

**“1984” de George Orwell e sua adaptação
cinematográfica – demonstrações artísticas em
meio a períodos bélicos**

**“1984” by George Orwell and its film adaptation:
artistic statements in times of war**

Gilmei Francisco Fleck*
Robert Thomas Georg Würmli**

Resumo: Das formas de representação artística, o cinema parece se valer de três modelos distintos: do teatro, pela atuação; da pintura, pela importância da imagem; e da literatura, como fonte de matéria-prima para suas criações. O objetivo deste artigo é realizar uma análise comparada entre a obra distópica *Nineteen Eighty-Four* (2005), escrita pelo autor britânico George Orwell, e sua releitura cinematográfica homônima, produzida no ano de 1984. Demonstraremos como os medos bélicos que permeavam as duas obras – no caso da obra literária, o terror pós 2ª Guerra Mundial, e, no caso da obra cinematográfica, o ainda latente perigo da Guerra Fria – auxiliaram no processo de criação e na aceitação de tais obras. Além disso, discutiremos como o filme trabalha, de maneira diferente da obra literária, com a figuração do sonho/devaneio como escape da realidade e os efeitos produzidos com tal modificação, tanto para a obra cinematográfica quanto para o público espectador.

Palavras-chave: *Nineteen Eighty-Four*; George Orwell; Cinema; Literatura comparada; Representações artísticas.

Abstract: Among the forms of artistic representation, cinema seems to base itself on three distinct models: theatre, for its acting; painting, for the importance of the images; and literature, as a main source used in its creations. The aim of this article is to compare the dystopian novel *1984* (2005), written by the English novelist George Orwell and its homonymous film adaptation, produced in 1984. It will demonstrated how the warfare fears that surrounded both productions – in the case of the literary work, the post-World War II terror; and in the case of the film, the danger of the Cold War – contributed in the creation process and acceptance of such works. Furthermore, the article discusses how the movie deals with dream/delusion as a way of escaping from reality, in a different way from the literary work, and what the effects produced with such modification are, for the film as well as for the viewing audience.

Keywords: *1984*; George Orwell; Cinema; Compared literature; Artistic representations.

* Gilmei Francisco Fleck, Doutor, UNIOESTE/Cascavel. Coordenador do PELCA: Programa de Ensino de Literatura e Cultura. E-mail: chicofleck@yahoo.com.br

** Robert Thomas Georg Würmli, graduando do Curso de Letras Português/Inglês da UNIOESTE/Cascavel. Bolsista da Fundação Araucária em Iniciação Científica. E-mail: thomaswurmli@hotmail.com

Introdução

As formas de expressão humana agregam sentidos e valores a determinadas condições de espírito, sejam estas relacionadas a um indivíduo apenas ou a toda uma sociedade, a uma época ou a uma condição de vivência coletiva. Tais formas de expressão contribuem para que a história tenha em vista momentos decisivos, dando assim a oportunidade de revermos e rememorarmos diversas perspectivas de mundo que surgem com o passar do tempo. Sem estas formas de expressão, não se poderia ter uma visão crítica do que ocorreu, do passado histórico, impossibilitando, talvez, a própria evolução do ser humano e, conseqüentemente, da sociedade.

Dentre as formas de expressão que há mais tempo servem a diversos propósitos – em certos momentos enaltecendo figuras coletivas e indivíduos e, em outros, criticando e denunciando injustiças ocorridas durante determinado contexto – aquela que provavelmente mais se mantém em voga nas diversas vanguardas artísticas que surgiram durante os séculos é a literatura. Seja na lírica, na prosa, ou no drama, em textos épicos ou em grandes romances, a literatura se manteve num patamar de grandiosidade que a transformou em algo mais do que apenas um movimento artístico. A literatura transpassou seus limites enquanto movimento artístico e se tornou uma forma de expressão humana que não se vale e se adequa somente através da sociedade na qual está inserida para criar sua narrativa, como usa esta própria narrativa para modificar e/ou mostrar a sociedade e suas problematizações, contextualizando não apenas o público leitor daquele determinado período histórico, como também o de gerações posteriores, que tomarão tais obras como exemplos de vivências de sociedades passadas.

Mas existem ainda outras manifestações artísticas que podem ser comparadas em importância à literatura, principalmente o teatro e as artes plásticas. Os dois movimentos, da mesma forma como ocorreu com a literatura, também se mantiveram vivos durante os séculos, adequando-se às mudanças que ocorreram na sociedade, tornando-se críticos em relação ao que acontecia durante a época em que eram produzidos, de maneira similar à da literatura.

Enquanto a literatura é chamada a “arte da palavra”, pelo fato de provocar sentidos através do texto escrito, o teatro se vale da encenação, do palco, da ação e do contato com o público, da mimesis, para atingir seu objetivo. Já a pintura, por sua vez, se utiliza das figurações imagéticas para construir seus

sentidos, criando um recorte em determinado tempo e espaço e o representando de forma imóvel, cabendo então ao espectador analisá-la e compreendê-la da maneira que considerar mais correta. Como se vê, três movimentos artísticos importantes para a humanidade demonstram, de maneiras diferentes, como a arte também é formadora do homem e não somente o homem é que a forma. Nesse sentido, vale citar Antonio Candido (2002), quando comenta:

Ao mesmo tempo, a evocação dessa impregnação profunda mostra como as criações ficcionais e poéticas podem atuar de modo subconsciente e inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos. Quero dizer que as camadas profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos e que atuam de maneira que não podemos avaliar. Talvez os contos populares, as historietas ilustradas, os romances policiais ou de capa-e-espada, as fitas de cinema, atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente. (CANDIDO, 2002, p. 82).

Como se nota, diferentemente do que o imaginário social certas vezes pressupõe, as obras literárias acabam por provocar uma série de problematizações na psique humana, auxiliando na sua formação, o que, por sua vez, irá auxiliar na formação do ambiente em que tal indivíduo e tal forma de pensamento também serão inseridos, tendo em vista que é notável como nichos de pensamento comum são passíveis de serem observados em diferentes culturas. Na modernidade, com o advento cada vez maior de criações tecnológicas, começa haver uma hibridização dos movimentos artísticos entre si e destes com a realidade, modificando e provocando um verdadeiro choque entre tais artes, impulsionando novas formas de expressão artística. Uma delas dá-se com o advento da câmera, pois há a possibilidade de se gravar vídeos e, com isso, o cinema pôde ser criado.

Das formas artísticas atuais, o cinema possivelmente é a que mais se vale das outras para criar seus sentidos, já que nele se evoca a pluralidade do mundo moderno, buscando sua base em outras artes. Ele se vale da pintura, pois é calcado na imagem, utilizando-se dela talvez como matéria primordial para suas criações, muitas vezes proporcionando efeitos à imagem para que essa, de fato, assemelhe-se a uma pintura, pois fenômenos como sombreamento, closes, *fade-outs*, etc., propiciam tal similaridade em certos momentos. Utiliza-se do teatro, pois necessita da atuação, da interpretação por parte de atores, para que haja uma continuidade na produção estética de determinado

filme e para que exista um processo de relação entre a obra cinematográfica e o espectador. Por fim, vale-se da literatura para reler, reviver, recriar toda uma história mundial, contada através de obras literárias e utilizada pelo cinema para contar sua narrativa a partir de uma ótica peculiar.

O cinema, mesclando aspectos de outras artes, cria uma visão própria que acaba por influenciar de maneira positiva pessoas e gerações, que veem no cinema uma forma de representação da vida. Conhecida como ‘impressão de realidade’, pode ser facilmente compreendida através das palavras de Jean-Claude Bernardet (1980, p. 13), ao comentar que:

[...] essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o *Pica Pau amarelo* ou *O Mágico de Oz*, ou um filme de ficção científica como *2001* ou *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, a imagem cinematográfica permite-nos assistir essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a essas fantasias.

Esta verossimilhança que o cinema produz proporciona um sentido de realidade ao que é visto na tela, fazendo com que o espectador se relacione com a narrativa e, dependendo de sua perspectiva, concorde ou não com ela. O cinema se torna um meio para que o social seja analisado, pois quando se nota que há uma visão de realidade no filme, a obra cinematográfica pode ser utilizada para denunciar os medos e os problemas que não somente ocorrem com um indivíduo ou com um determinado nicho social, mas com a sociedade inteira. É nesse aspecto que o cinema vai buscar algumas fontes novamente na literatura, uma vez que esta possui uma base fecunda de produções que envolvem algum nível de mostra social, no que se refere à maneira como determinados fatos sociais são retratados pelas obras literárias.

Nesta perspectiva se insere a produção de George Orwell, já que ele buscou, em grande parte de suas obras, denunciar as inúmeras injustiças e problemas sociais que ocorriam em sua época, sendo um ferrenho crítico do totalitarismo e, embora tivesse uma visão socialista, ainda assim foi contra regimes de esquerda, como o de Stalin. Suas obras mais famosas são os romances **Animal Farm** e **Nineteen Eighty-Four**, sendo esta escrita em 1948 e publicada em 1949, observando-se que a obra tem o título de ‘1984’ porque Orwell apenas mudou de lugar os dois últimos dígitos do ano em que escreveu a obra.

1. “1984” e sua adaptação cinematográfica – a arte em meio a períodos bélicos

Nesta obra, Orwell trata de um regime totalitário, no qual a sociedade é separada em apenas três forças dominantes, conhecidas como Oceania, Eurásia e Lestásia. A Oceania engloba toda a América, Grã-Bretanha e parte da Europa, e estaria em constante guerra com as outras duas forças. No entanto, a mídia, o conhecimento, a saúde, tudo é controlado de tal modo que nenhuma pessoa sabe a real verdade do que ocorre e não possui os meios para conseguir descobri-la. A sociedade é dividida em castas: os proletários – a escória do mundo, relegados aos piores lugares das cidades e sobrevivendo nas mais ínfimas condições; os membros do Partido Externo – condicionados a uma vida de trabalho semi-escravo, costumeiramente sendo acusados por outros de traição e de conspiração contra o Big Brother, força maior que regia a sociedade, tendo na figura de um homem que nunca era visto em pessoa seu maior exemplo; e os membros do Partido Interno – responsáveis pelos inquéritos, interrogatórios e sumiços daqueles que eram considerados traidores. Eles possuíam privilégios em relação às outras castas e eram temidos por elas.

Informações eram constantemente manipuladas e modificadas, com controle através das tele-telas. A impossibilidade de conhecer uma outra versão dos fatos acabava por transformar a sociedade em apenas aquele local em que cada pessoa se inseria, a casa-trabalho. Em meio a isso, surge a história de um homem, personagem principal da narrativa, Winston Smith, e sua luta para tentar escapar da onipresença do Partido e até viver uma vida digna com seu amor, Julia, que também era trabalhadora do Partido Externo. O amor era mal visto pelo Partido Interno, pois poderia levar a segredos e a vontades que, por sua vez, poderiam levar a motins e à perda do controle que este possuía sobre as castas inferiores.

A obra é influenciada pelo medo pós 2ª Guerra Mundial. O mundo semi-apocalíptico e a presença de regimes totalitários no comando demonstram como o imaginário social da época estava abarcado pelos temores que haviam surgido na guerra. Considerando ainda que a obra é de origem britânica, regimes como o Stalinismo e o Nazismo deviam ser forças que ainda assustavam a população, pois embora elas tivessem sido vencidas, não haviam sido destruídas e focos novos de ascensão de tais regimes poderiam ressurgir. Interessante notar que não é apenas nessa obra que tais características são encontradas, podendo ser citada aqui a obra de Aldous Huxley, **Brave New**

World, escrita anteriormente à obra orwelliana que, por sinal, faz diversas intertextualidades com a obra de Huxley. O mundo futurista distópico, a divisão em castas, o totalitarismo do regime no poder são características presentes nas duas obras e, embora o romance de Huxley tenha sido escrito anos antes da 2ª Guerra Mundial, já começavam a surgir receios mundiais sobre quais seriam as forças dominantes, ainda mais após o *crash* econômico dos EUA em 1929.

Em relação à força que a cultura tem sobre o sujeito e sobre o próprio cinema, cabe trazer as palavras de Robert Stam (2000, p. 225-226), quando este descreve como o fator cultura influencia as construções ideológicas dos sujeitos:

*The subject is constructed not only in terms of sexual difference but also in terms of many other kinds of difference, in a permanent and multivalenced negotiation between material conditions, ideological discourses, and social axes of stratification based on class, race, gender, age, locale, sexual orientation, national origin.*¹

A cultura e a ideologia do sujeito acabam sendo demonstradas na obra de Orwell, já que nela se percebe a ambivalência entre a preferência socialista e a de levar uma vida em um país capitalista. Esta dicotomia se faz presente tanto no romance quanto em sua adaptação cinematográfica. No filme, a ambivalência cultural e seus paradoxos podem ser explicados pelo fato de que, na época de produção, já havia certa abertura social, cultural e econômica em países onde antes isto não ocorria. Esta é uma das razões pelas quais a obra cinematográfica não apenas causa no sujeito uma aversão a sistemas totalitários, como também faz com que pondere acerca da criação de tais sistemas e quais seriam suas preferências enquanto ser independente, pois deve-se ter em mente que a não concordância com o socialismo e/ou regimes totalitários não implica necessariamente a aceitação do capitalismo, que por sua vez pode servir como regime alienante e autoritário tanto quanto os outros.

O filme **1984** retrata de forma similar as premissas da obra orwelliana, inclusive sendo produzido e gravado no período temporal imaginado pelo autor na criação de seu romance, porém, os medos da 2ª Guerra Mundial já haviam

¹ O sujeito é construído não somente em termos de diferença sexual como também em termos de outras formas de diferença, em uma permanente e multivalente negociação entre condições materiais, discursos ideológicos, e eixos sociais de estratificação baseados em classe, raça, sexo, idade, local, orientação sexual, origem nacional. (nossa tradução livre)

sido há tempos substituídos pelos receios da Guerra Fria e pelo que poderia ocorrer caso houvesse um novo choque de forças, no caso, entre a União Soviética e os EUA. Assim, a obra cinematográfica ganha uma significação que ultrapassa o nível narrativo e novamente ganha o âmbito social, fator que auxilia na importância e na construção do filme enquanto denunciador de possíveis futuros distópicos e exaltador da necessidade de liberdade humana.

Tanto no filme quanto na obra literária, os motes do Partido são trabalhados de forma a passar a onipresença e onipotência do Big Brother em relação aos humanos das castas inferiores. Porém, é interessante notar como esta presença constante é trabalhada de uma forma material na versão cinematográfica, enquanto no romance ele surge como uma força quase imaterial. No filme, o som de fundo é constante, não permitindo que alguém escape dele, nem que alguém possa realmente organizar seus pensamentos, caso esteja planejando algo. Não há locais onde se possa ter momentos de reflexão e as informações que o Partido quer que sejam passadas ao público são tão fortemente incluídas na vivência social que quase não há como não aceitá-las como verdade. Os únicos locais onde Winston e a personagem que interpreta seu amor, Julia, conseguem um pouco de sossego são o campo e o bairro dos proletários, dois locais que já os colocavam em perigo, pois eram mal vistos pelo Partido. Assim, o som, juntamente com as tele-telas e os cartazes do Big Brother, servem como representações materiais da onipresença deste naquela sociedade, fatores bem trabalhados na versão cinematográfica.

No romance, a onipresença e a onipotência do Partido são trabalhadas de maneira um tanto quanto mais imaterial. Embora os cartazes, as tele-telas e os anúncios públicos sejam mencionados continuamente, o Partido se faz presente no livro através do medo. As personagens principais se veem constantemente envolvidas em uma sensação que as leva a crer que alguém as vigia, de que não estão seguras, de que iminentemente serão levadas ao Ministério do Amor, responsável pelo sofrimento e castigo daqueles que se voltaram contra o Partido. Esta é uma das grandes ironias que Orwell coloca em sua obra, os ministérios: o Ministério do Amor, responsável pelo sofrimento, o Ministério da Verdade, responsável pela manipulação de informações, e o Ministério da Paz, responsável pela Guerra.

Em todo momento ocorre alguma demonstração da tensão psicológica que o Big Brother impõe às pessoas que vivem na Oceania, principalmente àquelas que têm algo a temer. Diferentemente do filme, porém, o romance

faz isso de forma mais implícita, resultando na figuração quase imaterial da onipresença e onipotência do Partido. Poder-se-ia dizer que, no romance, há uma transmutação da figura do Big Brother em uma figura divina, um Deus que vê tudo e está sempre presente, mas que nunca é visto, enquanto a obra cinematográfica age de maneira mais concreta, valendo-se de efeitos como o som para assinalar a constante presença de tal força dominante.

Na obra de Orwell, existem dois conceitos que praticamente fundamentam a soberania do Partido e que são usados por este para assegurar o controle populacional: os conceitos de duplipensar e a novilíngua. O objetivo da novilíngua seria destruir palavras todo ano, cada vez diminuindo mais o dicionário. Acabar com sinônimos, antônimos, adjetivos, enfim, com uma gama maior de oportunidades de expressão humana e, conseqüentemente, destruir no processo de controle da linguagem a oportunidade de as pessoas conhecerem tais palavras, evitando assim possíveis embates, pois se uma palavra é esquecida, seu conceito também vai desaparecendo aos poucos, garantindo ao Partido seu controle sobre as proles. O duplipensar, por sua vez, estaria tão intensamente registrado no inconsciente humano que nem os próprios dogmas do partido – ‘Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão, Ignorância é Força’ – teriam suas contradições percebidas pela população. Segundo o romance, a definição de duplipensar seria a seguinte:

Duplipensar quer dizer a capacidade de guardar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias e aceitá-las ambas. O intelectual do Partido sabe em que direção suas lembranças devem ser alteradas; portanto sabe que está aplicando um truque na realidade: mas pelo exercício do duplipensar ele se convence também de que a realidade não está sendo violada. O processo tem de ser consciente, mas também deve ser inconsciente, ou provocaria uma sensação de falsidade e, portanto, de culpa. (ORWELL, 2005, p. 206).

Um processo que transforma o ser humano numa coisa que pode ser utilizada ao bel-prazer do Partido, era nisso que se baseava o duplipensar. Como o Partido necessitava que as verdades fossem modificadas a todo instante, ele teve que formular um método para que isso ocorresse sem maiores problemas, encontrando no duplipensar sua resposta. Invasão tanto o consciente quanto o inconsciente humano, provocava a completa aceitação do sujeito, impossibilitando que este reagisse contra o Partido, pois, como narrado no romance, o processo se dava de tal maneira que aquele que o sofresse iria

realmente acreditar naquilo que dissesse e não apenas repetiria algo por medo. Um processo tão eficaz que, acompanhado pela novilíngua, garantia o controle maior pelas castas superiores. Interessante perceber que, embora esta seja uma invenção narrativa que tenha servido aos propósitos do romance, tal processo pode ser visto, em menor escala, no mundo fático, como explicitado por Robert Stam (2000, p. 224), que se apoia no que Gramsci supôs, quando este diz que “ideologias, Gramsci argumentou, cortam através de classes: conversamente, o mesmo indivíduo pode ser influenciado por ideias diversas, mesmo contraditórias”. Se tal processo, que provoca a formação de ideologias contraditórias no sujeito, já é percebido atualmente, embora ele ocorra de maneira inconsciente, a ideia de duplipensar imaginada por Orwell mostra-se como uma ideia cabível, tendo em vista que, possivelmente, tais processos podem ser estudados com o propósito de se criar um conceito similar ao do duplipensar.

No entanto, tais conceitos, que no romance de Orwell se tornam extremamente importantes para a progressão da narrativa, são pouco trabalhados por sua versão cinematográfica. Há apenas menções ao dicionário da novilíngua e algumas aparições deste, e em relação ao duplipensar a única constante que permanece é o medo da Polícia do Pensamento, que prendia pessoas acusadas de cometer o crime de ideia, ou seja, cometer o crime de pensar o que não era devido, algo que é relativamente relacionado ao duplipensar pelo fato de envolver o pensamento livre e a não aceitação das verdades impostas. Tais conceitos são trabalhados apenas parcialmente na obra cinematográfica, possivelmente pelo fato de que adaptá-los, o que envolveria uma série de abstrações e um longo tempo para serem filmadas, não se adequaria à mensagem e perspectiva que o diretor possuía no momento da criação estética da filmagem.

A novilíngua se torna um problema razoavelmente claro, pois envolveria a vontade do espectador de, num período de aproximadamente duas horas, se acostumar com palavras diferentes e desconhecidas sem se irritar em ouvi-las e reconhecê-las. Isto provocaria ainda mais uma aversão do público voltado apenas ao entretenimento, tendo em vista que a própria temática do filme é relativamente densa e leva a questionamentos acerca do futuro de nossa sociedade. O duplipensar envolveria a criação de uma parte do filme específica para sua explicação, fato que se torna inviável por questões como: orçamento para a gravação, adaptação do texto orwelliano para o cinema, necessidade de clareza na demonstração de tal conceito e, novamente, a própria aceitação do público espectador.

No entanto, há uma recorrência insistente na versão cinematográfica de **Nineteen Eighty-Four** que não é tão trabalhada pela narrativa do romance. O personagem Winston, após ter ido com sua figura de afeto, Julia, ao campo, toma a visão daquele espaço como uma visão de liberdade, metaforizando tal imagem como seu objetivo, seu sonho, sua vontade maior, estar em um local similar àquele, onde as coisas seriam diferentes, o amor seria possível, um local onde a constante ameaça do Big Brother e da Polícia do Pensamento não pudesse alcançá-los. No filme, este refúgio, este oásis onírico da personagem principal, é repetido várias vezes e trabalhado de maneira mais significativa do que no próprio romance.

Nos momentos em que Winston se vê assustado, nos momentos em que rememora a infância e, principalmente, após ser capturado pela Polícia do Pensamento e ficar detido no Ministério do Amor, esperando ser levado à sala 101, local de sua tortura, ele retoma, juntamente com o filme, a figuração do campo, demonstrando como a válvula de escape da personagem, que a mantinha mentalmente sã, é utilizada de maneira recorrente na versão cinematográfica. O uso desta figuração campestre no filme se dá de maneira tal que fica a impressão de que Winston entra em uma espécie de devaneio quando se vale de tal figuração, escolhendo esquecer a realidade fática cruel que o cerca para se ocupar com uma nova realidade, baseada pura e simplesmente nos seus desejos. Em relação ao devaneio nas obras cinematográficas, podem ser retomadas algumas observações de Christian Metz (1980) quando argumenta que o filme funciona de maneira similar a um devaneio para aquele que o assiste:

A visão do filme, tal como o devaneio, deriva da contemplação e não da acção. Ambas pressupõem uma mudança temporária de economia, bastante voluntária, por meio da qual o sujeito suspende os seus investimentos de objectos ou, pelo menos, renuncia a assinalar-lhes uma saída real, concentrando-se durante algum tempo numa base mais narcísica (mais introvertida, na medida em que os fantasmas continuam a ser objectais), como, a um nível superior, o fazem o sono e o sonho. (METZ, 1980, p. 138-139).

Assim, a criação desse devaneio de Winston tem uma função que ultrapassa o nível cinematográfico estético, tornando-se mais um elemento causador de sentidos no filme. O devaneio, quando visto pelo público, acarreta uma externalização das vontades próprias do sujeito espectador, que não mais necessita se preocupar com o que está ocorrendo no mundo narrativo do filme,

nem com o que ocorre em seu próprio universo fático. Em outras palavras, a criação deste devaneio, no filme, proporciona ao espectador a chance de relaxar, pois, uma vez entretido, não há a real necessidade de se ponderar acerca de seus próprios problemas e, além disso, ainda há certo efeito de aproximação entre público e filme, uma vez que a externalização de problemas íntimos do ser é produzida através da visão da personagem Winston, fugindo de sua realidade e encontrando seu paraíso, sabendo que este paraíso é entendido como irreal, tanto pelas personagens do filme, quanto pelos espectadores.

Outro fator relevante a ser considerado na questão do devaneio paradisíaco de Winston é o que se relaciona com a imaterialidade da existência de tal devaneio e da existência de tal personagem e os efeitos que isso produz. Novamente, segundo Metz:

No estado fílmico como no devaneio, a transferência perceptiva detém-se antes de seu termo, falta a ilusão verdadeira, o imaginário continua a ser sentido como tal: do mesmo modo que o espectador sabe que está a ver um filme, o devaneio sabe que é um devaneio. (METZ, 1980, p. 138).

Tal afirmação pode ser considerada em dois âmbitos: aquele que se relaciona apenas com a versão cinematográfica de **Nineteen Eighty-Four**, e então podem ser feitas certas suposições em relação à figura de Winston, e como este, mesmo sabendo que a sua visão de paraíso não passava de um devaneio, algo tão irreal quanto impossível de ser alcançado, escolhe viver sua mentira, escapando dos horrores da tortura e do mundo no qual estava inserido. O segundo âmbito lida com o público. Nos momentos em que assiste ao filme, o espectador, mesmo de forma inconsciente, ainda sabe que aquilo que vê é um filme e não a realidade e, por isto, da mesma forma que Winston, sente-se decepcionado quando lembra que tal paraíso não é real. O espectador também se decepciona com a queda da personagem e com a própria lembrança de que, invariavelmente, aquilo a que ele está assistindo, aquele ser ficcional por quem ele sente alguma afeição, não existe, provocando-lhe um choque.

Esta questão do devaneio, do paraíso de Winston, é mais fortemente trabalhada na versão cinematográfica do que no romance, mostrando como mesmo adaptações que seguem o mais fielmente possível seus originais ainda assim criam novas significações e novos efeitos para quem as vê. Considerando-se que o cinema realmente é uma fusão de várias formas de expressão artística, fica perceptível como a arte se vale dela mesma e da realidade para

formular seus materiais. Além disso, não há como adaptar em sua totalidade obras literárias em obras cinematográficas e, enquanto certos fatores serão deixados de lado, como no caso do duplipensar e da novilíngua, alguns serão trabalhados mais do que no próprio original, como exemplificado com a questão da recorrência do devaneio da personagem Winston.

Considerações Finais

Finalmente, cabe ainda fazer uma observação em relação ao filme e ao romance: enquanto na obra literária, após lida e questionada, resta uma visão um tanto quanto individualista da personagem Winston, já na versão para o cinema a obra orwelliana assume um caráter mais coletivo, mais social. Certamente a obra literária tem em si uma crítica social, uma crítica ao fim da liberdade e à falta de união entre as pessoas, mas sua diegese aparenta levar a uma perspectiva que remete mais a Winston e sua busca por liberdade, amor, até mesmo existência, em certos momentos não mais se preocupando tanto com o que ocorria com os outros, principalmente após ter encontrado Julia e ter se apaixonado por ela. Sua captura e eventual tortura e recondicionamento mental é narrada de maneira tal a parecer que realmente há a queda do indivíduo Winston e não dele enquanto representação de toda uma sociedade. Já o filme apresenta sua narrativa de modo diferente. Embora siga os mesmos preceitos do livro, o resultado final, a queda e aceitação do *status quo* por parte de Winston e Julia, parece demonstrar a queda do ser humano enquanto raça, enquanto sociedade, enquanto coletivo. Há uma construção narrativa que provoca um sentido de unidade enquanto povo, mesmo que a história gire em torno da personagem Winston e seus acontecimentos, diferindo assim do romance.

Destarte, e valendo-nos das palavras de André Bazin (1991, p. 68) que nos relembra que “tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor ao espectador sua interpretação do acontecimento representado”, vemos que o cinema, provocando confluências e releituras de outras representações artísticas, acaba por renová-las e ao mesmo tempo renovar a si próprio, transmutando-se, juntamente com as outras artes, numa representação da psique humana e toda a sua complexidade, revelando não somente o interior do ser, como também o interior da própria sociedade em que vivemos. O romance

1984 de George Orwell e sua adaptação cinematográfica - demonstração artística em meio a ...

Nineteen Eighty-Four, de George Orwell, e sua releitura cinematográfica produzida pelo diretor Michael Radford, no ano de 1984, demonstram como revisões as mais fiéis possíveis ao original modificam sentidos e agregam valores, dando novas faces e proporcionando novas perspectivas de análise à obra original, além de demonstrarem como as belas-artes, cada uma a seu modo, criam uma problematização das questões sociais e provocam um questionamento sobre as atitudes e modelos a serem seguidos pelo imaginário social.

Referências

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980.

CANDIDO, Antonio. Literatura e a Formação do Homem. In: DANTAS, Vinícius (Org.). **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34, 2002.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008.

METZ, Christian. **O significativo imaginário**: psicanálise e cinema. Trad. Antonio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

NINETEEN Eighty-Four. Direção e adaptação de Michael Radford. Romance de George Orwell. Londres: Umbrella-Rosenblum Films Production, 1985. 1 DVD (113 min.): NTSC, Son. Color. Legendado. Port.

ORWELL, George. **Nineteen eighty four**. Trad. Wilson Velloso. 29. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

STAM, Robert. **Film theory**: an introduction. Malden, Massachussets: Blackwell Publishers, 2000.

Recebido para publicação em 21 jun. 2010.

Aceito para publicação em: 18 out. 2010.