventos reais. Na passagem abaixo, ele reflete sobre esse processo ao mesmo tempo em que tenta rememorar episódios passados.

Pois como se podia afirmar até o fato mais óbvio, quando não havia nenhum registro fora de sua própria memória? Ele tentava lembrar em que ano ele ouviu a primeira menção ao Big Brother. Pensou que poderia ter sido em algum momento nos anos sessenta, mas era impossível ter certeza (ORWELL, 2000, p. 35).³⁸

Outro momento que pode ilustrar a influência do Partido sobre o personagem principal se passa quando ele se torna uma vítima do *doublethink*. Essa palavra, criada em *Newspeak*, refere-se à habilidade de “defender simultaneamente duas opiniões contraditórias e acreditar

³⁸ For how could you establish even the most obvious fact when there existed no records outside your own memory? He tried to remember in what year he had first heard mention of Big Brother. He thought it must have been at some time in the sixties, but it was impossible to be certain.

em ambas, [...] esquecer algo toda vez que fosse preciso esquecer para depois trazê-lo a memória novamente no momento que fosse necessário (ORWELL, 2000, p.34)³⁹”. Esse tipo de controle mental é manifestado em Winston quando ele participa dos Dois minutos de ódio, evento diário em que os membros se reúnem para proferir insultos aos inimigos do Partido. Nessa ocasião, a histeria coletiva é tão poderosa que até o protagonista, que finge aceitar as ordens do governo, vê-se influenciado por ela. Mas a contradição acontece quando Winston alterna seu ódio entre o Big Brother e o inimigo principal do partido, Goldstein, fazendo com que ora ele repudie um e admire o outro, ora exatamente o contrário.

Em um momento de lucidez Winston percebe que estava gritando com os outros e batendo seus calcanhares contra as pernas da cadeira. A coisa horrível sobre os Dois minutos de ódio não era que a pessoa era forçada a participar, mas por que acabava sendo impossível não fazer parte. [...] O ódio de Winston não estava voltado de modo algum para Goldstein, ao contrario, estava voltado para o Big Brother, o Partido e a Thought Police [...]. Mas, no momento seguinte ele concordava com aquelas pessoas e tudo que havia sido dito sobre Goldstein parecia verdade (ORWELL, 2000, p. 16).⁴⁰

Winston tem a consciência de que vive em um mundo de mentiras e, por isso, odeia tudo que o Big Brother representa ao mesmo tempo em que se sente atraído pelas idéias revolucionárias de Goldstein. Mas, no momento em que o Partido incita o ódio nas pessoas contra o inimigo, a opinião do protagonista se transforma e ele torna-se, ainda que brevemente, um refém da contradição presente no conceito de *doublethink*. Dessa forma, percebemos que o poder do Partido está em todos os detalhes da vida social e que consegue atingir qualquer cidadão, inclusive Winston, que mesmo se esforçando para não fazer parte do sistema, sabe que é praticamente inevitável não se tornar uma vítima dele.

Assim, naquele espaço, todos são escravos que servem de meros instrumentos para a manutenção do poder dominante e, uma vez que são manipulados física e mentalmente, sendo privados inclusive da capacidade de raciocinar por conta própria, perdem a condição de ser humano. Esse processo de desumanização é perceptível no romance através das passagens que mostram a passividade e submissão dos indivíduos e é reforçado pela comparação dessas

³⁹ To hold simultaneously two opinions which canceled out, knowing them to be contradictory and believing in both of them, [...] to forget whatever it was necessary to forget, then to draw it back into memory again at the moment when it was needed.

⁴⁰ In a lucid moment Winston found that he was shouting with the others and kicking his heel violently against the rung of his chair. The horrible thing about the Two Minutes Hate was not that one was obliged to act a part, but that it was impossible to avoid joining in. [...] Winston's hatred was not turned against Goldstein at all, but, on the contrary, against Big Brother, the Party and the Thought Police [...]. And yet the very next instant he was at one with the people about him, and all that was said of Goldstein seemed to him to be true.

peças com objetos ou até mesmo animais. Por exemplo, Parsons, colega de trabalho de Winston, é descrito como “uma massa de entusiasmo imbecil” (ORWELL, 2000, p.22)⁴¹; os guardas que protegem o *Ministry of truth* possuem “rosto de gorila” (ORWELL, 2000, p.8)⁴²; Goldstein aparenta ter “a face de uma ovelha” (ORWELL, 2000, p.14)⁴³ e os proletas são agrupados na mesma classe dos animais, como demonstramos anteriormente. Já Winston ganha a forma de uma massa gelatinosa por conta do trabalho excessivo que desempenha para um evento do Partido: “Seu corpo parecia não apenas ter a fragilidade de uma gelatina, mas também sua translucidez. [...] Todo o sangue e linfa haviam sido drenados dele” (ORWELL, 2000, p. 162)⁴⁴. Dessa forma, tais descrições funcionam para mostrar que todos podem ser retirados de sua condição humana por meio da subserviência, do trabalho excessivo ou da ausência total de empatia com o próximo.

Haslam (2006) afirma que o processo de desumanização parte do princípio de que o sujeito é privado de algumas características que o torna humano como: civilidade, sensibilidade moral, capacidade cognitiva, resposta emocional etc. Quando isso ocorre, os indivíduos são geralmente animalizados por outros, ou seja, comparados a animais para enfatizar sua exclusão do grupo de humanos, algo que é muito comum na discriminação por raça, sexo e etnia. Por exemplo, “em descrições racistas, os africanos são comparados a macacos e às vezes são explicitamente excluídos da espécie humana. Outros grupos são comparados a cachorros, porcos, ratos, parasitas ou insetos” (HASLAM, 2006, p. 252)⁴⁵. Essa caracterização animalesca é muito comum também quando se busca justificar um processo de extermínio ou tortura de um grupo. É através da atribuição de nomes de animais, que os torturadores e assassinos encontram uma maneira de reforçar a crença na desumanização das vítimas.

Durante o genocídio em Ruanda, a categoria étnica dos “Tutsi” foi substituída no discurso de seus assassinos pelo significante “barata” e os sobreviventes da perseguição nazista relembram os insultos diários os quais eles eram alvos: [...] “porcos estúpidos”, “cães estúpidos”. [...] Todos [eles] servem como exemplo do uso da metáfora física em práticas desumanizadoras. Ao tratar os corpos de suas

⁴¹ [...] a mass of imbecile enthusiasms.

⁴² [...] gorilla-faced.

⁴³ [...] the face of a sheep.

⁴⁴ [...] his body seemed to have not only the weakness of a jelly, but its translucency. [...] All the blood and lymph had been drained out of him.

⁴⁵ In racist descriptions Africans are compared to apes and sometimes explicitly denied membership of the human race. Other groups are compared to dogs, pig, rats, parasites or insects.

vítimas como se fossem animais, os autores reforçam a crença na sua não-humanidade (OLIVER, 2011, p.88)⁴⁶.

A prática desumanizadora também pode ocorrer quando os sujeitos são iguados a objetos. Nesses casos, a base do discurso se sustenta na mesma premissa explicada anteriormente, ou seja, de que os indivíduos são retirados da sua condição de humano para que a discriminação, tortura ou assassinato possam ser justificados. Haslam (2006) explica que a objetificação é frequentemente discutida em estudos que tratam da representação da mulher em várias mídias. Tais pesquisas afirmam que a moda e a pornografia, por exemplo, representam a figura feminina como ferramentas ou *commodities*, reforçando a ideia preconceituosa de que a mulher é privada de qualidades humanas como autonomia, sentimento, desejo (2006, p. 253). Nesse processo de objetificação, a tecnologia também é um dos elementos que servem como categoria de comparação. O autor afirma que esse é um fenômeno característico das sociedades pós-modernas, que reduz o ser humano a condição de máquinas ou robôs. Essa mecanização geralmente está relacionada à “busca robótica por eficiência e regularidade, rigidez e conformidade de autômatos e a uma abordagem apática e sem emoção frente a vida, assim como a ausência de espontaneidade” (HASLAM, 2006, p.253, 254)⁴⁷.

Portanto, quando os personagens de *Nineteen Eighty-Four* são descritos como animais ou objetos há um reforço no discurso da perda das características humanas que nos diferenciam das coisas e de outros seres. A caracterização juntamente com as atitudes passivas, brutais ou preconceituosas dos personagens guia o leitor em direção a uma imagem de apatia, subserviência e terror, ao mesmo tempo em que contribui para a construção de uma atmosfera opressora e pessimista no romance.

No entanto, embora muitos personagens do romance sejam desumanizados e conformados com essa condição, Winston se diferencia por questionar o espaço em que vive e por querer conhecer a realidade fora do controle do Partido. Mas, ele sabe que para isso, ele deve permanecer consciente da sua existência como homem e, portanto, é necessário que sua

⁴⁶ During the genocide in Rwanda the ethnic category of “Tutsi” was replaced in the discourse of the perpetrators with the signifier “cockroach”, and survivors of the Nazi persecution recall the daily insults of which they were the target: [...] “stupid pigs”, “stupid dogs”[...]. All [of these] serve as example of the use of the *physical* metaphor in dehumanizing practices: by treating the body of their victims as if they were animals, perpetrators reinforce the belief in their non-humanity.

⁴⁷ pursuit of efficiency and regularity, automaton-like rigidity and conformity, and an approach to life that is unemotional, apathetic and lacking in spontaneity.

memória e seus sentimentos sejam preservados. Nesse sentido, o personagem registra suas memórias no diário para que tenha algo concreto em que se apoiar e manter sua mente livre. Os registros no diário passam a exercitar sua mente, trazendo a tona lembranças do passado na forma de sonhos. É justamente quando sonha com sua mãe que ele percebe que a memória e os sentimentos são essenciais para se reeducar como ser humano e construir uma identidade própria. Esse sonho mostra que durante a ascensão do Big Brother ao poder, quando ainda era um garoto de 10 ou 11 anos, ele, a mãe e a irmã passavam fome em um esconderijo. Nesses momentos críticos, sua mãe não podia fazer nada para protegê-los da fome, mas envolvia-os nos braços numa ação instintiva de demonstração de afeto. A partir desse sonho, Winston chega a conclusão de que, embora a atitude da mãe fosse inútil para a sobrevivência dele e da irmã, tratava-se de um ato de amor e esse sentimento não poderia ser modificado por nenhuma fator externo como cansaço, fome e miséria.

Ele não achava [...] que ela era uma mulher peculiar, muito menos inteligente, mesmo assim, ela possuía uma espécie de nobreza, uma espécie de pureza, simplesmente por que os princípios que obedecia eram privados. Seus sentimentos a pertenciam e não podiam ser alterados por fora [...]. Se você ama alguém, você o ama e quando não há mais nada para oferecer, você dar amor. Quando a última porção de chocolate havia acabado, sua mãe envolveu a criança em seus braços. Era inútil, não mudaria nada, não produziria mais chocolate, [...] mas parecia natural para ela fazer isso (ORWELL, 2000, p.149)⁴⁸.

Sua mãe, diferente dos membros do partido que seguiam uma ideologia e eram capazes de matar ou morrer por ela, possuía princípios individuais, ou seja, sentimentos para com o próximo que não podiam ser alterados por qualquer forma de controle. Assim, essa recordação demonstra algo essencial para o desenvolvimento do protagonista: a importância da memória individual na construção de sua própria identidade, uma vez que é a partir dela que Winston aprende que sentir afeto por alguém, ainda que a morte não possa ser evitada, é algo que vale a pena. Com isso, ele também descobre que, existe uma parte no homem que é impenetrável por qualquer tipo de poder e que, portanto, a influência do Big Brother não era absoluta e indestrutível.

A memória de Winston é um aspecto muito recorrente em *Nineteen-Eighty four*, que demonstra a importância da construção da identidade do protagonista em um mundo onde as

⁴⁸ He did not suppose [...] that she had been an unusual woman, still less an intelligent one; and yet she possessed a kind of nobility, a kind of purity, simply because the standards she obeyed were private ones. Her feelings were her own and could not be altered from outside [...]. If you loved someone you loved him, and when you had nothing else to give, you still gave him love. When the last of the chocolate was gone, his mother had clasped the child in her arms. It was no use, it changed nothing, it did not produce more chocolate [...] but it seemed natural to her to do it.

memórias são constantemente apagadas e a individualidade é severamente punida. Candau (2016) afirma que memória e identidade são dois elementos que se complementam na elaboração de uma narrativa de vida, mas é a memória, habilidade que nasce com o sujeito, que guia o indivíduo na busca pela identidade. Em suas próprias palavras:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apóiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. [...] A maior parte dos pesquisadores enfatiza a importância desse campo de estudo para a compreensão dos fenômenos humanos e sociais. Eles insistem igualmente sobre os laços fundamentais entre memória e identidade e sobre o fato de que é a memória, faculdade primeira, que alimenta a identidade. [...] É a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade. (CANDAUI, 2016, p.16).

Desse modo, Winston aos poucos vai edificando uma personalidade própria a partir das recordações de suas experiências. Além disso, histórias como a de sua mãe reforçam a possibilidade de que a vida e as relações sociais eram diferentes antes da ascensão do Big Brother, evocando, assim, sentimentos como amor e compaixão presentes no personagem. Portanto, o sonho de Winston não se trata apenas da recuperação de um fragmento de memória como um fato ocorrido, mas do resgate de sentimentos que passam a fazer parte de sua identidade. Sobre isso, Candau (2016) afirma que a memória trata o passado diferente da história, pois enquanto a última busca ordenar os fatos que ocorreram da maneira mais verossímil possível, a segunda preserva, seleciona e molda o pretérito através da paixão, das emoções (2016, p.132). Assim, a memória do protagonista se manifesta em forma de sonho trazendo consigo sentimentos que colocam em risco o poder de manipulação do Partido.

A revelação que Winston tem de que os sentimentos são ferramentas fortes para escapar do controle é reforçada quando ele conversa com Julia, sua amante. Nesse diálogo, o protagonista reconhece que não há escapatória para eles; que em algum momento serão capturados e confessarão seus crimes, mas, ao mesmo tempo admite que nem a confissão, nem suas vidas são relevantes, o essencial era que não traissem o amor que sentiam um pelo outro.

‘A única coisa que importa é que a gente não traia um ao outro. [...]’
 ‘Se você se refere a confessar,’ ela disse, ‘nós faremos isso, de imediato. Todo mundo sempre confessa’

‘Não quis dizer confessar. Confissão não é traição. O que você diz ou deixa de dizer não importa: apenas os sentimentos importam. Se eles puderem fazer com que eu deixe de te amar --- isso sim, será traição.’
 Ela pensou a respeito, [...] e por fim disse. ‘É a única coisa que eles não conseguem fazer.’ [...]
 ‘Não, é verdade. Eles não conseguem entrar em você’ (ORWELL, 2000, p.150-151)⁴⁹.

De qualquer forma, seja através da preservação do pensamento independente ou dos sentimentos de afeto com o próximo, é possível reconhecer que Winston deseja retirar-se desse mundo de ilusões criado pelo sistema. Nesse sentido, o seu percurso relaciona-se com a alegoria da caverna proposta por Platão em *A República* (380 A.C). Nessa obra, Platão expõe um diálogo entre Glauco e Sócrates, em que este último narra para o primeiro uma metáfora sobre a ascensão da alma para o mundo inteligível. Nessa alegoria, Sócrates descreve uma caverna onde há alguns sujeitos presos por correntes, incapazes de se virar, de modo que só conseguem enxergar a parede que está diante deles. Na parede são projetadas sombras de pessoas e objetos provenientes de indivíduos que passeiam atrás dos prisioneiros e que são iluminados por uma fonte de luz. Uma vez que os cativos estão confinados na caverna desde seu nascimento, eles percebem as projeções na parede como a mais pura realidade. No entanto, pressupõe-se que um desses sujeitos seja levado para fora da morada para que tenha contato com o mundo externo. Feito isso, ele passa a ver os objetos reais dos quais antes enxergava apenas as sombras, e, portanto, adquire outro conhecimento sobre o que acreditava ser a realidade. Mas, devido ao tempo que passou na escuridão, seus olhos são lesionados pela luz do sol, o que significa que o homem precisará de um tempo para conseguir enxergar o novo mundo completamente. De todo modo, o indivíduo finalmente é capaz de ver as formas reais dos objetos e, assim, livra-se da ignorância que, outrora, lhe acompanhava na caverna (PLATÃO, 2004, p.32).

Se considerarmos essa narrativa como uma metáfora à evolução intelectual e espiritual do sujeito, é possível traçarmos uma comparação com alguns elementos presentes em *Nineteen Eighty-Four*. Por exemplo, a caverna representa Oceania, o lugar obscuro, onde diversas pessoas estão presas e são incapazes de enxergar a verdade; os cidadãos do país são os prisioneiros; o Partido segue representado pelos seres que caminham com os objetos reais

⁴⁹ ‘The only thing that matters is that we shouldn’t betray one another [...]’
 ‘If you mean confessing’, she said, ‘we shall do that, right enough. Everybody always confess’. [...]
 ‘I don’t mean confessing. Confession is not betrayal. What you say or do doesn’t matter: only feelings matter. If they could make me stop loving you – that would be the real betrayal’.
 She thought it over. [...] and said finally. ‘It’s the only thing they can’t do’. [...]
 ‘No, that’s quite true. They can’t get inside of you’.

atrás dos cativos, uma vez que ele somente mostra formas distorcidas da realidade; já as sombras fazem referência às mentiras que o governo manipula para a população e Winston é a pessoa que conseguiu sair da caverna, mas que, assim como o personagem de Platão, precisa de um período para que gradativamente seja capaz de assimilar a nova realidade diante dos seus olhos.

Essa mesma alegoria é representada de maneira mais clara quando Winston sonha com O'Brien. Vale lembrar que O'Brien é um dos membros internos do Partido que Winston desconfia não ser totalmente leal ao Big Brother. Assim, o protagonista se identifica com ele e sonha que um dia eles se encontrarão em um lugar livre de opressão.

Ele havia sonhado que estava caminhando através de um quarto escuro. E alguém sentado do lado dele dizia quando ele passava: 'Nos encontraremos no lugar onde não há escuridão.' [...] Ele não conseguia lembrar se foi antes ou depois do sonho que ele vira O'Brien pela primeira vez; muito menos lembrava se quando ele identificou a voz do sonho como sendo a de O'Brien. Mas, de qualquer forma, existia uma identificação. O'Brien era quem falava com ele no escuro (ORWELL, 2000, p.25).⁵⁰

A caminhada de Winston no quarto escuro representa a sua tentativa de escapar da caverna, ou melhor, da realidade imposta pelo Partido. Nesse espaço de trevas, ele encontra a única pessoa com quem ele sente que possui algo em comum: O'Brien, que, por sua vez, menciona um encontro no lugar onde não há escuridão. Esse local simboliza a libertação final da personagem; a sua vitória sobre as formas de controle do governo; a conquista do conhecimento da realidade concreta e do seu desenvolvimento como ser humano.

Entretanto, o caminho que ele deve percorrer para que o desejo de liberdade se concretize passa por um trajeto marcado não apenas por reflexões, mas também por atitudes. E uma dessas primeiras atitudes diz respeito, como já analisamos anteriormente, à utilização da língua, a qual ocorre através da sua escrita no diário. Esse objeto é de fundamental importância para a consciência do personagem por que é lá que ele pode usar a língua da maneira como quiser, ou seja, sem as determinações de forma do *Newspeak* e nem de restrições de conteúdo impostas pelo Partido. Desse modo, ele consegue anotar seus pensamentos e chegar a conclusões sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive. Por

⁵⁰ He had dreamed that he was walking through a pitch dark room. And someone sitting to one side of him had said as he passed: ' We shall meet in the place where there is no darkness'. [...] He could not now remember whether it was before or after having the dream that he had seen O'Brien for the first time; nor could he remember when he had first identified the voice as O'Brien's. But at any rate the identification existed. It was O'Brien who had spoken to him out of the dark.

exemplo, a noção de que existe uma realidade concreta e imutável se manifesta primeiramente através do seu pensamento e depois converte-se em língua escrita.

O partido dizia para rejeitar as evidências diante de seus olhos e ouvidos. [...] Eles estavam errado e ele estava certo. [...] O mundo concreto existe, suas leis não mudam. As rochas são duras, a água é molhada, objetos sem apoio caem em direção ao centro da terra. Com o sentimento de que estava [...] demonstrando um axioma importante, ele escreveu:

Liberdade é a liberdade de dizer que dois mais dois são quatro. Se isso for reconhecido, todo o resto segue (ORWELL, 2000, p.74).⁵¹

Portanto, a expressão “dois mais dois são quatro” resume sua conclusão de que existem coisas no mundo que são inalteráveis e que, embora o Partido tente fazer com que as pessoas acreditem que tudo é subjetivo, os elementos concretos continuam existindo como são. E é através dessa observação de coisas óbvias como um simples cálculo matemático, que é possível aceitar os outros elementos inalteráveis do universo.

Outra atitude do personagem que contribui para seu desenvolvimento diz respeito às relações sexuais. Como o sexo é um dos aspectos da vida privada que é controlado pelo Partido, Winston vê na promiscuidade uma espécie de revolução contra o sistema. No entanto, essa percepção surge a partir de uma experiência frustrada do personagem em seu casamento. Vale lembrar que todos os matrimônios devem passar por uma aprovação do governo e que o sexo no casamento é apenas uma prática com fins reprodutivos. E é justamente o fato de sua esposa acatar de maneira inquestionável essas restrições que Winston não se sente a vontade com ela. É possível perceber a aversão do protagonista a partir da descrição do ato sexual entre os dois.

Assim que ele a tocava, ela parecia estremecer e enrijecer-se. Abraçá-la era como abraçar um boneco de madeira, [...] a rigidez dos seus músculos pareciam dar essa impressão. Ela deitava lá com os olhos fechados, nem resistindo nem cooperando, mas sendo submissa. Era extraordinariamente embaraçoso, e depois de um tempo, tornava-se horrível (ORWELL, 2000, p.62)⁵².

Depois de alguns meses eles se separam e Winston procura uma relação sexual fora das normas do Partido, e, portanto, ilegal, que resulta no encontro com uma prostituta. Mas, o

⁵¹ The Party told you to reject the evidence of your eyes and ears. [...] They were wrong and he was right . [...] The solid world exists, its laws do not change. Stones are hard, water is wet, objects unsupported fall towards the earth centre. With the feeling that he was [...] setting forth axiom, he wrote:

Freedom is the freedom to say that two plus two make four. If that is granted, all else follows.

⁵² As soon as he touched her she seemed to wince and stiffen. To embrace her was like embracing a jointed wooden image, [...] the rigidity of her muscles managed to convey that impression. She would lie there with shut eyes, neither resisting nor co-operate, but submitting. It was extraordinarily embarrassing, and, after a while, horrible.

ato sexual mais significativo ocorre através de seu relacionamento com um membro do Partido, Julia. É com essa mulher que Winston não possui obrigação de nenhuma natureza, nem moral e tampouco monetária. O sexo nesse caso torna-se apenas uma atividade prazerosa, que posteriormente evolui para algo realizado com amor. Em seu primeiro encontro com Julia já é possível notar a diferença entre a relação desagradável que ele mantinha com sua ex-esposa.

A cintura da garota na junta do seu braço era macia e ardente. Ele a puxou para si de modo que ficassem com os peitos encostados; o corpo dela parecia derreter dentro do seu. [...] Seus lábios se uniram. [...] Quando separaram seus rostos um do outro novamente, ambos suspiraram profundamente (ORWELL, 2000, p. 114)⁵³.

Nessa última descrição, é possível perceber que há uma relação espontânea, a qual não havia no matrimônio do protagonista. Ele realmente sente-se atraído por Júlia e mais adiante, quando os encontros tornam-se mais frequentes, ambos deixam transparecer que a relação sexual se desenvolve para uma união afetuosa, afirmando que nem o Partido é capaz de destruir o amor que sentiam um pelo outro. Por meio desse relacionamento, Winston fortalece sua condição humana através da eliminação gradativa da influência do Partido, que é perceptível na sua mudança física e comportamental.

Quatro, cinco, seis ---- sete vezes eles se encontraram durante o mês de junho. Winston havia deixado o hábito de beber gim a toda hora. Ele parecia não ver mais necessidade nisso. Ele ganhara peso, sua úlcera varicosa havia diminuído, deixando apenas uma marca marrom na pele [...], seus ataques de tosse pela manhã haviam cessados. O processo de viver deixava de ser intolerável (ORWELL, 2000, p. 136)⁵⁴.

No entanto, sua transformação deve-se também a outra atitude relevante: a aquisição de um esconderijo. Depois de um longo período de encontros em locais diferentes com Julia, Winston decide alugar um quarto numa zona proletária, onde ele sabe que é mais seguro. O imóvel que adquire do Sr. Charrington torna-se um lugar precioso por que é onde Winston não se sente vigiado por nenhuma *telescreen* e, portanto, é onde pode se expressar, fazer sexo e falar sobre qualquer assunto. O cômodo simboliza também uma espécie de conexão do protagonista com o passado, uma vez que é repleto de objetos antigos, que remonta uma

⁵³ The girl's waist in the Bend of his arm was soft and warm. He pulled her round so that they were breast to breast; her body seemed to melt into his. [...] Their mouths clung together. [...] When they moved their faces apart again both of them sighed deeply.

⁵⁴ Four, five, six --- seven times they met during the month of June. Winston had dropped his habit of drinking gin at all hours. He seemed to have lost the need for it. He had grown fatter, his varicose ulcer had subsided, leaving only a brown stain on the skin above his ankle, his fits of coughing in the early morning had stopped. The process of life had ceased to be intolerable.

época em que não havia a tirania do Big Brother. Como é possível analisar no fragmento abaixo:

O quarto tinha despertado nele um tipo de nostalgia, uma espécie de memória ancestral. Parecia-lhe que ele sabia exatamente como era se sentar em um quarto como aquele [...]: totalmente sozinho, completamente seguro, sem ninguém lhe observando, sem vozes lhe oprimindo, sem qualquer som além do barulho da chaleira e do tique-taque amigável do relógio (ORWELL, 2000, p. 88)⁵⁵.

Mesmo quando não está no cômodo Winston sente-se bem por que simplesmente lembra que existe um lugar onde ele não precisa se reprimir de forma alguma, um espaço onde é possível voltar no tempo. Porém, esse vínculo com o quarto não se trata apenas de lembranças de eventos específicos ou objetos nostálgicos, mas de um período em que as pessoas eram verdadeiramente humanas. Na passagem abaixo, o protagonista enfatiza esse aspecto ao usar o adjetivo “extinto” para se referir a antiga raça humana e aos sujeitos que, de alguma forma, se posicionam contra o controle do Partido, ou seja, ele, Julia e o Sr. Charrington.

Agora que eles tinham um lugar seguro, quase que uma casa, não parecia tão ruim o fato de eles só poderem se encontrar com pouca frequência e por apenas algumas horas. O que importava era que o quarto em cima da loja de antiguidades existisse. Saber que ele estava lá, inviolado, era quase como estar dentro dele. O quarto era um mundo, um receptáculo do passado onde animais extintos podiam caminhar. O Sr. Charrington, pensou Winston, era outro animal extinto (ORWELL, 2000, p. 136-137).⁵⁶

Dessa forma, sua atitude em adquirir um imóvel para seus encontros secretos se transforma em uma ação bem mais significativa para ele do que simplesmente manter sua vida sexual ativa. Trata-se de uma ação que revela, de maneira concreta e simbólica, um tempo onde o Big Brother não existia e as pessoas eram livres para viver como quisessem. Portanto, Winston habita no quarto como se vivesse naquela época e é inclusive na segurança desse espaço que, posteriormente, ele sente-se a vontade para ler o livro proibido de Goldstein, um objeto que adquire como resultado de outra atitude revolucionária: o encontro com O'Brien.

⁵⁵ The room had awakened in him a sort of nostalgia, a sort of ancestral memory. It seemed to him that he knew exactly what it felt like to sit in a room like this [...]: utterly alone, utterly secure, with nobody watching you, no sound except the singing of the kettle and the friendly ticking of the clock.

⁵⁶ Now that they had a secure hiding-place, almost at home, it did not even seem a hardship that they could only meet infrequently and for a couple of hours at a time. What mattered was that the room over the junk-shop should exist. To know that it was there, inviolate, was almost the same as being in it. The room was world, a pocket of the past where extinct animals could walk. Mr. Charrington, thought Winston, was another extinct animal.

A fascinação de Winston por O'Brien é revelada desde o início do romance quando o protagonista diz que não acredita na ortodoxia dele, embora não tenha certeza absoluta sobre isso. Mas, Winston pressente que o sonho que teve com O'Brien no corredor escuro, onde escuta sua voz falando de um encontro no lugar onde não havia escuridão, se tornaria realidade em breve.

Winston nunca foi capaz de dizer com certeza [...] se O'Brien era um amigo ou um inimigo. E isso parecia não ter tanta importância. Havia uma conexão entre eles [...] 'Nos encontraremos no lugar onde não há escuridão', ele havia dito. Winston não sabia o que isso significava, mas sabia que de uma maneira ou de outra, isso se tornaria realidade (ORWELL, 2000, p.26)⁵⁷.

Desse modo, é possível perceber que Winston, de fato, acredita numa ligação com O'Brien ainda que não seja de maneira amistosa. E essa conexão juntamente com a desconfiança que ele tem sobre a lealdade de O'Brien ao Partido faz com que Winston alimente cada vez mais sua obsessão por ele. Então, quando O'Brien surpreendentemente o convida para ir a sua casa para que ele lhe entregue um dicionário de Newspeak, Winston não hesita em nenhum momento e vai ao encontro ao lado de Julia. Lá, o personagem principal confessa que odeia o Partido e tudo que ele representa e O'Brien retribui, revelando que também é um conspirador infiltrado no governo. O'Brien também fala que realmente existe um grupo de anarquistas que é liderado por Goldstein e que eles tentam destruir a tirania do Partido sob diversas formas. Depois que tudo é esclarecido, Winston e Julia são nomeados por ele como membros do grupo secreto e em seguida deixam sua casa com o livro proibido, que devem ler para que entendam melhor o intuito da conspiração contra o Big Brother.

O encontro de Winston e O'Brien marca um ponto muito significativo para o desenvolvimento do personagem por que simboliza um avanço em direção ao lugar onde não há escuridão, uma vez que muitas questões obscuras passaram a ficar claras para o protagonista. Desse modo, O'Brien funciona como um guia para Winston, confirmando a existência de uma conspiração contra o Partido e lhe entregando o livro de Goldstein, que explica a verdadeira natureza da sociedade de Oceania. Pouco tempo depois dessa reunião, Winston ganha um pouco mais de esperança. Ele percebe que não está só na luta contra o sistema e que não é louco por enxergar coisas que ninguém mais enxergava. Esse fato pode

⁵⁷ Winston had never be able to feel sure – [...] whether O'Brien was a friend or an enemy. Nor did it even seem to matter greatly. There was a link of understanding between them [...]. 'We shall meet in the place where there is no darkness,' he had said. Winston did not know what it meant, only that in some way or another it would come true.

ser confirmado a partir do sentimento de solidão que ele nutria antes de se encontrar com O'Brien. Nesses momentos, Winston se sentia sozinho e confuso, como podemos ver a seguir:

Ele sentia como se estivesse vagando na floresta do fundo do mar, perdido em um mundo monstruoso onde ele próprio era o monstro. Ele estava só. O passado estava morto, o futuro era inimaginável. Que certeza ele tinha que alguma criatura viva estava do seu lado? (ORWELL, 2000, p.26, 27)⁵⁸.

Mas, depois do encontro com O'Brien e de tudo que foi revelado, Winston tem a certeza de que existem outros como ele que defendem o estabelecimento de uma realidade concreta. E é essa certeza que lhe dá um pouco de esperança e de confiança em seu conhecimento e na sua própria sanidade mental.

Ela sabia melhor do que antes que ele não estava louco. [...] Havia verdades e inverdades e se você se apegasse a verdade mesmo contra o mundo inteiro, você não estava louco. Um raio do sol poente entrou pela janela e pousou sob seu travesseiro. Ele fechou os olhos. O sol no seu rosto e o corpo macio da garota tocando o seu lhe deram um sentimento forte, sonolento e confiante. Ele estava seguro, tudo estava bem. (ORWELL, 2000, p. 196)⁵⁹.

Desse modo, Winston completa seu círculo. Seus pensamentos, seus registros no diário e suas ações até aqui o levaram a adquirir o conhecimento pleno de que o mundo em que vivia não estava certo, mas acima de tudo, contribuíram para que ele caminhasse em direção a uma revolução pessoal e social. Tal percurso pode ser verificado pelo próprio personagem, que reflete sobre os eventos que o guiaram até ali: “O primeiro passo havia sido um segredo, pensamento involuntário, o segundo tinha sido a abertura do diário. Ele havia evoluído do pensamento às palavras, e agora das palavras às ações (ORWELL, 2000, p.144)⁶⁰”. Todo esse percurso o garantiu alguma segurança e esperança de que talvez o futuro não fosse tão horrível como ele imaginava. Seus momentos de alívio demonstram que talvez houvesse de fato uma saída para ele e para a humanidade, pois ele, Winston, não estava sozinho naquela empreitada, uma vez que O'Brien, Julia e até Mr. Charrington mostravam que o poder do Partido não era invencível.

⁵⁸ He felt as though he were wandering in the Forest of the sea bottom, lost in a monstrous world where he himself was the monster. He was alone. The past was dead, the future was unimaginable. What certainty had he that a single human creature now living was on his side?

⁵⁹ He knew better than before that he was not mad. There was truth and there was untruth, and if you clung to the truth even against the whole world, you were not mad. A yellow beam from the sinking sun slanted in through the window and fell across the pillow. He shut his eyes. The sun on his face and the girl's smooth body touching his own gave him a strong, sleepy, confident feeling. He was safe, everything was all right.

⁶⁰ The first step had been a secret, involuntary thought, the second had been the opening of the diary. He had moved from thoughts to words, and now from words to actions.

Entretanto, todo esse processo é destruído quando Winston descobre que foi enganado. Ele e Julia são surpreendidos pela *Thought Police* em um de seus encontros no quarto. O protagonista descobre que o lugar estava sendo vigiado o tempo todo por uma *telescreen* escondida atrás de um quadro e que o Sr. Charrington era um espião disfarçado. Então, os dois são levados separadamente para o *Ministry of Love*, local onde os inimigos do governo são torturados.

No *Ministry of Love*, Winston é surpreendido pelo fato de que O'Brien também é um agente secreto do Big Brother e que tudo havia sido arquitetado para que ele fosse preso em flagrante. Assim, o esconderijo, os encontros com Julia, o livro e até o diário foram deliberadamente permitidos pelo Partido no intuito de fazer com que Winston e sua amante revelassem suas verdadeiras intenções.

Na prisão, O'Brien tenta convencer Winston de que ele está louco por que tenta enxergar uma realidade fora dos domínios do Partido. Segundo ele, não existe uma realidade concreta; na verdade, ela está na mente das pessoas e, uma vez que o Partido manipula o que as pessoas pensam, a realidade torna-se o que o Partido quer que ela seja. Em suas palavras:

Mas eu te digo, Winston, a realidade não é externa. A realidade existe apenas na mente humana e em nenhum outro lugar [...]. Qualquer coisa que o Partido diga que é verdade, é verdade. É impossível enxergar a realidade, que não seja olhando através dos olhos do Partido. Esse é um fato que você precisa aprender, Winston. É necessário um ato de autodestruição, um esforço da vontade. Você precisa se tornar humilde antes para depois se tornar sensato (ORWELL, 2000, p. 225)⁶¹.

Portanto, o objetivo de O'Brien é modificar a mente de Winston para que ele passe a acreditar na realidade que todas as outras pessoas veem. Para isso, O'Brien se utiliza da tortura física para conseguir modificar as crenças do protagonista, utilizando um equipamento que torce os membros de Winston toda vez que ele dá uma resposta não satisfatória.

O'Brien levantou sua mão esquerda com a parte de trás de frente para Winston e o polegar escondido mostrando quatro dedos esticados.
 'Quantos dedos eu estou mostrando, Winston?'
 'Quatro'
 'E se o Partido diz que não é quatro, mas cinco, então quanto dedos tem?'
 'Quatro'
 A palavra terminou com um grito de dor. (ORWELL, 2000, p. 226)⁶².

⁶¹ But I tell you Winston, that reality is not external. Reality exists in the human mind, and nowhere else. Whatever the Party holds to be true, is truth. It is impossible to see reality except by looking through the eyes of the Party. That is the fact that you have got to re-learn, Winston. It needs an act of self destruction, an effort of the will. You must humble yourself before you can become sane.

⁶² O'Brien held up his left hand, its back towards Winston, with the thumb hidden and the four fingers extended.

As torturas continuam incessantemente por que Winston não consegue enxergar uma realidade diferente da que está diante dos seus olhos, ou seja, a quantidade de dedos continua sendo quatro. Mas, embora O'Brien seja o responsável pela tortura, Winston não o enxerga como seu carrasco por que não existe hostilidade entre os dois. Na verdade, a relação entre eles é como se fosse de um pai tentando ensinar algo a um filho. Isso pode ser verificado em um dos intervalos das seções de tortura.

Por um momento ele se apegou a O'Brien como um bebê, curiosamente confortado pelos ombros e braços pesados dele. Ele sentia que O'Brien era seu protetor, que a dor era algo que vinha de fora, de alguma outra fonte, e que era O'Brien que o salvaria disso.

'Você aprende devagar, Winston,' disse O'Brien gentilmente.

'O que eu posso fazer?' ele murmurou. 'O que eu posso fazer para enxergar o que está diante dos meus olhos?' (ORWELL, 2000, p. 227)⁶³.

Nessa passagem é possível perceber que Winston sente o desejo de compreender o que O'Brien tenta lhe explicar e que o castigo que recebe não parte daquele homem, mas de outro elemento externo. Na verdade, Winston percebe que o que pode lhe salvar é justamente os ensinamentos de O'Brien. Essa conexão existente entre os dois já havia sido demonstrada desde o momento em que Winston havia sonhado com ele. No sonho, o protagonista escuta a sua voz no lugar escuro e percebe ali que, de alguma forma, há uma compreensão mútua.

A dor física juntamente com o tom de voz paterna e intelectualmente "superior" de O'Brien faz com que Winston comece a reconsiderar a validade do seu discurso. Então, quando O'Brien lhe pergunta novamente sobre a quantidade de dedos que está mostrando, a mente do protagonista se confunde e ele não consegue lhe dar uma resposta, ficando, portanto, mais vulnerável ao processo de "reeducação".

Ele estava tentando contar, mas não conseguia lembrar por que. Ele sabia apenas que era impossível contá-los. [...] Quando abriu seus olhos foi para descobrir que ele ainda estava vendo a mesma coisa. Incontáveis dedos, como árvores que se mexiam [...] cruzando-se e recruzando-se. Fechou os olhos novamente.

'Quantos dedos eu estou mostrando, Winston?'

'How many fingers am I holding up, Winston?'

'Four'

'And if the Party says that it is not four but five – then how many?'

'Four'

The word ended in a gasp of pain.

⁶³ For a moment he clung to O'Brien like a baby, curiously comforted by the heavy arm round his shoulders. He had the feeling that O'Brien was his protector, that the pain was something that came from outside, from some other source, and that it was O'Brien who would save him from it.

'You are a slow learner, Winston,' said O'Brien gently.

'How can I help it? He blubbered. 'How can I help seeing what is in front of my eyes?'

‘ Eu não sei. Eu não sei. Você vai me matar se fizer isso novamente’
 ‘Bem melhor’, disse O’Brien (ORWELL, 2000, p.228)⁶⁴.

A resposta de Winston contradiz uma afirmação que fez anteriormente no diário, em que declara que se é possível afirmar que dois mais dois são quatro, logo é possível assumir que existem verdades imutáveis na natureza. Mas, nesse caso, ele demonstra que não possui certeza alguma e que é possível que O’Brien esteja certo, ou melhor, é provável que ele (Winston) esteja, de fato, louco.

Ele não está fingindo, pensou Winston, ele não é um hipócrita; ele acredita em cada palavra que diz. O que mais oprimia ele era a consciência de sua própria inferioridade intelectual. [...] O’Brien era um indivíduo maior do que ele em todos os aspectos. Não havia uma ideia que ele tinha, ou que poderia ter, que O’Brien já não soubesse. Sua mente continha a mente de Winston. Mas naquele caso, como poderia ser verdade que O’Brien era louco? Devia ser ele, Winston, que era louco (ORWELL, 2000, p.231, 232)⁶⁵.

O’Brien aproveita a vulnerabilidade de Winston e utiliza um equipamento em sua cabeça para apagar uma grande parcela de sua memória. Após esse tratamento, o protagonista consegue recordar de poucas coisas, além de seu nome, o de O’Brien e de seu amor por Julia. A partir desse processo, O’Brien começa a propor informações falsas para Winston, que prontamente as aceita como verdade, mostrando que daquele momento em diante, sua mente estava vazia e pronta para ser preenchida com qualquer ideia.

Algo havia acontecido dentro de sua cabeça. [...] Em algum lugar havia um grande fragmento de vazio, como se um pedaço do seu cérebro tivesse sido removido.
 [...] ‘Com que país Oceania está em guerra?’
 [...] ‘Eu não lembro’
 [...] ‘Oceania está em guerra com a Eastasia. Você lembra disso agora?’
 ‘Sim’.
 [...] O’Brien levantou os dedos da mão esquerda com o polegar escondido.
 ‘Tem cinco dedos aqui. Você vê cinco dedos?’
 ‘Sim’. (ORWELL, 2000, p.233)⁶⁶.

⁶⁴ He was trying to count them, he could not remember why. He knew only that it was impossible to count them.[...] When he opened his eyes it was to find out that he was still seeing the same thing. Innumerable fingers, like moving trees, [...] crossing and recrossing. He shut his eyes again.

‘How many finger am I holding up, Winston?’

‘I don’t know. I don’t know. You will kill me if you that again.’

‘Better’, said O’Brien.

⁶⁵ He is not pretending, thought Winston; he is not a hypocrite; he believes every word he says. What most oppressed him was the consciousness of his own intellectual inferiority. O’Brien was being in all ways larger than himself. There was no idea that he had ever had, that O’Brien not long ago known, examined and rejected. His mind contained Winston’s mind. But in that case how could it be true that O’Brien was mad? It must be he, Winston, who was mad.

⁶⁶ Something had happened inside his head. [...] somewhere or other there was a large patch of emptiness, as though a piece had been taken out of his brain.

‘[...] What country is Oceania at war with?’

Visto que a mente do personagem principal se encontrava completamente manipulável, O'Brien explica todo o funcionamento de Oceania para Winston no intuito de fazer com que ele aceite melhor a dinâmica daquela sociedade e assim convencê-lo a fazer parte do sistema. Segundo ele, o poder é coletivo e qualquer um pode se tornar poderoso e imortal se ele/ela estiver disposto a fazer parte de algo maior, ou seja, do Partido.

O indivíduo só consegue poder quando ele deixa de ser um indivíduo. [...] Sozinho, o ser humano é sempre derrotado. Deve ser assim, por que todo ser humano está condenado a morrer, o que é a maior de todas as falhas. Mas se ele conseguir se submeter completamente, se conseguir escapar da própria identidade, se conseguir fundir-se com o Partido, então ele se torna o Partido e, portanto, poderoso e imortal (ORWELL, 2000, p.239).⁶⁷

Com esse discurso, O'Brien tenta mostrar que o Partido é indestrutível já que ele não é simplesmente um sistema formado de elementos físicos, mas trata-se de uma ideia que sobrevive na coletividade dos cidadãos. E Winston “é uma falha no sistema” (Orwell, 2000, p.230)⁶⁸ que precisa ser corrigida através de sua completa subordinação e reaprendizagem.

Depois que O'Brien insere todas as novas informações na mente do protagonista, Winston começa a ter cada vez mais consciência de sua própria insanidade e do poder indestrutível do Partido. O sucesso de sua reeducação pode ser verificado quando ele escreve num pedaço de papel a expressão “dois mais dois é igual a cinco”, reafirmando a imposição de O'Brien e, ao mesmo tempo, concordando com um enunciado que simbolicamente representa sua submissão.

Ele não podia mais lutar contra o Partido. Além disso, o Partido estava certo. Devia ser assim: Como o cérebro coletivo e imortal poderia estar errado? [...] Era apenas uma questão de pensar como eles pensavam. [...].

Ele começou a escrever os pensamentos que vinham em sua cabeça. [...]

LIBERDADE É ESCRAVIDÃO.

Depois, quase sem pausa, ele escreveu abaixo:

‘[...] I don’t remember’.

‘[...] Oceania is at war with Eastasia. Do you remember now?’

‘Yes’.

[...] O’Brien held up the fingers of his left hand, with the thumb concealed.

‘There are five fingers there. Do you see five fingers?’

‘Yes’.

⁶⁷ The individual only has power in so far as he ceases to be an individual. [...] Alone-free the human being is always defeated. It must be so, because every human being is doomed to die, which is the greatest of all failures. But if he can make complete utter submission, if he can escape from his identity, if he can merge himself in the Party so that he is the Party, then he is all-powerful and immortal.

⁶⁸ [...] is a flaw in the pattern.

DOIS MAIS DOIS É IGUAL A CINCO.

[...] Ele aceitava tudo. [...] Como era fácil! Era só se render e todo o resto é consequência. (ORWELL, 2000, p. 250, 251)⁶⁹.

Portanto, Winston percebe que é inútil lutar contra um sistema em que todos os membros estão sempre em sintonia no nível mental. Então, ele aceita que a decisão mais fácil e mais lógica é concordar com o que todos acreditam e se tornar mais uma célula no todo estruturado, que é o Partido.

No entanto, embora Winston aceitasse qualquer informação que o Partido lhe impusesse sobre os eventos históricos e até sobre as leis da natureza, ele ainda o odiava. Não somente o Partido, mas também o líder, Big Brother, que incorporava todos os princípios os quais ele era forçado a seguir. Em outras palavras, O'Brien conseguiu fazer com que Winston enxergasse uma lógica no funcionamento de Oceania, mas não conseguiu fazer com que ele gostasse daquela modo de vida e muito menos que o protagonista amasse o Big Brother. Isso é evidenciado quando Winston lembra de Julia e começa a chamar pelo seu nome, revelando que seus sentimentos por ela não haviam sido modificados.

O suor desceu da sua espinha. Ele escutava a si mesmo gritar bem alto:

‘Julia! Julia! Julia, meu amor! Julia!’

Por um momento ele teve uma alucinação esmagadora de sua presença. Ela parecia não somente estar com ele, mas dentro dele [...].

Ele obedecia o Partido, mas ele ainda odiava o Partido. Antigamente ele tinha escondido uma mente herética por trás de uma aparência de conformidade. Agora ele havia dado um passo para trás: Na mente ele havia se rendido, mas ele tinha esperança de manter seu coração inviolado. Ele sabia que estava errado, mas ele preferia estar errado (ORWELL, 2000, p. 253)⁷⁰.

O'Brien sabe que Winston ainda alimenta sentimentos por Julia e que seu amor por ela pode ser arriscado para a lealdade do Big Brother. Quando o protagonista assume que odeia o líder do Partido, O'Brien responde: “Você deve amar o Big Brother. Obedecê-lo não é o

⁶⁹ He could not fight against the Party any longer. Besides, the Party was in the right. It must be so: how could the immortal, collective brain be mistaken? [...] It was merely a question of learning to think as they thought. [...] He began to write down the thoughts that came into his head [...]:

FREEDOM IS SLAVERY.

Then almost without a pause he wrote beneath it.

TWO AND TWO MAKE FIVE

[...] He accepted everything. [...] How easy it was! Only surrender and everything else follows.

⁷⁰ The sweat broke out on his backbone. He had hear himself cry aloud.:

‘Julia! Julia! Julia, my love!’

For a moment he had an overwhelming hallucination of her presence. She had seemed to be not merely with him, but inside him. [...]

He obeyed the Party but he still hated the Party. In the old days he had hidden an heretical mind beneath an appearance of conformity. Now he retreated a step further: in the mind he had surrendered, but he had hoped to keep the inner heart inviolate. He knew that he was in the wrong, but he preferred to be in the wrong.

suficiente: você deve amá-lo” (ORWELL, 2000, p.255)⁷¹. E então, encaminha Winston para última etapa do “tratamento” no quarto 101, lugar que possui o maior medo de cada pessoa, no caso do protagonista, são ratos.

Ao chegar ao cômodo, Winston é preso em uma cadeira e tem todos os seus membros imobilizados. O’Brien entra no quarto segurando uma gaiola com dois ratos dentro. O objeto, que é encaixado na cabeça de Winston, possui alguns compartimentos que separam os ratos do seu rosto e O’Brien é o único que pode permitir (ou não) que os animais ataquem o personagem principal. Durante esse processo de tortura psicológica, O’Brien fala para Winston que quando alguém está em uma situação de perigo, as atitudes que o indivíduo toma para escapar vivo não tem nada a ver com covardia ou coragem, mas trata-se apenas de instinto de sobrevivência. E é isso que ele espera do protagonista, uma ação instintiva que o tire daquela situação.

‘Coragem e covardia não estão envolvidos. Se você está caindo de uma grande altura não é covardia se você se apegar a uma corda. Se você precisa sair de águas profundas não é covardia encher os seus pulmões de ar. É meramente um instinto que não pode ser desobedecido. É a mesma coisa com os ratos. Para você eles são insuportáveis. [...] Você fará o que for exigido de você.’
 ‘Mas, o que é; o que é isso? Como posso fazer algo que não sei o que é?’ (ORWELL, 2000, p. 257)⁷².

O’Brien aumenta o nível de tortura, abrindo os compartimentos e aproximando os ratos do rosto de Winston. Em pânico, o personagem principal percebe que a única maneira de ser salvo é se alguém fosse colocado ali no lugar dele. E, assim, lembra de uma pessoa que pode substituí-lo naquela situação: Julia. É o corpo dela que Winston utiliza simbolicamente para se proteger contra os roedores e se salvar da morte.

Tarde demais, talvez tarde demais. Mas ele de repente entendeu que no mundo inteiro havia apenas uma pessoa para quem ele podia transferir sua punição, um corpo que ele podia colocar entre ele e os ratos. E começou a gritar freneticamente, de novo e de novo:
 ‘Faça isso com Julia! Faça com Julia! Não eu! Julia! Eu não me importo com o que você faça com ela! Desfigurem o seu rosto, esfolem-na até os ossos. Eu não! Julia! Eu não!’ (ORWELL, 2000, p.259)⁷³.

⁷¹ You must love Big Brother. It is not enough to obey him: you must Love him.

⁷² Courage and cowardice are not involved. If you are falling from high it is not cowardly to clutch at a rope. If you have come up from deep water it is not cowardly to fill your lungs with air. It is merely an instinct which cannot be disobeyed. It is the same with the rats. For you they are unendurable. [...] you will do what is required of you.

‘But what is it, what is it? How can I do it if I don’t know what it is?’

⁷³ Too late, perhaps too late. But he had suddenly understood that in the whole world there was just one person to whom he could transfer his punishment- one body that he could thrust between himself and the rats. And he was

Ao pedir para ser substituído por Julia, Winston trai o amor que sentia por ela, fazendo exatamente o contrário do que havia combinado com a amante antes de ser preso, ou seja, de que não trairiam o amor que tinham um pelo outro. Dessa forma, sua afirmação de que os sentimentos não poderiam ser alterados por elementos externos, também se prova equivocada, uma vez que foi através de muita tortura física e psicológica que ele se rendeu a ideologia do Partido.

Depois que seu processo de “cura” é completo, Winston é libertado para viver em sociedade novamente. Em alguns momentos, o protagonista chega a encontrar Julia por acaso e os dois trocam rápidas palavras, mas não demonstram nenhum interesse afetivo um pelo outro. Em um desses encontros, Winston até tenta uma abordagem sexual e envolve Julia em seus braços, mas é surpreendido por sua própria falta de desejo e pela apatia e submissão de Julia.

Ele passou o braço pela cintura dela. [...] Não havia teletelas, mas talvez houvesse microfones escondidos. Não tinha importância. Nada tinha importância. Podiam ter se deitado no chão e feito aquilo, se quisessem. Winston gelou de horror diante da ideia. Julia, por sua vez, não esboçou reação ao ser envolto pelo braço dele. [...] Winston soube o que se modificara nela. [...] A diferença é que sua cintura estava mais pesada e surpreendentemente mais rígida. Ele se lembrou da ocasião em que, após a explosão de um míssil, ajudara a tirar um cadáver do meio dos escombros, e recordou seu espanto não apenas com o incrível peso do corpo, como também de sua rigidez e difícil manipulação [...]. O corpo dela [Julia] tinha essas características. (ORWELL, 2000, p.263).⁷⁴

Nesse momento é possível ver que ambos os personagens tratam o momento com indiferença e sem qualquer tipo de preocupação, pois já não sentem nada um pelo outro e sabem que não representam mais qualquer tipo de ameaça ao Partido. Embora a atitude de Winston demonstre uma tentativa de se satisfazer sexualmente, essa possibilidade é rapidamente descartada quando o protagonista se sente aterrorizado pela ideia de ter relações sexuais com sua colega. Julia, por sua vez, também não demonstra nenhum interesse

shouting frenetically over and over: ‘Do it to Julia! Do it Julia! Not me! Julia! I don’t care what you do to her. Tear her face off, strip her to the bones. Not me! Julia! Not me!’

⁷⁴ He puts his arms round her waist. [...] There was no telescreen, but there must be hidden microphones: besides, they could be seen. It did not matter, nothing mattered. They could have lain down on the ground and done *that* if they had wanted to. His flash froze with horror at the thought of it. She made no response whatever to the clasp of his arm; she did not even try to disengage herself. He knew now what had changed in her. [...] It was that her waist had grown thicker, and, in a surprising way, had stiffened. He remembered how once, after the explosion of a rocket bomb, he had helped to drag a corpse out of some ruins, and had been astonished not only by the incredible weight of the thing, but by its rigidity and awkwardness to handle. [...] Her body felt like that.

emocional ou físico no personagem principal. Quando Winston agarra sua cintura ela não reage de nenhuma forma. E é por meio de sua rigidez e submissão que o protagonista a compara com um cadáver, negando, desse modo, qualquer presença de espontaneidade e vida na sua ex-companheira.

Nas últimas páginas, a narrativa reforça mais uma vez que a capacidade de pensamento próprio de Winston é completamente destruída também. Se antes o personagem principal afirmava que havia uma lógica imutável na natureza que independia da subjetividade humana (representado pelo cálculo $2+2=4$), agora ele aceitava qualquer absurdo que o partido impusesse como verdade como, por exemplo, a máxima de que $2 + 2 = 5$.

Seus pensamentos mais uma vez divagaram. De modo quase inconsciente, escreveu com o dedo na poeira da mesa: $2 + 2 = 5$.
 “Eles não podem entrar em você”, dissera Julia. Mas podiam entrar, sim. “O que lhe acontecer aqui é para sempre”, dissera O’Brien. Era verdade. Havia coisas – atos cometidos pela própria pessoa- das quais não era possível recuperar-se. Algo era destruído dentro do peito; queimado, cauterizado. (ORWELL, 2000, p.262)⁷⁵.

No final, a submissão de Winston tanto no nível intelectual como emocional mostrou que Julia estava errada e que o Partido era capaz de penetrar no nível mais íntimo de cada pessoa. A fala de O’Brien, por sua vez, demonstra o estado irreversível de Winston, que é incapaz de reacender a paixão que sentia por Julia e de acreditar novamente em qualquer lógica fora dos interesses do Partido.

A narrativa se conclui com Winston sentado em um restaurante tomando gim e esperando notícias do *front* de batalha na teletela. Quando são anunciadas boas notícias sobre a guerra, Winston vibra freneticamente e passa a refletir sobre as dúvidas que ainda tinha em relação ao poder e a proteção do líder do Partido. Diante disso, o protagonista parece não alimentar mais dúvida alguma e, assim, consegue dar um passo definitivo para o estágio final de sua transformação: o amor espontâneo e incondicional pelo Big Brother.

Debaixo da mesa os pés de Winston faziam movimentos convulsivos. Ele não se movera da cadeira, mas na sua imaginação estava correndo [...] com as multidões lá fora [...]. Winston recordou que dez minutos antes [...] ainda nutria no íntimo dúvidas que estavam para chegar do fronte; não sabia se anunciariam a vitória ou a derrota. [...] Olhou para o rosto descomunal. Quarenta anos haviam sido necessários para que ele descobrisse que tipo de sorriso se escondia debaixo do bigode negro. Ah, que mal-entendido cruel e desnecessário! [...] Duas lágrimas recendendo a gim correram-lhe pelas laterais do nariz. Mas estava tudo bem, estava tudo certo, a

⁷⁵ His thoughts wandered again. Almost unconsciously he traced with his fingers in the dust on the table: $2+2=5$. ‘They can’t get inside you’, she had said. But they could get inside you. ‘What happens to you here is *for ever*,’ O’Brien had said. That was a true word. There were things, your own acts, from which you could not recover. Something was killed in your breast: burnt out, cauterized out.

batalha chegara ao fim. Ele conquistava a vitória sobre si mesmo. Winston amava o Big Brother (ORWELL, 2000, p.268, 269)⁷⁶.

Quando o narrador afirma que Winston amava o Big Brother ele remete ao estágio final o qual O'Brien se referia nas seções de tortura, em que ele sugere que a obediência e a crença na lógica do Partido não eram suficientes para a transformação do protagonista, era necessário que Winston amasse verdadeiramente o Big Brother. E é justamente nesse momento que percebemos que o personagem principal desistiu definitivamente de seus sentimentos, seu raciocínio próprio e de sua liberdade.

Considerando o que foi analisado sobre o personagem principal do romance, podemos concluir que Winston conseguiu evoluir de um sujeito que apenas questionava o sistema em que vivia para um indivíduo que toma atitudes em direção a autotransformação. Ao passo que o protagonista decide agir em oposição aos ideais do Partido, sua mudança no nível intelectual e afetivo torna-se cada vez mais visível, a qual é reforçada pela modificação positiva de seu ânimo, no fortalecimento de seu corpo e de sua mente. No entanto, ao contrário do que previra em seu sonho, em que caminhava para fora da escuridão, Winston terminou corrompido pelo sistema em que vivia. Seus momentos de otimismo falharam em prever qualquer desfecho feliz; sua mente foi completamente alterada e até seus sentimentos, os quais ele acreditava ser intocáveis, foram redirecionado para o líder tirano, Big Brother. Assim, as atitudes do protagonista de *Nineteen Eighty-Four* não o conduziram a um processo de liberdade intelectual e autoconhecimento, mas para um processo de autodestruição, ignorância e submissão.

⁷⁶ Under the table Winston's feet made convulsive movements. He had not steered from his seat, but in his mind he was running [...] with the crowds outside. [...] He thought how ten minutes ago [...] he wondered whether the news from the front would be of victory or defeat. He gazed up at the enormous face. Forty years it had been taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark moustache. O, cruel needless misunderstanding! [...] Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose. But it was alright, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory of himself. He loved Big Brother.

4 DISTOPIA, CINEMA E ADAPTAÇÃO

4.1 Narrativa distópica e ficção científica na literatura e no cinema

O desenvolvimento do conhecimento científico sempre foi um aspecto abordado nas narrativas utópicas desde sua gênese com a *eutopia* até suas mais variadas modificações estruturais e discursivas. No entanto, é inegável que a inserção e recorrência do tema da tecnologia, principalmente nas distopias, deve-se a uma forte influência da ficção científica moderna, que como mostra Fitting (2010), sempre manteve um diálogo direto com o gênero utópico.

A intercessão da ficção científica moderna e da utopia começa com o que eu considero as características fundamentais da ficção científica, ou seja, sua habilidade de refletir ou expressar nossas esperanças e medos sobre o futuro, e mais especificamente ligar tais expectativas e temores à ciência e tecnologia. [...] E aqui, eu não me refiro à tecnologia como um meio de transportar o visitante para uma nova sociedade, mas o papel da tecnologia como uma ferramenta de transformação social (FITTING, 2010, p.138, 139)⁷⁷.

Existem inúmeros debates sobre a definição do gênero de ficção científica e muitos estudiosos ainda encontram dificuldades para chegar a um consenso. Mas, aqui utilizamos o conceito proposto por Survin (1930), que define ficção científica como um gênero literário ou uma construção discursiva, “cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação do estranhamento e cognição, que possui como principal estratégia uma estrutura alternativa ao ambiente empírico do autor.” (*apud* ROBERTS, 2006, p.1)⁷⁸. Tais condições empíricas são inseridas através de um dispositivo físico (uma nave espacial, uma máquina do tempo e etc.) ou um conceito (poderes telepáticos ou superforça adquirida por meio da ciência), o qual o autor chama de “*novum*”. Esse elemento pode fazer parte do espaço diegético como algo comum ou pode ser introduzido em um ambiente fictício cujas leis empíricas funcionam como as nossas e, assim, causar o estranhamento no espaço em que a narrativa se desenvolve. De uma maneira ou de outra, o fato é que o papel da tecnologia e da ciência como aspecto de transformação do futuro é um tema recorrente que une a narrativa

⁷⁷ The intersection of modern science fiction and utopia begins with what I consider the foundational characteristic of science fiction, namely its ability to reflect or Express our hopes and fears about the future, and more specifically to link those hopes and fears to science and technology.[...] By this, I do not mean technology as a means for transporting the visitor to the new society, but the role of technology as a tool for social transformation.

⁷⁸ [...] whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment.

utópica com a ficção científica do século XX, a qual deixa de lado apenas a viagem do protagonista pelo tempo e espaço através de dispositivos tecnológicos e explora o papel da ciência como transformação da vida em sociedade.

Entretanto, é importante salientar que a distopia e a ficção científica são gêneros diferentes, embora muitas vezes essa fronteira não seja muito clara em algumas obras. Segundo Claeys (2010) a principal distinção recai sobre a ideia de que a distopia se desenvolve em um ambiente plausível e verossímil, ou seja, retrata situações que se mantenham mais próximas da realidade concreta. Isso não significa que o gênero não permita a existência de cenários improváveis ou incomuns, mas tais circunstâncias negam a existência do fantástico e do extraordinário.

Por ‘plausível’ nós pressupomos que nenhuma característica extraordinária ou completamente surreal prevaleça na narrativa. Muito do domínio da ficção científica é, portanto, excluído dessa definição [...], ‘Os marcianos [,por exemplo,] não pertencem ao reino da distopia, mas da ficção científica ou da fantasia, puro e simples. [...] Distopias eugênicas permanecem dentro dos limites da possibilidade. Conquistas por seres alienígenas/robôs ou a invocação do fim dos tempos por Deus no Dia do Julgamento podem retratar elementos distópicos, [...] mas textos que representam tais eventos não são distopias (CLAEYS, 2010, p.109)⁷⁹.

Porém, esse limite do real, o qual o autor se refere, pode ser desconstruído de acordo com o contexto histórico em que a narrativa é produzida. Por exemplo, uma viagem para a lua no século XVIII é considerado um evento surreal para aquela sociedade e, portanto, pode ser um elemento da ficção científica. Mas, um acontecimento dessa natureza nos dias de hoje seria completamente aceitável e dentro dos limites do possível, tornando-o um aspecto concebível na narrativa distópica.

Essa relação com o contexto histórico e social faz com que os gêneros se tornem consideravelmente maleáveis, possibilitando o movimento constante das obras entre essas categorias com o passar do tempo. Entretanto, os parâmetros do presente são considerados os aspectos válidos para definir as obras, o que torna a distopia um gênero que se baseia na realidade do autor e que não é regido majoritariamente por elementos que desafiem os limites da lógica contemporânea. Esse gênero pode, por exemplo, representar visões futurísticas com aspectos tecnológicos que não possuímos, mas a narrativa se fundamenta na probabilidade de que o desenvolvimento científico que temos hoje é capaz de produzir tais ferramentas anos

⁷⁹ By ‘feasible’ we imply that no extraordinary or utterly unrealistic features dominate the narrative. Much of the domain of science fiction is thus excluded from this definition [...]. ‘Martians’ belong not to the realm of dystopia but to that of science fiction, or fantasy *pur et simple*. [...] Eugenic dystopias remain within the bounds of possibility. Conquest by alien beings, or robots, or the final calling of time by God at Judgment Day, may portray dystopic elements, [...] but texts portraying such events are not ‘dystopias’ as such.

mais tarde. Além disso, a distopia enfatiza a representação de uma sociedade oprimida, que é controlada por alguma forma de governo e por ferramentas tecnológicas, enquanto a ficção científica geralmente não frisa as discussões sobre organização social e política (CLAEYS, 2017, p.285.286).

Ainda assim, a questão científica é um ponto central que essas duas modalidades literárias possuem em comum, uma vez que apresentam esse aspecto como pano de fundo da trama ou como pontapé inicial para o desenvolvimento da narrativa. Mas, o modo como a abordagem desse tema se desenvolveu nos dois gêneros ocorreu de formas distintas ao longo da história. Enquanto o discurso otimista da narrativa utópica migrava para um tom pessimista no início do século XX, focando-se principalmente em questões políticas, a ficção científica representava a tecnologia e a ciência como algo necessário para o bem-estar da humanidade. Desse modo, os romances do gênero e as revistas *pulps* das décadas de 1920 e 1930 apresentavam em sua maioria histórias definitivamente otimistas, que viam na tecnologia a possibilidade de um futuro melhor. No entanto, logo após o início da Segunda Guerra Mundial e principalmente depois da explosão da bomba atômica em 1945, a ficção científica “perdeu muito de seu otimismo, uma vez que a maior invenção do século XX não foi usada para melhorar o mundo, mas para assassinar 200.000 pessoas instantaneamente” (FITTING, 2010, p.140)⁸⁰. A partir daí, o gênero adquire um tom mais pessimista e se aproxima da narrativa distópica ao sugerir a visão de uma sociedade degradada a partir das atitudes do próprio homem em relação à ciência. Assim, obras fictícias como *The martian chronicles* (1950), de Ray Bradbury, que retrata uma sociedade pós-guerra nuclear tentando sobreviver em outro planeta e *A canticle for Leibowitz* (1959), de Walter M. Miller Jr., que apresenta uma sociedade tentando se reerguer depois que a terra foi destruída, se baseiam na visão de que a ciência pode ser usada tanto para o bem quanto para o mal.

Durante a segunda metade da década de 1950 e início dos anos 1960 a narrativa distópica, assim como a ficção científica, ganhava popularidade, mas aos poucos, deixava a ameaça totalitária de lado para retratar outros problemas urgentes. Desse modo, os conflitos ideológicos da Guerra Fria contribuíram para que essas ficções explorassem temas como a destruição do mundo por armas nucleares e “a devastação humana e ecológica pelas últimas

⁸⁰ [...] lost much of its optimism as the greatest invention of the twentieth century was used not to improve the world but to almost instantly kill some 200,000 people.

configurações do capitalismo e do imperialismo” (MOYLAN, 2000, p.14)⁸¹. Assim, obras como *Cat's cradle* (1963), de Kurt Vonnegut passa a debater sobre a ameaça da guerra nuclear e *The drowned world* (1969), de J.G Ballard, abordar as primeiras preocupações com o aquecimento global.

Somente na década de 1970 é que o pessimismo presente na ficção científica e na distopia recuou, dando abertura para a criação de trabalhos que retratavam o otimismo dos movimentos de contracultura e das minorias. Nesse cenário, as discussões sobre gênero, a luta feminista e também a reestruturação do capitalismo, que permitiu maior igualdade de consumo entre a população, possibilitou que a utopia positiva renascesse como gênero e como otimismo presente na ambientação da ficção científica (MOYLAN, 2000, p.14). Assim, obras como *Woman on the edge of time* (1976), de Marge Piercy e *The Female man* (1975), de Joanna Russ, situavam protagonistas femininas em outros lugares e/ou no futuro, considerados (em diversos aspectos) “melhores” do que seu lugar de origem. Mas, diferente das utopias dos séculos passados, que sugeriam um modelo de sociedade ideal a ser seguido fielmente, essas novas narrativas contribuíam para uma transformação do gênero utópico ao lançar um olhar crítico para essa tradição literária. Em outras palavras, esse gênero reconhece a aplicabilidade de alguns conceitos da utopia positiva, mas, ao mesmo tempo, não economiza críticas ao expor suas limitações (FIITING, 2010, p.147). Tais obras passam a ser classificadas dentro de um novo gênero: a utopia crítica, que possui uma produção considerável durante a década de 1970 e início dos anos de 1980.

Nas utopias da década de 1970, mas principalmente na ficção científica desse período, a ciência e a tecnologia permaneceram como elementos essenciais para a ambientação e funcionamento da sociedade futurística. Tais aspectos cumprem o papel de oferecer melhores condições de vida para os habitantes da ficção, além de facilitar a superação das dificuldades encaradas pelo protagonista, como acontece em: *The dispossessed* (1974), de Ursula K. Le Guin, em que o protagonista finalmente conclui o objetivo de desenvolver uma tecnologia capaz de se comunicar com qualquer planeta; e *Triton* (1976), de Samuel Delany, em que as invenções tecnológicas são responsáveis pelo conforto e lucro da sociedade lunar.

Como é possível perceber, a literatura utópica (e por consequência a distopia) e a ficção científica se influenciam mutuamente, uma vez que introduzem aspectos científicos e

⁸¹ [...] human and ecological devastation brought about by the latest configuration of capitalism and imperialism.

tecnológicos dentro das obras ao passo que também ditam discursos pessimistas ou otimistas. Claeys (2010) aponta que é possível delimitar os elementos que definem esses dois tipos literários, mas, ao mesmo tempo, existe a possibilidade de que ficções científicas contenham elementos distópicos e as distopias possuam características da ficção científica (CLAEYS, 2010, p. 109).

A obra de George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, é apontada por inúmeros teóricos como uma distopia, se considerarmos, por exemplo, a representação da realidade concreta, a descrição da sociedade fictícia e o seu diálogo com o contexto social do autor. No entanto, o romance de Orwell carrega, ao mesmo tempo, algumas características da ficção científica moderna. A presença de ferramentas tecnológicas como a *telescreen*, microfones que captam ruídos quase inaudíveis e aparelhos capazes de limpar a mente das pessoas mostram que a tecnologia se faz presente em Oceania, embora ela não influencie consideravelmente no desenvolvimento da narrativa. Além disso, as avançadas estratégias de manipulação e tortura, capazes de fazer com que um indivíduo esqueça seu passado e renuncie o pensamento livre através de um organizado meio de informação revelam que a evolução da ciência em Oceania vai muito além da criação de objetos tecnológicos.

Mas, é importante salientar que essas influências mútuas não ocorrem apenas na literatura; outras mídias, como o cinema, representam com sucesso a interseção de elementos da distopia e ficção científica. Nesse caso, as adaptações cumprem um papel muito importante, uma vez que elas tentam traduzir os elementos e os temas desses dois gêneros para a grande tela e, desse modo, ajudam a consolidar as obras na cultura de uma sociedade.

Quando se trata de cinema, é possível afirmar que a ficção científica antecede a distopia. O exemplo mais famoso é *Le voyage dans la Lune* (1902), de George Méliès, que é considerado por vários estudiosos como o primeiro filme de ficção científica já criado. A obra de Melies narra o esforço de cientistas na construção de um foguete com o intuito de realizar uma viagem para a lua. Uma vez que aterrissam no satélite da terra, os personagens lutam para escapar das garras do povo alienígena e por fim retornam para a terra, onde são tratados como heróis. Baseado no romance *De la terre à la Lune* (1865), de Jules Verne, o filme apresenta a ciência e a tecnologia como elementos extraordinários e essenciais para o desenvolvimento do conhecimento humano, permitindo que os personagens realizem uma jornada inimaginável. Méliès assume que sua inspiração também partiu de outra obra literária: *The first men to the moon* (1901), de H.G Wells (LAURENT; MARIE, 2012, p.80), revelando

uma interação direta entre duas mídias distintas, que se tornaria mais evidente em adaptações subsequentes para o cinema.

Na primeira metade do século XX outros filmes de ficção científica foram produzidos para a grande tela depois de *Le voyage dans la Lune*, mas nenhum deles foi tão influente para o gênero e para o cinema mundial como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Essa obra tem como cenário a cidade futurística homônima, que é dividida entre os trabalhadores, que vivem na parte subterrânea, e a classe dominante, que habita os prédios e jardins luxuosos da superfície. Freder Fredersen, filho do engenheiro responsável pela cidade, se apaixona por Maria, uma funcionária da fábrica, que é vítima de uma armação de um cientista louco, o qual constrói uma cópia robótica da personagem para incitar um ato violento entre as duas regiões da cidade. No fim, Fredersen e Maria conseguem unir as duas classes, remetendo a uma metáfora da união entre corpo (trabalhadores) e cérebro (classe dominante/engenheiros). Alguns elementos distópicos já se tornam perceptíveis nessa obra de Lang, como o controle exercido por uma forma de governo e a tecnologia vista como uma ameaça à desumanização das pessoas, representada respectivamente através do robô maligno e pela classe subterrânea sujeita a trabalhos exaustivos. As paisagens urbanas e a tecnologia de *Metropolis* se tornaram icônicas e serviram de forte influência para filmes que se consolidaram na cultura *pop*, como *Star Wars* (1977), de George Lucas, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott e *Batman* (1989), de Tim Burton (COUSINS, 2013, p.100-101).

Com a introdução do som no cinema, os filmes de ficção científica ganhavam um novo aliado na produção de sentidos e efeitos especiais. Na década de 1930 filmes sonoros do gênero faziam muito sucesso entre o público, encorajando a indústria a investir cada vez mais. Nesse período, as adaptações de obras famosas como *Frankenstein* (1931), de James Whale, *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1932), de Rouben Mamoulian e *The invisible man* (1933), de James Whale indicavam o potencial que a ficção científica literária tinha em conjunção com a linguagem cinematográfica (ROBERTS, 2006, p.190). Além disso, os filmes mencionados, que são considerados obras clássicas do cinema até hoje, reforçaram a atmosfera distópica que já tinha sido iniciada em *Metropolis* e a qual daria abertura para tímidas adaptações de distopias mais tarde.

O gênero utópico no cinema, ao contrário da ficção científica, não conseguiu muita fama nos primeiros anos de surgimento da sétima arte e muitas de suas produções cinematográficas derivam de obras literárias consagradas. As adaptações mais conhecidas

como *Lord of the flies* (1963), de Peter Brook e *Faheinheit 451* (1966), de François Truffaut foram produzidas muitos anos depois que a popularidade da ficção científica havia se consolidado no cinema.

Adaptações dos romances famosos de Orwell como a animação *Animal Farm* (1954), de John Halas e Joy Batchelor, *Nineteen Eighty-four* (1956), de Michael Anderson, conseguiram chegar à grande tela, embora não tenham sido suficientes para fazer com que a distopia fosse reconhecida como gênero cinematográfico. Assim, essas obras eram associadas à ficção científica, principalmente pelo fato de que muitas foram produzidas na Era de Ouro desse último gênero, que se popularizou ao redor do mundo por conta do momento histórico que os países ocidentais viviam. Naquele contexto, a Guerra Fria havia introduzido na população o medo de uma catástrofe nuclear orquestrado tanto pelos Estados Unidos como pela URSS, anseios os quais foram retratados com uma atmosfera pessimista em filmes de sucesso como *Seven days to Noon* (1950), de John e Roy Boulting e *Dr. Strangelove* (1964), de Stanley Kubrick (SHAW, 2001, p.115, 116).

Além disso, o temor da ameaça comunista entre a população dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha também contribuiu para o pessimismo no cinema e fomentou produções de ficção científica e obras distópicas, como foi o caso dos filmes baseados nas narrativas orwellianas. O filme animado *Animal Farm* (1954), por exemplo, abordava de forma violenta os perigos da ideologia comunista e foi utilizado como propaganda pelo governo americano e britânico, que financiou parte da produção do longa-metragem (SHAW, 2001, p.93, 94). Outro exemplo é a versão cinematográfica de *Nineteen Eighty-four* lançada em 1956, que é apresentada por meio de uma atmosfera lúgubre e trágica e que funciona como uma advertência à população sobre os riscos do comunismo soviético. (SHAW, 2001, p.106, 107).

Durante a década de 1970, mas principalmente na década seguinte, outras obras de ficção científica e distópicas foram produzidas. Filmes como *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick, *Soylent Green* (1973), de Richard Fleischer, *Brazil* (1985), de Terry Gilliam e *Nineteen Eighty-Four* (1984), de Michael Radford seguiram com a representação do ambiente pessimista, contribuindo para dar vida aos pesadelos sociais e transformar a ficção científica em um dos gêneros mais lucrativos da indústria cinematográfica. Segundo Hammer e Kellner (2007), nesse período, as especulações sobre o ano da profecia de Orwell (1984) eram comuns em discussões no meio acadêmico e na imprensa, que discutiam sobre os “acertos” ou “erros” do autor sobre o futuro. Esses debates e provavelmente as referências

utilizadas pela mídia ao ano que dá título ao romance (como a propaganda do *Macintosh* da *Apple*) reforçaram temas distópicos em vários gêneros do cinema hollywoodiano.

Mil novecentos e oitenta e quatro é o ano/título do famoso romance de George Orwell, gerando especulações na academia e na imprensa popular sobre se as profecias de Orwell estavam corretas ou não. Apropriadamente, é possível detectar em filmes americanos do ano, por meio de uma diversidade de gêneros, visões orwellianas e distópicas de totalitarismo, vigilância tecnológica e dominação, conformidade social [...] e supressão dos direitos humanos e democracia (HAMMER; KELLNER, 2007, p.107)⁸².

A indústria britânica cinematográfica, por outro lado, se apoiava nos filmes de herança para retratar o sentimento de orgulho nacional estimulado por Margareth Thatcher. Nesse período, inúmeras obras literárias foram adaptadas para o cinema, como *The Bostonians* (1984) (baseado no romance homônimo de 1886, de Henry James) e *A room with a view* (1985) (adaptado da obra de 1908, escrito por E.M Forster) ambos dirigidos por James Ivory, que utilizavam cenários antigos e famílias de classe média para representar um passado “glorioso” da Grã-Bretanha (COUSINS, 2013, p.410, 411). No entanto, alguns diretores deixaram de lado essa estética e produziram obras pessimistas que seguiam na contramão do saudosismo thacheriano, como é o exemplo de *The last of England* (1988), de Derek Jarman, que mostra cenas de “pessoas [...] famintas e [até] um soldado e um homem nu fazendo sexo sobre a bandeira nacional” (COUSINS, 2013, p. 413).

Nesse mesmo período, o cinema britânico também foi marcado por filmes de ficção científica que se inspiravam nos sucessos americanos, apresentando características distópicas a partir de temas como a destruição mundial e a desumanização pelas máquinas (HUNTER, 2001, p. 13, 14). E é sobre essa atmosfera que a adaptação de *Nineteen Eighty-Four* encontrou espaço para ser produzida e propor uma imagem trágica para o presente através de uma história sobre violência, opressão e vigilância, temas os quais foram reforçados por outra obra distópica da mesma época: *Brazil*. Através de uma fotografia sem cores fortes, quadros abertos que mostram a destruição de Londres e personagens tratados como animais e máquinas, *Nineteen Eighty-Four* contribui definitivamente para o gênero da ficção científica no cinema, do qual as distopias fazem parte.

⁸² Nineteen Eighty-four is the title year of George Orwell’s famous novel, leading to speculation in academia and the popular press as to whether Orwell’s prophecies had been correct. Appropriately, one may detect in U.S. films of the year, across a diversity of genres, Orwellian and dystopic visions of totalitarianism, technological surveillance and domination, social conformity [...] and suppression of human rights and democracy.

Em resumo, a distopia (assim como outros subgêneros utópicos) e a ficção científica são gêneros que se influenciaram mutuamente no decorrer de seus desenvolvimentos estruturais e discursivos. Tais mudanças estão diretamente relacionadas com o contexto histórico e cultural, que agregam temas e elementos fantásticos, traduzindo os desejos e anseios vividos pela humanidade. O desenvolvimento científico e tecnológico, a viagem para lugares inimagináveis, as formas de governos tirânicos e à crítica a sociedade real são só alguns elementos que podem ser encontrados em níveis maiores ou menores em obras artísticas distópicas ou de ficção científica. Essas inevitáveis mudanças e influências ocorreram de forma expressiva na literatura, mas o cinema também contribuiu para que os gêneros dialogassem entre si, principalmente através das adaptações de obras literárias. No entanto, o sucesso da ficção científica logo nos primeiros anos em que o cinema foi criado, reforçou o *status* do gênero nas décadas seguintes ao ponto de fazer com que os filmes distópicos sejam reconhecidos até hoje no conjunto de obras de ficção científica.

4.2 A adaptação de Winston Smith para o cinema

As adaptações de obras literárias para o cinema não se trata de um fenômeno recente. Elas surgiram poucos anos depois da criação desse último tipo de arte, e foram largamente produzidas por diretores que, dentre outras crenças, se apoiavam na ideia de que a ligação com a literatura elevaria o *status* de arte do filme. No entanto, as adaptações sempre foram vistas por diversos críticos como uma ameaça para as obras literárias, sob o argumento de que elas simplificam e se aproveitam da linguagem do texto de partida, colocando em risco sua condição de obra de arte. Além disso, alguns cineastas também teciam críticas às adaptações, alegando que o cinema deveria se desprender do texto escrito para conseguir estabelecer sua própria linguagem de forma independente (CARTMELL, 2012, p.2,3). No artigo intitulado *The cinema* (1926), por exemplo, Virginia Woolf se preocupa com a simplificação dos elementos da literatura na grande tela, mas reconhece o potencial comunicativo do cinema (WOOLF, 1926, p.1, 2).

Entretanto, a tentativa de vários estudiosos e críticos de separar essas duas expressões artísticas permaneceu durante muitos anos do século XX. As adaptações ficaram conhecidas por “democratizar” o acesso às obras literárias para as grandes massas, mas isso foi visto pelos conservadores, mais como um defeito do que como uma virtude. Desse modo, artigos

como o de William Hunter, intitulado *The art form of democracy?* (1932), que argumentava contra a simplificação da linguagem literária no cinema, reforçaram a perspectiva dos acadêmicos sobre o problema principal das adaptações filmicas: “[...] a arte não poderia ser destinadas as massas e que a arte não poderia ser produzida pelas massas” (CARTMELL, 2012, p. 3)⁸³. Assim, muitos estudiosos marginalizavam a popularização da arte, incluindo nesse grupo as adaptações filmicas de obras literárias, uma vez que, segundo essa visão, elas dependiam das obras canônicas para se sustentar como expressão artística.

Porém, na segunda metade do século XX outros críticos se opuseram a essa visão de absoluta dependência e defenderam que as adaptações não copiam apenas o texto literário, mas se utilizam dele para conseguir se desenvolver como forma de linguagem, provando que essa relação está longe de ser improdutiva. André Bazin (2018), por exemplo, se posicionou a favor das adaptações em seu ensaio: *Por um cinema impuro* (1952):

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas (BAZIN, 2018, p.125).

Nesse trecho, Bazin não trata apenas sobre a influência que o cinema sofreu de outras formas de arte, mas também sugere que a evolução de qualquer expressão artística passa inevitavelmente por um diálogo com outros tipos de linguagens já estabelecidas. Em outras palavras, nenhum tipo de arte está isenta dessa troca de informação, a literatura moderna, por exemplo, mostrou que também pode ser influenciada por elementos cinematográficos. Cartmell (2012) afirma que autores como Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust são apenas alguns escritores que foram seduzidos pelo cinema e recriaram em seus trabalhos aspectos utilizados na grande tela. A título de exemplo, o autor cita uma passagem do romance *Orlando* (1928), de Woolf, em que o narrador descreve a vista da casa do personagem como: “uma imagem panorâmica que guia a visão ao sul e aproxima em barcos de lazer e sopros de fumaça...” (WOOLF, 1999, p.150 *apud* CARTMELL, 2012, p.4)⁸⁴. Esse trecho parece criar a imagem de uma sequência em que a câmera se desloca de um ponto para outro e aproxima em objetos específicos na cena, criando a sensação de um plano aberto, que busca apresentar os detalhes do cenário.

⁸³ [...] art cannot be aimed at the masses and that art cannot be mass produced.

⁸⁴ [...] a panning shot which takes in the southern view and zooms in on pleasure boats and puffs of smoke...

Portanto, é impossível falar da “pureza” de um tipo de arte quando todas se influenciam entre si constantemente em maior ou menor grau até os dias de hoje. Com o passar dos anos, esse diálogo mútuo, realizado principalmente por meio das adaptações, se intensificou e não permaneceu apenas na literatura e no cinema, mas atingiu outras formas de linguagens que surgiram com o avanço da tecnologia. Hoje tem-se filmes que são adaptados para livros, livros que se transformam em histórias em quadrinhos, que, por sua vez, são traduzidos para jogos eletrônicos e etc. Assim, as adaptações nunca estiveram tão presentes na esfera cultural da sociedade como estão atualmente. Além disso, tais produções tem ganhado visibilidade e reconhecimento pelo público e crítica, fenômenos raros nos primeiros anos de surgimento do cinema. Cartmell (2012) afirma que as adaptações filmicas de obras literárias, por exemplo, marcam presença frequentemente no Oscar e algumas são até premiadas na categoria de melhor filme (CARTMELL, 2012, p.6,7), revelando que a ideia de inferioridade dessas produções tem sido parcialmente desconstruída.

No entanto, a popularidade das adaptações não foi suficiente para que outros julgamentos de valor surgissem entre a crítica especializada e o público. A subordinação da adaptação cinematográfica ao seu objeto de partida ainda é um estigma que deu origem a discussão sobre “fidelidade”. Hutcheon (2006) reforça que a adaptação possui uma ligação com o(s) texto(s) de partida e que esse tipo de obra utiliza em diversos níveis elementos que fazem referência ao objeto que foi utilizado como base no processo. Porém, isso não quer dizer que a adaptação seja desprovida de originalidade, pelo contrário, essas obras constroem seus próprios significados e são interpretadas de formas diferentes pela nova mídia em um novo tempo e espaço (HUTCHEON, 2006, p. 6, 7). Portanto, a questão da fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou de análise, pois adaptar significa recriar algo de modo que ele se encaixe em uma nova forma, ou seja, adaptar significa reconhecer que alguns aspectos são inevitavelmente modificados. Em outras palavras, adaptação consiste em repetir, mas uma repetição sem ser cópia (HUTCHEON, 2006, p.7).

Cattrysse (1995) propõe que a adaptação seja tratada como um processo de tradução e, desse modo, requer a análise de diversas variantes que envolvem, por exemplo, questões de mercado, concepções de cunho ideológico e recepção do público e da crítica, rejeitando, assim, um método focado apenas na relação entre dois códigos.

Ao realizar análises de filmes *noir* produzidos entre a década de 1940 e 1960 que foram adaptados de obras literárias, Cattrysse percebe que existem critérios para a análise de

tradução que ele divide em: *política de seleção*, *política de adaptação*, *função da adaptação* e *relação entre função e política*. O primeiro critério diz respeito à seleção de textos a serem adaptados, assim como a avaliação da obra cinematográfica pela crítica, a qual, dependendo do prestígio literário do autor, costuma enfatizar a qualidade de adaptação da obra ou sua condição de objeto independente. No que concerne à política de adaptação, o autor afirma que existem vários mecanismos de tradução, que podem se combinar e produzir efeitos variados, como suprimir passagens do texto de partida, simplificá-lo ou até mesmo deixando-o mais complexo e ampliando o enredo da narrativa (CATTRYSSSE, 1995, p.53-56). Quanto à função da adaptação, como o nome sugere, Cattrysse propõe uma discussão sobre os efeitos do filme adaptado na audiência, ou seja, como o público e a crítica especializada percebem a adaptação.

Em inglês, assim como em várias outras línguas, as palavras *adaptação fílmica* [...] indicam o processo de transformação, bem como seu produto final. Portanto, estudar adaptação de filmes significa estudar como uma adaptação (como filme finalizado) funciona dentro do seu contexto. Perguntas a serem feitas são: As adaptações fílmicas se apresentam como adaptações de textos anteriores? Elas são consideradas e/ou avaliadas como tais pela crítica e pelo público ou, ao contrário, são avaliadas por seus próprios méritos? (CATTRYSSSE, 1995, p.58)⁸⁵.

Finalmente, na relação entre funções e políticas, o autor enfatiza a importância de perceber o processo de adaptação como algo que ocorre entre duas mídias diferentes, mas também de concebê-la como uma produção que é construída dentro de um determinado contexto e, portanto, influenciado por ele. Cattrysse reforça essa última questão ao afirmar que a posição de prestígio de um gênero estabelece quais obras serão adaptadas e como serão adaptadas. Por exemplo, quando uma adaptação fílmica busca preservar um gênero cinematográfico de sucesso, a política de seleção prioriza obras que se aproximem das convenções de gênero do filme, resultando em uma tradução que se aproxima do texto de partida. Mas, quando uma obra literária não corresponde à estética do gênero fílmico, a primeira tende a ser amplamente modificada para atender às demandas da produção cinematográfica (CATTRYSSSE, 1995, p.58, 59).

Em resumo, o estudo das adaptações é muito complexo e envolve diversos fatores que estão ligados ao contexto histórico e social e, portanto, vão muito além da relação entre dois

⁸⁵ In English, like many other languages, the words film adaptation [...] indicate the transformation process as well as its product. Therefore, studying film adaptation also means studying how an adaptation (as a finished film) functions within its context. Questions to be asked here are: Do films adaptation present themselves as adaptations of previous texts? Are they considered and/or evaluated as such by critics and the public, or are they taken on their own merits instead?

códigos linguísticos. Tais fatores auxiliam em uma análise que não só serve como parâmetro de comparação dos fenômenos semióticos nas obras como também ajuda a justificar determinadas escolhas. A adaptação de *Nineteen Eighty-four* (1949) para o cinema, por exemplo, revela que o diretor Michael Radford reforçou temas e estéticas presentes no romance, mas, ao mesmo tempo, mostra que sua obra cinematográfica foi elaborada em um contexto histórico que auxiliou nos elementos constitutivos da narrativa, como veremos a seguir.

O roteiro e o percurso narrativo do personagem principal são muito semelhantes aos eventos que acontecem no romance de Orwell. Assim como na obra literária, o filme apresenta a sociedade distópica e todos seus elementos de manipulação como os atos repressivos, a censura e a vigilância. Essa aproximação é explícita durante o desenvolvimento do filme com diálogos e sequências que fazem referência direta à obra literária, mas também é reconhecida pelos próprios produtores que incluem George Orwell como um dos roteiristas nos créditos finais, sugerindo uma ligação direta entre as duas mídias. Outra característica que reforça esse discurso é demonstrada ainda nos créditos, em que há uma nota informativa mostrando que o longa-metragem foi baseado no romance de Orwell e que foi gravado entre abril e junho de 1984 em Londres, “o período e o local exato imaginado pelo autor”. Essa última informação é uma clara referência às primeiras palavras do romance orwelliano: “Era um dia frio e luminoso de abril, e os relógios marcavam treze horas” (ORWELL, 2000, p.5), o que reforça o reconhecimento do filme como uma adaptação por parte do diretor e da equipe. Tal tentativa de aproximação pode ser justificada, por uma possível estratégia de se projetar na fama estabelecida do romance, uma vez que houve um aumento de vendas considerável da obra literária na década de 1980, resultado de um resurgimento do gênero distópico devido às expectativas criadas para a chegada do ano “premonitório” de Orwell (MOYLAN, 2003, p.3).

No entanto, embora o filme de Radford se reconheça como uma adaptação e tente aproximar sua narrativa ao romance orwelliano, o longa-metragem constrói o protagonista de maneira diferente, suprimindo momentos de otimismo do romance para dar lugar a cenas que reforçam seu caráter oprimido e desumanizado. Nesse sentido, a apresentação do espaço é um aspecto que chama a atenção por explicar parcialmente o funcionamento da sociedade e por justificar as condições precárias da vida de Winston. A forma de composição do espaço retrata o personagem como vítima de um sistema político opressor. Em diversas passagens do

filme, vemos um cenário de destruição da cidade complementado por residências danificadas e um protagonista magro e doente (acometido por acessos frequentes de tosse).

Figura 1 - Plano geral: Winston caminha pelas ruas da Cidade



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Figura 2 - Plano médio: Winston tosse e entra no prédio



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Os planos abertos que mostram o protagonista em relação ao espaço contribuem para informar o público sobre o tipo de ambiente em que ele e os outros vivem. A fotografia com cores neutras, que opta principalmente pelo azul e o cinza, assim como uma iluminação baixa, por sua vez, reforçam a introdução do cenário pessimista onde se desenvolverá os eventos dramáticos vividos por Winston.

É interessante notar que a composição das imagens muda completamente quando o personagem principal sai do cenário distópico da cidade e vai para a floresta se encontrar com Julia, únicos momentos em que os dois conseguem se livrar da opressão do Partido. Na imagem seguinte vemos cores mais fortes e uma iluminação mais clara que representa o alívio sentido pelo casal em poder expressar suas vontades.

Figura 3 - Plano médio: O primeiro encontro de Winston e Julia

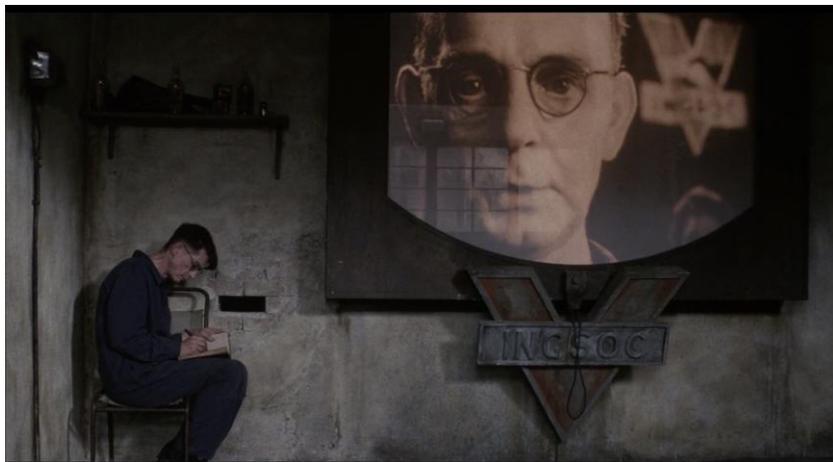


Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Esse último enquadramento destoa fortemente das cenas que se passam na cidade e revela um desejo reprimido de Winston (quase um sonho), que só é manifestado, na maioria das vezes, em seus pensamentos. Nesse encontro, o próprio personagem exclama ao se deparar com o cenário: “É um sonho”, enfatizando a diferença entre os dois lugares. Jullier e Marie (2012) discutem sobre a composição de cores e iluminação no nível do plano e afirmam que esses dois elementos contribuem para a narrativa ao reforçar mensagens ou representar um aspecto psicológico do personagem. Além disso, a modificação das cores (as tonalidades utilizadas) pode contribuir para a construção de um ambiente “natural” ou “irreal”, enquanto que o direcionamento da luz ou sua intensidade pode fazer referência “aos conceitos históricos de luz e sombra” (JULLIER; MARIE, 2012, p.37, 38), ou seja, bem e mal/ignorância e conhecimento. No caso da construção dessas cenas, percebe-se uma tentativa de demonstrar o contraste entre essas duas naturezas, porém, mais especificamente o filme propõe um conflito visual entre opressão e liberdade na consciência do protagonista.

A obra filmica reforça constantemente a falta de liberdade do personagem através do espaço e isso o torna um sujeito reprimido que raramente se expressa verbalmente por que sabe que será punido se o fizer. Essa repressão acentua seu pessimismo e ocorre também por conta da vigilância, que é mostrada no longa-metragem em inúmeros detalhes dos enquadramentos através de cartazes do Big Brother em segundo plano e telas de TV, que também funcionam como câmeras. Assim, quando o protagonista decide escrever o diário, o filme opta por reforçar sua falta de privacidade por meio da presença gigantesca da *telescreen* em seu quarto, deixando o protagonista espremido no canto esquerdo do enquadramento.

Figura 4 - Plano geral: Winston se posiciona fora do campo de visão da *telescreen*



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Uma vez que o protagonista sabe da onipresença da vigilância do Partido, seus monólogos geralmente ocorrem por meio de uma narração em *voice over*, ou seja, uma voz executada fora do espaço diegético para representar seus pensamentos. Também conhecida como subjetividade mental, essa ferramenta pode ser tanto visual como sonora e é essencial para representar a complexidade psicológica do personagem no filme (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p.91). Em um desses monólogos, Winston demonstra seu pessimismo ao reconhecer que o crime que cometeu ainda em pensamento por questionar a ordem vigente resultará em sua morte no futuro: “*Thought crime é morte. Thought crime não resulta na morte, thought crime é morte. E eu cometi antes mesmo de levar a caneta ao papel*”. Essa passagem revela sua preocupação em estar sendo observado até em seus pensamentos, apresentando a vigilância como um aspecto poderoso e impossível de ser burlado. Isso é reforçado na mesma cena através do uso da câmera subjetiva que representa o olhar vigilante

da *telescreen*. Nesse caso, o enquadramento opta por delegar ao espectador esse olhar julgador do Partido enquanto os pensamentos do protagonista se desenvolvem na narração em *voice over*, corroborando, assim, para comprovar os temores de Winston.

Jullier e Marie, ao discutirem sobre o ponto de vista da câmera, afirmam que seu posicionamento nunca é neutro, revelando, portanto, discursos implícitos na composição da cena.

O ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. [...] O ponto de vista óptico adquire também sentido figurado, [...] ideológico ou político. Na verdade, o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ele fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber as informações sob certo ângulo e não sob outro – uma seleção de informação das quais dependerá o julgamento (JULLIER; MARIE, 2012, p. 22, 23).

No caso da cena em questão, é possível perceber que esse recurso foi utilizado para enfatizar a ameaça do Partido e o pessimismo do protagonista ao fazer com que o espectador adquira também o papel de juiz, revelando que a onipresença do Big Brother pode penetrar até nos momentos mais íntimos do personagem distópico.

Figura 5 - Plano médio: A câmera subjetiva reproduz o olhar da vigilância do Partido



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Sua impossibilidade de se expressar reforça sua desumanização, a qual ocorre por conta da vigilância, mas também se manifesta através do controle de informação. Essa estratégia limita o conhecimento do personagem sobre o presente e também sobre o passado, tendo em vista que o Partido frequentemente modifica os registros oficiais (revistas, jornais etc.) toda vez que considera necessário. Winston sabe das mentiras disseminadas pelo

governo por que trabalha no *Ministry of truth*, órgão responsável pela alteração das informações, mas sua memória é inevitavelmente afetada, pois ele não possui um registro real para apoiar suas lembranças. Por exemplo, em uma de suas anotações no diário o personagem assume que não tem certeza da data daquele dia: “4 de abril de 1984, eu acho...” e nesse momento, hesita por alguns segundos, como se procurasse na memória alguma informação que comprovasse aquele fato.

Em várias outras passagens, Winston também se mostra obcecado pelo passado histórico da sociedade por que não consegue lembrar o que aconteceu antes da ascensão do Big Brother. Em suas visitas constantes à loja de antiguidades de Mr. Charrington, o protagonista demonstra uma grande curiosidade em objetos comuns do passado e está sempre questionando o dono do estabelecimento sobre as coisas que há ali, revelando um personagem confuso e desesperado em conectar-se com eventos remotos. Desse modo, o peso de papel que compra da loja adquire um significado importante para ele, pois representa uma tentativa de preservar o passado em sua memória, a qual se encontra consideravelmente comprometida pelas estratégias de manipulação do Partido.

A modificação da língua é outro elemento que traduz a supressão da liberdade de Winston. Esse aspecto não é explorado profundamente pelo longa-metragem de Radford, mas, em algumas passagens, é possível perceber que o protagonista tem a capacidade de comunicação limitada pelo *Newspeak*. De maneira geral, a adaptação possui poucos diálogos e até os monólogos de Winston são consideravelmente escassos, reforçando, assim, sua dificuldade e impossibilidade de comunicação. Além disso, o protagonista se mostra bastante interessado em rimas antigas que se repetem no filme, como: “*Oranges and lemons, says the bells of Saint Clement’s*”, o que pode ser interpretado como uma curiosidade por algo do passado que é manifestado sob a forma de uma variação linguística incomum naquele lugar. O fato de Winston repetir as rimas mentalmente reforça, não somente sua tentativa de se reaproximar de suas memórias de infância, mas também enfatiza uma tentativa árdua em desconstruir, através de uma cantiga lúdica, o padrão linguístico que lhe é imposto.

Todas essas estratégias de manipulação afetam o protagonista, transformando-o em um sujeito fisicamente e psicologicamente debilitado, que desconhece seu passado e que é incapaz de se expressar livremente. A narrativa fílmica também enfatiza sua inaptidão de sentir o mínimo de empatia por alguém ou de se importar com a vida do outro. Quando desconfia que Julia pode estar lhe vigiando para denunciá-lo, Winston nutre um ódio

incontrolável por ela e não hesita em planejar a sua morte. Em uma de suas anotações ele confessa: “Eu a odeio. Eu devia matá-la antes que ela me denuncie. Eu a odeio desde o primeiro momento em que a vi.”.

Além disso, as sequências de sonhos que revelam que o protagonista abandonou sua irmã e sua mãe por conta de uma barra de chocolate são essenciais para ilustrar seu egoísmo e para refletir seu lado desumano no presente. Em um desses sonhos, Winston está ao lado de O’Brien enquanto assiste inerte sua mãe sendo devorada por ratos, uma cena que representa ao mesmo tempo a sua desumanização e sua culpa (a qual mais tarde se converte em uma fobia incontrolável de roedores). Nesse sentido, o filme reforça o caráter deturpado de Winston ao mostrar explicitamente o cadáver de sua mãe em *close up*, focando-se nos ratos famintos e nos detalhes do rosto pálido que encara o protagonista.

Jullier e Marie (2012) afirmam que o *close up* tem o propósito de isolar um determinado detalhe no enquadramento através da aproximação da câmera. Essa aproximação pode ser tanto literal, no intuito de mostrar um detalhe importante para a compreensão dos eventos narrados, como metafórica, ou seja, forçando uma intimidade maior com o personagem com o objetivo de expor aspectos psicológicos (JULLIER; MARIE, 2012, p.24). No caso da cena em questão, observa-se uma tentativa de reforçar a culpa do protagonista, uma vez que o *close up* alterna entre o rosto surpreso de Winston e o olhar sem vida de sua mãe.

Figura 6 - *Close up*: O corpo da mãe de Winston é devorado por ratos



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

O fato de Winston começar uma revolução pessoal contra o sistema, buscando recuperar e preservar suas memórias não invalida o fato de que ele é um personagem egoísta e apático com os outros. E o filme acentua essa característica em diversos momentos como, por exemplo, no seu primeiro encontro com Julia, em que ele confessa que o principal intuito na relação sexual é derrubar a ortodoxia do Partido, afirmando: “Olhe, eu odeio pureza, odeio bondade. Eu não quero que a virtude exista em lugar algum. Eu quero todo mundo corrompido”. Essa fala mostra o desenvolvimento de uma consciência logicamente desperta, que entende a necessidade de desconstruir as regras estabelecidas, mas ao mesmo tempo, demonstra uma completa ausência de sentimento no ato sexual e no sofrimento que o outro (Julia, no caso) também vive naquele mundo.

Sua relação apática também se estende para a população dos *proles*. Embora Winston repita inúmeras vezes durante o filme que se houver esperança ela está nas mãos daquele povo, o personagem principal entende isso inicialmente como algo lógico, pois os *proles* não são vigiados e nem bombardeados com informações falsas como são os membros do Partido. Seu desenvolvimento sentimental só ocorre muito tempo depois e até lá Winston continua preso no seu egoísmo. É possível identificar mais um exemplo nesse sentido quando o personagem ignora completamente uma criança desamparada no meio da rua e entra na loja de antiguidades. A cena propõe uma metáfora visual da distinção de caráter dos dois personagens ao filmá-los caminhando em direções opostas, ou seja, enquanto Winston anda para a direita a criança solitária segue pela esquerda. A iluminação da cena também ajuda nesse contraste, pois uma vez que o lado direito do protagonista é demasiadamente escuro, o lado esquerdo em que a garota se encontra é iluminado, propondo, assim, uma distinção entre bem e mal, ou melhor, entre a inocência da criança e o egoísmo de Winston.

Figura 7 - Plano médio: Winston ignora a criança



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Portanto, assim como ocorre no romance, o filme revela em diversos momentos um personagem corrompido pelo sistema opressor através dos recursos cinematográficos mencionados. O fato de o longa-metragem optar por selecionar e reproduzir esse caráter pessimista por meio da composição dos enquadramentos e do diálogo pode revelar uma tentativa de reforçar a desumanização do personagem principal e, desse modo, justificar sua queda no desfecho da narrativa.

No entanto, o personagem da obra filmica também passa por transformações em seu caráter a partir de suas reflexões e atitudes contra o Partido. Winston se nega a ser subordinado perante à social e age de modo que possa desconstruir os ideais estabelecidos para que, então, consiga recuperar sua condição humana. Assim como no romance, a adaptação apresenta essa transformação de maneira gradativa, que se inicia com o simples ato de questionar o governo opressor. Em determinada passagem do filme, Winston revela essa atitude quando confessa que cometeu uma infração contra o Partido em pensamento e que tal ato, conhecido como *thoughtcrime*, trata-se do “crime essencial que contém todos os outros”, ou seja, uma consciência desperta que recusa as imposições do governo e que é o ponto inicial para sua primeira ação no mundo exterior, que seria a escrita do diário.

Depois que o protagonista percebe que vive sob um regime opressor, ele concretiza sua revolução pessoal através da reapropriação da língua. Para tal, Winston adquire um diário onde ele escreve suas memórias, seus desejos e suas conclusões sobre a realidade que o cerca. É por meio desse objeto que o protagonista expressa por escrito tudo que ele não pode fazer ou dizer abertamente, uma vez que o direito do discurso crítico e individual lhe foi tomado

pelo Partido. Assim, Winston utiliza a língua escrita para exteriorizar, por exemplo, a sua vontade de ser ouvido e lembrado quando escreve o seguinte: “Para o passado ou para o futuro, para uma era em que o pensamento é supremo. Da era do Big Brother, de um homem morto. Saudações!”. Vale ressaltar que é através desse primeiro fragmento, que o protagonista também demonstra um pouco de esperança no futuro e reconhece a importância do pensamento crítico, como o dele naquele momento, para o fim da opressão do Partido. Isso é enfatizado através da cena seguinte, que apresenta Winston caminhando no corredor escuro em direção a uma porta, que leva para uma colina verde e iluminada. Da mesma forma que acontece na obra de Orwell, esse sonho no filme de Radford faz referência à alegoria da caverna de Platão e simboliza sua transformação intelectual, ou melhor, seu renascimento para uma nova realidade que se concretiza diante do seu pensamento independente.

Figura 8 - Plano médio: Winston caminha para fora do corredor escuro



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Após esse processo de tomada de consciência, as reflexões individuais de Winston são constantemente registradas no diário, fazendo com que o protagonista chegue a conclusões relevantes para o despertar completo dessa consciência. Uma cena representativa disso ocorre quando o personagem principal é mostrado no quarto, enquanto a *telescreen* anuncia notícias (provavelmente falsas) sobre a guerra. Winston escreve secretamente no caderno sua famosa máxima: “Há verdades e inverdades. Liberdade é a liberdade de dizer que dois mais dois são quatro. Se isso for aceito, todo o resto segue.”. Nessa passagem fica claro seu esforço em reconhecer que existe uma realidade concreta que independe das afirmações falsas do Partido

e que, uma vez que isso é admitido, as pessoas serão intelectualmente livres dos absurdos que são divulgados pelo governo.

A alteração das informações que acontece no *Ministry of truth* é responsável pela revisão frequente da história, afetando, desse modo, a memória do protagonista durante a narrativa, uma vez que ele não possui referências concretas para se apoiar. Essa estratégia de manipulação afeta inclusive suas memórias individuais, se considerarmos o fato de que Winston tem vagas lembranças de sua mãe e de sua irmã. O personagem principal só consegue resgatar seu passado gradativamente quando assume uma postura insubmissa diante das imposições do Big Brother. Por exemplo, quando ele escreve o diário pela primeira vez, Winston se lembra de sair correndo pelas ruas de Londres antes da ascensão do Partido. Em outro momento, quando se encontra com Julia no quarto, o personagem recorda do momento em que abandonou sua família. Em outras palavras, são suas atitudes subversivas que auxiliam na reconstrução da sua memória e conseqüentemente no reconhecimento de si próprio como um sujeito que possui uma história, uma identidade. Além disso, a lembrança de sua atitude egoísta com sua mãe e irmã o faz reconhecer que os sentimentos são importantes em sua realização como ser humano, algo que é evidenciado quando afirma para Julia: “Não se trata de se manter vivo. Permanecer humano é o que importa”.

Pode-se dizer que o sexo é também outra forma que Winston encontra para se livrar da ortodoxia do Partido e se reconciliar com um lado humano na adaptação. Isso ocorre em um primeiro momento através de uma relação casual com uma prostituta e depois com Julia, momento em que o personagem principal percebe a importância do verdadeiro prazer sexual como ato de libertação. Isso se dá por meio da mudança da fotografia, como já discutimos, e através da alteração do ritmo de execução da cena, a qual é apresentada em câmera lenta. A sequência em que Julia tira a roupa (figura 9), por exemplo, é mostrada em *slow motion* e revela o nu frontal da personagem, talvez no intuito de enfatizar a liberdade que ambos só encontram longe dos olhos do Partido. Ao discutir o uso desse recurso no cinema, Bordwell e Thompson (2008) afirmam que a câmera lenta geralmente é utilizada para representar fantasias e sonhos, assim como para “expressar uma qualidade lírica ou para transmitir enorme poder” (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p.167-168). Desse modo, o recurso é aplicado na cena provavelmente para representar de forma dramática um momento que simboliza renúncia das amarras sociais e a consolidação de um ato puramente humano aos olhos do protagonista.

Figura 9 - Plano médio: Julia se livra das roupas do Partido



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Depois que o casal realiza o ato sexual pela primeira vez, Winston imagina novamente que está caminhando para fora do corredor escuro, mas dessa vez, O'Brien está do seu lado. Essa cena, assim como outras a longo do filme, pode ser associada à alegoria da caverna, como forma de mostrar visualmente o desenvolvimento do protagonista, mas nesse caso O'Brien surge como alguém que o auxiliará nessa jornada. Isso é enfatizado pela voz de O'Brien que o personagem principal escuta: "Winston, nos encontraremos no lugar onde não há escuridão", que pode ser interpretado como o encontro final em um mundo livre da opressão. Nesse sentido, a relação dos dois é relevante para o desenvolvimento do protagonista e tem início concretamente na reunião secreta no escritório de O'Brien, onde Winston recebe o livro de Goldstein e, conseqüentemente, onde ele percebe que estava certo: O'Brien está do seu lado. Em uma de suas anotações, Winston confessa o seu desejo antigo de que esse encontro acontecesse: "Isso está acontecendo finalmente. O chamado veio. Parece que eu esperei por isso a minha vida toda.". Por meio desse fragmento, entende-se que ele tinha esperança de que assim como ele e Julia, havia mais alguém que questionava o poder do Partido.

Além do espaço do corredor escuro, seu percurso também se desenvolve em outro lugar na narrativa: o quarto na loja de antiguidades do Sr. Charrington. Esse local específico é frequentemente revisitado por Winston por que é lá que ele se encontra com o passado, representado pelos quadros antigos, pelo diário e pelo peso de papel. E é dentro dessa representação do passado, que Winston e Julia estabelecem seu refúgio sexual, onde

conseguem manifestar seus prazeres e sentimentos. É no quarto, por exemplo, que Winston consegue lembrar-se de memórias passadas com sua mãe e principalmente onde pode perceber a importância dos sentimentos, como revela em um diálogo com Julia: “Confessar não é traição, eu me refiro a sentimentos. Se eles conseguirem mudar meus sentimentos... se eles conseguirem fazer com que eu deixe de te amar, essa seria a traição real”. Com essa fala, o personagem enfatiza, assim, a importância de permanecerem humanos, mesmo diante da tortura do Partido.

No entanto, enquanto o romance apresenta momentos de verdadeiro alívio do personagem, mostrado seu desenvolvimento físico em que ele recupera sua saúde e ao descrever um pensamento otimista por ter um lugar seguro, o filme não lhe agrega essa perspectiva. Na verdade, a obra fílmica apresenta o desenvolvimento de sua consciência e de seus sentimentos, mas não sugere uma atitude otimista por parte do personagem. Pelo contrário, com exceção dos momentos na floresta ao lado de Julia, o longa-metragem não entrega visualmente, ou na narrativa, outros momentos que indiquem a concretização de uma atitude positiva. Até os sonhos que Winston imagina saindo do corredor escuro possuem referências de uma futura tragédia, uma vez que mostram explicitamente o número 101 na porta da saída, remetendo ao quarto de tortura e demonstrando, assim, um pessimismo inconsciente mesmo nos momentos de uma esperança contida.

No romance há ainda a descrição de um momento em que um raio de sol ilumina o rosto do protagonista, demonstrando que ele se sente tranquilo e feliz, pois percebe que está seguro no quarto ao lado de Julia. O filme, no entanto, opta por não traduzir essa cena e exhibe os momentos de encontro no quarto com poucos resquícios de suavização do ambiente distópico, uma vez que a fotografia permanece escura como nas cenas na cidade e os diálogos ainda se mantêm escassos, aspectos que podem reforçar seu caráter trágico.

Quando são finalmente capturados no quarto, Winston descobre que o regime sempre esteve infiltrado no local onde ele pensou que talvez estivesse seguro. O personagem descobre que até Mr. Charrington havia armado a cena para que fossem pegos, revelando algo que o filme já havia reforçado antes por meio da representação constante da vigilância no espaço: não havia lugar que estivesse livre do olhar do Big Brother. O filme acentua esse poder terrível quando um dos guardas do Partido quebra o peso de papel, o qual representa a conexão de Winston com o passado e a preservação da memória, demonstrando, assim, que

seu refúgio mental havia sido invadido. É a partir do final dessa sequência que a narrativa filmica inicia o processo de queda e destruição do personagem principal.

Figura 10 - *Close up*: O enquadramento concentra-se no peso de papel quebrado



Fonte: *Nineteen Eighty-four* (1984).

No *Ministry of love* o protagonista descobre que O'Brien sempre foi fiel ao Partido. No entanto, esse fato já havia sido anunciado pelos sonhos do personagem principal, que revelava implicitamente seu desespero de saber que mais cedo ou mais tarde ele seria capturado. Isso é comprovado em seu encontro com O'Brien no quarto de tortura, quando este último afirma: "Você sabia que isso ia acontecer, Winston", se referindo à punição. Essa fala revela a perspectiva pessimista do personagem principal em saber (e provavelmente descrever em detalhes no diário) que, aquela situação seria inevitável.

Ainda assim, Winston se revoltou como pode, mas suas atitudes resultaram em um segundo encontro indesejado com O'Brien, que o tortura severamente no intuito de modificar sua mente e seus sentimentos. Nesse sentido, o filme se distancia do romance ao explorar de forma apelativa a violência na tela, já que Winston é mostrado desfigurado e ensanguentado como se houvesse clara intenção de reforçar a sua queda.

Figura 11 - *Close up*: Winston tem os cabelos cortados



Fonte: *Nineteen Eighty-four* (1984).

A sequência posterior apresenta mais um ato violento de tortura, algo que havia sido representado no romance e que a obra filmica decidiu traduzir. Enquanto Winston se encontra preso em uma cama que estica seus braços e suas pernas, a qual funciona pelo comando de O'Brien, este último lhe revela que ele está ali para ser curado. O'Brien diz que o protagonista está mentalmente debilitado por que acredita numa realidade independente das imposições do Partido e, que, por isso, ele precisa ser reeducado. E isso começa quando ele tenta modificar a máxima que Winston escreve no diário "Dois mais dois igual a quatro" por meio de tortura.

E assim, o personagem é submetido a experimentos. O'Brien levanta quatro dedos e pergunta a Winston quantos dedos ele está vendo, Winston, por sua vez, responde a quantidade que lhe é mostrada (quatro). Em seguida, O'Brien lhe pergunta quantos dedos haveria ali, se o Partido dissesse que eram cinco e não quatro, Winston, então responde que seriam cinco. Diante da resposta, O'Brien lhe aplica uma punição por que sabe que ele está mentindo para não ser torturado. No entanto, todas as respostas de Winston parecem não ser o suficiente, uma vez que ele é penalizado independente da quantidade que disser. Na cena seguinte, Winston pergunta a O'Brien como ele pode enganar seus próprios olhos para que enxergue um resultado diferente de quatro, pois dois mais dois só tem uma solução possível. Diante disso, O'Brien responde: "Às vezes, Winston. Às vezes são cinco, às vezes são três. E às vezes são todos os números de uma vez". Vale ressaltar, que essa sequência, mostra O'Brien segurando o protagonista nos braços como se fosse uma criança, transferindo o papel de figura paterna para o torturador, o qual realmente deseja ensinar algo para seu "filho". O

enquadramento que mostra Winston acolhido nos braços de O'Brien revela que ele realmente deseja entender a perspectiva do torturador, sugerindo, assim, que ele havia tornado-se mais suscetível a ser manipulado para escapar da tortura insuportável.

Figura 12 - Plano médio: O'Brien segura Winston



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Ao mostrar esses experimentos, a narrativa fílmica revela para o espectador princípios básicos do regime a que Winston está submetido. Tal aprendizado consiste na ideia de que o resultado depende do que o Partido disser e, portanto, está sujeito a se modificar no momento em que o governo achar apropriado. Essa lógica é comprovada quando finalmente, diante de extrema dor, Winston não consegue enxergar direito os dedos de O'Brien e responde o que parece ser a resposta esperada: “Eu não sei”, fazendo com que a punição se encerre. Nessa cena, a imagem da mão de O'Brien é sobreposta com outras imagens de sua mão se movimentando de um lado para outro, o que representa a confusão mental de Winston e, desse modo, sugere que a tortura é capaz de mudar a consciência de uma pessoa.

Figura 13 - *Close up*: Winston não consegue distinguir a quantidade de dedos



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Após esse evento, a perspectiva da construção do personagem muda. Na próxima cena Winston se imagina mais uma vez caminhando para fora do corredor escuro. No entanto, a partir desse momento, essa metáfora parece adquirir um novo significado, pois não representa mais o seu desenvolvimento para livrar-se da opressão do Partido, ao contrário, representa alguém que está sendo reeducado para se encaixar na sociedade. Vê-se mais uma vez o número 101 na porta de saída do corredor, que já havia sido apresentado antes, mas retorna novamente para enfatizar o processo gradativo de reaprendizagem do personagem aos moldes do governo.

Figura 14 - Plano médio: Winston abre a porta com o número 101



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Depois da primeira sessão de tortura, O'Brien explica para Winston que o Partido não tem interesse em apenas matar o indivíduo transgressor. Na verdade, todo indivíduo é profundamente modificado antes de ser morto, de modo que não haja resquício algum de pensamento subversivo em sua mente. O próprio torturador confessa: "Então, quando não houver sobrado nada, além de arrependimento e amor pelo Big Brother, nós o varremos da história. [...] Nada restará de você.". Essa passagem é seguida pela cena em que O'Brien utiliza um aparelho para apagar parte da memória de Winston e, desse modo, torná-lo suscetível a absorver qualquer informação que lhe é passada. A partir daí, o filme apresenta Winston na paisagem que havia no fim do corredor escuro conversando com O'Brien, mostrando que o personagem principal é incapaz de responder as perguntas que lhes são feitas. Por exemplo, quando O'Brien lhe pergunta com que país Oceania está em guerra, Winston diz que não lembra, mas em seguida, O'Brien lhe sugere uma resposta: "Oceania está em guerra com a Eastasia, você se lembra agora?", Winston, então afirma que sim. Em outras palavras, o protagonista está sendo reeducado em sua memória pelas mentiras de O'Brien, que são ouvidas e aceitas enquanto o personagem principal admira o cenário imaginário do "lugar onde não há escuridão".

Outra situação que mostra a influência do Partido sobre a formação do caráter das pessoas ocorre na cena em que O'Brien confronta os argumentos de Winston sobre o poder do Partido nesse processo. Nesse diálogo, O'Brien afirma que a mente individual é perfeitamente maleável e pode ser modificada sob tortura física e humilhação. Por outro lado, o personagem reage ao afirmar que o Partido será incapaz de sustentar seu poder para sempre e que, um dia o espírito do homem se insurgirá diante da opressão. Em resposta, O'Brien pergunta se Winston se considera um homem e, depois, mostra a imagem desfigurada do personagem no espelho: "Se você é um homem, você é o último. Sua raça está extinta. [...] Olhe para você. Está apodrecendo.". Nesse momento, O'Brien arranca um dente de Winston e o enquadramento enfatiza seu suplício através do plano médio do rosto abatido e decadente.

Figura 15 - Plano médio: Winston é confrontado com sua imagem destruída



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

A exibição de cenas violentas como essas na narrativa fílmica pode ter o poder de reforçar para o espectador a ideia de que Winston vem sendo reduzido a um corpo fisicamente debilitado e com uma mente desprovida de pensamento individual. No entanto, seu processo de desumanização não está completo até que seus sentimentos por Julia sejam aniquilados. Winston ainda ama sua companheira e isso é revelado na cena em que o protagonista imagina estar mais uma vez na floresta, fora do corredor escuro, com ela ao seu lado. Nessa sequência, que mostra eventos fantasiosos, o protagonista repete constantemente pra ela: “Eu amo você”, mas, em seguida, Julia recebe um tiro nas costas e morre, simbolizando a ameaça que seus sentimentos correm sob a tortura que lhe é imposta.

O’Brien sabe que Winston ainda preserva o amor por Julia e o ódio pelo Big Brother e, por isso, conduz o personagem para seu estágio final no quarto 101. É interessante notar, que a cena em que Winston caminha em direção ao quarto, se assemelha esteticamente com as cenas em que ele anda para fora do corredor escuro, mostrando que seu desejo de escapar do controle do Partido sempre esteve ameaçado pelo poder eminente do Big Brother. Nesse sentido, o diretor opta por construir ambos os enquadramentos filmando o personagem por trás em plano médio, enquanto a câmera acompanha os seus passos em direção à saída/entrada. Bordwell e Thompson (2008) reconhecem esse recurso como paralelismo e reforçam que este é geralmente utilizado para incentivar o espectador a reconhecer um ou mais elementos semelhantes em sequências distintas. A partir desse tipo de rima visual, que se utiliza da repetição estratégica de um enquadramento, trilha sonora, personagens ou objetos, o

filme propõe uma forma de diálogo entre as sequências envolvidas (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p.66-67). Portanto, no caso das cenas em questão, é possível identificar duas construções que se assemelham esteticamente e em termos de narrativa, uma vez que ambas sugerem a ideia de transformação do personagem, mas que, ao mesmo tempo, insinuam conotações de naturezas distintas.

Figura 16 - Plano médio: Winston caminha no corredor ao lado de O'Brien.



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Figura 17 - Plano médio: Winston caminha em direção ao quarto 101



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Uma vez que chega ao quarto 101, o protagonista é submetido a uma nova sessão de tortura, mas dessa vez para fazer com que ele renuncie ao amor que sente por Julia e seja fiel apenas ao Big Brother, ou seja, tudo que o Partido representa. Para isso, O'Brien revela que utilizará aquilo que mais assusta Winston: ratos. Assim, o torturador coloca uma espécie de máscara no rosto do personagem principal e ameaça abrir os compartimentos que farão os

roedores atacar e devorar a sua face. Diante de tal tortura psicológica, a imaginação de Winston o leva uma última vez para o cenário campestre que ele fantasiou como o “lugar onde não há escuridão”, numa tentativa de escapar, ainda que em pensamento, daquele momento terrível. Porém, esse refúgio mental não é o suficiente e Winston abdica os sentimentos que até então sentia por Julia ao implorar: “Faça com Julia! Eu não me importo o que aconteça com ela! [...] Faça com ela, não comigo!”. Depois disso, a transformação de Winston está completa e o filme enfatiza sua queda ao exibir um enquadramento que mostra mais uma vez o cenário fantástico, mas dessa vez sem ele presente na cena. Esse enquadramento pode representar a submissão do personagem, como forma de mostrar que sua mente agora não passa de um lugar vazio.

Figura 18 - Plano geral: Winston se imagina no lugar onde não há escuridão



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Figura 19 - Plano geral: Winston desaparece do cenário.



Fonte: Nineteen Eighty-four (1984).

Depois que seu processo de “cura” é finalizado, Winston torna-se livre para viver em sociedade. A cena final mostra seu último encontro e diálogo com Julia, em que ambos confessam ter traído um ao outro. A conversa não se estende muito e os dois não demonstram qualquer resquício de sentimento que possuíam anteriormente entre si. Ao contrário, tanto Winston quanto Julia manifestam indiferença ao optar por discutir sobre assuntos da guerra. Em seguida, Julia sai de cena e Winston escreve na poeira da mesa o cálculo: “ $2 + 2 =$ ”, ou seja, uma referência às seções de tortura em que O’Brien lhe diz que o resultado dependerá das imposições do Partido, demonstrando, assim, o vazio que há na mente do personagem.

O longa-metragem se encerra com Winston chorando de felicidade ao receber boas notícias sobre a guerra na *telescreen* e repetindo com narração em *voice over*: “Eu amo você.” Essa última frase remete às palavras finais do narrador no romance (Winston amava o Big Brother). Essa última constatação é reforçada no filme pela construção de um enquadramento que mostra o rosto inexpressivo dele sob o olhar vigilante do Big Brother em segundo plano, simbolizando, desse modo, a transformação definitiva da mente e dos sentimentos do protagonista.

Figura 20 - Plano médio: Winston diz: “Eu amo você.”



Fonte: *Nineteen Eighty-four* (1984).

Em resumo, acreditamos que o filme se aproxima do romance ao traduzir para a tela diversos acontecimentos importantes na construção do personagem principal, que passa de um sujeito que apenas conspira mentalmente contra o sistema político para alguém que toma atitudes para se livrar das estratégias de opressão. No entanto, enquanto a obra de Orwell propõe um personagem que em vários momentos da narrativa enxerga uma ponta de esperança para escapar do controle do Partido, o filme reforça seu pessimismo, optando por não adaptar momentos de positividade do protagonista e por exibir sua queda de maneira violenta. O longa-metragem de Radford também se utiliza de metáforas visuais constantemente para enfatizar o caráter desumanizado do protagonista e para sugerir sua tragédia no futuro, no caso dos sonhos no corredor escuro, em que a esperança de sua liberdade se transforma em uma tragédia anunciada no seu inconsciente.

Como demonstramos anteriormente, através das pesquisas de Cattrysse (1995) principalmente, as obras que participam no processo de adaptação mantêm inevitavelmente um diálogo entre si em maior ou menor grau. No entanto, é incontestável que essas mídias também são produtos de um determinado contexto social, que ditam escolhas estéticas e narrativas e que, portanto, merecem ser analisadas por essa perspectiva. Desse modo, acreditamos que uma discussão acerca dos aspectos sociais envolvidos na produção de *Nineteen Eighty-four* nos auxiliará a entender parcialmente o motivo por trás do reforço das características pessimistas do personagem na obra.

Durante os primeiros anos da década de 1980, contexto em que o longa-metragem de Radford foi produzido, a Inglaterra vivia sob uma ideologia conservadora através da

administração de Margareth Thatcher, que defendia “que as empresas deviam ser vigorosas e mesmo iconoclastas, mas que a arte e a cultura deviam dar segurança e estimular um sentimento de orgulho nacional” (COUSINS, 2013, p. 410). Ao longo do mandato da primeira ministra (1979, 1990), o cinema britânico foi marcado por filmes, muitos deles adaptações de romances famosos, que buscavam reforçar uma identidade inglesa baseada na representação de um passado colonial e nos valores da classe média branca. Por conta disso, tais obras cinematográficas, que ficaram conhecidas como filmes de herança, foram acusadas por muitos teóricos e acadêmicos de refletir uma visão seletiva e elitista da identidade nacional, a qual se relacionava diretamente com o pensamento conservador thatcheriano (O’LERAY, 2016, p.64).

No entanto, em contraste com as visões de cenários belos e otimistas nos filmes, a classe trabalhadora inglesa sofria com o crescente desemprego devido a crise econômica da década de 1970 e 1980, a qual não atingiu consideravelmente os trabalhadores qualificados, mas afetou drasticamente os grupos menos favorecidos. Nesse período, enquanto 10% da população gozavam de um salário três vezes maior do que o restante do país, as classes mais pobres dependentes de programas assistencialistas se viam excluídas da política neoliberal que tornou popular o termo “subclasse” para designar os que não contribuíam socialmente e nem economicamente com o mercado de consumo (HOBSBAWM, 1995, p.301, 302).

Diante dessa realidade, alguns diretores britânicos decidiram seguir na contramão do saudosismo dos filmes de herança e representar a situação dos excluídos, ao mesmo tempo em que criticavam os valores cultivados pela ideologia conservadora. Nesse sentido, diretores como Scott Bill Forsyth, Stephen Frears e Derek Jarman apresentavam personagens de grupos minoritários e, às vezes, até uma visão pessimista sobre o futuro da sociedade inglesa (COUSINS 2013, p.412-413). Essa mesma visão distópica podia ser encontrada em diversas produções hollywoodianas que, inseridas no imaginário cultural do ano premonitório de Orwell, atacavam o conservadorismo de Ronald Reagan ao representar um lado obscuro da sociedade americana (HAMMER; KELLNER, 2007, p. 107-108).

Portanto, o cinema da década de 1980 se mostrou um terreno fértil para produções distópicas e, conseqüentemente, um momento favorável para a adaptação da obra literária de Orwell. Nesse sentido, o fato de o filme de Radford reforçar a construção pessimista do personagem principal pode estar diretamente relacionado ao fortalecimento da distopia no cinema mundial e ao contexto econômico e cultural da Inglaterra. Ao enfatizar a visão

oprimida do personagem, que sentia-se desajustado e sem esperança de salvação, o protagonista do filme incorpora o discurso da classe trabalhadora britânica e das minorias, que, assim como os proles da obra filmica, haviam sido reduzidas a uma “subclasse”. Por meio das imagens sem cores e da exibição de sequências que acentuam a angústia e a desesperança de Winston, o diretor propõe uma tradução do personagem ainda mais trágica que no romance, se distanciando da estética predominante dos filmes de herança e, simultaneamente, alinhando-se ao grupo de artistas que produziram obras que deixavam de lado o discurso conservador.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Nineteen Eighty-four*, de George Orwell foi uma das obras políticas modernas mais influentes no contexto de sua primeira publicação, ganhando popularidade de público e crítica por abordar temas como guerras, conflitos ideológicos e a ascensão de governos totalitários. Nessa obra, o escritor e jornalista elaborou a visão de uma sociedade oprimida por um único Partido e, desse modo, criou um alerta para toda comunidade global sobre o que poderia acontecer com o mundo caso o poder fosse detido exclusivamente por um grupo de pessoas com a mesma ideologia.

Uma vez que propõe uma sociedade imaginada no futuro sob uma perspectiva pessimista, o romance de Orwell segue na contramão da tradição utópica, ou seja, a criação da sociedade ideal, e colabora para a consolidação da distopia como novo gênero na segunda metade do século XX. Ao lado de obras como *We*, de Ievguêni Zamiatin e *Brave new world*, de Aldous Huxley, *Nineteen Eighty four* também descreve as ferramentas de controle utilizadas pelo governo na população como, por exemplo, a vigilância, controle de informação, perseguição e tortura, elementos frequentemente abordados nas distopias clássicas.

No meio do pesadelo social criado nas distopias, o protagonista se destaca por questionar o funcionamento daquela sociedade e, desse modo, passa a adquirir uma consciência crítica independente capaz de libertá-lo do controle opressor. O personagem principal de *Nineteen Eight-four*, Winston Smith, segue essa trajetória e ao perceber que vive encarcerado de diversas formas, começa sua revolução pessoal, que vai desde o simples ato de pensar criticamente até o encontro secreto com outro membro do Partido. Além de saber da importância de preservar suas memórias, algo que ocorre pelos seus registros escritos no diário, Winston também percebe que deve cultivar seus sentimentos para se manter humano, atitude que se concretiza através da relação sexual com Julia. Assim, o protagonista passa de um sujeito debilitado física e mentalmente no início do romance para alguém com a saúde e as esperanças renovadas por saber que o Partido e seu líder, Big Brother, não são indestrutíveis. No entanto, ele e sua amante são capturados e levados ao *Ministry of love*, onde são severamente torturados e reduzidos a cidadãos escravizados e leais ao governo, finalizando, assim, o ciclo de transformação do personagem.

Através da ascensão e queda do protagonista de *Nineteen Eighty-four*, George Orwell sugere um retrato terrível da guerra e da realidade por trás de governos totalitários como os de Hitler e Stálin. O sucesso de sua obra contribuiu para que outros romances distópicos surgissem em diferentes contextos sociais e abordassem outros temas que estivessem ligados as angústias vividas pelo momento histórico em questão, servindo para alertar qualquer problema que colocasse em risco as liberdades individuais. No entanto, a distopia também foi representada no cinema através das adaptações de obras literárias e teve que disputar espaço com outro gênero conhecido: a ficção científica. Ambas narrativas possuem diversas características em comum e, por esse motivo, se influenciaram mutuamente tanto na literatura como no cinema, rendendo inúmeros títulos famosos com temas que variavam de acordo com a época em que estavam inseridos. Na década de 80, por exemplo, tanto a distopia quanto a ficção científica abordaram assuntos como o uso da tecnologia para fins destrutivos, vigilância e controle da informação em sociedades caóticas representadas em filmes como *O exterminador do futuro*, *Blade Runner* e *Brazil*. Foi nesse contexto que *Nineteen Eighty-four* foi traduzido pela segunda vez para a grande tela em 1984 pelo diretor Michael Radford.

O romance já havia sido adaptado em 1956, mas apenas conseguiu reconhecimento no cinema com o filme de Radford, que investiu cerca de 3 milhões na produção e arrecadou mais de 8 milhões apenas nos Estados Unidos. O longa-metragem foi sucesso de público e crítica e reforçou vários aspectos do romance em sua obra como as ferramentas de controle do Partido e o percurso narrativo do personagem principal. No entanto, ao analisarmos detalhadamente a construção do protagonista no filme foi possível perceber que o diretor reforçou o caráter pessimista de Winston ao optar por deixar de lado seu desenvolvimento físico e sua perspectiva otimista adquirida como consequência dos seus atos subversivos. A obra filmica se utiliza ainda das técnicas de luz e sombra para destacar o lado obscuro do personagem, assim como cenas violentas em *close up* para enfatizar seu processo de transformação pela tortura. O longa-metragem também revela sequências que representam seu desejo de liberdade, mas que, ao mesmo tempo, antecipam sua ruína inconscientemente. Desse modo, enquanto o romance mostra as consequências das ações do personagem em seu comportamento e até em sua aparência, o filme apresenta um sujeito continuamente pessimista e que não demonstra sinais de alívio em ter se tornado mais livre.

Ao enfatizar a construção de um protagonista sem esperança, a obra filmica dialoga com diversas outras produções cinematográficas da mesma época, que como discutimos,

abordavam várias formas de opressão em ambientes distópicos. Porém, através de uma análise detalhada, consideramos que a forma como o personagem foi traduzido também está relacionada aos conflitos sociais vividos pela sociedade inglesa daquela época, ou seja, um momento de reestruturação econômica, que afetou de forma negativa a classe trabalhadora. Nesse período, uma pequena parte da sociedade não foi atingida pelo desemprego, mas muitos do outro lado sofriam com salários baixos e eram categorizados pelo termo excludente e preconceituoso de “subclasse”. Diante disso, a construção de um personagem sem perspectiva alguma de vitória perante o sistema, como é proposto no filme, pode funcionar como uma representação dessa classe menos favorecida no intuito de sugerir uma crítica mais consistente ao governo em questão. Ademais, a falta de esperança de Winston traduzida na obra cinematográfica pelas imagens urbanas e escuras contrasta com a estética colorida e campestre dos filmes de herança, que tentavam fortalecer uma identidade nacional inglesa pautada em uma visão nostálgica do passado colonial. Em outras palavras, juntamente com outras obras da mesma época, o filme de Radford desconstrói essa tendência ao representar cenários caóticos e um protagonista sem esperança, cuja identidade foi destruída por seu próprio governo.

Como demonstramos anteriormente, as adaptações de obras literárias para o cinema se utilizam de diversos elementos que vão muito além da relação entre esses dois códigos linguísticos, pois incorporam discursos presentes nas esferas políticas, sociais e artísticas. Portanto, o contexto social, que também envolve o sistema receptor, é de fundamental importância para a análise dessas traduções, pois possibilitam não apenas um trabalho de prescrição, mas de descrição, ou seja, compreender os elementos externos as obras envolvidas que ajudem a justificar determinadas escolhas.

Os aspectos analisados nesse trabalho a respeito da obra *Nineteen Eighty-four*, de George Orwell assim como a representação do personagem Winston Smith na adaptação cinematográfica são relevantes para a compreensão mais aprofundada das complexas relações e influências mútuas existentes entre literatura e cinema. Além disso, acreditamos também que a presente pesquisa pode contribuir com novos olhares para o gênero distópico e para as produções orwellianas, que oferecem temas sociais e políticos que se renovam com o passar dos anos. Vale ressaltar que, os assuntos abordados em *Nineteen Eighty-four* como vigilância, controle de informação, censura e a ameaça dos valores democráticos nunca se fizeram tão presentes na sociedade como nos dias de hoje. Portanto, se levarmos em conta o potencial

comunicativo que as obras de artes podem manter com o contexto social (e vice-versa), concluímos que os discursos presentes na arte literária de Orwell assim como na análise apresentada por essa pesquisa contribuem para incentivar novas vozes e trabalhos dispostos a repensar a literatura, o cinema e a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMINO, João. Prefácio. In: MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- AREDNT, Hannah. *The origins of totalitarianism*. New York: Harcourt, 1985
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUGUSTO, Sérgio. Prefácio. In: ORWELL, George. *O que é fascismo? E outros ensaios*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Dystopia and Histories. In: _____ *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003.
- BAKER, Russel. Prefácio. In: ORWELL, George. *Animal Farm*. New York: Signet Classics, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do Romance)*. Trad. Aurora Fononi Bernardini [et al]. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu editora, 2018.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: Na introduction*. New York: McGraw-Hill Companies, 2008.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.
- BURKE, Peter. *O renascimento*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio [et al]. A personagem do romance. In: _____ *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARTER, Ronald. Introdução. In: ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 2000.

CARTMELL, Deborah. 100+Years of adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy. In: _____. *A companion to literature, film and adaptation*. Chichester: Willey-Blackwell, 2012.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. In: *Target – International Journal of Translations Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.

CHAUI, Marilena. Notas sobre Utopia. In: SOUSA, Cidoval Moraes de. *Um convite à Utopia*. Campina Grande: Eduepb, 2016.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EDITORA GLOBO. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

CLAEYS, Gregory. Three Variants on the Concept of Dystopia. In: VIEIRA, Fátima. *Dystopia(n) matters: On the Page, on Screen, on Stage*. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

_____. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. *Dystopia - A natural history*. New York: Oxford University Press, 2017.

CLARCK, Ben. Orwell and The Evolution of Utopian Writing. In: LÁZARO, Alberto. *The Road from George Orwell: His Achievement and Legacy*. Oxford: Peter Lang, 2001.

COUSINS, Mark. História do cinema. Trad. Cecília Camargo Bartaloti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CRICK, Bernard. Nineteen Eighty-Four: context and controversy. In: RODDEN, John. *The Cambridge Companion to George Orwell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007

DICKSTEIN, Morris. Animal Farm: History as fable. In: RODDEN, John. *The Cambridge Companion to George Orwell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DONAWERTH, Jane. Genre blending and the critical dystopia. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003.

ELICES, Francisco Juan. The Satiric and Dystopic Legacy of George Orwell in Robert Harris's Fatherland. In: LÁZARO, Alberto. *The Road from George Orwell: His Achievement and Legacy*. Oxford: Peter Lang, 2001.

FITTING, Peter. Utopia, dystopia and science fiction. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do Poder*. Trad. Paz & Terra. São Paulo: Paz & Terra, 2017.

_____. *Vigiar e Punir: História da violência nas prisões*. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977.

FRIEDRICH, Carl J, BERZENINSKI, Zbigniew K. *Totalitarian Dictatorship & Autocracy*. New York: Frederick A. Praeger, 1968.

FROMM, Erich. Posfácio. In: ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HAMMER, Rhonda; KELLNER, Douglas. Movies and Battles over Reaganite Conservatism. In: PRINCE, Stephen. *American Cinema of the 1980's: Themes and variations*. Piscataway: Rutgers University Press, 2007.

HASLAM, Nick. Dehumanization: an integrative review. In: *Personality and social psychology review*. Califórnia, v.10, n.03, 2006.

HOBBSBAWN, Eric J. *Era dos extremos: O breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNTER, I.Q. Introduction: The strange world of the British science fiction film. In: _____. *British Science Fiction Cinema*. New York: Routledge, 2001.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2012.

KOLAKOWSKI, Leszek. *O Espírito Revolucionário e Marxismo: Utopia e Antiutopia*. Trad. Alda Baltar e Maria José Braga Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

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

MARCOU, Lilly. *A vida privada de Stálin*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MCLAUGHLIN, Neil. Orwell: The academy and the intellectuals. In: RODDEN, John. *The Cambridge Companion to George Orwell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007

MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

MOYA, Ana. George Orwell's Exploration of Discourses of Power in *Burmese Days*. In: LÁZARO, Alberto. *The Road from George Orwell: His Achievement and Legacy*. Oxford: Peter Lang, 2001.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Colorado: Westview Press, 2000.

O'LERAY, Alan. Toward World Heritage Cinema. In: COOKE, Paul; STONE, Rob. *Screening European Heritage: Creating and consuming history on film*. Reino Unido: Macmillan, 2016.

OLIVER, Sophie. Dehumanization: Perceiving the body as (In) Human. In: KAUFMANN, Paulus [et al]. *Humiliation, Degradation, Dehumanization: Human dignity violated*. New York: Springer, 2011.

ORWELL, George. *Animal Farm*. London: Signet Classics, 1996.

_____. Lutando na Espanha. Trad. Ana Helena Sousa. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 2000.

_____. Os princípios da Novafala. In: _____ *1984*. Trad. Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PYNCHON, Thomas. Posfácio. In: ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RODDEN, John, ROSSI, John. A political writer. In: RODDEN, John. *The Cambridge Companion to George Orwell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antônio [et al]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RUSSEL, Elizabeth. Looking Backwards and Forwards from Nineteen Eighty-Four: Women Writings, Men's World. In: LÁZARO, Alberto. *The Road from George Orwell: His Achievement and Legacy*. Oxford: Peter Lang, 2001.

SABIN, Margery. The truths of experience: Orwell's notification of the 1930's. In: RODDEN, John. *The Cambridge Companion to George Orwell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism revisited. In: _____ *Utopian Studies*. Pennsylvania, v. 5, n. 1, 1994.

SEMAMA, Paolo. *Linguagem e poder*. Trad. Wamberto Hudson Ferreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

SHAW, Tony. *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*. London: L.B. Tauris, 2001.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

TROUSSON, Raymond. Utopia e Utopismo. Trad. RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. In: MINERVA, Nadia. *Per una definizione dell'utopia*. Metodologie e discipline a confronto. Ravenna: Longo, 1990.

VARSAM, Maria. Concret Dystopia: Slavery and Its Others. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

VILLEGAS, Sonia. History Is Not a Thing of the Past: The Theory and Practice of Historical Discourse in Alasdair Gray's *A History Maker*. In: LÁZARO, Alberto. *The Road from George Orwell: His Achievement and Legacy*. Oxford: Peter Lang, 2001.

YEO, Michael. *Propaganda and surveillance in George Orwell's Nineteen eighty-four: Two sides of the same coin*. Canada: Global Media Journal, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Nineteen Eighty-four. Direção de Michael Radford. Reino Unido: 20th century Fox, 1984. 1 DVD (110 min). Título em português: 1984.

A clockwork Orange. Direção de Stanley Kubrick. Reino Unido: Columbia Pictures, 1971. (136 min.). Título em português: Laranja mecânica.

Animal Farm. Direção de John Hallas e Joy Batchlor. Reino Unido: ECA, 1954. (72 min). Título em português: A revolução dos bichos.

Brazil. Direção de Terry Gilliam. Reino Unido: 20th century Fox, 1985. 1 DVD (143 min.). Título em português: Brasil – o filme.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Direção de Rouben Mamoulian. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1931. (98 min.). Título em português: O médico e o monstro.

Dr. Strangelove or: How I learnt to stop worrying and love the bomb. Direção de Stanley Kubrick. Reino Unido: Columbia Pictures, 1964. (103 min.). Título em português: Dr. Fantástico.

Fahrenheit 451. Direção de François Truffaut. Reino Unido: J Arthur Hanks, 1966. (112 min.). Título em português: Fahrenheit 451.

Frankenstein. Direção de James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. (71 min.). Título em português: Frankenstein.

Le Voyage dans la Lune. Direção: George Méliès. França: George Méliès, 1902. (16 min.). Título em português: Viagem à lua.

Lord of the flies. Direção de Peter Brook. Reino Unido: British Lion, 1963. (92 min.). Título em português: O senhor das moscas.

Metropolis. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Parufamet, 1927. (148 min.). Título em português: Metrópolis.

Seven days to noon. Direção de John Boulting e Roy Boulting. Reino Unido: British Lion Films, 1950. (94 min.). Título em português: Ultimato.

Soylent Green. Direção de Richard Fleischer. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1973. (97 min.). Título em português: No mundo de 2020.

The Bostonians. Direção de James Ivory. Reino Unido: Almi Pictures, 1984. (122 min.). Título em português: Os Bostonianos.

The invisible man. Direção de James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures, 1933. (71 min.). Título em português: O homem invisível.

The last of England. Direção de Derek Jarman. Reino Unido: Blue Dolphin Distribution, 1987. (92 min.). Título em português: Crepúsculo do Caos.